

‘DEN LUGAR A LOS NEGRILLOS’: VILLANCICOS Y DANZAS ‘DE NEGRO’ EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII

‘DEN LUGAR A LOS NEGRILLOS’: VILLANCICOS AND DANCES ‘DE NEGRO’ IN 17TH-CENTURY SPAIN

Josep Pujol-Coll

Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), Barcelona
jpujol@esmuc.cat
Orcid ID: 0000-0002-5285-0539.

Resumen

Este artículo analiza la aparición de los bailes en los villancicos “de negro” para indagar sobre la contribución de los iberoafricanos en la cultura musical y coreográfica de la España del siglo XVII. Concretamente, a partir de un corpus de cincuenta textos, se toman en cuenta los bailes y danzas que aparecen descritos en ellos, especialmente los guineos, los zarambeques y cumbés, aunque también otros no directamente relacionados con los bailes considerados “de negros”, como la chacona, la zarabanda o el canario, así como otros bailes citados. Después de enumerarlos, clasificarlos y contextualizarlos, se interrelacionan estos bailes con los que aparecen en las procesiones de Corpus, para finalmente ofrecer una mirada intertextual sobre los filtros que actuaban delante de la realidad esclava, para dilucidar la participación africana y distinguirla de los casos de *blackface* y otras hibridaciones culturales a lo largo del siglo.

Palabras clave

Villancicos ‘de negro’, danzas, bailes, siglo XVII, guineo, zarambeque, cumbé, *blackface*.

La abundancia de pliegos impresos con las letras de villancicos cantados durante el siglo XVII son una buena muestra de la importancia que tuvo este género literario-musical en el barroco latinoamericano.¹ Serios o jocosos,

¹ De las numerosas aportaciones historiográficas dedicadas al estudio del villancico barroco, destacamos los estudios colectivos aportados por los editores Tess Knighton y Álvaro Torrente, *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres* (Aldershot: Ashgate Publishing, 2007); y Paul R. Laird, *Towards a history of the Spanish villancico* (Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 1997). Sobre

Abstract

This article analyzes the appearance of the dances in the villancicos “de negro” to inquire into the contribution of the Ibero-Africans in the musical and choreographic culture of 17th century Spain. Specifically, from a corpus of fifty texts, the dances and *bailes* that appear described in them are analyzed, especially the guineos, zarambeques, cumbés, and others not directly related to the dances considered as “black”, like the chacona, the zarabanda or the canario, as well as other quoted dances. Furthermore, after listing, classifying and contextualizing them, these dances are interrelated with those that appear in the Corpus Christi processions to offer an intertextual look at the filters that acted in front of the slave reality, to elucidate the African participation and to distinguish it from the cases of *blackface* and other cultural hybrids throughout the century.

Key words

Villancicos “de negro”, dances, 17th century, guineo, zarambeque, cumbé, *blackface*.

se sucedían en determinadas festividades y sus interpretaciones atraían un numeroso público. Los maestros de capilla y poetas especializados (“villanciqueros”) se esmeraban en su composición, y en los villancicos jocosos, una multitud de personajes pobló escenas reutilizando arquetipos étnicos, regionales o profesionales. Algunos de ellos se repitieron hasta la saciedad, pero uno en es-

los villancicos de negro, un buen compendio y estudio de ellos en el ámbito latinoamericano fue realizado por Glenn Swiadon Martínez, “Los villancicos de negro en el siglo XVII”, tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

pecial. Basta echar una ojeada al catálogo de la colección más importante de pliegos de villancicos del siglo XVII, la que alberga la Biblioteca Nacional en Madrid, para evidenciar la importancia que tuvo el subgénero de los villancicos “de negro”. En el índice de lenguas y jergas, la de “negro” o “guineo” obtiene 265 referencias, muy por delante de otras como el gallego (144), el portugués (134), el gitano (117) o el “latín macarrónico” (84).² Efectivamente, el negro cómico, que ya había aparecido en los ámbitos teatrales y literarios, tuvo una enorme popularidad en iglesias, conventos y catedrales durante la celebración de la Navidad, Reyes o la Inmaculada. Su jerga característica y el tipo del personaje se habían establecido durante el siglo XVI en romances como el de Rodrigo de Reinosa, entremeses teatrales como *Eufemia* de Lope de Rueda y ensaladas como *La Negrina* de Mateo Flecha.

Más allá de los usos para la comicidad de estos personajes negros y su habla característica, profusamente descritos desde la filología, sus funciones más ideologizadas son todavía objeto de debate. Se han propuesto lecturas contextuales en que se analizan los mensajes de refuerzo del orden social establecido³ o su propuesta de una “alteridad domesticada”⁴ a partir de un estereotipo, el del negro cómico, ya muy sedimentado en el siglo XVII.⁵

En este sentido, Geoff Baker problematizó la interpretación poscolonial de los villancicos de negro en tanto que documentos de la barbarie esclavista, si no se discute su compleja historia hecha de dominación, resistencia, negociación y silencio.⁶ Recientemente, desde los estudios

poscoloniales, Nicholas R. Jones ofrece una alternativa radical en la relectura de estos textos, tomando la codificación del habla de negros por parte de los literatos coetáneos como apropiaciones de las voces de los iberoafricanos.⁷ Según esta visión, los personajes de los villancicos de negro no serían simplemente estereotipos bufonescos contruidos desde el racismo inherente a la época, sino también el reflejo de identidades y subjetividades de la negritud, mediante los cuales, deconstruyéndolos, puede restituirse la contribución cultural de la diáspora africana. Así emerge el concepto de agencia (*agency*), central en los estudios poscoloniales, mediante el cual el sujeto sometido es capaz de tomar decisiones e iniciar acciones a favor o en contra del poder y, en definitiva, pasar de ser objeto a sujeto de la historia.⁸ Este artículo toma esta misma dirección, enmarcándose en el proceso de revisión del papel e importancia de la esclavitud en la España moderna.⁹ Cuando la esclavitud negra fue una realidad ubicua en zonas como Andalucía, es lícito plantearse hasta qué punto estos villancicos pueden reflejar parte de esta realidad, aunque deformada y estilizada, y cómo los iberoafricanos pudieron ejercer transferencias culturales mediante ellos, centrándonos en los bailes y las danzas.¹⁰ Gracias a los índices del catálogo de villancicos de la Biblioteca

² Biblioteca Nacional, *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional: siglo XVII*, ed. Isabel Ruiz de Elvira Serra (Madrid: Ministerio de Cultura, 1992), pp. 333-334.

³ Omar Morales Abril, “Villancicos de remedo en la Nueva España”, en *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, coord. Aurelio Tello (México, D.F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), 2013), pp. 11-38.

⁴ Josep Pujol i Coll [Pujol-Coll], “Els vilancets ‘de negre’ al segle XVII”, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016, accesible en: <<https://hdl.handle.net/10803/383042>>.

⁵ Véanse Baltasar Fra Molinero, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro* (Madrid: Siglo XXI, 1995), pp. 19-53; Frida Weber de Kurlat, “Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI”, *Romance Philology*, 17 (1963), pp. 380-91; y Horacio José Becco, *El tema del negro en cantos, bailes y villancicos de los siglos XVI y XVII* (Buenos Aires: Ollantay, 1951).

⁶ Geoff Baker, “Latin American Baroque: Performance as a Post-Colonial Act?”, *Early Music*, 36/3, (2008), pp. 441-448.

⁷ Nicholas R. Jones, *Staging Habla de Negros: Radical Performances of the African Diaspora in Early Modern Spain* (University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2019).

⁸ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, *Post-colonial Studies: The Key Concepts* (New York: Routledge, 2007).

⁹ En este sentido, sigo una línea interdisciplinar como la iniciada por el Research Workshop “From Presence to Action: Black African’s Agency in Early Modern Spain”, coordinado por Diana Berruero-Sánchez (Universidad de Oxford, 15 y 16 de octubre de 2020).

¹⁰ El corpus de villancicos utilizado para el presente artículo se ha establecido a partir de tres fondos: la colección de pliegos catalogados de la Biblioteca Nacional, *Catálogo de villancicos*; los fondos de la British Library de Londres; y los de la University Library de Cambridge. Estos dos últimos los catalogaron Álvaro Torrente y Miguel Ángel Marín, *Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos. Vol. 1, Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)* (Kassel: Reichenberger, 2000). En total se han examinado los textos de unos doscientos villancicos españoles del siglo XVII. Los textos completos de los villancicos citados aparecen, numerados, en Pujol-Coll, “Els vilancets ‘de negre’ al segle XVII”, Anexo 3; aunque este artículo utiliza las mismas fuentes primarias, se beneficia de las aportaciones posteriores de los estudios culturales, demográficos e históricos sobre la esclavitud en la España moderna.

Nacional, ya utilizados al inicio de este artículo, se puede establecer alguna relación entre la presencia de la esclavitud y los villancicos de negros, especialmente en zonas donde la mayor o menor abundancia de series de pliegos conservados resulta representativa de este género musical.¹¹ Así, de los 306 villancicos andaluces conservados, 128 contienen la jerga de negro (41,8 %), mientras que en los villancicos aragoneses su presencia es menor (58 villancicos, 11 de los cuales con jergas de negro: un 18,9%). Sin embargo, la presencia de villancicos de negro en Cataluña (20 pliegos, 9 con jerga de negro: 45%), Toledo (61 pliegos, 27 con jerga de negro: 44,2 %) o Madrid (203 pliegos, 87 de negro: 42,8 %) muestran la popularidad del tópico, más allá de su relación directa con la presencia esclava.

Los textos de los villancicos “de negro” se llenan de alusiones a bailes y danzas, así como de opiniones acerca de su “negritud” y pertinencia. Una de las situaciones dramáticas iniciales más frecuentes en ellos es la discusión entre dos personajes guineos sobre qué bailar, valorando la danza más o menos adecuada:¹²

1. Tulo lo sone que hazemo

lon tocamo a malaviya.

2. ¿Sabe lanfoliya?

1. Sé lanfoliya.

2. ¿Y el culipona?

1. También la tañemo.

2. ¿Toca el culinalio?

1. Canallio dilemo,

dansalemo si eya manda

lon guineo y salabanda,

y tlas esta qualquiela son.

