

01088

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LOS VILLANCICOS DE NEGRO EN EL SIGLO XVII

Tesis que para optar al grado de

DOCTOR EN LITERATURA (ESPAÑOLA)

presenta

GLENN MICHAEL SWIADON MARTINEZ

Asesor

Dr. Aurelio González *Perez*

México, D. F.

Junio 2000



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Realicé un estudio literario de los villancicos de negro, género poético-musical muy popular entre fines del siglo XVI y medianos del siglo XVIII (con un auge especial en la segunda mitad el siglo XVII). Los poetas los escribieron para ser cantados en las iglesias peninsulares y coloniales, en las celebraciones navideñas, sobre todo.

Los poemas constan de: introducción, estribillo y coplas. Si carecen de introducción, un estribillo extenso cumple la misma función. Las formas de versificación más comunes son: las cuartetos octosílabos romanceados y las redondillas, pero hay mucha variedad métrica, juegos formales y chistes conceptuosos, que exageran las diferencias entre los negros y los blancos, para provocar la risa.

Estos poemas imitan diálogos entre esclavos, usando el "habla de negro", un dialecto literario compuesto de distorsiones fonéticas y morfosintácticas, y un léxico africano, derivado, principalmente, del bantú. Escenifican los bailes o la música de los esclavos en las procesiones o en sus trabajos y el nacimiento de Jesucristo, agregando elementos costumbristas. Dichos temas reciben tratamientos paródicos o satíricos. Los poemas satirizan las debilidades humanas y celebran la victoria de la religión sobre el pecado.

Como el bobo teatral, el personaje negro se asocia con lo corporal. Expresa una forma popular de devoción, que hace de los villancicos de negro una literatura carnavalesca sacro-profana. El apéndice contiene un corpus de 97 villancicos, muchos de ellos inéditos.

Thesis title: "Villancicos de negro" in the Seventeenth Century.

This is a study of the "villancico de negro", a genre of poetry sung from the late sixteenth to the middle of the eighteenth Centuries, which reached its peak popularity in the latter half of the seventeenth Century. The poems were written in Spanish and Portuguese to accompany mass, especially at Christmas time, in churches on the Iberian Peninsula and in the Spanish New World colonies.

They are composed of an introduction, a refrain and couplets. When the introduction is absent, an extended refrain fulfills its function. The most common verse forms used are the quatrain, with verses of eight syllables, whose rhyme scheme is abba and the distich, whose second verses rhyme ("romance"). On the other hand, there is considerable metric variation, formal experimentation and witty word play, which involves exaggerating the differences between blacks and whites.

These poems imitate dialogues between black slaves (sometimes including their masters) and are written in "habla de negro" a literary dialect composed of phonetic and syntactical distortions of Spanish, and an African lexicon, principally derived from the Bantu languages. They are often set in the manger of the Nativity and presented as versions of the dances or music performed by slaves as they participated in processions or worked. The themes are generally portrayed in a satirical fashion, as scenes from the everyday life of the slaves. These poems satirize human weaknesses and celebrate the overcoming of sin by religion.

Much like the sixteenth Century theatrical buffoon, the black character in these compositions is associated with the simple pleasures, all the while expressing a popular form of devotion. The "villancicos de negro" can be considered a kind of literary Carnival, a combination of the sacred and the profane. The appendix contains 96 "villancicos de negro" in Spanish and one in Portuguese, many of which have not previously been edited.

INTRODUCCION

En todos los aspectos, los villancicos de negro sufrieron el olvido, un destino común en la literatura escrita por encargo; escribirlos y cantarlos era sólo cosa de meses. Quizá sea por eso por lo que se inició la práctica de imprimir pliegos sueltos con este tipo de villancicos: se ofrecían al público como recuerdo de la fiesta en la que se cantaron, hasta el próximo año, cuando el ciclo empezaba de nuevo. Curiosamente, aunque con notables excepciones los poemas individuales cayeron en el olvido, el género de los villancicos de negro mantuvo su vigencia durante unos ciento cincuenta años. La estabilidad del género se debe al uso de una fórmula, que le permitió tratar con ligereza ciertos temas serios. Sin embargo, el éxito de la fórmula no consistió en la repetición; más bien residió en la novedad: en los villancicos, los hallazgos plantean los temas conocidos en nuevos términos; casi siempre, los chistes eran originales, pero la materia temática y los métodos empleados para elaborarla no lo eran.

Estas composiciones jugaron un papel vital en la divulgación de un sistema de creencias religiosas. En ellos se desarrollaba una visión satírica del mundo que formaba parte del cristianismo. Está claro que Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz y los demás escritores de villancicos no fueron ideólogos, prestaban sus talentos para que la Iglesia propagara el dogma. El problema que los villanciqueros enfrentaban fue vincular los temas religiosos a la risa; en los villancicos de negro, encontraron la manera de exponerlos en bromas, desde el punto de vista de un supuesto esclavo negro. Naturalmente, los textos tuvieron que apartarse de los detalles menos divertidos de la realidad, para adentrarse en el terreno mágico de la imaginación. Los autores crearon un personaje, con un habla chistosa y una vida de placer centrada en las festividades; lograron efectos lúdicos, usando los dobles sentidos, la antítesis y la exageración. No se preocupaban por la veracidad de sus personajes;

éstos decían disparates que invitaban al público a reírse de las sinrazones del mundo. Esta actitud escéptica, típica de la literatura barroca, nos parece tan moderna que nos inquieta y nos agrada, a la vez.

Pero los poetas no olvidaron su entorno completamente, incluían abundantes detalles costumbristas, que proporcionaban a sus escritos un grado necesario de versosimilitud. Muchos de los temas, asociados en estas obras a los negros, entraron en el folclor hispánico, aunque conozcamos mal su origen.

En un estudio de este género, creo que importa considerar la forma y el fondo. En la presente tesis, intenté llevar a cabo una investigación sobre las técnicas poéticas, herramienta con la que los escritores dieron forma artística a los villancicos de negro; asimismo traté de definir el mensaje que, en su conjunto, estos textos comunicaban al público. En todo momento, mi objetivo principal fue dar a conocer estos poemas al lector moderno.

Mi trabajo está dividido en cuatro capítulos. En el primero trazo la evolución y explico los antecedentes de los villancicos eclesiásticos. Intento mostrar cómo la forma poético-musical de los villancicos eclesiásticos vino a constituir un género independiente; al mismo tiempo, los villancicos de negro tomaron algunos rasgos del villancico cortesano y de los cantos populares.

En el segundo capítulo doy una descripción de los villancicos del corpus. Hablo brevemente de la caracterización del personaje y de la estructura poética de los textos; también explico la organización de los textos que integran el corpus.

Dedico el tercer capítulo al estudio del habla de negro, dialecto literario en el cual se escribieron estos poemas. Este capítulo se divide en tres partes. En la primera estudio el uso de los dialectos literarios en los Siglos de Oro y planteo algunas bases teóricas para la interpretación del mismo. La segunda contiene descripciones y explicaciones de los cambios de fonética y morfosintaxis que conforman el habla de negro. En la tercera, muestro la existencia en este dialecto de un vocabulario de origen africano e investigo el

funcionamiento del mismo en obras de distintos poetas que figuran en el corpus. Doy ejemplos de la sobrevivencia de dicho vocabulario en el teatro del siglo XIX y en algunas rimas infantiles.

El objetivo del último capítulo es investigar la temática de los villancicos de negro. Los principales temas se encuentran agrupados en cuatro categorías: 1) la procesión y la ofrenda; 2) los antropónimos, títulos nobiliarios y honoríficos, topónimos; 3) competencias y juegos, chistes, distorsiones lingüísticas y parodias bíblicas. Muestro que todos estos elementos se relacionan con el fenómeno del Carnaval e indico algunos de los puntos comunes que los villancicos de negro tienen con otras manifestaciones literarias del concepto carnavalesco del "mundo al revés".

Estoy consciente de que esta tesis, la primera investigación extensa sobre los villancicos de negro, abre muchos interrogantes y ofrece pocas respuestas definitivas. Sería conveniente que se reeditaran más textos, para ponerlos a la disposición de quienes deseen estudiarlos. Tengo la impresión de que el interés por la literatura barroca va en aumento; así, sólo espero que mi trabajo estimule el afán de algunos investigadores por ampliar nuestros conocimientos del género.

CAPITULO I

LOS VILLANCICOS ECLESIASTICOS

Introducción. El villancico eclesiástico, que se popularizó en el siglo XVI como una parte del oficio divino cantado en los días festivos, surge de una larga tradición literario-musical. Entre sus fuentes se encuentran los villancicos profanos de los siglos anteriores, tradicionales y cortesanos. Con ellos vienen a confluír las canciones populares religiosas, desde las cantigas marianas de Alfonso X el Sabio, en las postrimerías del siglo XIII, hasta los villancicos cantados por los pastores de los autos de Gil Vicente y otros dramaturgos tempranos, sin olvidar las divinizaciónes y ensaladas de Francisco Guerrero y Mateo Flecha el Viejo, a mediados del siglo XVI. Esta doble tradición, los poemas profanos de tipo popular y la música religiosa cantada en lengua vulgar, es una de las bases de los villancicos eclesiásticos del Barroco.

Otra fuente importantísima es el teatro breve, que legó al villancico muchos de sus bailes y canciones, de sus personajes y juegos de ingenio. El espíritu popular del carnaval borraba los límites entre lo profano y lo sagrado; los villancicos barrocos se cantaban en las fiestas religiosas, alternando con los rezos de la liturgia. Fueron tantas las influencias artísticas, dramáticas, musicales y poéticas, y abarcaban tan variados movimientos sociales, profanos y religiosos, que diríamos que el género se concebía como un intento de crear un arte universal. Los factores que enriquecieron al villancico serán: el tema del presente capítulo.

1. Antecedentes poético-musicales. El nombre de villancico designa un conjunto heterogéneo de manifestaciones poéticas, populares y cultas, anónimas y de autor conocido,

y con formas y estilos muy diferentes. La palabra *villa* significa 'casa de campo' en latín. En el castellano medieval el habitante del campo se llamaba *villano* y, según Antonio Sánchez Romeralo, en el *Cancionero musical de Palacio* (c. 1500) la palabra *villancico* significaba 'canto de villanos', es decir, la lírica tradicional que se seguiría cantando hasta bien entrado el siglo XVII.

En su *Arte poética española* (1592) Juan Díaz Rengifo definió el villancico de la siguiente manera: "Villancico es un género de copla que solamente se compone para ser cantado. Los demás metros sirven para representar, para enseñar, para descriuir, para historia, y para otros propósitos, pero éste sólo para la música. En los villancicos hay cabeça y pies: la cabeça es una copla de dos, o tres, o quatro versos, que en sus Ballatas llaman los Italianos, Repetición, o represa, porque se suele repetir después de los pies. Los pies son una copla de seys versos, que es como glossa de la sentencia que se contiene en la cabeça" (30-31). Esta definición contiene tres ideas importantes para nosotros: 1) el villancico es una canción; 2) el villancico no trata asuntos graves; su temática lo identifica como lírico; 3) en el villancico se percibe una relación formal y conceptual entre el estribillo y las coplas. Con respecto a la última parte de esta definición, nos llama la atención el comentario de Menéndez Pidal quien, remitiendo al sentido etimológico de la palabra, parece considerar que *el villancico* consiste en sólo el primero de estos dos elementos, el estribillo. La forma de la primitiva lírica popular castellana "es la de un villancico inicial glosado en estrofas, al fin de las cuales se suele repetir todo o parte del villancico, a modo de estribillo" ("La primitiva poesía", 205-206). Con las definiciones de *villancico* que acabamos de ver, entendemos que la palabra suele usarse de varias maneras; unas veces se refiere al cantar inicial, otras a la composición entera, es decir, al cantarcillo y a la glosa.

La primera aparición de la palabra "villancico" dentro de la poesía ocurre en el famosísimo "Villancico fecho por . . . a unas tres fijas suyas", atribuido al Marqués de Santillana y a Suero de Ribera. Cada una de las cuatro estrofas termina con un cantarcillo

popular. En la primera estrofa podemos apreciar el tono altivo de las redondillas, el isosilabismo riguroso y la rima consonante asociados con la poesía cortesana, a los que el poeta contrapone, audazmente, el sabor rústico y la versificación irregular de la canción popular:

Por una gentil floresta
de lindas flores e rosas
vide tres damas fermosas,
que de amores han recuesta.
Yo con voluntat muy presta
me llegué a conoscellas;
començó la una de ellas
esta canción tan honesta:
—*Aguardan a mi;*
*nunca tales guardas vi.*²

La variedad de registros agrega interés al poema y contrasta con el puro estilo cortesano que todavía dominaba en la época del *Cancionero de Baena* (c. 1445). A partir de 1500 estas composiciones, en las que las canciones populares se encuentran esparcidas entre versos cultos más extendidos, se llamarían *ensaladas* o *ensaladillas*. Los *ensaladas*, como los villancicos cortesanos, ejemplifican la reutilización de "cantares de villanos" por parte de los poetas cultos.

Las primeras canciones populares que se conocen en la Península Ibérica son las *jarchas*. Las *jarchas*, los primeros textos líricos que tenemos en lengua románica, son canciones populares que se usaban dentro de una obra culta, las llamadas *muwashahas* (Cummins, *The Spanish Traditional Lyric*, 133, y Frenk, *Estudios*, 19-26). Hacia el siglo XI, los poetas cortesanos en el Andalucía ponían, al final de sus *muwashahas*, en árabe o hebreo cultos, un breve cantarcillo en mozárabe, como los que las cristianas podrían haber cantado para distraerse mientras iban a sus ocupaciones cotidianas. Con mucha frecuencia se

trata de una muchacha que habla de sus amores; el tono familiar y la forma dialogada caracterizan a la mayoría de las jarchas conocidas:

1) ¡Qué faré mamma?
Mio *al-habib* est ad yana
(Frenk, *Estudios*, 25).

2) ¡Tanto amare, tanto amare,
habib, tanto amare!
Enfermaron olios nidios
e dolen tan male
(Frenk, *Lirica española*, 36-37).

La definición de Rengifo precisa que el villancico es una canción popular con la forma estribillo-copla-estribillo. En la Edad Media peninsular existían muchísimas composiciones populares formadas por un cantarcillo inicial y una o más estrofas glosadoras: los villancicos tradicionales³. En un artículo entitulado "El villancico polifónico", que precede la edición de Rafael Mitjana y Jesús Bal y Gay del *Cancionero de Upsala* (Venecia, 1556), Isabel Pope afirma que en la Edad Media un coro cantaba el estribillo, mientras un solista se encargaba de cantar las coplas, entre las repeticiones corales del estribillo; según su análisis, la alternancia entre el solista y el coro dio origen a la forma estribillo-copla-estribillo (17).

En los siglos XIII y XIV uno de los géneros cultivados por los trovadores galaicoportugueses, las cantigas de amigo, se caracteriza por el uso de las antiguas canciones populares (Sánchez Romeralo, *El villancico*, 316-322). Las cantigas de amigo galaicoportuguesas comparten con las muwashahas mozarabes el asunto principal, la "expresión lírica de la emoción amorosa" (Pope, "El villancico", 39). La canción popular imparte un sabor especial a las cantigas, como a las jarchas. Está presente el discurso directo; se dirigen a una interlocutora, que puede ser la madre, o tal vez a un caballero,

amante, etc. Pero en comparación con las jarchas, las cantigas de amigo representan un mayor grado de integración de la canción popular dentro de la composición. Aunque los autores no tuvieran por principio de composición la fidelidad a la obra original, se acercaban a la sencillez formal y temática de la lírica tradicional.⁴ Notemos tres recursos que son típicos de las cantiga de amigo: el uso del paralelismo en la coplas, la repetición del estribillo después de cada copla y la forma dialogada, que contribuye a la creación de un tono de intimidad y una sensación de contacto inmediato:

Pela ribeira do rio
cantando ia la dona virgo
d'amor:
*"Venham nas barcas polo rio
a sabor".*

Pela ribeira do alto
cantando ia la dona d'algo
d'amor:
*"Venham nas barcas polo rio
a sabor"*

(Joan Zorro, en Frenk, *Lirica española*, 44).

La serranilla, otra forma poético-musical dialogada, tiene antecedentes en la cantiga d'amigo.⁵ Como la pastorela provenzal, relata un encuentro amoroso fortuito entre una "serranica" y un caballero o cazador, perdido al anochecer en un lugar remoto. En el siglo XV la forma tradicional de la serranilla se combina con elementos estilísticos y temáticos de la poesía trovadoresca y, con estas adaptaciones, su vigencia duraría hasta la época de Lope de Vega. En esta serranilla de Juan Ruíz el diálogo realista imita la forma primitiva del género:

*Cerca la Tablada,
la sierra pasada,
falléme con Alda
A la madrugada . . .*

Dixel' yó a ella:
 "Omíllome, bella" --
 Diz': "Tu, que bien corres,
 aquí non t'engorres:
 Anda tu jornada."--
 (*Libro de buen amor*, t.2, 61).

Según Isabel Pope, la forma más sencilla del villancico es el zéjel. Consiste en "un estribillo formado de un dístico paralelo y una estrofa de cuatro versos, compuesta a su vez de un terceto monorrimo y un verso, la 'vuelta', que *vuelve* a la rima del estribillo" ("El villancico", 15.) Aunque el origen exacto de esta forma no se conoce, Pope lo sitúa en la tradición del canto en redondo y el cánón de la tradición románica medieval (*op. cit.*, 28). Se cultivó también en la poesía árabe; el espécimen peninsular más antiguo viene de la Andalucía de finales del siglo XI (*op. cit.*, 27). Los poetas castellanos adoptaron el zéjel por lo menos desde el siglo XIII, y lo seguirían empleando en sus composiciones durante todo el Siglo de Oro. El Arcipreste de Hita escribió la siguiente "troba caçurra" zejelesca, para burlarse y consolarse de un desengaño amoroso:

*Mys ojos no verán luz
 Pues perdido hé a Cruz.*

Cruz cruzada, panadera,
 tomé por entendedera:
 tomé senda por carrera
 Como un andaluz
 (*Libro de buen amor*, t. 1, 53).

A pesar de las muchas semejanzas formales y temáticas entre las jarchas mozárabes, las cantigas de amigo y, como veremos, los villancicos castellanos de medianos del siglo XV, en el estado actual de la investigación literaria, no se puede afirmar con certeza la existencia de una continuidad directa entre ellos. Por otro lado, hasta que tengamos pruebas

seguras que permitan establecer un encadenamiento cronológico entre ellos, parece razonable afirmar que el gran parecido de estos tres géneros se debe a un intercambio, de influencias, favorecidas, entre otras cosas, por la proximidad geográfica; las jarchas, las cantigas de amigo y los villancicos populares del Siglo de Oro son tres ramos de la misma familia de lírica popular peninsular, antepasados distantes de los villancicos que estamos estudiando y de las canciones folklóricas del mundo hispánico de hoy.

*

El villancico se entronca tempranamente con la poesía de devoción. En las postrimerías del siglo XIII, algunas de las cantigas marianas de Alfonso X tienen la forma estribillo-coplas, con repetición del estribillo tras las estrofas que caracteriza a la mayoría de los villancicos. Según Pierre Le Gentil, los estribillos se cantaban en coro; su canto permitía que los feligreses participaran en la celebración.⁶ Esta cantiga nos cuenta cómo la Virgen salvó la vida de un miembro del séquito del rey:

*En a gran coita sempr' acorrer ven
a Virgen a quen fía seu ben.*

Com' húa vez acorreu ant' el rey
don Alfonso, com' ora vos direi,
a un ome que morrera ben sei,
se non fose pola que nos manten.
En a gran coita sempr' acorrer ven
(Alfonso X, *Antología*, 17).