Quelemo, maese Flansico, Cádiz, 1654, núm. 91

En rigor, las danzas eran cortesanas y los bailes populares, pero una y otra denominación tendían a mezclarse en estos textos, donde se entrecruzan bailes y danzas de sus protagonistas.¹³ Por una parte, aparecen bailes con-

siderados propiamente de “negros” —como el guineo, el paracumbé y el zarambeque— y, por otra, bailes como la chacona, la zarabanda y el canario, socialmente más aceptados. En sus *Discursos sobre el arte del dançado* (1642), el maestro Juan Esquivel Navarro no daba entrada a los bailes considerados “de negro”, como sí la tenían la pavana, la folía, la chacona, el villano, el canario e incluso la zarabanda y la jácara, danzas que al fin y al cabo servían como distinción social. Es comprensible en su lógica que, defendiendo la profesionalidad de los maestros de danza, Esquivel criticara “tanta cantidad de Negros y otros hombres de baxa suerte que quieren honrar sus personas y sustentarse y dar lucimiento a ellas con el Dançado, en descrédito de el Arte y e los que lo enseñan legítimamente”.¹⁴

De todo el corpus de textos analizado, bailes y danzas aparecen en cincuenta villancicos de negro; las danzas y bailes más citados son: el zarambeque (en 18 villancicos), la chacona (12), el guineo (10), el canario (8), la zarabanda (8), las folias (8), el paracumbé o cumbé (6), el gran duque (3), la mariona (3), la zanguangua (2), el saltaré (2) y el matachín (2). Aparecen una sola vez el villano, las paradetas, el tocotín, la gallarda y el pasacalle. Mientras que el zarambeque, el guineo y el paracumbé estaban claramente relacionados con los africanos, los otros bailes aparecen en los villancicos, como veremos, por asociaciones más indirectas con la negritud.

LOS BAILES “NEGROS”: EL GUINEO, EL PARACUMBÉ Y EL ZARAMBEQUE

Es muy probable que estos tres bailes tuvieran propiedades musicales compartidas: “El Cumbé, Guineo y Zarambeque son tres bayles alegres con pasos prestos, acelerados y ridículos, que los executan comunmente los negros”; así los describe Roxo de Flores en su *Tratado de recreación instructiva sobre la danza, su invención y diferencias*.¹⁵ Álvaro Torrente sugiere que debajo de ciertos

¹¹ Biblioteca Nacional, *Catalogo de villancicos*, pp. 271 y 333-334.

¹² Esta discusión la encontramos también en *Ah mi siolo Juanico* (núm. 8, versos 19-38), *Ah siolo Mincholiyo* (núm. 12, vv. 25-42), *Flasiqiyo, hermano* (núm. 50, vv. 1-19), *Lifonsiyo* (núm. 65, vv. 18-39), *Plimo Antón, ah, plimo Antón* (núm. 80, vv. 20-35), *Plimo Bras, ah, plimo Bras* (núm. 83, vv. 23-36) y *Quelemo, maese Flansico* (núm. 91, vv. 26-36), entre otros.

¹³ Para una panorámica sobre bailes y danzas españolas del siglo XVII, siguen siendo indispensables los estudios de Mau-

rice Esses, *Dance and instrumental differences in Spain during the 17th and early 18th centuries* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 1992); y Craig H Russell, *Santiago de Murcia's Códice Saldivar no. 4: a treasury of secular guitar music from baroque Mexico* (Urbana: University of Illinois Press, 1995).

¹⁴ Juan de Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas* (Sevilla: Iuan Gomez de Blas, 1642), fol. 24v.

¹⁵ Felipe Roxo de Flores, *Tratado de recreación instructiva sobre la danza, su invención y diferencias* (Madrid: Imprenta Real, 1792), p. 104.

Sepa tu ziñol, Andlea Núm. 95, Sevilla, Navidad de 1626	... puntealemo la chancona en plesensia de Malía, lo viyano, con folía, lo <u>guiné</u> y saltaré. [1.] <i>Gugamba, gugambé.</i> 2. <i>Ay, que me hace coquiya la pranta,</i> <i>ay, que me buye, me salta</i> <i>y me brinca lo pe.</i> (vv. 22-29)
Quelemo, maese Flansico Núm. 91, Cádiz, Navidad de 1654	1. Canalia dilemo, dansalemo si eya manda lon <u>guineo</u> y salabanda, y tlas esta qualquiela son. (vv. 33-36)
Plimo, plimo Núm. 84A, Madrid (Capilla Real), Navidad de 1662	... y si capitán plegona con ailoso y alegle meneo, tocamo al arma el <u>guineo</u> , y malchamo a la chacona. (vv. 26-29)
Toca, Jorgiya Núm. 159, Madrid (Capilla Real), Reyes de 1665	Agualde, por vira suya, y <u>dansaremo un guineo</u> , que ha de pareser turneo a lo Niño y a lo Reya,... (vv. 58-61)
Esta noche los negros Núm. 40, Madrid (Capilla Real), Navidad del 1672 (texto de Manuel de León Marchante)	Viendo que de los negros el Niño es blanco, dio en cantarle un <u>guineo</u> como un canario. (vv. 20-21)
Viniendo a Belén los Reyes Núm. 112, Madrid (Capilla Real), Reyes de 1678	La flol de la neglelía, con donaile y cilibona, el <u>guineo</u> y la maliona bailamo con la folía... (vv. 61-64)
Sepa turo lo branco Núm. 173, Sevilla (San Salvador), fiesta de la Inmaculada de 1699	El <u>guineo</u> turos bailamo a esta Niña que este baile es nuestlo, sí, pul vida mía,... (vv. 61-64)

Tabla 1. Referencias al baile guineo en los villancicos de negro del siglo XVII.

nombres diferentes había bailes parecidos para evitar la censura, o bien que la diferencia residiera en la manera de bailarlos, no en la música.¹⁶ En su ensayo clásico sobre la cultura popular, Peter Burke, dentro del apartado dedicado al análisis morfológico de las formas tradicionales —parte del cual está aplicado precisamente a las danzas populares—, subraya cómo la variedad de nombres y repertorios a veces oculta la repetición de unos cuantos tipos básicos, con muchas variaciones locales o regionales.¹⁷

¹⁶ Álvaro Torrente, “Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados”, en *Historia de la música en España y Hispanoamérica*, 3. *El siglo XVII*, ed. Álvaro Torrente (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016), pp. 218-221.

¹⁷ Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna* (Madrid: Alianza, 1991), pp. 178-180.

Como atestigua su mismo nombre, el **guineo** era considerado el baile más identificativo de los esclavos subsaharianos: “El guineo turos / bailamo a esta Niña / que este baile es nuestlo, / sí, pul vida mía”, afirman los protagonistas de *Sepa turo lo branco*. Era baile y quizás también algún tipo de canción, ya que en sus primeras apariciones, como en las *Coplas a los negros y negras* de Rodrigo de Reinosa, del siglo XVI, se cita como “Mangana mangana (hanse de cantar al tono de guineo)”. Ya a principios del siglo XVII era un baile popular en fiestas, como el espectáculo coreográfico que organizó el conde de Lemos en Monforte en 1619, donde un grupo de bailarines disfrazados de negros bailaron un guineo,¹⁸ y pronto se integró como una danza más de las que acompañaban la procesión de Corpus. Coetáneamente, Sebastián de

¹⁸ Esses, *Dance and instrumental diferencias in Spain*, p. 663.

¿Puluqué reñimo, plimo? Núm. 156A: Zaragoza, Reyes de 1665 (texto de Vicente Sánchez)	1. ¿Eze lo <u>cucumbé</u> ? 2. No, a fe. (vv. 17-18)
Al Portal los negros vuelven Núm. 18A, Cádiz, Navidad de 1690 (texto de José Pérez de Montoro)	1. Palacumbé, vamo bailando, e le le lé pue lo Siolo sá milando, e le le lé 3. Y poná plecio con su amore, e le le lé complando hasta lo tlaidole, e le le lé que rempués li ha de vendé, e le le lé <u>palacumbé</u> , e le le lé. (vv. 27 -33)
Después de adorar los Reyes Núm. 181, Madrid (Merced), Reyes de 1693	<i>Neg.</i> Guiaros pol una estleya, he veniro con muesa ama a vel al Niñu, que nase poblesito en unas pajas: <i>Le, le, le, le, le, le, pala cumbé.</i> (vv. 61-65)
Afuela, afueta (II) Núm. 118, Sevilla, Reyes de 1694	Vamo plima, que lo Reya zá espelando a su melcé con la guitaliya, con lo cascabé; de gurunguó, de gugurungué: toca la manita lo <u>valacumbé</u> . elé, lelé, zarangú, zaranguzarangué. Toca manita lo <u>valacumbé</u> . (vv. 7-14)
Ah, ziolos ziviyanos Núm. 125, Sevilla, Reyes de 1696	<i>Le le le, le le le.</i> <i>Mi Diozo lindo <u>palacumbé</u>, le le le,</i> <i>mío corazón, le le le.</i> <i>Ay Yezú, nome de Yezú.</i> <i>La la li, la la li, la letum.</i> (vv. 14-19)
¿Puluqué, Flanzico? Núm. 155, Madrid (Capilla Real), Reyes de 1700 (texto de Vicente Sánchez)	Hola, en acabando, guitarríya tenga, pulque ha de habel <u>cumbé</u> y zapateta. (vv. 86-89)

Tabla 2: Referencias al cumbé o paracumbé en los villancicos de negro.

Covarrubias lo define en su *Tesoro de la lengua* (1611) como “una cierta danza de movimientos prestos y apresurados; pudo ser fuese traída de Guinea, y que la danzassen primero los negros”.¹⁹ Una estrofa de *Sepa tu siñor, Andlea* confirma los pasos prestos y apresurados con que se bailaba el guineo: “Ay, que me hace coquiya la pranta, / ay, que me buye, me salta / y me brinca lo pe”. Es una cita del primer guineo mencionado en textos de villancicos; se publicó en Sevilla en 1626. Referencias al guineo continuaron apareciendo en villancicos durante todo el siglo XVII; véase Tabla 1.

A estas referencias pueden sumarse los villancicos en donde aparecen variantes de los versos “gurumá, gurumé, / que faze nublaro y quiere yové”, que podría formar parte de la canción o estribillo del guineo,²⁰ y que

también se encuentra en entremeses y bailes, como en *El baile de los negros* (1663) de Francisco de Avellaneda.

El otro baile que se asociaba a los negros esclavos era el **paracumbé** o **cumbé**. Todavía en el siglo XVIII, el *Diccionario de Autoridades* (1739) definía el cumbé como un “baile de negros, que se hace al son de un tañido alegre, que se llama del mismo modo, y consiste en muchos meneos de cuerpo a un lado y a otro”. En cambio, en el mismo diccionario no aparece *paracumbé*, vocablo muy usado en los villancicos del XVII, junto con variantes como *cucumbé* o *valacumbé*. Los meneos que cita el diccionario parecen sugeridos por las voces interjeccionales “le le le” que se repiten en algunos versos de los villancicos; véase Tabla 2.

Pero el baile que aparece más citado en los villancicos de negros del siglo XVII —más que el mismo gui-

¹⁹ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Luis Sánchez, 1611), fol. 457v.

²⁰ Estos versos aparecen también en *Señor Niño, el de Belén*

(núm. 94, vv. 50-51), *Mana Flansiquiyya* (núm. 69, vv. 33-34) i a *Niño de Dioza* (núm. 151, vv. 25-27).

neo— es sin duda el **zarambeque**. A veces los personajes lo rechazan y en otras solo es una referencia, aún así, tanta insistencia demuestra que según la mentalidad de la época es un baile claramente relacionado con la negritud.