Le Gentil propone una explicación formalista del origen de la combinación del estribillo con la copla. En la Edad Media se solía cantar canciones folklóricas en las fiestas profanas y religiosas; los cantos se acompañaban con bailes. El estribillo servía para señalar los elementos rítmicos y melódicos a los participantes, el desarrollo de la letra se daba en las

coplas.⁷ Como Le Gentil, Isabel Pope piensa que la temprana lírica francesa (el *rondeau* y el *virelai*) influyó en la forma estribillo-copla-estribillo del villancico popular español, y sitúa el origen en la música litúrgica en latín ("El villancico", 27).

En la época de Alfonso X los peregrinos bailaban en las iglesias mientras cantaban villancicos en latín y en lengua vulgar, durante las grandes fiestas. De origen muy antiguo, los bailes de romerías preservan "rasgos paganos en la expresión popular religiosa" (Pope, "El villancico", 32). Hay evidencias de bailes religiosos en las iglesias francesas desde el siglo XII. En *El Llibre Vermel*, un manuscrito catalán del siglo XIV, aparece el baile de romerías, "*Ad mortem festinamus*", relacionado indudablemente con la piedad popular. La "Danza de la Muerte", un llamado a los cristianos a dejar de pensar en la vida terrestre, reaparece como tema literario en el Siglo de Oro y su espíritu popular y carnavalesco sobrevive en los villancicos eclesiásticos del siglo XVII.

En la Edad Media una ampliación de los laudes que se cantaban como una parte de la Misa de Gallo da lugar a la primera dramatización de la escena navideña: el *officium pastorum*; está vinculada con la adopción de la liturgia romana en España, después de la reconquista de Huesca (1096), y permaneció, durante mucho tiempo, como una parte integrante del oficio navideño.⁸ Es un diálogo entre los pastores asombrados por la noticia del nacimiento de Jesucristo. La siguiente descripción de la Noche Buena en la Catedral de Toledo (c. 1589-1643, pero basada en documentos anteriores) pone de relieve la importancia del *officium pastorum* para el villancico de Navidad:

A las onze se empiéçan los Maytines diciendo primer la antifona *Ave regina coelorum*, que esta doctada por el Arçobispo Don Gomez Manrique . . . [Después de cada responsorio] diçen villançincos muy graciosos d'esta fiesta por los cantores . . . y acavado el himno [*Te Deum*] sube el preste al aguila y diçe el verso *dominus vobiscum* y responden los cantores . . . Nota que desde el prinçipio desta missa salen del sagrario los cleriçones vestidos de pastores . . . y los socapiscoles aven de las manos a dos de aquellos pastorçicos y preguntanles juntamente con los cantores lo siguiente:

Pregunta: *Bien vengades pastores*

que bien vengades.

Pastores do andubistes
deçidnos lo que vistes.

Respuesta: *Que bien vengades . . .*

En acavando de deçir estas coplas, diçen un villancico los pastores dançando y baylando.⁹

En está descripción hay varios puntos importantes para la historia del villancico. Primero. Como don Gómez Manrique, arzobispo de Toledo entre 1375-1399, participó en la ceremonia, resulta factible suponer que durante la misa navideña los villancicos formaban parte de un drama litúrgico, por lo menos 50 años antes de que el Marqués de Santillana mencionara el género en su famoso poema. Segundo. En el *officium pastorum* y en el drama de la Catedral de Toledo el diálogo cantado por los pastores consiste en una serie de preguntas y respuestas; tales semejanzas nos hacen pensar en una línea de derivación directa entre los dos. Tercero. La mención de los disfraces llevados por los cantantes, y los bailes ejecutados por los mismos, comprueba la existencia de elementos dramáticos mínimos, asociados con los primeros villancicos navideños conocidos.

*

A mediados del siglo XV las canciones tradicionales de las aldeas españolas despertaron el interés de los poetas y músicos cortesanos, que las incluyeron en sus obras. Formaban la cabeza de estas composiciones, a las que se agregaban coplas originales inspiradas en los cantares iniciales. En la introducción a su edición del *Cancionero Musical de Palacio*, Romeu Figueras explica que las coplas "incorporan en el poema el núcleo de inspiración y las sugerencias de aquél --el refrán" (CMP, 33). En su *Arte de poesía castellana* (1496), Juan del Encina precisa que este villancico cortesano tiene un cantar inicial de dos o tres versos; se llama *canción* la composición que tiene más de este número

de versos: "Si tiene dos pies llamámosle tan bien mote o villancico, o letra de alguna invención por la mayor parte; si tiene tres pies enteros o el uno quebrado tan bien será villancico o letra de invención, y entonces . . . si es de cuatro pies puede ser canción y ya se puede llamar copla" (25). De acuerdo con esta definición, Le Gentil dice que el villancico tiene un estribillo corto, de dos o tres líneas.¹⁰ Romeu Figueras explica que, dadas las estrechas relaciones entre el estribillo y las coplas en ambos géneros, "la denominación de canción y la de villancico se extienden a la pieza entera y valen para caracterizarla". El villancico cortesano "emplea la misma tonalidad [que la canción], se sujeta a idéntica adecuación [temática] y consigue igual realización estilística". Dice que la diferencia entre la canción y el villancico reside en que este último se desarrolla con más libertad formal y conceptual, se abre "a maneras expresivas más libres y a una concepción menos rigurosa de la doctrina, más humanizada, menos conceptual" (CMP, 34). Para Eugenio Asensio, las canciones "propenden al conceptismo y prolongan la línea trovadoresca" (*Poética y realidad*, 158). Ambas tendencias, el gusto por el estilo popular de los villancicos y el conceptismo de las canciones cortesanas, se pueden apreciar en los villancicos de los siglos XVI y XVII.

El *Cancionero de Herberay des Essarts* (c. 1463) contiene la obra de poetas asociados con la corte navarro-aragonesa de Juan II. Lleva abundantes poemas cortesanos, pero también reproduce canciones populares (Frenk, *Lirica española*, 17), en las que se combinan las canciones tradicionales con elementos de la poesía trovadoresca. Evidencia dos corrientes literarias que llegaron a España desde Italia: el petrarquismo y el aprecio de los humanistas por la creación popular. Los refranes y cantares populares se coleccionaban en las cortes, en homenaje al pueblo, "aquel otro representante de la humanidad primitiva y perfecta, que había quedado lejos del cauce perturbador de la civilización" (Frenk, *Estudios*, 49). Los poetas cortesanos apreciaban la frescura y la sencillez de las canciones populares: con su intensidad y concisión eran dignas de los pobladores del campo idealizados por la

literatura pastoril que, por su parte, comparten con las deidades paganas de la antigüedad clásica, la misma armonía entre naturaleza y humanidad.¹¹

Pero las canciones populares tenían que adaptarse al gusto cortesano. Frenk y Sánchez Romeralo han sugerido que dichas adaptaciones se hicieron de varias maneras. El isosilabismo, la rima consonante, y a menudo el tono y los temas, son algunos elementos que las canciones tomaron de la poesía culta (Sánchez Romeralo, *El villancico*, 54). Romeu Figueras habla del "tono doctrinal" de los villancicos conceptistas (*CMP*, 33). La hermana Mary Paulina St. Amour percibe en estas composiciones la sustitución de la sinceridad por la artificialidad de los poemas trovadorescos.¹² En este poema de Juan del Encina, el tratamiento del tema de amor es conceptista, pero el anisosilabismo (8-4-8) y la rima del estribillo (ABB) imitan el estilo de los villancicos populares:¹³

*Razon que fuerça no quiere
me forço
a ser vuestro como so.*

Razon me fuerça serviros
siendo de grado contento;
para mercedes pediros
yo no tengo atrevimiento.
Vuestro gran merecimiento
me forço
a ser vuestro como so
(*Poesía lírica*, 338-339).

Pope constata que el tema amatorio con acento folkórico aparece en estribillos tradicionales o popularizantes, rematado por coplas escritas en el estilo cortesano. Este contraste se puede apreciar en un estribillo que Frenk califica de auténtica canción folklorica (por "su estilo, su métrica y su lenguaje arcaico"); y las glosas que lo acompañan son cien por ciento cultas (*Entre folklore*, 29-30):

Ojos de la mi señora,

*¿y vos qué avedes?
¿Por qué vos abaxades
quando me veedes?*

Vuestro lindo parecer
y fermosura
a mí fazen padeçer
muy gran tristura.
O, muy linda criatura,
que gozedes,
usaredes de la mesura
que devedes

*(Cancionero de Herberay des Essarts, apud Frenk, Entre
folklore, 29-30).*

En las postrimerías del siglo XV, la moda de los villancicos còrtesanos, con estribillos populares o popularizantes y glosas cultas o escritas en estilo popular, se había implantado de manera definitiva en la corte de los Reyes Católicos. Sin embargo, el *Cancionero Musical de Palacio* recoge una minoría de composiciones cuyos estribillos y glosas son auténticamente populares. Se transcribió una canción popular entera, "Tres morillas me enamoran", en lugar de que el poeta compusiera una glosa sobre el estribillo tradicional. Es una canción paralelistica en la que la segunda copla empieza con la repetición del último verso de la primera, lo que crea un estrecho vínculo entre ambas coplas:

Tres morillas me enamoran
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

Tres morillas tan garridas
iban a coger olivas;
y hallábanlas cogidas
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

Y hallábanlas cogidas;
y tornaban desmaídas
y las colores perdidas,

en Jaén:

Axa, y Fátima y Marién

(en Sánchez Romeralo, *El villancico*, 396).

La admiración de los poetas cortesanos por la poesía popular pronto se convirtió en imitación. En el *Cancionero Musical de Palacio* los estribillos populares auténticos van al lado de otros, "popularizantes", inspirados en ellos. Sebastián de Covarrubias alude a la práctica de componer *pastiches* de villancicos tradicionales: "Las canciones que suelen cantar los villanos quando están en solaz. Pero los cortesanos, remedándolos, han compuesto a este modo y mensura cantarcillos alegres. Esse mesmo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi" (*Tesoro*, s. v. 'villanescas'). Juan del Encina destacó en este género:

Repastemos el ganado.

¡Hurriallá!

Queda, queda, que se va.

Ya no es tiempo de majada

ni de estar en çancadillas.

Salen las Siete Cabrillas,

la media noche es pasada,

viénese la madrugada.

¡Hurrialá!

Queda, queda, que se va

(*Poesía lírica*, 202-203).

Pope describe las características formales del villancico en la época del *Cancionero Musical del Palacio*: tiene un estribillo largo, entre dos y cuatro versos, generalmente octosílabos (pero también pueden ser de cuatro, cinco o seis sílabas), seguido de un número variable de coplas, normalmente entre cuatro y seis; las estrofas constan de una "mudanza", en la que la melodía y la rima difieren de las del estribillo, y una "vuelta", que vuelve a la melodía y las rimas del estribillo ("El villancico", 15). Su descripción se asemeja a la de Rengifo: "Y assí quando en la cabeça del Villancico que fuere de quatro versos, concertaren

(primero y cuarto) (segundo y tercero) la misma consonancia avrá-en las dos mudanças, y la buelta será semejante a los dos versos últimos de la cabeça": (*Arte poética española*, 32):

*Llega mudo, manco, y ciego,
tócale con sólo el labio,
no te pegues, si eres sabio, (estribillo)
como mariposa al fuego.*

La razón con razón loca
como ve a Dios antojos,
saca fuego de sus ojos,
y al punto prende en la boca: (mudanza)
pero tú escarmienta luego,
y pues tetas con el labio, (vuelta)
*no te pegues, si eres sabio
como mariposa al fuego*
(Anónimo; en Rengifo, 31-33).

En el siguiente poema las coplas imitan el tono pastoril del estribillo folklórico. En ellas se nota el uso de un verso de enlace; antes de volver a la rima del estribillo, repite la rima del último verso de la mudanza. Es un esquema típico en muchos villancicos cortesanos: estribillo (ABBA), mudanza (cdde) enlace (c) vuelta (a):

*A la villa voy,
de la villa vengo:
si no son amores, (estribillo)
no sé qué me tengo.*

Por mi zagalilla
vivo enajenado,
el cuerpo en el prado (copla)
y el alma en la villa.
No es pena sencilla (enlace)
la que yo sostengo (vuelta)
(Anónimo; en Frenk, *Estudios*, 56).

Los villancicos de Juan del Encina, ricos en elementos novedosos, se pueden considerar como un precursor importante de los villancicos eclesiásticos. Muchos de sus villancicos se cantaban, acompañados de bailes, como interludio o remate de las églogas, breves obras dramáticas de esparcimiento que se presentaban en círculos cortesanos. La segunda égloga fue representada por primera vez en 1492, para amenizar las fiestas de Navidad en el palacio del duque de Alba. Al final de la obra, unos pastores usan el pretexto de un ensayo para introducir el villancico "Gran gasajo siento yo", que cantan en alabanza del Niño ("y dos a dos cantiquemos porque vamos ensayados") (*Églogas*, 38). El pretexto del ensayo se volvería un tópico muy socorrido en muchos villancicos del siglo XVII y constituye, en los albores del teatro secular, una manifestación del tema del teatro dentro del teatro que tanto interesó a la literatura áurea.

Para el género que estudiamos, son especialmente relevantes las innovaciones de Encina y sus contemporáneos en el uso de los motivos pastoriles. Estos autores, que "pintan los gozos de la vida campesina o desarrollan un coloquio sobre las penas o los placeres amorosos entre dos pastores" (Pope, "El villancico", 38), trasladan un concepto de amor trovadoresco al plano bucólico, pero a veces se distancian del viejo modelo cortesano. Explotan con originalidad el lenguaje y el costumbrismo para recrear un ambiente campestre, estilizado y realista, que no aparece en las composiciones anteriores.

Los motivos bucólicos son odres nuevos para el viejo vino de la poesía trovadoresca, pero a veces los poetas dan un giro novedoso a los temas convencionales. El campesino que se queja del rigor de su dama pertenece a la tradición trovadoresca de la "dama desdeñosa", salvo la expresión pícaro del lamento:

*Ya no quiero ser vaquero
ni pastor,
ni quiero tener amor*

Bien pensé yo que nuestrama
m'acudiera con buen pago,

mas quanto yo más la halago,
 más ella se m'encarama.
 Pues m'acosa de su cama
 sin favor
 (CMP, 403).

En estos poemas se acumulan detalles bucólicos que no funcionan como un fondo pintoresco. En el villancico de Encina "Yo soy desposado" se mantiene cierta continuidad temática con la tradición del servicio amoroso, especialmente en la enumeración de los regalos que los pastores ofrecen a las pastoras. Pero según R. O. Jones, las descripciones de estos obsequios, la música, los instrumentos, los bailes y la comida humilde, despiertan reacciones múltiples en los destinatarios aristocráticos de este poema: "El orgullo ingenuo que muestra Mingo en su riqueza rústica tiene desde luego el fin de divertir al oyente (que contempla tal simplicidad desde un lugar más alto en la sociedad) pero *su exuberancia es alegre más que cómica*".¹⁴ El languidecer amoroso, herencia de la poesía provenzal, se revela una pálida expresión de amor cuando se compara con el derrame entusiasta de los campesinos:

--*Un amiga tengo, hermano,
 galana i de gran valía.
 --¡Jur'a Diez, más es la mía.*

--De la mía tú te sabe
 que es muy garrida zagala.
 tiénete tanta de gala,
 qu'en el cuerpo no le cabe.
 No sé cómo te la alabe;
 mátame su donosía
 (CMP, 285).

A la retórica sentimental excesiva y típica de la poesía trovadoresca, Encina contrapone una expresión sencilla, llena de alegría; la vida campestre le parece al oyente más espontánea que la vida cortesana y le devuelve la imagen de una armonía entre el hombre y

la naturaleza (el ideal renacentista), en contraste con los artificios de la corte. Encina juega poéticamente con las categorías; con humor invierte la relación entre el villano y el aristócrata. Su obra alude a los valores paganos del pueblo, más que a "temas populares".¹⁵

De manera semejante, el "sayagués", como juego del lenguaje, produce una desfase entre el significado y el significante, el contenido y su expresión. Según Romeu Figueras, el "pastor razona como cortesano bajo un disfraz plebeyo y mediante una traslación lingüística convencional con la que expresa parecidas concepciones dogmáticas sobre el amor" (*CMP*, intro., 56). Los nobles disfrutaban plenamente con la incongruencia creada por el despliegue de los razonamientos amorosos intrincados en el lenguaje rústico de los pastores, porque, en boca de ellos, los bellos sentimientos y los conceptos altisonantes se contorsionan, saben a tierra; su lengua desnuda un poco las emociones: "Ese lenguaje [el sayagués] conlleva en sí una tal violencia, que debía detonar en el medio palaciego y cortesano en que era dicho y, al mismo tiempo, sirve *dramáticamente* a la violencia de lo representado" (Ruiz Ramón, *Historia del teatro*, 30-31). Como la presencia de los bufones y los enanos, el lenguaje estilizado de los pastores revela en la corte un apego a lo grotesco, a la realidad material, una conciencia en contradicción con la grandeza aparente con que se llenaba la vida cotidiana.¹⁶ El ambiente bucólico creado por Encina y sus contemporáneos es un espejo de la corte; los pastores reflejaban la vida interior de los mismos cortesanos.

--¿Quién te traxo, cavallero,
a'questa montaña escura?
--¡Ay pastor, que mi ventura! --

[. . . .]

--¿I piensas tú, palaciego,
que a nosotros, los pastores,
no nos acosan amores
i nos percunde su fuego?
¡Mie fe! Yo dellos reniego,
que aun aquí, en esta espesura,
no perdonan criatura

(CMP, 283).

A la diferencia del villancico tradicional, en el que se ha notado la falta general de metáforas,¹⁷ los villancicos glosados rescatan la técnica de la analogía, recurso principal de la poesía trovadoresca. Las composiciones pastoriles, imbuidas del lenguaje y del espíritu populares, explotan de manera original una analogía basada en la oposición entre los residentes del campo y los de la corte. Otros villancicos en el *Cancionero Musical de Palacio* siguen más de cerca la tradición literaria medieval. Sólo reproducimos el estribillo y la primera copla de un poema en el que se despliega la metáfora que compara el asedio de una dama con el asedio de un castillo:

*Si Amor pone las escalas
al muro del corazón,
no hay ninguna defensa.*

Si Amor quiere dar combate
con su poder y firmeza,
no hay fuerza ni fortaleza
que no tome o desbarate;
o que no hiera o no mate
al que se da a presión,
no hay ninguna defensión
(Encina, *Poesía lírica*, 94).

Encina también usa otra metáfora trillada, procedente de la poesía trovadoresca, la expresión del amor en el lenguaje de la pasión religiosa:

Pues la fe y el bien amar
en obras se ha de mostrar,
no tardéis en remediar,
que vuestro soy y seré
(*Poesía lírica*, p. 136).

La analogía entre el servicio a Dios y el servicio a la dama, o entre la espiritualidad divina y la espiritualidad amorosa, expresa tanto el amor divino como el amor profano.¹⁸ En las *Cantigas* de Alfonso X el amor cortés se encuentra divinizado (Wardropper, *Historia de la poesía lírica*, 96). Los villancicos que aprovechaban el amor entre pastores para plantear temas amorosos cortesanos también se adaptaron a la difusión del amor a Dios. Según José M. Aguirre, la boga de las divinizaciones que surge en el siglo XIV trastoca el movimiento de la profanación:

El poeta cortés nos dice: "El amor es una religión", o mejor, "el amor del hombre por la mujer es como el del hombre hacia Dios". La expresión poética de esta idea es un continuo flujo de parodias profanas. Sugiero que la poesía a lo divino no es más que, quizás, la consecuencia antitética de la poesía cortés (de la misma manera que, según un erudito de la obra provenzal, ésta surgió "como un rival o una parodia de la verdadera religión")
(*José de Valdivielso*, 42).