Como en los bailes anteriores, también hay unos versos característicos, en este caso conformados por dos hexasílabos, “teque, teque, teque, / vaya el zarambeque”; véase Tabla 3.

<p>¿Puluqué reñimo, plimo? Núm. 155A, Saragoza, Reyes de 1665 (texto de Vicente Sánchez)</p>	<p>2. Y lo tocalé, polque en fiesta el enojo tluoque, teque, teque, teque, <u>toca el zarambeque</u>; teque, teque, teque, tócale a lo Reyes; toque, toque, toque, toca a lo pastore; toca, toca, toca, toca a la Ziola. (vv. 22-31)</p>
<p>Los negros, que están cansados Núm. 146, Alcalá de Henares, Navidad de 1666. (texto de M. León Marchante)</p>	<p>Y al calor del baile salte la castañeta y al sonecillo indiano del zarambeque anden las mudanças firmes y alegres. <i>Teque, teque, teque,</i> <i>vaya plima de zarambeque.</i> (vv. 24-31)</p>
<p>Ah siolo Mincholiyo Núm. 12, Calatayud, Navidad de 1666</p>	<p>2. Quiele <u>salambeque</u>? 1. Yo no quielo eze. (vv. 27-28)</p>
<p>Hola que hola Núm. 62, Madrid (Cap. Real), Navidad de 1669</p>	<p>De verde y branca liblea, con liga y banda amariyas, se reparte en dos cuadriyas tura la flol de Guinea, y una y otra se menea, con tanto del tequeteque, bailándole el <u>zalambeque</u>, con pandela y cascabé, <i>te te te té, ...</i> (vv. 45-54)</p>
<p>Ah zeñora Flanciquiya Núm. 198, Madrid (Capilla Real), Navidad de 1670</p>	<p>3. Turo neglo hasemo fiesta a tan sobelano Reye, y vestiros de dansanta le bailamo el zulambeque. 2. Palézeme ben el tequereteque; ay que reteque, mas ay que reteque. 3. Vaya plima de <u>zulambeque</u>. 4. Y turo neglo cantemo el reteque; 2. <i>Ay que teque reteque,</i> <i>vaya plima de zulambeque.</i> (vv. 14-24)</p>
<p>Melcholiyo, Melcholiyo Núm. 147, Sevilla, Reyes de 1673</p>	<p>1. Haziendo dos mil tembleques turo plimo va lanzanda la maliola y zalabanda, y en cantando el teque teque bailalemo el <u>zambaleque</u>,... (vv. 38-43)</p>

<p>Chocorate, ja, ja, ja! Núm. 27, Cádiz, Navidad de 1680</p>	<p>2. No sabe tañel. 1. Sí sabe tañel, y sabe bailá con mano y con pe; <u>zalambeque</u> alegle, chacona tabé. (vv. 14-16) [...] Zeze ya el zalambeque, plque ze quieblan de laz neglaz figuraz tdaz laz guezaz. (vv. 83-86)</p>
<p>Lo branco se apalte Núm. 66A, Madrid (Capilla Real), Navidad de 1680</p>	<p>y al sone bailemo, ligelo y bolteado, <i>cucurucu, zarandi, zarandando, cucurucu, zalambeque bailando, cucurucu, por lo Diozo nasido</i> (vv. 19-23)</p>
<p>Mi Dios, aquellos negrillos Núm. 71, Toledo, Navidad de 1680</p>	<p>Con un <u>zarambeque</u> os sirven, conque a un tiempo en sus mudanzas os festejan; y a los blancos los dejan a Santas Pascuas. (vv. 9-12)</p>
<p>Oiga, plima Núm. 170, Sevilla (San Miguel), fiesta de la Inmaculada de 1682</p>	<p><u>Bailémole el zalambeque</u> y el canalio sin palá, cun turo el buyí, cuz, cuz sin que cese de cantá. <i>Tumba que te, ...</i> (vv. 64-68)</p>
<p>Den lugar a los negrillos Núm. 30, Madrid (Descalzas), Navidad de 1685</p>	<p>2. Va el <u>zalambeque</u>. 1. <u>Zalembeque</u> vaya con zu teque teque. <i>Tod. Vaya, vaya, vaya el zalambeque.</i> (vv. 65-69)</p>
<p>Flacica, plimiya Núm. 45, Toledo, Navidad de 1686</p>	<p>Empieze la fiesta pol la remenencia; vaya el <u>zalambeque</u>, que hoy todo es guineo: tura la negliya doble la rodiya, aunque ez la del neglo de lienzo cazerero. (vv. 36-42)</p>
<p>Lifonsiyo Núm. 65, Cádiz, Navidad de 1688</p>	<p>1. Pue toca viyano. 2. No, que e baire re gente re campo. 1. Pue lo <u>zalambeque</u>. 3. Ese cosa de neglo buleque. (vv. 26-29)</p>
<p>Ya que falta, porque acabe Núm. 114A: Cádiz, Navidad de 1691 (texto de José Pérez Montoro)</p>	<p>1. Esa lize tu, <u>uno zalambeque</u>, tumba que tum, cuyo sone es un, tumba que tum, qui vare más prata, tumba que tum, qui hay en e Pirú, tumba que tum,... (vv.38-43)</p>
<p>Encontráronse esta noche Núm. 182, Madrid (Real Capilla), Navidad de 1692</p>	<p>en la noche de Aleluya no ze acuelda el Mizelé, y el <u>zalambeque</u> ezcuchele. <i>Tonad. Moleno, plimito, hoy un villancito, teque, teque, te, que a la panderiya e la zonagiya yo le cantalé.</i> (vv. 86-95)</p>

A ro Niño Chiquiyo Núm. 2, Córdoba, Navidad de 1693	Vaya re gusto, plisita Siola tonari, tonariya d'Angola, ha, ha, ha, gurugá, gurugá, no lloles, no tembres, que tura ra negla, en dansa se mete, ay, ay, ay, con er <u>sarambeque</u> . (vv. 9-18)
Flaziquiya, Pazicual Núm. 48, Sevilla, Navidad de 1693	1. <u>Zalambeque</u> , helmano. 2. A lo Dioso hagamo. 3. Entle lo guineo. 4. Fuela lo viyano. <i>Todos.</i> Letumbe, letumbe, tulumba, tulumba tumba, tumba, que tumba, (que) tum. zalambo, zalambo. (vv. 6-12)
Ah mi siolo Juanico Núm. 8, Lucena, Navidad de 1694	1. ¿Vaya el <u>salambeque</u> ? 2. No quielo ese. (vv. 23-24)

Tabla 3: Referencias al zarambeque en los villancicos de negro.

Aunque Covarrubias no hace constar el zarambeque en su diccionario, sí aparece posteriormente en el *Diccionario de Autoridades*, asentado como “Tañido, y danza mui alegre, y bulliciosa, la cual es mui frecuente entre los Negros”.²¹ De hecho, la aparición del zarambeque en las letras de los villancicos es relativamente tardía, a partir de 1665, aunque ya se incluyó diez años antes en la comedia *Las Amazonas* de Antonio Solís (1655). A lo largo del siglo XVII vamos encontrando más ejemplos de zarambeques. En su tesis sobre este baile, Erika Salas reúne un corpus de diecisiete piezas, incluidas tanto en los libros de cifra para guitarra, arpa o vihuela, como en las obras teatrales situadas entre 1655 y 1750, desde el zarambeque que aparece en la comedia de Solís, hasta los ejemplos americanos del mejicano *Códice Saldivar IV* (1732), así como ejemplos portugueses y brasileños.²² Por su parte, Maurice Esses identifica hasta 22 obras dramáticas españolas —entre entremeses, mojigangas, bailes y loas del período 1655-1721—, donde se incorporan interpretacio-

nes de zarambeques como bailes cómicos que a menudo corren a cargo de personajes negros.²³ El zarambeque parece ser otro baile de ida y vuelta de las Américas. Así lo cree José Luis Navarro, quien sitúa el zarambeque como un sustituto de las modas de la zarabanda y la chacona, a mediados del XVII, y así lo afirma también un personaje del entremés de *Los sones* (1661) de Sebastián de Villaviciosa: “que es un baile tan rico / que es de las Indias”.²⁴ Un “zarambeque de indios” para guitarra, también de mediados de siglo, constituye uno de los primeros ejemplos conservados.²⁵ En 1666 lo corrobora de manera similar León Marchante en el villancico *Los negros, que están cansados* (núm. 146, vv. 24-29): “Y al calor del baile / salte la castañeta / y al soncillo indiano / del zarambeque / anden las mudanzas / firmes y alegres”.

Finalmente, es importante advertir, sin embargo, que no suele haber patrones de danza en las partituras de villancicos de negro estudiadas, en contraste con las

²¹ *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), tomo VI (1739), “Zarambeque” <<https://apps2.rae.es/DA.html>> [consulta: 6/11/2021].

²² Erika Salas Cassy, “¡Teque, teque, lindo Zarambeque! El zarambeque como fenómeno de transculturación en la Península Ibérica y la América ibera”, tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de México, 2011. Sobre el *Códice Saldivar*, véase Russell, *Santiago de Murcia's Códice Saldivar no. 4*.

²³ Esses, *Dance and instrumental differences in Spain*, pp. 751-752.

²⁴ José Luis Navarro García, *Semillas de ébano: el elemento negro y afroamericano en el baile flamenco* (Mairena del Aljarafe, Sevilla: Portada, 1998), pp. 137-46.

²⁵ El manuscrito se encuentra en el Archivo Histórico Nacional: Juan Lorenzo Jorquera Opazo, “Presencia de la música en la Compañía de Jesús de Madrid durante la primera mitad del siglo XVII”, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2016, p. 530.

frecuentes referencias en los textos.²⁶ Tampoco aparece ningún guineo, cumbé ni paracumbé en el índice de tipos de piezas en el catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional,²⁷ mientras que sí aparecen títulos como “bayles”, danzas —o incluso “danzando”—, chaconas, gallardas, marchas, minués, paradas, saraos y tocotines, lo que nos hace reflexionar sobre la parateatralidad de los villancicos. Especialmente destacable en este sentido es el villancico *Den lugar a los negrillos*, estrenado en el convento madrileño de las Descalzas Reales durante la noche de Navidad de 1685, cuyo texto viene subdividido en varias danzas, una de las cuales es, sí, un zarambeque: chacona, villano, zarambeque, paradas y gran duque. Lamentablemente, como en la gran mayoría de ejemplos, solo se conserva el texto, no la partitura, el cual se presenta como Apéndice al final del presente trabajo.

LA CHACONA, LA ZARABANDA Y EL CANARIO

Estos tres bailes adquieren prestigio a lo largo del siglo, desde sus orígenes humildes y sujetos a muchas críticas, hasta ser incluidos como bailes de escuela por maestros como Esquivel ya en 1642. No son bailes considerados exclusivamente como “negros”, aunque sí presentan a menudo conexiones con ellos; probablemente la contribución africana fue decisiva en su definición y difusión. Rogério Budasz, sumándose a opiniones de otros autores, da cuenta de cómo muchas danzas de influencia africana aparecen casi simultáneamente en diferentes zonas del “triángulo atlántico”, entre la Península Ibérica, Latinoamérica y las ciudades costeras del Congo y Angola.²⁸ La Nueva España era tema frecuente en los teatros, fuente de modas y novedades —especialmente musicales—,²⁹ y los negros de los villancicos serán un buen medio para incorporarlas en las iglesias.