La moda divinizadora, que tuvo su auge en España en el siglo XVI, afectó especialmente a los villancicos cortesanos popularizantes (aunque también se dio en los géneros cultos),¹⁹ había en ellos cierta independencia entre el estribillo y las coplas. Según Bruce Wardropper, a los poetas cortesanos, acostumbrados a tomar un estribillo existente y agregarle estrofas glosadoras, les "daba lo mismo glosar un villancico ajeno a lo humano o a lo divino. El punto de arranque, la «cabeza», no era más que un pretexto para la invención original" (*Historia de la poesía lírica*, 184). Además, al poeta le bastaba citar el estribillo en boga para sugerirle al público la melodía popular con la que se debía cantar la glosa a lo divino.²⁰ Asensio señala la importancia que tuvo esta técnica para la práctica de la divinización del villancico:

Hacia 1500 . . . los poetas favoritos de la aristocracia se ufanan de utilizar el cantarcillo tradicional o divulgado a modo de estribo o arranque lírico . . . La emigración de estribillos que a la vez sirven para indicar el tono con que se cantan, facilitó la vuelta a lo divino de las composiciones más triviales, amorosas y hasta procaces (*Poética y realidad*, 158-159).

La forma dialogada, que el villancico cortesano heredó de la poesía medieval, fue otro de los elementos que facilitaron la gran ola de divinizaciónes del siglo XVI. Una serie de preguntas y respuestas exponía el material religioso al público en términos familiares, pero no conducía necesariamente al entendimiento de los misterios. Wardropper dice que, al contrario de un teólogo, el poeta divinizador "no quiere incurrir en ningún riesgo. Su misión no es el descubrimiento de la verdad, sino la difusión de ella. Es una obra de vulgarización" (*Historia de la poesía lírica*, 324). Por otra parte, el uso del diálogo dramatiza el asunto que presenta; agilizó la entrada del villancico en el teatro religioso de Juan del Encina, Gil Vicente y otros.

El primer *contrafactum* en español aparece en la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique (c. 1458). Al final de la obra se canta un villancico zejelesco, contrahechura de la canción de cuna "Callad, fijo mío", para calmar el llanto del Cristo recién nacido; la escena se repetiría en innumerables villancicos posteriores, hasta volverse un cliché:

Callad vos, Señor,
nuestro Redentor,
que vuestro dolor
durará poquito.
Callad, fijo mío, chiquito
(*Apud* Aguirre, *José de Valdivielso*, 61).

La práctica de cantar villancicos a lo divino no se limitaba a la Navidad; se cantaban en todas las fiestas y días de santos.²¹ Sin embargo, el villancico navideño predominaría sobre todos los demás. El tema de Dios hecho hombre, semejante a una "popularización" de la divinidad, se presta bien a la metaforización.²² También se identificaban fácilmente los personajes de la poesía bucólica con los pastores de Belén a los que el ángel anunció el nacimiento del Salvador.

La coincidencia entre la moda pastoril y las divinizaciones abrió camino a la difusión del villancico navideño. El gusto palaciego por los aspectos realistas del pueblo se extendía a la poesía religiosa. La alegría cristiana de los pastores que acogen la noticia del nacimiento se parece al placer de la vida sensual, celebrado en los villancicos pastoriles profanos. En su segunda égloga, Encina envuelve su versión a lo divino en la misma atmósfera popular que rodea al hermoso villancico anónimo, "Gran plazer siento yo ya":

*Gran plazer siento yo ya.
Ya me regozijo yo,
¡ho, más ha!,
pues d'amores bien m'ira
con la que me namoró
(CMP, 454).*

*Gran gasajo siento yo.
¡Huy ho!
Yo también, ¡soncas qué ha!
¡Huy ha!
Pues Aquél que nos crió
por salvarnos nació ya.
¡Huy ha! ¡Huy ho!
Que aquesta noche nació (Encina,
Poesía lírica, 195).*

En conclusión, nuestro conocimiento de los primitivos cantares folklóricos se debe a los poetas cultos renacentistas que, aprovechando el contraste entre su propio estilo y el estilo "callejero", los incluían en sus obras. La forma estribillo-copla-estribillo, que define el villancico desde la Edad Media, tuvo amplia proyección en los siglos XV y XVI, en la poesía culta y popularizante, en los ámbitos religiosos y profanos.

Numerosas canciones populares entraron de lleno en los cancioneros de la época, al lado de las imitaciones popularizantes. La gente rústica, que en la poesía tradicional era el sujeto de la enunciación, proporcionó a los poetas cancioneriles un molde para sus ideales convencionales, el pastor lírico-bucólico. En una etapa posterior, aparece la imagen de un pueblo alegre y vivaz, más moderna que el estilo retórico de la tradición trovadoresca, todavía en boga. Con el uso de la metáfora, el diálogo, la forma estribillo-coplas-estribillo y los motivos pastoriles, el villancico se prestaba a la divinización masiva y introdujo en los palacios la alegría de las fiestas religiosas populares.

2. Del villancico cortesano al villancico barroco

Los villancicos profanos, en los que se mezclaban elementos folklóricos y cultos, se mantuvieron en boga en los cancioneros desde mediados del siglo XV hasta 1560, aproximadamente,²³ pero a lo largo del siglo XVI el villancico evolucionó, sobre todo, en el ambiente religioso. Según Robert Ricard, hay dos tendencias, ambas relacionadas con la Iglesia, que determinan el devenir del villancico quinientista: la dramatización y la divinización: "Ce genre a subi une double évolution. D'une part, on a vu surgir des parties dialoguées qui constituent comme un embryon de drame lyrique (on a parlé d'*opereta sacra*). D'autre part, ces poésies, profanes à l'origine, ont été de plus en plus transposées *à lo divino*" (*Une poétesse mexicaine*, 32).

El *Cancionero de Upsala* (1556) recoge una serie de *contrafacta* de villancicos populares y, también, muchos villancicos religiosos originales. Se escribían algunos en estilo conceptista y otros en estilo popular o pastoril, y se cantaban para las celebraciones religiosas que se llevaban a cabo durante la Navidad, el Carnaval, o en los días de santos. Hay ejemplos de villancicos navideños que "conservan, en su forma, rasgos del antiguo villancico responsorial y coral acompañado de baile" (Pope, "El villancico", 38). El siguiente villancico zejelesco vuelve a lo divino el conocido tema folklórico de la morenica:

Yo me soy la morenica,
yo me soy la morená.

Lo moreno, bien mirado,
fue la culpa del pecado
que en mí nunca fue hallado,
ni jamás se hallará.

Soy la sin espina rosa,
que Salomón canta y glosa:
nigra sum sed formosa,
y por mí se cantará.

Yo soy la mata inflamada,
 ardiendo sin ser quemada,
 ni de aquel fuego tocada
 que a las otras tocará
 (Alonso - Blecua, *Antología*, 64-65).

Algunos villancicos religiosos se insertan en las breves producciones dramáticas que se presentaban durante las fiestas de Navidad y Corpus. Entre los dramaturgos de los autos del Sacramento y de Navidad, Gil Vicente se adelantó a sus contemporáneos en la sofisticación de sus personajes, que vertía en los molde populares. En el "Auto pastoril castellano", los pastores que tocan y cantan su devoción a la Virgen la llaman sencillamente "Menga":

*Norabuena quedes, Menga,
 a la fe que Dios mantenga.*

Zagala santa bendita,
 graciosa y morenita,
 nuestro ganado visita,
 que ningún mal no le venga
 (*Obras*, 25)

En sus autos Vicente usa la caracterización para adoctrinar. En esta escena los pastores se entregan a una adivinanza, con preguntas y respuestas, en la cual un pastor informado enseña los misterios a un pastor bobo:

Sabello has tú muy mal
 qual es aquelle animal,
 que corre y corre, y no se ve?
 Es el pecado mortal
 (*Obras*, 21).

En el siglo XVII serían comunes los villancicos eclesiásticos con diálogos en forma de adivinanzas:

*Vaya de fiesta, Pastores.
Zagales, vaya de fiesta . . .*

COPLAS

1. Qué fruta será una fruta
Con su arrebol amarillo
Que acaba en O, empieza en M,
Y es algo grande?

2. Marido
Coro ¡Ay que locura! ¡Ay que delirio!(Bravo-Villasante,
Villancicos, 137-138).

En el siglo XVI los villancicos se afianzaron sólidamente en la Iglesia. Lo confirma el testimonio del maestro de capilla de la catedral de Sevilla, Francisco de Guerrero, en su autobiográfico *Viaje a Hierusalem* (1589): "Tenemos los deste oficio por muy principal obligación componer *Chançonetas* y *Villancicos*, en loor del Santísimo nascimiento de Jesucristo" (*apud Canciones*, 28). El cancionero que publicó en 1589, con el título de *Canciones y Villanescas espirituales*, contiene versiones a lo divino de villancicos populares, al ladō de otros cōpuestos por él, però con tono popular. Miguel Querol Gavaldá, editor moderno de las *Canciones*, explica el léxico particular empleado por Guerrero; para este compositor, las "'chançonetas' serían los villancicos del ciclo navideño y 'villancicos' los dedicados al Santísimo Sacramento" (Guerrero, *Canciones*, 28). Robert Stevenson atribuye a Guerrero la práctica de empezar los poemas con una exhortación que, de ahí en adelante, se convertiría en un recurso propio de numerosos villancicos navideños del siglo XVII.²⁴

*Oyd, oyd una cosa
divina, graciosa y bella:
el que crió la donzella
generosa,
esta noche nasció della
(Guerrero, Canciones, 38).*

Según Querol Gavaldá, es posible que algunas de las chanzonetas se acompañaran con bailes.²⁵ Un comentario de José López-Calo sobre las celebraciones en la Catedral de Granada (ca. 1550) confirma esta impresión. Los integrantes del coro bailaban (¿mientras cantaban chanzonetas?) durante la Navidad y en la procesión que pasaba por las calles y plazas durante la fiesta de Corpus:

Paulatinamente se introducen en su ejecución elementos ajenos al canto, que sin embargo nunca llegaron a constituir verdaderas representaciones escénicas, estando reducidas, probablemente, a danzas de los seises, acompañados tal vez por instrumentos de percusión . . . la noche de Navidad tenían lugar en el coro o en algún sitio cercano, pero siempre dentro de la catedral; mientras que en la fiesta del Corpus se ejecutaban *además* durante la procesión por las calles de la ciudad (*La música*, 275).

Conjuntamente con las adivinanzas, exhortaciones y bailes, en los villancicos se recurría a otros tipos de juegos poéticos de sabor popular. El texto que sigue expone la doble naturaleza de Dios, a partir de una apuesta entre pastores:

*Apuesta zagales dos
por el zagal soberano.
Dize Gil qu'es humano
y Pasqual dize qu'es Dios
(Guerrero, Canciones, 38).*

En el *Romancero espiritual* (1612), José de Valdivielso le puso a un estribillo popular una glosa a lo divino que evoca la fiesta de la Maya, de origen pagano:

*Entra mayo y sale abril:
¡cuán garridico me le vi venir!*

Hízose mayo encarnado
el niño Jesús que adoro,
y entre el pelo rizo de oro,
de hermosos flores cercado,
como un mayo enamorado,
al alma viene a servir.
¡Cuán garridico me le vi venir!

(Alonso-Blecua, *Antología*, 204).

En el siglo XVI la divinización, la dramatización y la inclusión de bailes, adivinanzas y otros juegos, no son los únicos cambios que afectaron a los villancicos; también las *parties dialoguées* mencionadas por Ricard crecieron de manera impresionante. Este aumento en la importancia de los diálogos se puede atribuir a ciertas características del canto polifónico que, durante el siglo XVI, estaba en pleno florecimiento en las iglesias.²⁶ Los maestros de capilla fijaban su arte en el intercambio armónico de las voces, lo cual ayudó a convertir las partes dialogadas en un *espectáculo cantado*.²⁷ "El juego contrapuntístico del villancico dialogado de los siglos XV y XVI se sustituyó a la alternación primitiva de las voces, pasando por la polifonía rudimentaria del canto en redondo y del canon" (Pope, "El villancico", 38). Además, los maestros realizaban el efecto dramático de los diálogos con los coros múltiples, que colocaban en distintas áreas de las iglesias.²⁸

Se adoptó una división del estribillo entre la tonada, a solo o a pocas voces, y la responsión, "para todo el coro". Esta separación se asemejaba a una "entrada en diálogo" y anticipaba la forma introducción-estribillo-coplas que prevalecía en el villancico del siglo XVII (López-Calo, *Historia*, 115-116). El peso que se dio al discurso directo propició la ampliación del estribillo. Este villancico, que González de Eslava dedicó a San Miguel, tiene un estribillo de ocho versos, repitidos después de cada cuarteta:

De ti, Príncipe esforzado,
se blasona
entre los del coro alado
que no hay empresa subida
defendida,
ni corona
que no sea merecida
del valor de tu persona
(*Villancicos*, 194).

Todas estas transformaciones de la forma dialogada robustecieron el dramatismo del villancico. Martha Lilia Tenorio resume así la situación del villancico con respecto a la síntesis de la música y el drama:

A lo largo del siglo XVI, la forma musical del villancico experimentó una transformación que enriqueció la estructura estribillo-copla-estribillo, hasta convertirse en una cantata o en un diminutivo oratorio. Seguramente estas necesidades polifónicas favorecían el desarrollo de composiciones dialógicas, de varios personajes y con características escénicas (*Los villancicos*, 16).

La polifonía española tomó una forma diferente de la europea, lo que tuvo un efecto sobre la divinización de los villancicos, según el análisis de Wardropper. En el resto de Europa la polifonía que se componía era pura, pero Guerrero y su seguidor cronológico, Juan Bautista Comes, la mezclaban con un canto solístico embrionario. En las composiciones de Comes, "es frecuente el caso de que la 'tonada a solo' inicial exponga la misma melodía que luego utilizaría una de las voces en la responsión"; y las coplas casi siempre se cantaban a solo.²⁹ Según Wardropper, la resultante mezcla de monodía y polifonía produjo una música más sencilla, en comparación con la que los polifonistas quinientistas habían creado, demasiado complicada para que el pueblo la pudiera cantar. Los compositores encontraron la manera de reintegrar el canto monódico con la inclusión de los estribillos populares que formaban la base de los villancicos a lo divino, con la añadidura de un acompañamiento polifónico. Para Wardropper, el nexo entre la combinación polifonía-monodía y las divinizaciones es de causa y efecto:

Visto que en el siglo XVI no se componían melodías sencillas, capaces de ser cantadas por la gente sin cultura musical, se recurría habitualmente a los cancioneros musicales antiguos, de la época de los Reyes Católicos . . . para encontrar una melodía sencilla que se ajustara a un villancico religioso. Me parece que el extraordinario desarrollo de las versiones a lo divino en aquel siglo se debe más que nada a esta circunstancia histórica. En la dicotomía renacentista entre arte y naturaleza las canciones populares pertenecían a la segunda categoría. El padre Bernardo del Toro, que puso la melodía a las coplas que dirigió Miguel Cid a la

Inmaculada Concepción, 'les dió tono acomodado más a la devoción que al arte, y de suerte que fuesen a los de más corta edad fáciles de aprender'. La *Ars Nova* en la música es el arte polifónico y complicado; la Naturaleza corresponde a las canciones populares, base de la devoción particular y de tantas divinizaciones (*Historia de la poesía*, 203).

Está bien fundado el planteamiento de B. Wardropper sobre el nexo entre la música híbrida y el desarrollo de los villancicos a lo divino. Pero, esto también se podría relacionar con el fenómeno masivo de las glosas literarias. A propósito del arte de los glosadores, Hans Janner piensa que cierta mutabilidad en las formas poéticas barrocas sale de las actitudes especiales de los creadores:

La glosa no brota entonces ya de la autenticidad de un corazón henchido de sentimiento; lo que prevalece en ella, por el contrario, es la reflexión, el carácter sofisticado del pensamiento y el virtuosismo de la versificación, que hacen de la artística glosa una forma *artificiosa*, producto del afán de ejercicios mentales de cerebros sobreexcitados ("La glosa", 189).

Uno de los rasgos más notables de la estética renacentista es la dignificación de las formas plásticas mediante su adecuación a las normas clásicas, no porque éstas se estimaran inmutables o perfectas (al contrario, los españoles se creían capaces de rebasar el valor artístico de sus modelos), sino porque eran dinámicas. Los productos de la antigua cultura grecolatina, como el fenix de la metáfora trillada, vueltos a nacer en el Siglo de Oro, prestaban su prestigio a las obras nuevas que, a su vez, eran más que meras imitaciones. En el fondo, el juego de ingenio barroco radicaba en hacer de un modelo comprobado --reflejo del ideal neoplatónico-- algo que presentara variantes hábiles o, mejor aún, puesto que se trata de un juego, que superara al original y a las demás versiones. Un estribillo, originalmente de González de Eslava, servirá para ilustrar la actividad prolífica de los glosadores:

Al resplandor de una estrella

*buscan los Reyes de Oriente
nuevo sol resplandeciente
en brazos de una donzella*

(Villancicos, 190).

En la versión de Arcángel de Alarcón, en "Villancico a la Epiphanía" (1594):

*Siguiendo a una clara estrella
vienen tres Reyes de Oriente,
buscando un sol refulgente
en brazos de una donzella.*

(*apud* González de Eslava, *Villancicos*, 374).

A Baltasar Elisio de Medinilla, se debe otra versión (1617):

*Al resplandor de una estrella
que al sol se pudo atrever,
a dar la obediencia vieren
tres Reyes a un Niño Rey*

(Gallardo, *Ensayo*, III, 699).

Sin embargo, con las divinizaciones este juego cambia de signo; la glosa neoplatónica se reviste de una forma que nos habla de Dios. Con respecto a las glosas religiosas, H. Janner dice:

No hemos de pasar por alto, en estas glosas eminentemente didácticas, un rasgo idealista que tiene su origen, en definitiva, en la métrica de la glosa. Esta, en efecto, no se limita a exponer y explicar los problemas religiosos a los creyentes; la transformación métrica de los temas hace que aquéllos adquieran plena conciencia de los mismos. Ello confiere a la glosa un nuevo cometido, a saber, edificar al lector en el aspecto religioso . . . De estas glosas de acento piadoso y temeroso de Dios dimana, en todo, caso, una purificación religiosa ("La glosa", 200).

La crítica se ha pronunciado con unanimidad sobre la misión espiritual de los villancicos divinizados. Para López-Calo los villancicos deben causar devoción aunque "en

cuanto al contenido, son numerosos los villancicos que no sólo rozan la vulgaridad, sino que la tocan, y aun la pasan" (*La historia*, 119).³⁰ Entonces, ¿cómo esta música, tan poco respetuosa y llena de regocijo, permite alcanzar la meta de "una purificación religiosa"? El sentido profundo del Carnaval sacro-profano convierte los juegos en actos simbólicos:

1. Pastores? 2. Pastores?
 3. Zagales? 4. Zagales?
- vaya de gira, placer y donaire,
y un juego se forme
de chistes vulgares,
que en traje de burlas,
mysterios enlazen
- (Bravo-Villasante, *Villancicos*, 206).