En cambio, no aparecen en los villancicos de negro alusiones a otros bailes con similares orígenes afroamericanos —como se aprecia en las reminiscencias de sus nombres—, algunos de ellos todavía conservados en tierras ul-

tramarinas: el **zambapalo**, la **gayumba**, la **cachumba**, el **dengue**, el **retambo**, el **rechazo** o el **ye-ye**.³⁰ Enumerados en algunos textos, como *El discurso de todos los diablos* (1626) de Quevedo o la novela *El diablo cojuelo* (1641) de Luis Vélez de Guevara,³¹ no llegaron a entrar en las letras de los villancicos, si bien se cita el “tambor cachumba” en el villancico inmaculista *Toda hermosa es la Madre del Sol* (Sevilla, 1693, núm. 174, v. 41).

Ya en su tiempo se consideraba que la **zarabanda** tenía orígenes novohispanos, pero con una importante contribución africana.³² Para el nombre se han buscado etimologías complejas, si bien actualmente parece imponerse la procedencia africana del culto bantú.³³ Era muy popular desde el siglo XVI, aunque su fama de lasciva le acarreo prohibiciones, lo que no impidió su difusión internacional y un proceso de estilización culta durante el siglo siguiente, conviviendo al mismo tiempo con su reputación de grosera. Quizás fuera este carácter lúbrico lo que la asoció aún más a los personajes negros, hipersexualizados en la construcción de su arquetipo.³⁴ Cabe decir que la atribución de carácter pecaminoso no era exclusiva de la zarabanda, sino señalada y criticada por los tratadistas también en otras danzas. De aquí que no deja de ser sorprendente la presencia desacomplejada de estos bailes en los templos, y solo la laxitud de las “libertades de diciembre” carnalescas debió permitirles en estos contextos:³⁵

³⁰ Navarro García, *Semillas de ébano*, pp. 147-158; Clara Bejarano Pellicer, “Las danzas en la representación cultural española de América y África: mestizaje musical en Sevilla en los siglos XVI y XVII”, *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 36 (2015), nota 68.

³¹ Marcella Trambaioli, “Apuntes sobre el guineo o baile de negros: tipologías y funciones dramáticas”, en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002* (Burgos-La Rioja: Iberoamericana, 2004), p. 1775.

³² Álvaro Torrente, “El ‘destierro’ de la Zarabanda (1585): Una lectura poética desde la British Library”, *Revista de Musicología*, 43/2 (2020), pp. 529-586, esp. p. 548.

³³ Navarro García, *Semillas de ébano*, p. 101.

³⁴ Aurelia Martín Casares, “Comba y Dominga: la imagen sexualizada de las negroafricanas en la literatura de cordel de la España moderna”, en *La Esclavitud negroafricana en la historia de España, siglos XVI y XVII*, ed. Aurelia Martín Casares y Margarita García Barranco (Granada: Comares, 2010), pp. 173-88.

³⁵ Se cita la zarabanda en los villancicos siguientes: *Una zambra de las negras* (núm. 105), *Vaya una mojíganga* (núm. 204), *Quelemo, maese Flansico* (núm. 91), *Hola que hola* (núm. 62), *Melcholiyo, Melcholiyo* (núm. 147), *Flasiquiyo*

²⁶ Al menos, no aparece ningún patrón de danza en la veintena de partituras transcritas en la tesis doctoral de Pujol-Coll, “Els vilancets ‘de negre’ al segle XVII”, Anexo 2.

²⁷ Biblioteca Nacional, *Catálogo de villancicos*, pp. 331-332.

²⁸ Rogério Budasz, “Black Guitar-Players and Early African-Iberian Music in Portugal and Brazil”, *Early Music*, 35/1 (2007), pp. 3-21.

²⁹ José Manuel Pedrosa, “La encrucijada española: cantos y músicas de Europa, África y América en los Siglos de Oro”, *Edad de Oro*, 22 (2003), pp. 221-246.

Vamo, vamo Flasico y dame
la guitariya,
tocalemo la sarabandiya,
chacharrachá de lo rasgadiyo,
tintilintín de lo punteadiyo,
tumbucutú de lo golpeadiyo

Flasiquiyo de puntiya, Granada, 1673, núm. 49, vv. 15-20.

Esquivel admitía la zarabanda como danza a enseñar en sus *Discursos sobre el arte del dançado*, incluyendo también la **chacona**, con la cual comparte otras características, como el origen afroamericano, que llevó a Cervantes a motejarla como “indiana amulada”.³⁶ Así también la chacona tiene buena entrada en los villancicos de negro, como danza adecuada para que la bailen sus protagonistas,³⁷ como por ejemplo en *Flasico de Mozambique*: “tocará Tomasiya chacona, / ligeriyo movendo el pe” (núm. 135, vv. 39-40). También se intuye cantada y quizás bailada en toda una estrofa de *Ah siolo Mincholiyo* (núm. 12, vv. 35-37) y *Ah mi siolo Juanico* (núm. 8, vv. 32-39): “Vaya, vaya la chaconsiya, vaya, / que se alegla tura la viya”. En *Antón, ah, plimo Antón* parece una danza poco edificante, según dialogan los dos personajes: “1: ¿Quele a chacona? / 2: Tentalemo la plesona.” (Núm. 80, vv. 28-29), y marchan a su ritmo los soldados de Angola a *Plimo, plimo*, como dice su estribillo: “tocamiento al arma el guineo, / y malchamo a la chacona” (núm. 84, vv. 29-30). Más adelante, la chacona inicia un proceso de internacionalización y ennoblecimiento parecido al de la zarabanda, como testimonia el inicio del ya citado *Den lugar a los negrillos*, donde se considera un baile propio

de *puntiya* (núm. 49), *Hachihí, hachihá* (núm. 55) y *Helmana Flastica (I)* (núm. 58).

³⁶ Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* (Madrid: Casa Editorial Bailly Bailliére, 1911), p. cxl. Los orígenes latinoamericanos de la chacona, su carácter erótico y las prohibiciones que se derivaron, junto a otros bailes considerados lascivos, quedan bien documentados y comentados por Louise K. Stein, “Eros, Erato, Terpsichore and the Hearing of Music in Early Modern Spain”, *The Musical Quarterly*, 82/3-4 (1998), pp. 654-677.

³⁷ Además de los ejemplos expuestos, se propone bailar una chacona en *Chocorate, ja, ja, ja!* (núm. 27, vv. 17), en *Dominguiyo, ah, Dominguiyo* (núm. 133, vv. 28), en *Hola que hola* (núm. 62, vv. 29), en *Lo branco se apalte* (núm. 66, vv. 59), en *Los negrillos por su cuenta* (núm. 143, vv. 25), en *Sepa tu ziñol, Andlé* (núm. 95, vv. 22) y en *Vaya una mojiganga* (núm. 204, vv. 83).

también de la corte: “Den lugar a los negrillos, / que a danza vienen lozanos, / haciendo escuela y estudio / de los sonos de palacio”.

El **canario** venía definido por Covarrubias como un tipo de *saltarello* que fue llevado desde las islas Canarias a España. Desde el siglo XVI venía relacionado con la esclavitud por el hecho de que algunos aborígenes esclavizados con la conquista de las islas lo bailaban por las calles de Sevilla. Pronto se introdujo en los ballets de mascaradas renacentistas protagonizado por el rey y la reina de Mauritania, exóticamente ataviados.³⁸ Durante el siglo siguiente se convirtió en una danza digna, tanto para ser enseñada por los maestros de danza —así lo hacía Juan Esquivel Navarro— como para las danzas del Corpus Christi, en la corte o el teatro.³⁹ En los villancicos de negro aparece con cierta frecuencia, a veces remarcando su aire elegante, como en *Sepa turu lo branco*, de 1699 (núm. 173, vv. 40-43): “Que baile Domingo / el canalio aprisa / y haga revelencias / y haga cultesías”; otras veces recordando los gestos briosos de pies, como en el villancico gaditano *Lifonsiyo* de 1688 (núm. 65, vv. 22-23), con texto de José Pérez de Montoro: “1: Pue vaya canalio. / 3: No, que rompe mucha zapato”.⁴⁰

Y LAS DANZAS IMPERTINENTES

Hay danzas que se desestiman en la inevitable discusión sobre qué bailar en el Portal. Pero, por mucho que se consideren inconvenientes y fuera de lugar, tarde o temprano muchas de ellas acaban desfilando igualmente por los villancicos, subvirtiendo las categorías aristocrático/popular, en el contexto carnavalesco propio de las fiestas navideñas. Las danzas cortesanas y dignas, como el **Gran Duque**, son allí parodiadas por el tópico de los afanes de nobleza que a veces muestran los negros: “pulque zá mucha razione, / que lo neglo tenan duque, / pues gitanos tienen conde” (*Al Dios niño*, núm. 16, vv. 38-39). El Gran Duque se propone también en *Ya que falta, porque acabe* (núm. 114) y es la

³⁸ Genoveva Gálvez, “Canario”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 2 (1999), p. 1016.

³⁹ Esses, *Dance and instrumental diferencias in Spain*, pp. 600-609.

⁴⁰ El canario es citado en los villancicos siguientes: *Quelemo, maese Flasico* (núm. 91), *Esta noche los negros* (núm. 40), *Oiga, plima* (núm. 170), *Lifonsiyo* (núm. 65), *Ya que falta, porque acabe* (núm. 114), *Ah, mi siolo Juanico* (núm. 8), *Flasiquiyo (II)* (núm. 166) y en *Sepa turu lo branco* (núm. 173).

danza que culmina el villancico de danzas *Den lugar a los negrillos* (núm. 30) para la Capilla Real. Efectivamente, la danza final finge el tono grave y solemne de la danza original, en el lenguaje y —debemos suponer— en la música. Los orígenes nobles de esta danza resonaban aún desde su aparición en 1589, por parte de Emilio de Cavalieri, en la fiesta de los duques de Medici. Se difundió rápidamente y fue muy popular entre los guitarristas de la época, que incluyeron varias versiones en sus libros a partir de una misma base armónica. También fue muy extendida dentro de las obras de teatro: en la *Mojiganga de los sonos*, José de Cañizares hace entrar el Gran Duque, “subido en unos zancos, dos pajes alumbrando con dos candiles y un Negro y la Negra delante”.⁴¹

La **folia** es negada en principio “porque es son de balbelía” (*Lifonsiyo*, núm. 65, vv. 22), porque “dalemo malanculía” (*Plimo Blas, ah, plimo Blas*, núm. 83, vv. 28) o “No quielo eze, que zâ flía” (*Ah siol Mincholiyo*, núm. 12, vv. 30). Pero, en cambio, más allá de las rimas fáciles, es el baile que termina bailando Pasical a *Sepa turo lo branco*: “Pasiqual alegre / baile las folías” (núm. 173, vv. 33-34), y que tampoco se desprecia en *Sepa tu ziñol, Andlea* (núm. 95, vv. 24), ni en *Hola que hola* (núm. 62, vv. 28) ni *Hao molenito de Angola* (núm. 57, vv. 27) ni *¿Dónde vamo, plima mía?* (núm. 134, v. 10); el baile que cantan y bailan los cuatro niños de la capilla en *De la iglesia catedral*: “Ya cantando una folia, / para bailarla después / entran los cuatro infantejos, / hacen muy bien su papel” (núm. 180, vv. 13-17).