Desde principios del siglo XVI la implantación de los villancicos en las iglesias, impulsada por el atractivo de los juegos, adivinanzas, etc., había encontrado un aliado en la persona de fray Hernando de Talavera, arzobispo de Granada. Viendo que estas composiciones eran tan exitosas, y para dar al pueblo una misa más atractiva, el fraile recomendó que se sustituyera el responsorio en latín por villancicos cantados en español, durante los maitines. La sugerencia de fray Hernando agradó al público y esta práctica se generalizó en toda España y las colonias, "en las ricas iglesias del imperio" (Alatorre, *Los 1001 años*, 191), no sin las reservas de ciertos miembros de la institución eclesiástica, preocupados por cuestiones de ortodoxia: "Fue este señor [el arzobispo] murmurado, que viendo el enemigo cuánto desta manera era Nuestro Señor servido e por consiguiente él desamparado, movió a algunos que dijesen que no era bien mudar la universal costumbre de la Iglesia, y que era cosa nueva decirse en la iglesia cosa en lengua castellana; y murmuraban dello fasta decir que era cosa supersticiosa".³¹ La identificación de los enemigos del sacerdote con el diablo proviene de una pugna entre facciones de la Iglesia alrededor del uso del vulgo. En efecto, se trataba de dos tradiciones, una escolástica y latinizante, de Abelardo

y Santo Tomás de Aquino, y otra, asociada con "lo natural, lo sencillo, lo humilde", de San Francisco y sus seguidores.³²

En 1562, emprendida la depuración de la misa, el Concilio de Trento recomendó se suprimiera toda expresión secular (Wardropper, *Historia de la poesía*, 201). El Concilio Provincial de Granada decretó, en 1565, la suspensión de actividades teatrales y canciones "deshonestas" y profanas" en las iglesias bajo su jurisdicción en los siguientes términos: "Iten mandamos que la noche de Navidad ni otro tiempo del año no se digan ni hagan cosas deshonestas ni profanas en las iglesias, cantadas ni representadas, so pena de un ducado al vicario o beneficiado que lo consintiere, ni se hagan representaciones algunas, ni se canten coplas canciones" (*Constitutiones sinodales, apud López-Calo, La música*, 277). Esfuerzos semejantes se registran en Toledo en el mismo año, y en otros lugares durante la segunda mitad del siglo XVI (St. Amour, *A Study*, 111).³³

Tal vez como consecuencia de esta campaña para combatir las prácticas ofensivas, las representaciones dramáticas navideñas quedaron reducidas a algunos de sus elementos menos extravagantes, por ejemplo, las canciones: "Ya no intervenían patriarcas, profetas, apóstoles, confesores, ni mártires, sino ángeles y pastores; figuras más acomodadas a la edad, el semblante, a la voz y estatura de los niños y jóvenes que habían de hacerlas. De aquí tuvieron su origen las piezas cantadas que hoy duran con el nombre de villancicos" (Leandro Fernández de Moratín, *apud Torrente, "Un villancico danzado"*, 496). Los límites impuestos a los autos navideños dieron un empuje al villancico eclesiástico, que se constituyó como un género independiente, antes de que el auto religioso volviera a cobrar su popularidad; en los autos de Lope de Vega seguirían cantándose villancicos (Henríquez Ureña, *Estudios*, 116).

En la Nueva España, los villancicos jugaron un papel en el teatro de evangelización. El *Auto de la caída de Adán y Eva*, obra original en náhuatl presentada por los tlaxcaltecas en presencia de Motolinía en 1538, contiene el siguiente villancico en castellano:

¿Para qué comió

la primer casada
 para qué comió
 la fruta vedada?
 (*Apud Estrada Jasso, El villancico virreinal, 93*).

Según Andrés Estrada Jasso, una vez terminada la tarea evangelizadora de aquel teatro, los villancicos se adaptaron a las nuevas circunstancias. Entonces, "a diferencia del teatro, el villancico no tiene por objeto evangelizar o convencer; su papel era solemnizar una conmemoración, juntando música con poesía" (*El villancico virreinal, 57*). Sin embargo, muchos villancicos posteriores reflejan la preocupación contrarreformista con el dogma de la eucaristía. También, las referencias a la Inmaculada Concepción de la Virgen, frecuentes aun en las composiciones jocosas, atestiguan las contiendas entre los devotos de su culto, los jesuitas y franciscanos, y los inconformes, los dominicos.³⁴

A finales del siglo XVI se ensanchó el ámbito en que se desarrollaban los villancicos. Se imprimían colecciones de villancicos de autor. En 1595 aparecieron en Toledo las divinizaciónes de canciones populares de Esteban de Zafra. En otra colección de poemas edificantes, los *Conceptos espirituales y morales* (1600), Alfonso de Ledesma elabora una extensa obra basada en analogías sencillas. Su romance "A la cruz de Christo en diversas metáforas", contiene cuarenta y seis metáforas diferentes: "Vos Cruz Santa soys canal . . . Soys carroça en que va Dios . . . Soys arado, que hizo surcos", etc. Ledesma recurre con frecuencia al uso de la comparación continuada en sus villancicos. En uno de ellos se describe el Nacimiento "en metáfora de una carcel":

Pobre presos que deueys
 al Rey tan gran cantidad,
 en aquesta Navidad
 (aunque más deuays) saldréys
 (*Conceptos, 48*).

Sus esfuerzos para reconciliar la vida cotidiana y la vida religiosa por medio de las metáforas exhaustivas hacen de Ledesma un contrarreformista, comparable con Santa

Teresa y San Juan de la Cruz, según su editor moderno, Francisco Almagro,³⁵ los villanciqueros posteriores aplicarían con asiduidad la técnica de Ledesma de la "analogía perpetua en metáfora de . . .".

A principios del siglo XVII los villancicos navideños se organizaron en un "conjunto orgánico" de nueve canciones, intercaladas en la misa de nochebuena, en lugar de los responsorios cantados durante los tres "nocturnos" de los maitines, según mandaba la liturgia habitual (Subirá, "El villancico literario-musical", 11). Era práctica común mantener el himno *Te Deum laudamus*, y omitir el último de los villancicos, con lo cual los villancicos se redujeron a ocho, a los que se añadió --antes de la mitad del siglo XVII-- otro villancico, cantado a la hora canónica prima, la "calenda" o martirologio (López-Calo, *Historia*, 120). El villancico de "calenda", el primero de la serie, solía ser culto y solemne. Al final de los maitines, que duraban varias horas, se ponían los villancicos más jocosos, así que la retórica variaba entre culta y muy popular; su ordenanza obedecía al criterio del maestro de capilla encargado de la ceremonia.³⁶ Según Alfonso Méndez Plancarte, el principio organizador fue la combinación de elementos cultos y populares: "Lo llano y lo popular debía alternarse con lo académico, y lo único esencial era que nadie careciese de su bocado" (Sor Juana, *Obras*, 2, LXIV). De esta manera, ocupando un espacio intermedio entre lo profano y lo sagrado, los villancicos servían "para aliviar a la audiencia sencilla" (Perdomo Escobar, *Archivo Musical*, 80).

Se cantaban también para celebrar las demás fiestas del ciclo navideño. Una serie de villancicos, compuesta por Góngora para las fiestas navideñas de 1615-1616 en la Catedral de Córdoba, consiste en once "letrillas"; además de los nueve villancicos que corresponden a la misa de Gallo, se agregó uno para Reyes y otro para la Purificación. Los "nocturnos" de la serie están organizados temáticamente, según Robert Jammes: "El primero es pastoril, el segundo pastoril o teológico y el tercero burlesco" (*Letrillas*, 165). Los villancicos se

incluían además en la procesión de Corpus, las profesiones de monjas, los días de santos y las ceremonias civiles.

En tales ocasiones se imprimían pliegos, cuyas portadas estaban embellecidas con grabados de madera, donde se reproducían la letra de los villancicos. María Cruz García de Enterría piensa que los pliegos de villancicos entitulados *Villancicos que se cantaron en . . .* eran un recuerdo de las solemnidades, y que su venta estaba a cargo de los ciegos callejeros ("Literatura de cordel", 148-151). Para Josep Maria Gregori, otros villancicos impresos, que llevaban títulos ligeramente diferentes, (*Villancicos que se han de cantar en . . .*), se repartían entre los feligreses pudientes antes de la ceremonia ("Figuras y personajes", 374). Servían para "facilitar a los asistentes a los oficios religiosos el seguimiento y comprensión de todo lo que se iba a cantar" (García de Enterría, "Literatura de cordel", 149), o, según el padre José Ignacio Perdomo Escobar, "para que se uniera la audiencia al coro central" (*Archivo Musical*, 79).

Cuando el villancico se emancipó de los autos, conservó los aspectos más populares de aquellas representaciones: "Gracias al grado de tolerancia y permisividad en el que se solía gestar su composición durante el ciclo navideño --el villancico actuó como principal alternativa a la tradición conservadora del estilo antiguo" (Gregori, "Figuras y personajes, 371). Se estableció en el primer plano de la literatura músico-religiosa del siglo XVII, hasta el punto de que la palabra 'villancico' denotaba únicamente la canción religiosa.³⁷ Esta aceptación general, consonante con la sensibilidad religiosa barroca, fue, sin embargo, deplorada por Pedro Cerone en 1613: "No quiero decir que el uso de los *villancicos* sea malo, pues está recibido de todas las iglesias de España, y de tal manera, que parece no se pueda hacer aquella cumplida solemnidad que conviene, si no los hay. Mas tampoco quiero decir que sea siempre bueno; pues no solamente no nos convida a devoción, mas nos distrae della".³⁸

La ambigüedad del lamento de Cerone es interesante. Los villancicos no se popularizaron "a pesar de" las protestas, sino que llevaban una existencia simbiótica con el poder institucional. Encierran un tipo de transgresión verbal, un juego en el que es menester desbordar los límites del buen gusto para encontrar el espíritu de Dios en la plenitud y el perdón. El supuesto "mal gusto" de los villancicos, criticado por muchos estudiosos, no es otra cosa que el "rebajamiento carnavalesco", esencial a su modo de participación en el ritual religioso.³⁹

Esta continuidad entre las fuerzas que conservaban los límites entre lo profano y lo sacro y estas otras que los transgredían alimentó el entusiasmo del público por el género:⁴⁰

En vano existía en todas las catedrales la ley de que las letras de los villancicos de Navidad (y, en parte, también las de otras fiestas) debían ser censurados y aprobados por dos canónigos, norma cuyo cumplimiento exigían los Cabildos con gran rigor: porque, quizá fuera a causa de cierta laxitud en los jueces, o porque éstos, al fin y al cabo, eran hijos de su tiempo, el hecho es que muy raras veces rechazaban las letras que oportunamente les presentaba el maestro de capilla, antes de aprestarse a componerles la música (López-Calo, *La historia*, 119).