La **mariona** (“maliona”, “maliola”) es mencionada en *Viniendo a Belén los Reyes* (núm. 112, vv. 9), en *Melcholiyo, Melcholiyo* (núm. 147, vv. 38-40) y en *Lifonsiyo*, desestimada finalmente porque es una danza de señorío: “e ranza de glande siol” (núm. 65, vv. 24-25). Para terminar el listado de danzas, hay que mencionar el **saltaré** y el **matachín** en *¿Dónde vamo, plima mía?* (núm. 134, vv. 15-24) y en *Venga turo, Flanziquiyo* (núm. 109), el **villano** y las **paradetas** en *Den lugar a los negrillos* (núm. 30, vv. 48-59, vv. 97-108), el **tocotín** en *Lifonsiyo* (núm. 65), la **gallarda** y el **pasacalle** en *Ya que falta, porque acabe* (núm. 114, vv. 23), la **zanguangua** en *Hola, qué, qué* (núm. 138, vv. 11) y *Mucho Gil he llegado a sentillo* (núm. 206, vv. 7). Como metagénero que es capaz de fagocitarlo todo, en los villancicos de negro cualquier

danza tiene entrada, aunque sea con una intención crítica, satírica o paródica.⁴²

LA INVITACIÓN A LA DANZA

Habría que plantearse si las frecuentes enumeraciones de estos bailes tenían algún tipo de realidad coreográfica paralela. ¿Debemos considerar las invitaciones a la danza de los villancicos de negro como meras alusiones retóricas? Del mismo modo que Antoniyo o Flanciquiyo son meros personajes fingidos por los cantores de las capillas, ¿también lo son como bailadores? En definitiva, ¿se bailaba, durante el villancico?

Así como tenemos muchas noticias de las danzas en la procesión de Corpus,⁴³ son mucho más escasas las representaciones y bailes navideños dentro de los recintos religiosos, sujetos a un fuerte control desde el Concilio de Trento. En varios concilios provinciales de la Tarraconense se habían prohibido explícitamente representaciones teatrales navideñas, o bien se permitían solo si se obtenía el permiso de la curia.⁴⁴ Y en su estudio sobre el jesuita Juan de Mariana (1536-1624), Pilar Ramos subraya, de su *Tratado contra los juegos públicos* (1609), cómo el autor denigra las danzas dentro de las iglesias, admitiendo implícitamente que tenían lugar:

se deben echar dellos [los templos] las danzas, que conforme a la costumbre de España, con gran ruido y estruendo, moviendo los pies y manos al son del tamboril

⁴² Debemos el concepto de metagénero aplicado al villancico a Bernardo Illari, *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730*, tesis doctoral, Ph.D., The University of Chicago, 2001.

⁴³ Dámaso García Fraile, “La danza en la iglesia española durante el reinado de los Austrias”, en *Campos interdisciplinares de la Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 35-28 de octubre de 2000*, ed. Begoña Lolo Herranz (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001), pp. 505-527. Se describen numerosas danzas dentro de las iglesias, aunque la gran mayoría se relacionan con el Corpus, excepto algunos casos que se detallan más adelante.

⁴⁴ Se tienen noticias de peticiones catalanas para representar en Cassà de la Selva el Nacimiento dentro de la iglesia durante la noche de Navidad de 1665, o representar el Misterio del Nacimiento en Calonge, también la noche de Navidad y con vestidos pastoriles, en 1664, junto a otros ejemplos gerundenses. Véase Josep M. Marquès Planagumà y Pep Vila, “Licències i permisos de representacions teatrals en les comarques gironines de la contrareforma”, *Arxiu de textos catalans antics*, 19 (2000), pp. 481-502.

⁴¹ Craig H. Russell, “Gran duque”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 5 (1999), p. 825.

por hombres enmascarados se hacen; porque ¿de qué otra cosa sirven sino de perturbar a los que rezan y oran y a los que cantan en común?⁴⁵

Este relajamiento también se podía dar con los villancicos, incorporando en algunos casos algunos elementos teatrales y escénicos.⁴⁶ También los de negro: en la catedral de Cuenca, a principios del XVII, se pagó a un tal Agustín Pérez “por hacer de negro y bailar la noche de Navidad en el coro”.⁴⁷ También sabemos que en Salamanca, inmediatamente después de Navidad se pagaron unos vestidos de una “danza con disfraz de negrillos” interpretada por los mozos de coro en 1657.⁴⁸ Y los mismos textos dejan entrever algún tipo de realidad parateatral, como en *Mana Flansiquiya*, para el convento de la Encarnación en Madrid, el 1678 (núm. 69, vv. 41-44):

En la rudiya zeñimo
zaltiya de cazcavé,
pulque pueda, cuando baile,
a lo neglo cunocel.

Aunque no fuera representado durante el villancico, esa rodilla ceñida con cascabeles asocia los bailes de negros a los “bailes de cascabel” más que a las “danzas de cuenta”, ya que los cascabeles aparecen citados en 33 textos diferentes. La distinción entre “danzas de cuenta” y “bailes de cascabel”, planteada en su tiempo por Juan Esquivel, entre otros, es problemática. Se suponía que las primeras

eran medidas —implicaban un recuento de los pasos—, usaban solo la parte inferior del cuerpo —especialmente los pies— y estaban circunscritas a los ambientes nobles y refinados. Por el contrario, los bailes de cascabel eran populares, se bailaban con todo el cuerpo utilizando cascabeles ceñidos a los brazos o piernas.⁴⁹ Pero unas y otros no se encuentran tan socialmente diferenciados en algunos documentos, como los contratos para las fiestas de Corpus en Madrid: los mismos grupos de bailarines son contratados para una u otra tipología de danza y, en los listados donde los maestros las proponen, las de cuenta aparecen al lado de las de espada, de cascabel y “de música”.⁵⁰ Se intuye que las danzas de cuenta y las de música son más complejas y que quizás debían ser dirigidas por el maestro, de aquí que fueran más caras de contratar.

Los textos —no las partituras, donde nunca aparecen— se llenan de alusiones a otros instrumentos de percusión rudimentarios con que estas danzas, e incluso los villancicos mismos, podrían haber sido acompañadas. Además de los cascabeles, en cuarenta y cinco textos aparecen citadas las “sonajas”, que hemos de visualizar parecidas a las actuales panderetas, según la definición de Covarrubias: “un cerco de madera, que a trechos tiene unas rodajas de metal que se hieren unas con otras, y hace un gran ruydo”. Son frecuentes también las castañetas o castañuelas (33 citas), el tambor o tamboril (38 citas) y, en menor medida, el pandero y el mortero. No solo son frecuentes los instrumentos de percusión, ya que la guitarra aparece 34 veces y la trompeta 24.⁵¹ Respecto a la primera, simplemente se constata la gran difusión del instrumento entre todas las clases sociales españolas, también entre los esclavos;⁵² y por lo que atañe a la segunda, se refuerza el papel de los africanos en situaciones

⁴⁵ Pilar Ramos López, “‘A la manera de España’: polémicas españolas sobre la danza en los siglos XVI y XVII”, en *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, ed. Beatriz Martínez del Fresno (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2011), p. 81.

⁴⁶ Véanse, por ejemplo, los casos mencionados por Lothar Siemens Hernández, “Villancicos representados en el siglo XVII: el de ángeles y pastores de Diego Durón (1692)”, *Revista de Musicología*, 10/2 (1987), pp. 547-58; y Álvaro Torrente, “Un villancico danzado y representado: ‘Los figurones ridículos’ en Salamanca”, en *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750: actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, ed. María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tor-desillas, 1997), pp. 495-516.

⁴⁷ Gloria Martínez y Miguel Martínez Millán, *El Villancico y la Navidad en la Catedral de Cuenca* (Cuenca: Publicaciones de la Escuela Normal “Fray Luis de León”, 1971), p. 9.

⁴⁸ García Fraile, “La danza en la iglesia española durante el reinado de los Austrias”, p. 522.

⁴⁹ Carmen García Matos Alonso, “Una polémica en torno a las danzas de cuenta y los bailes de cascabel de los siglos XVI y XVII”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 12/2 (1997), pp. 121-134.

⁵⁰ María Asunción Flórez Asensio, “Memoria de las danzas que podrán salir en la procesión del santísimo deste presente año: (Danzas y bailes en el Corpus madrileño durante los siglos XVI al XVIII)”, *Revista de Musicología*, 32/2 (2009), p. 468.

⁵¹ Para el listado completo de instrumentos, véase Pujol-Coll, “Els vilancets ‘de negre’ al segle XVII”, pp. 112-114.

⁵² Recordemos, por ejemplo, el esclavo negro Luis, en *El celoso extremeño*, una de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, que desea fervientemente tocar la guitarra. Esta difusión de la guitarra entre negros y esclavos se produjo también en Portugal y Brasil, según Rogério Budasz, “Black Guitar-Players and Early African-Iberian Music in Portugal and Brazil”.

heráldicas o militares, como en *Afuela, Afuela*, villancico madrileño para el convento de las Descalzas Reales durante la Navidad de 1679 (núm. 4, vv. 5-16):

Afuela, afuela, afuela,
que vamo de carrera,
apalta, apalta, apalta,
que vamo de bataya.
Afuela, afuela,
que se oye la clala tlompeta;
apalta, apalta,
que zuena la alegle dulzaina.
Pues toque el atabal
tan taran, tan tan tan;
pues toque lo clarín,
tin tirin, tin tin tin.

Hay pocas noticias de danzas navideñas ejecutadas por los mismos iberoafricanos. Una de ellas resulta excepcional, la cofradía de negros de Nuestra Señora de los Reyes, fundada por el negro Juan Cobo en Jaén en 1600 y trasladada a Granada en 1611.⁵³ Celebraban su fiesta el mismo día de Reyes, con aspectos musicales muy cuidados, ya que se contrataban cantores y músicos de guitarra o vihuela. Terminada la ceremonia, se hacía una danza ante la imagen de la Virgen con el Niño. Se alquilaban vestidos de librea, cascabeles y sonajeros para los danzantes, acompañados por ministriles que tocaban gaitas y tambores. Después, salían en procesión con la imagen, precedida por los danzantes y los cofrades. Hay que añadir, además, que la potente celebración negra del Día de Reyes en Cuba podría tener un origen peninsular similar.⁵⁴ Las noticias de iberoafricanos danzando en otras festividades son más numerosas.⁵⁵ Además de Andalucía, en las Islas Canarias, donde la población negra esclava también era importante, las cofradías participaban en determinadas festividades con bailes de cascabel. Así lo hacían, por ejemplo, en la fiesta de la Asunción en la localidad de Telde, en Gran Canaria.⁵⁶

⁵³ Rafael Ortega Sagrista, "La Cofradía de los Negros en el Jaén del Siglo XVII", *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses*, 12 (1957), pp. 125-133.

⁵⁴ Fernando Ortiz, *Los cabildos y la fiesta afro cubana del Día de Reyes* (La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1992).

⁵⁵ Aurelia Martín-Casares y Marga García Barranco, "The musical legacy of black Africans in Spain: A review of our sources", *Anthropological Notebooks*, 15/2 (2009), pp 55-57.

⁵⁶ Manuel González Ortega, "El sorondongo: una versión canaria de la 'jerigonza'", *Revista de Musicología*, 15/1 (1992), p. 46.

Por todos estos datos, no se puede descartar una cierta realidad coreográfica y parateatral durante la interpretación del villancico de negro navideño, tal como dejan entrever los ejemplos comentados. Quizás los bailes más "negros" como el guineo, el paracumbé y el zarambeque sufrían un proceso de estilización antes de considerarlos aptos para la iglesia, como las danzas que tenían lugar en las procesiones del Corpus, el gran modelo de fiesta urbana del barroco.

LAS DANZAS DE CORPUS, UNA COMPARATIVA

En la procesión de Corpus, las danzas de negros tenían mucha presencia, en medio de las de gitanas, indios, salvajes, pastores y otras, como las de Valladolid entre 1587 y 1676,⁵⁷ las de Salamanca en 1508,⁵⁸ las de Córdoba entre 1601 y 1640,⁵⁹ las de Madrid entre 1606 y 1681⁶⁰ o las de Sevilla entre 1559 y 1659.⁶¹ Un paisaje humano, este de las danzas de Corpus, que evoca inevitablemente el de los villancicos cómicos, donde los préstamos intertextuales debían ser constantes.

Ahora bien, el público de estas procesiones se acostumbraba a unos falsos negros, blancos tiznados, del mismo modo que había contemplado el baile de unos falsos húngaros o unos falsos peregrinos, en un mundo donde se valoraba mucho la variedad y nada la autenticidad. La descripción del vestuario de la compañía de Gaspar de Oropesa y su esposa Inés de Bustamante para los bailes de Corpus en Valladolid de 1577 incluye para las falsas gitanas "un rodeo de gitana de tafetán de colores y hoja

⁵⁷ Luis Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1989), pp. 22-23.

⁵⁸ García Fraile, "La danza en la iglesia española durante el reinado de los Austrias", p. 512.

⁵⁹ Juan Aranda Doncel, "La fiesta del Corpus Christi en la Córdoba de los siglos XVI y XVII", en *El Mundo festivo en España y América*, ed. Antonio Garrido Aranda (Córdoba: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 2005), pp. 103-49.

⁶⁰ Cristóbal Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII* (Madrid: Revista Española, 1901); y N D Shergold, y J E Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón: 1637-1681: estudio y documentos* (Madrid: Historia, Geografía y Arte, 1961).

⁶¹ Clara Bejarano Pellicer, "Las danzas en la representación cultural española de América y África: mestizaje musical en Sevilla en los siglos XVI y XVII", pp. 205-34.

de latón con su melena larga y rubia” (...) “un rostro hermoso con que hacía la gitana” y “cuatro rostros de salvaje con sus barbas” para los bailes de salvajes, quizá también para los de negro.⁶² Igualmente, en la preparación de la procesión de la Asunción de Toledo de 1525, se explicita cómo se pintaban de negro los figurantes:

llevó el pintor por pintar los carros y cuatro máscaras de negros, y por el betún para teñir las piernas y los brazos, un ducado / De cola y trapos y arija para hacer las máscaras de los negros, 1 real y 6 maravedises. / De huevos y aceite para sentar el betún negro en las piernas y brazos: siete huevos a tres blancas, y dos maravedises de aceite, que montan 14 maravedises.⁶³

Estos ejemplos de *blackface*, abundantes también en el siglo XVII, se superponen con la participación directa de iberoafricanos con sus danzas. Desde la Edad Media, y en especial a lo largo del siglo XVI, el negro músico y danzante había tenido cierta dimensión pública, especialmente con funciones simbólicas y heráldicas. En Gerona, por ejemplo, a las procesiones de Corpus de 1447 en adelante aparecen varios negros, esclavos y cautivos, en número de dos a cuatro, que asistían algunas veces a las procesiones tocando instrumentos: a la del Corpus de 1457 figuraron “cotre sclaus qui sonaren trompetes” (“cuatro esclavos que tocaron trompetas”).⁶⁴ En Valencia, el cronista Joan Porcar pudo relatar cómo en 1598 encabezaban la procesión de San Vicente Ferrer los negros con su bandera de color amarillo y carmesí, acompañados de tamboril y flauta, seguidos por comerciantes, caldereros, colchoneros y otros gremios y oficios.⁶⁵ En la procesión del año siguiente volvieron a encabezarla, esta vez la “compañía de todos los negros de la ciudad, así libres como esclavos”, “llevando delante dellos huna copla de atambor, dolsayna y dos trompetillas que concordavan muy bien, y a este son algunos de

los negros mansebos que yvan en cuerpo baylavan a su tono de la Guinea”.⁶⁶ García Fraile sospecha que tanto los portugueses como los agricultores y los tres negros y una negra que bailaron las danzas de Salamanca el Corpus del 1508, acompañados de sonajas, cascabeles y tres tamboriles no eran ficticios.⁶⁷ Juan Aranda Doncel lista y detalla las numerosas danzas de negros, no todos tiznados, que acompañaron muchos Corpus cordobeses de la primera mitad del XVII.⁶⁸ Y otra excepción singular la constituyó la participación de la mulata Leonor Rica con su compañía, en varias fiestas sevillanas de finales del XVI.⁶⁹

Las danzas de Corpus, en definitiva, son un elemento a tener en cuenta a la hora de categorizar elementos intertextuales con los villancicos de negro:

- Sus elementos visuales contribuyen a vestir un imaginario visual cercano al de los villancicos de negros. Se acercan, ciertamente, a las descripciones de ciertos desfiles, como los de *Los negrillos a los Reyes* (núm. 140) o los de *Ah siolo Pelico de Santo Tumé* (núm. 13, vv. 87-91): “Con un costoso vestilo / de lichuga y de escarola, / va Pascualiyo de Angola / el del fusico tulsiro”.

- Dejan constancia documental de instrumentos que también aparecen con insistencia en los textos de los villancicos de negro. La documentación de las danzas de Corpus es muy clara sobre cómo, en la calle, las danzas tenían acompañamiento instrumental percusivo de cascabeles, tamboril, castañuelas o sonajeros, o bien de flauta acompañada con el tamboril. Ya que los textos de los villancicos son tan descriptivos con estos instrumentos, y las danzas de Corpus son un testimonio de su utilización, tal vez hay que entrever la posibilidad de que también estuvieran presentes en la interpretación de los villancicos navideños, aunque las partituras callen sobre ellos.

⁶² Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid*, pp. 22-23.

⁶³ Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojíngans*, p. clxxii.

⁶⁴ Julián de Chia, *La Festividad del Corpus en Gerona: noticias históricas acerca de esta festividad desde el siglo XIV hasta nuestros días* (Gerona: Impr. y Libr. de Paciano Torres, 1895).

⁶⁵ Juan Porcar, *Coses evengudes en la ciutat y regne de Valencia: dietario de Mosén Juan Porcar, capellán de San Martín (1589-1629)*, ed. Vicente Castañeda Alcover (Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934).

⁶⁶ Francesc Villanueva Serrano, “Manifestaciones musicales en las procesiones valencianas de Semana Santa y de San Vicente Ferrer a finales del siglo XVI”, en *Paisagens sonoras urbanas: História, Memória e Património* (Évora: Publicações do Cidehus, 2019), p. 197. En la misma procesión, la pareja de gigantes negros “baylaron los dos juntos la sonada de la sara-banda y despues el de la chacona”.

⁶⁷ García Fraile, “La danza en la iglesia española durante el reinado de los Austrias”, p. 512.

⁶⁸ Aranda Doncel, “La fiesta del Corpus Christi en la Córdoba”, p. 143-144.

⁶⁹ Ramos López, “‘A la manera de España’: polémicas españolas”, p. 74.

• En cuanto al tipo de bailes, alguna documentación del Corpus especifica “muchas mudanzas en el guineo con las sonajas y castañeta”, todas sus “mone-rías” y la posibilidad de un “paloteado”. No mencionan explícitamente el guineo —aunque sí, alguna vez, que han de bailar “a lo guineo”—, el paracumbé ni el zaram-beque. Sin embargo, las compañías que coreografiaban estos bailes estaban formadas por gentes de extracción humilde, por lo que no se descarta que esclavos o libertos iberoafricanos los introdujeran.⁷⁰

CONCLUSIONES

Durante dos siglos, la dimensión pública de los iberoafricanos coexistió con su representación fingida, enmascarada, fueran en las danzas o en los mismos villancicos de negro. El historiador Isidoro Moreno, buen conocedor de la esclavitud en la Andalucía medieval y moderna, da algunas razones de esta sustitución. En el siglo XVI, ante la gran cantidad de esclavos negros que había en Sevilla —se la conocía ya como “tablero de ajedrez”— se empezó a verlos como un peligro potencial, por eso se les obligó a vivir extramuros, se intentó prohibir sus cofradías y procesiones, y se les estigmatizó étnicamente. Aurelia Martín Casares, otra experta historiadora de la esclavitud andaluza en la Edad Moderna, coincide con Moreno: “en el siglo XVII existe incluso cierto miedo velado a la indocilidad de los esclavos”.⁷¹ Una evolución similar se puede vislumbrar en Portugal, a través de las cofradías de negros.⁷² Sólo cuando se produjo la catástrofe demográfica de la peste de 1649 y el cierre de la ruta esclavista Lisboa-Sevilla, la diezmada población negra comenzó a ser vista con simpatía.⁷³ La construcción de una ficción paralela, tanto en las danzas

como el teatro y los villancicos, va en la misma dirección: cuando los negros dejan de ser socialmente peligrosos, triunfa su reflejo deformado, desarmado y cómico, en forma de alteridad domesticada.

Nicholas R. Jones, en su iluminador ensayo sobre el habla de negros en la literatura española de los siglos XVI y XVII, citado al inicio de este artículo, se plantea cómo hacer legibles las voces y experiencias de los iberoafricanos a través de estas obras que los representan de manera artificial y estereotipada. En los villancicos “de negro” se han buscado respuestas desde ángulos diferentes, empezando por la autoría de los textos. Desde que, en los últimos años, los estudios sobre la esclavitud española en la Edad Moderna han ofrecido estudios de casos más pormenorizados,⁷⁴ debe matizarse la marginalidad social de esta población, no solo por los casos excepcionales de hombres de letras, artistas, músicos e intelectuales iberoafricanos —como Juan Latino, Juan de Pareja, Catalina de Soto o Vicente Lusitano—, sino por la diversidad de situaciones profesionales en que los esclavos se vieron implicados y que posibilitaron su acceso a la cultura escrita. Octavio Páez Granados sugiere que algunos textos de villancicos, aquellos que superan fórmulas trilladas por otros autores, pudieron tener una autor negro, fuese por vía indirecta —mediante las apropiaciones de poetas blancos, los más atentos a las manifestaciones poéticas y musicales de esclavos y libertos— o directa —gracias a los servidores esclavos en conventos o palacios, en contacto con poetas y maestros de capilla, como afirman también DiFranco y Labrador Herraiz.⁷⁵ Cabe decir, sin embargo, que estas hipótesis no pueden corroborarse mediante ningún ejemplo concreto de autoría negra, ni directa ni indirecta.

Con la música de los villancicos “de negro” debemos contrarrestar el silencio de las partituras, parcas en explicitar la colaboración africana. La difusión del tópi-

⁷⁰ Aranda Doncel, “La fiesta del Corpus Christi en la Córdoba de los siglos XVI y XVII”, p. 141.

⁷¹ Martín Casares, “Comba y Domingo: la imagen sexualizada de las negroafricanas”, p. 182.

⁷² Didier Lahon. “Exclusion, intégration et métissage dans les confréries noires au Portugal (XVIe-XIXe siècles)”, en *Negros, mulatos, zambaigos: derroteros africanos en los mundos ibéricos*, ed. Berta Ares Queija y Alessandro Stella (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000), pp. 275-311.

⁷³ Isidoro Moreno, “Pluriétnicidad, fiestas y poder: cofradías y fiestas andaluzas de negros como modelo para la América colonial” en *El Mundo festivo en España y América*, ed. Antonio Garrido Aranda. (Córdoba: Universidad de Córdoba, 2005), pp. 169-188.

⁷⁴ Véase Rafael M. Pérez García, José Luís Belmonte y Manuel F. Fernández Chaves, eds., *Los negocios de la esclavitud: tratantes y mercados de esclavos en el Atlántico Ibérico, siglos XV-XVIII* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018).

⁷⁵ Octavio Páez Granados, “El villancico de negro y su pertinente abordaje sociológico y literario”, *Romance Notes*, 54/2 (2014), pp. 177-185. Ralph A DiFranco y José Julián Labrador Herraiz, “Villancicos de negros y otros testimonios al caso en manuscritos del Siglo de Oro”, en *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar (Actas del Congreso Internacional Lyrá minima oral, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)*, ed. Pedro M. Piñeiro Ramírez (Sevilla: Fundación Machado, 2004), pp. 163-188.

co de la musicalidad del negro, junto al uso suntuario y doméstico del esclavo, facilitaron la profesionalización musical de algunos de ellos. Hay numerosos ejemplos de músicos negros en Latinoamérica, como ministriles en capillas, pero también los hay al servicio del duque de Medina Sidonia en Sevilla.⁷⁶ Después de aportar y sintetizar varios ejemplos, Clara Bejarano concluye que en Sevilla “todos los testimonios apuntan a que los negroafricanos continuaron cultivando su música tradicional en los bailes públicos además de aprender la tradición cristiana para ejecutarla en la iglesia y en el mundo profesional de la música al servicio de sus amos”.⁷⁷ Los últimos estudios de esta autora confirman la actividad musical de los esclavos sevillanos.⁷⁸ Por lo tanto, la aportación musical de la población iberoafricana parece haber sido importante, si bien debemos rastrearla en músicas de tradición no escrita, como el flamenco, donde las “semillas de ébano” cayeron en tierra abonada.⁷⁹

Si para la dimensión literaria solo disponemos de hipótesis no corroboradas, y para la dimensión musical escasean los testimonios concretos, es en los bailes donde el legado cultural de la diáspora africana es más explícito y rastreable. Aunque fueron motivo de apropiaciones e hibridaciones, se les reconoció su autoría e impacto ya en su tiempo, desafiando las limitaciones contra el cuerpo en libertad con la alegría performativa de guineos, cumbés y zarambeques, que admiraron y alarmaron por igual a sus contemporáneos. En las procesiones de Corpus, sus danzas fueron imitadas y a menudo interpretadas por compañías ennegrecidas deseosas de obtener su misma popularidad. Y el eco de este mismo éxito les llevó incluso hasta los recintos sagrados mediante los villancicos “de negro”, donde estas danzas fueron invocadas y quizás también bailadas, aunque ya empalidecidas y desprovistas de su entorno originario. Todo ello forjó una identidad colectiva, dentro de la cual los iberoafricanos hicieron innegables aportaciones culturales que deben serles reconocidas: den lugar a los negrillos.

⁷⁶ Lucía Gómez Fernández, “El mecenazgo musical de la casa de Medina Sidonia y el Nuevo Mundo en el siglo XVI”, en *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, eds. María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (Granada: Universidad de Granada, 2007), pp. 59-68. Véase también, de la misma autora, *Música, nobleza y mecenazgo. Los duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 2017).

⁷⁷ Bejarano Pellicer, “Las danzas en la representación cultural española”, pp. 228.

⁷⁸ Clara Bejarano Pellicer, “Los esclavos negros músicos a fines del siglo XVI: una mercancía disputada”, en *Ciudades atlánticas del sur de España: la construcción de un mundo nuevo (siglos XVI-XVIII)*, ed. Juan José Iglesias Rodríguez, José Jaime García Bernal y Isabel María Melero Muñoz (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2021), pp. 337-358. La misma autora también aporta datos de músicos negros en *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro* (Sevilla: Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2013).

⁷⁹ José Luis Navarro García, *Semillas de ébano: el elemento negro y afroamericano en el baile flamenco* (Mairena del Aljarafe, Sevilla: Portada, 1998). Desde esta obra fundacional por lo que respecta a la influencia africana en el flamenco, otras investigaciones han abordado esta aportación: K. Meira Goldberg, *Sonidos negros. On the Blackness of Flamenco* (New York: Oxford UP, 2019); *Gurumbé. Canciones de tu memoria negra* [DVD], dir. Miguel Ángel Rosales (Intermedia Producciones, 2016); y Eloy Martín Corrales, “Los sonos negros del flamenco: sus orígenes africanos”, *La factoría. La revista social* (8-7-2008).

APÉNDICE

Den lugar a los negrillos, Villancico para la Navidad de 1685
(Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales)**Negro***Introducción*

Den lugar a los negrillos,
que a danzar vienen ufanos,
haciendo escuela y estudio
de los sones de palacio.

Con algazara festiva
a pares vienen entrando,
y por lo negro, parecen
que son pares de zapatos.

Sobre componer la fiesta,
según se han amotinado,
yo imagino que en la danza
habrá su paloteado.

Estrillo

Danç. La danza ze empieze

cun turo placé,

y al Niño aleglemo,

que naze en Belé.

1. Empieze el ziol Francico.

2. Empieze el ziol Tumé.

3. Entle tulo lo neglo

y empieze la danza Baltulumé.

1. Ha entlado cansalo

y está delengalo.

2. Puez vaya el toniyo de zu melzé.

Chacona

Que zi eztá delengalo

mi Baltulumé,

a loz piez de lo Diozo

recoble los piez.

A cabayo ze ponga

en mula y en buey,

y en doz blutoz velemoz

la danza de tlez.

Que al Ziolo ez forzozo

le palezcan ben

laz mudanzaz, si hoy hace

mudanza en Belén.

1. Otlo baile mulemo,

polque la mula

za mohína y enzeña

laz heladulaz.

2. Vaya el villano,

loz pastolez ayuden

como paizanoz.

Todos: Vaya, vaya el villano.

Villano

1. Al Chiquiyo, que le dan

pol la manzana de Adán.

2. No le dalán otla coza

zino muelte liguloza.

1. Polque naze entre la paja

Diozo que del Cielo baja.

2. Polque ez máz fêtil glano

pala el pan máz zobelano.

1. Zi ez tolo un volcán su pecho,

¿cómo tilita en el lecho?

2. Pol hacel con suz pezalez

el lemedio de miz malez.

1. Esta danza ez muy zelia,

vaya otla alegre,

con que el Diozo que chola

zu llanto temple.

1. Vaya el canalio.

2. Va el zalambeque.

1. Zalembeque vaya

con zu teque teque.

Todos: Vaya, vaya,

vaya el zalambeque.

Zarambeque

1. Al Diozo poblete

démozle plezente,

entle Flanziquiya

a hacel el papiya.

2. No apalte zuz ojoj

de loz plimoz cocoz,

que aunque neglo zamo,

mile, no ezpantamo,

demo un capotiyo

que gualde del fíio;

maz no ze encapote,

que habló blavo azote.

1. Zeze ya el zalambeque,

polque ze quieblan

de laz neglaz figulaz

todaz laz guezaz.

2. ¿Qué ez lo que quelé?

1. Laz palaletaz.

3. Zin palal ze comiencen

y ande la rueda,

que no canzalán,

cuando el Cielo que mila

noz ayudalá.

Todos: Ande la lueda,

empezémozlaz.

Paradetas

1. Palaletaz y más palaletaz

loz negliyoze han de bailá,

polque al aile que cole ligelo

laz mudanzaz han de volal.

Al Pezeble lleguémonoz, plimoz,

y salemo la zanguanguá,

que Chiquiyo ez el blanco del neglo,

y queliendo puede azeltá.

Hola, plimoz, milemo la bueya,

polque aunque no zabemos bailal,

laz voltetaz y laz revoltetaz

blavamente laz zabemos dal.

1. Zeze, plimoz, la danza y el baile,

y pues el Diozo canzalo estalá,

como a Rey, el Glan Duque colone

la fiesta, la danza, el baile, el zolaz.

2. Entle el Glan Duque, entle,

polque ze vea,

que loz negloz concluyen

con excelencia..

El Gran Duque

Pala lo negliyo, Ciolo,

que la danza hizielon

con glande plimol,

de eze Pezeblito poble

laz flechaz dizpala

del alco de amol,

las aritzas o que ven

helmoza folezta zon;

polque folezen pol milal flol al Zol:

¡Ay, qué dulzula! ¡Ay, qué glolia!

¡Ay, qué glande rezplandol!

Redoblemoz al Duque

pala acabayo,

aunque tuos nos digan,

za colcobado.

Todos: Vaya de redoble,

vaya, vaya empezando.

4. Tuque la zambuchiya,

y el alpa folme

el re mi fa zol,

al Solezito Helmozo

que yeloz dola con zu dolol.

Vaya, vaya aleglito el zon,

puez que laz perlaz que delamó

pala el neglo zon,

con que fáblan con zu colazón:

¡Ay, cómo chola el amol!

polque lo neglo enriquezca hoy

denoz zu mano el Ziol,

y eche a los plimoz zu bendición.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Aranda Doncel, Juan. “La fiesta del Corpus Christi en la Córdoba de los siglos XVI y XVII. En *El mundo festivo en España y América*, editado por Antonio Garrido Aranda. Córdoba: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 2005, pp. 103-49.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. *Post-colonial Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge, 2007.

Baker, Geoff. “Latin American Baroque: Performance as a Post-Colonial Act”. *Early Music*, 36/3, (2008), pp. 441–448.

Becco, Horacio José. *El tema del negro en cantos, bailes y villancicos de los siglos XVI y XVII*. Buenos Aires: Ollantay, 1951.

Bejarano Pellicer, Clara, “Los esclavos negros músicos a fines del siglo XVI: una mercancía disputada”. En *Ciudades atlánticas del sur de España: la construc-*

ción de un mundo nuevo (siglos XVI-XVIII), editado por Juan José Iglesias Rodríguez, José Jaime García Bernal e Isabel María Melero Muñoz. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2021, pp. 337-58.

_____. “Las danzas en la representación cultural española de América y África: mestizaje musical en Sevilla en los siglos XVI y XVII”. *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 36 (2015), pp. 205-34.

_____. *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2013.

Biblioteca Nacional. *Catalogo de villancicos de la Biblioteca Nacional: siglo XVII*, editado por Isabel Ruiz de Elvira Serra. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992.

Budasz, Rogério. “Black Guitar-Players and Early African-Iberian Music in Portugal and Brazil”. *Early Music*, 35/1 (2007), pp. 3–21.

Burke, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza, 1991.

- Chía, Julián de. *La Festividad del Corpus en Gerona: noticias históricas acerca de esta festividad desde el siglo XIV hasta nuestros días*. Gerona: Impr. y Libr. de Paciano Torres, 1895.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Casa Editorial Bailly Bailliere, 1911.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611. *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) <<https://apps2.rae.es/DA.html>>.
- DiFranco, Ralph A. y José Julián Labrador Herraiz. "Villancicos de negros y otros testimonios al caso en manuscritos del Siglo de Oro". En *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar "in memoriam" (Actas del Congreso Internacional "Lyra minima oral III", Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)*, coordinado por Pedro Manuel Piñeiro Ramírez. Sevilla: Fundación Machado, 2004, pp. 163-88.
- Esquivel Navarro, Juan de. *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen...* Sevilla: Iuan Gomez de Blas, 1642.
- Esses, Maurice. *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 1992.
- Fernández Martín, Luis. *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1989.
- Flórez Asensio, María Asunción. "Memoria de las danzas que podrán salir en la procesión del santísimo deste presente año: (Danzas y bailes en el Corpus madrileño durante los siglos XVI al XVIII)". *Revista de Musicología* 32/2 (2009), pp. 463-80.
- Fra Molinero, Baltasar. *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Siglo XXI, 1995.
- Gálvez, Genoveva. "Canario". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dirigido por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 2 (1999), p. 1016.
- García Fraile, Dámaso. "La danza en la iglesia española durante el reinado de los Austrias". En *Campos interdisciplinarios de la Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 35-28 de octubre de 2000*, editado por Begoña Lolo Herranz. [Madrid]: Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 505-527.
- García Matos Alonso, Carmen. "Una polémica en torno a las danzas de cuenta y los bailes de cascabel de los siglos XVI y XVII". *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 12/2 (1997), pp. 121-134.
- Goldberg, K. Meira. *Sonidos negros. On the Blackness of Flamenco*. New York: Oxford UP, 2019.
- Gómez Fernández, Lucía. "El mecenazgo musical de la casa de Medina Sidonia y el Nuevo Mundo en el siglo XVI". En *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, editado por María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas. Granada: Universidad de Granada, 2007, pp. 59-68.
- _____. *Música, nobleza y mecenazgo. Los duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2017.
- González Ortega, Manuel. "El sorondongo: una versión canaria de la 'jerigonza'". *Revista de Musicología*, 15/1 (1992), pp. 9-46.
- Illari, Bernardo. "Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730". Tesis doctoral, The University of Chicago, 2001.
- Jones, Nicholas R. *Staging Habla de Negros: Radical Performances of the African Diaspora in Early Modern Spain*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2019.
- Jorquera Opazo, Juan Lorenzo. "Presencia de la música en la Compañía de Jesús de Madrid durante la primera mitad del siglo XVII". Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2016.
- Knighton, Tess y Álvaro Torrente (eds.). *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007.
- Lahon, Didier. "Exclusion, intégration et métissage dans les confréries noires au Portugal (XVI^e-XIX^e siècles)". En *Negros, mulatos, zambaigos: derroteros africanos en los mundos ibéricos*, editado por Berta Ares Queija y Alessandro Stella. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000, pp. 275-311.
- Laird, Paul R. (ed.). *Towards a history of the Spanish villancico*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 1997.
- Marquès Planagumà, Josep M. y Pep Vila. "Llicències i permisos de representacions teatrals en les comarques gironines de la contrareforma". En *Arxiu de textos catalans antics*, 19 (2000), pp. 481-502.
- Martín Casares, Aurelia. "Comba y Dominga: la imagen sexualizada de las negroafricanas en la literatura de cordel de la España moderna". En *La Esclavitud ne-*

- groafricana en la historia de España, siglos XVI y XVII*, editado por Aurelia Martín Casares y Margarita García Barranco. Granada: Comares, 2010, pp. 173-88.
- Martín-Casares, Aurelia, y Marga García Barranco. “The musical legacy of black Africans in Spain: A review of our sources”. *Anthropological Notebooks*, 15/2 (2009), pp 51-60.
- Martín Corrales, Eloy. “Los sonos negros del flamenco: sus orígenes africanos”. *La factoría*, 12 (junio-septiembre 2000).
- Martínez, Gloria y Miguel Martínez Millán, *El Villancico y la Navidad en la Catedral de Cuenca*. Cuenca: Publicaciones de la Escuela Normal “Fray Luis de León”, 1971.
- Morales Abril, Omar. “Villancicos de remedo en la Nueva España”. En *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, coordinado por Aurelio Tello. México D.F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), 2013, pp. 11-38.
- Moreno, Isidoro. “Pluriétnicidad, fiestas y poder: cofradías y fiestas andaluzas de negros como modelo para la América colonial”. En *El Mundo festivo en España y América*, editado por Antonio Garrido Aranda. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2005, pp. 169-188.
- Navarro García, José Luis. *Semillas de ébano: el elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*. Mairena del Aljarafe (Sevilla): Portada, 1998.
- Ortega Sagrista, Rafael. “La Cofradía de los Negros en el Jaén del Siglo XVII”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 12 (1957), pp. 125-133.
- Ortiz, Fernando. *Los cabildos y la fiesta afrocubana del Día de Reyes*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1992.
- Páez Granados, Octavio. “El villancico de negro y su pertinente abordaje sociológico y literario”. *Romance Notes*, 54/2 (2014), pp. 177-185.
- Pedrosa, José Manuel. “La encrucijada española: cantos y músicas de Europa, África y América en los Siglos de Oro”. *Edad de Oro*, 22 (2003), pp. 221-246.
- Pérez García, Rafael M., José Luís Belmonte y Manuel F. Fernández Chaves, eds. *Los negocios de la esclavitud: tratantes y mercados de esclavos en el Atlántico Ibérico, siglos XV-XVIII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018.
- Pérez Pastor, Cristóbal. *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Revista Española, 1901.
- Porcar, Juan. *Coses evengudes en la ciutat y regne de València: dietario de Mosén Juan Porcar, capellán de San Martín (1589-1629)*, editado por Vicente Castañeda Alcover. Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934.
- Pujol i Coll [Pujol-Coll], Josep. “Els vilancets ‘de negre’ al segle XVII”. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016. <<https://hdl.handle.net/10803/383042>> [consulta: 04/09/2021].
- Ramos López, Pilar. “‘A la manera de España’: polémicas españolas sobre la danza en los siglos XVI y XVII”. En *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, editado por Beatriz Martínez del Fresno. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2011, pp. 71-87.
- Rosales, Miguel Ángel. *Gurumbé: Canciones de tu memoria negra* [DVD]. Intermedia Producciones, 2016.
- Roxo de Flores, Felipe. *Tratado de recreación instructiva sobre la danza, su invención y diferencias*. Madrid: Imprenta Real, 1792.
- Russell, Craig H. “Gran duque”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dirigido por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 5 (1999), p. 825.
- _____. *Santiago de Murcia’s Códice Saldívar no. 4: a treasury of secular guitar music from baroque Mexico*. Urbana: University of Illinois Press, 1995.
- Salas Cassy, Erika. “¡Teque, teque, lindo Zarambeque! El zarambeque como fenómeno de transculturación en la Península Ibérica y la América ibera”. Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de México, 2011.
- Shergold, N. D. y J. E. Varey. *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681: estudio y documentos*. Madrid: Historia, Geografía y Arte, 1961.
- Siemens Hernández, Lothar. “Villancicos representados en el siglo XVII: el de ángeles y pastores de Diego Durón (1692)”. *Revista de Musicología*, 10/2 (1987), pp. 547-58.
- Stein, Louise K. “Eros, Erato, Terpsichore and the Hearing of Music in Early Modern Spain”. *The Musical Quarterly*, 82/3-4 (1998), pp. 654-677.
- Swiaddon Martínez, Glenn. “Los villancicos de negro en el siglo XVII”. Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Torrente, Álvaro. “El ‘destierro’ de la Zarabanda (1585): Una lectura poética desde la British Library”. *Revista de Musicología*, 43/2 (2020), pp. 529-586.

- . “Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados”. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 3. *El siglo XVII*, editado por Álvaro Torrente. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 193-275.
- . “Un villancico danzado y representado: ‘Los figurones ridículos’ en Salamanca”. En *Música y literatura en la Península Ibérica, 1600-1750: actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, editado por María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete. Valladolid: Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas”, 1997, pp. 495-516.
- Torrente, Álvaro y Miguel Ángel Marín. *Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos. Vol. 1, Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel: Reichenberger, 2000.
- Trambaioli, Marcella. “Apuntes sobre el guineo o baile de negros: tipologías y funciones dramáticas”. En *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*. Burgos - La Rioja: Iberoamericana, 2004, pp. 1773-1873.
- Villanueva Serrano, Francesc. “Manifestaciones musicales en las procesiones valencianas de Semana Santa y de San Vicente Ferrer a finales del siglo XVI”. En *Paisagens sonoras urbanas: História, Memória e Património*. Évora: Publicações do Cidehus, 2019, pp. 179-206.
- Weber de Kurlat, Frida. “Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI”. *Romance Philology*, 17 (1963), pp. 380-91.

Recibido: 17.03.2021

Aceptado: 09.06.2021