En una discusión sobre la popularidad de los villancicos es relevante tratar de delimitar la clase de prácticas religiosas que condicionaron su aceptación. Para entender cómo la mundanidad invade a tal grado a las composiciones que nos ocupan, también conviene recordar que en aquel siglo la clerecía fue una profesión, casi como cualquier otra; la abrazaba no solamente los creyentes fervientes sino también los "segundones" complacientes, cuya vocación religiosa encubría el sencillo deseo de una vida tranquila.⁴¹

*

El complejo entretreído de préstamos entre villancicos, ensaladas, entremeses y bailes es una parte del problema general de la mezcla de géneros en el Barroco. Para el análisis de los villancico eclesiásticos en el momento de su auge en el siglo XVII, sobre todo en la

segunda mitad del siglo, puede ser útil pensar en dos tipos de intertextualidad. El primero compara los textos nuevos con los previos; traza las transformaciones intragenéricas y diacrónicas del género. El otro sería intergenérico y más bien sincrónico; estudia los contenidos de los villancicos eclésiáticos en comparación con los otros géneros (los romances, el teatro, los bailes, la música, etc.). Aunque estos dos ejes analíticos se cruzan continuamente, puesto que las influencias son simultáneas, pueden servir de marco para los comentarios que siguen.

El caso de los villancicos de figuras, tan populares durante la segunda mitad del siglo XVII, presenta un primer ejemplo del cruce entre los dos ejes. Varios personajes de los entremeses de costumbres (bachilleres, portugueses, asturianos, alcaldes, sacristanes, etc.), cada uno con su lenguaje particular, pasaron a formar parte de estos villancicos (García de Enterría, "Literatura de cordel", 150). Robert Jammes considera que los personajes que hablan dialectos, aquellos "dialogantes que no eran exactamente pastores, sino gitanos, moriscos o negros", tienen sus precursores intragenéricos en los hablantes de sayagués de los villancicos del siglo XV y XVI ("La letrilla", 108). Aparecen en villancicos barrocos tempranos. En la Capilla Real hay villancicos de personajes, fechados entre 1584 y 1605 (Gregori, "Figuras y personajes", 374). Por otra parte, una ensalada navideña de Mateo Flecha el Viejo, "La negrina", con diálogo en habla de negro, muestra la deuda intergenérica que tiene el villancico con las ensaladas (de hecho, los dos géneros están estrechamente relacionados).

Medio siglo después del Concilio de Trento, una plétora de canciones y bailes populares invadió de nuevo los villancicos, procedente de las plazas públicas, los teatros y las fiestas de Corpus donde el pueblo, burlándose de las autoridades cívicas, seguía bailando la chacona, la zarabanda y otras danzas prohibidas.⁴² García de Enterría describe las "constantes transgresiones, cometidas por el pueblo, de las órdenes moralizantes que esa autoridad daba en relación con las diversiones públicas" ("Bailes, romances, villancicos",

174). Los gitanos, famosos bailadores y marginados, cuentan con una gran presencia en estos villancicos, aunque sus retratos no siempre se hacen con simpatía:

1. Bailemos todoz.
 2. Pues toca a bailar.
 3. Azi, buen Gitano.
 4. Ay Madre, qué tal?
- Todos* Al gitano, que le dan
los azotes con el pan.
Zaz, zaz, zaz, zaz
(Bravo-Villasante, *Villancicos*, 60-61).

El estribillo anterior es un *contrafactum* de "Al villano se lo dan / la cebolla con el pan", que se cantaba para acompañar un baile popular, "El Villano". En los entremeses este baile sitúa al personaje mencionado como un indeseable, socialmente;⁴³ en el villancico la connotación negativa se transfiere de los villanos a los gitanos.

La relación intergenérica entre villancicos y bailes trae a colación la espinosa pregunta del performance, ¿se acompañaban los villancicos de bailes? Álvaro Torrente cree que la práctica estaba generalizada y, para sostener esta hipótesis, cita un villancico de Diego de Torres Villarroel; el villancico del salmantino formó parte de las celebraciones navideñas en 1729, y contiene indicaciones coreográficas ("Un villancico danzado", 502 ss). *La historia y origen de la música y canto llano* (c. 1755-1764), atribuida a fray Juan Sánchez Vidal, nos proporciona otro dato a favor de la representación dramatizada: "Es de procurar que la letra de esos villancicos sea Sta., grave, honesta, seria y devota, o que se procure dexar las Chanzas, las tonadillas mundanas, y el disfrazarse de mugeres, ya de essa o la otra nación (*apud* Rondón, "El villancico barroco americano", s/n). Nótese que son tardías las fechas de estos testimonios y que, a pesar del gran número de villancicos que poseemos (el catálogo de la Biblioteca Nacional de Madrid registra más de tres mil),⁴⁴ muy pocos corroboran la evidencia que presentan estos dos casos.

En su estudio inicial de los villancicos de Sor Juana, Méndez Plancarte se opone a la hipótesis de la representación teatral: "Lo más a lo que llegan por tal rumbo los villancicos (y muchísimas veces ni eso) es a la alternación de dos o tres 'voces' con algún dialogismo elemental, o con algún remoto esbozo de 'escena', nunca 'representada' en acción plástica, mas sólo en sugestión imaginativa" (Sor Juana, *Obras* 2, LII). Se empleaban las melodías asociadas con los bailes, o la letra de las canciones, como tópicos para evocar las diversiones favoritas de los espectadores; los villancicos también mencionaban las justas, con cañas y con toros, sin que se jugaran a estas actividades o hubiese siquiera escenografía. Sin pretender terminar con la polémica sobre la representación de los villancicos, repetimos lo que hemos dicho antes: en este periodo era muy común que el villancico tomara del teatro la música (principalmente los tonos de bailes),⁴⁵ varios personajes, y un concepto de entretenimiento ajustado a los tiempos. Al comentar el "movimiento teatral" en los villancicos, Carlos Villanueva dice: "Esta competencia que la Iglesia *entabla* con el Teatro por atraer público le exige, para ofrecer novedad y entretenimiento, por un lado, mantenerse siempre *a la última moda* . . . a modo de *entremeses*, [los villancicos] se intercalan en la espina dorsal de la *comedia sacra*, la liturgia" (*Los villancicos*, 57).

Otro caso interesante de intertextualidad, lo constituyen las relaciones que el villancico mantiene con los romances. Según García de Enterría, los romances viejos, "genotextos o hipotextos", sirven para "construir nuevas composiciones" ("Bailes, romances, villancicos", 183), como los nuevos villancicos, por ejemplo, lo cual no es de extrañar, si se recuerda que el villancico siempre ha fungido como depósito de viejas canciones, que a veces pasaron por la vía de la divinización. Pero la investigadora recoge también villancicos que remiten a los romances popularizantes de Góngora y Lope; efectivamente, se está frente a otro juego más, que consiste en retar la capacidad del espectador, buen conocedor de literatura, para identificar la fuente utilizada en los versos. He aquí las huellas de textos cultos (se encuentra hasta un soneto de Garcilaso) que, en un movimiento contrario al

considerado lo normal, han emigrado hacia lo popular. Los villancicos, verdaderas *summa* de los géneros en boga, cultos y populares, no pueden ser considerados como una literatura "marginada".

3. *El declive*. Durante el periodo que va desde la segunda mitad del siglo XVII hasta principios del siglo XVIII aproximadamente, la música de los villancicos cobraba más importancia; evolucionaba hacia un nuevo estilo *bel canto* en el que se sustituían las voces polifónicas por arias y recitativos (López-Calo, *Historia*, 84). También la orquesta se transformó definitivamente con la incorporación de instrumentos como violines, oboes y flautas transversas, que, poco a poco, reemplazaron a los tradicionales arpas, clarines y bajones (Villanueva, *Los villancicos*, 62-63). Con razón, Villanueva relaciona esta clase de transformaciones estéticas con un trasfondo revolucionario, una nueva sensibilidad espiritual racionalista que no excluye la indignación moral frente al Dios humanado del Barroco (*Los villancicos*, 64). Los chistes ingeniosos, antes apreciados por todos, ahora, "los hombres 'ilustrados' los sintieron como una vergüenza nacional, lo mismo que los autos sacramentales" (Alatorre, *Los 1001 años*, 192n). El padre Feijoo condenó el estado del canto religioso en España en unas frases conocidísimas, que remata un giro voltariano:

Toda la gracia de las cantadas que hoy suenan en las iglesias, consiste en equívocos bajos, metáforas triviales, retruécanos pueriles . . . ¿Qué concepto darán del inefable misterio de la Encarnación mil disparates puestos en bocas de Gil y Pascual? Déjelo aquí, porque me impaciento de considerarlo. Y a quien no le disonare tal indigno abuso por sí mismo, no podré yo convencerle con argumento alguno".⁴⁶

A partir de la segunda mitad de siglo XVIII en las iglesias hispánicas comenzó el movimiento de la supresión de los villancicos y se hizo la reposición de los responsorios en latín, casi terminada a finales del siglo (López-Calo, *Historia*, 119).⁴⁷

4. Resumen. Los villancico cortesanos divinizados llegaron a formar parte del teatro religioso presentado en las misas de las iglesias y catedrales, cuyos coros polifónicos contribuyeron notablemente al desarrollo de la forma dialogada y la dramatización del género. Tras las prohibiciones tridentinas, el villancico barroco se independizó de los autos, y se formalizó como género paralitúrgico, organizándose en juegos (o series) de ocho o nueve, que se cantaban en las celebraciones de la Iglesia. En 1598 la reapertura de los teatros facilitó la entrada en los villancicos de muchos personajes cómicos, música y bailes populares.⁴⁸

En el siglo XVII los villancicos resuenaban con los ecos de la religiosidad popular, que incluían juegos de ingenio "en metáfora de" y otros juegos festivos, con los que captaron el favor del público. Se volvieron competidores del teatro, una microindustria dentro de la institución monolítica de la Iglesia.⁴⁹ En esto perdieron su norte; su función como "espectáculo artístico" oscureció el aspecto ceremonial que había sido su verdadera *raison d'être*. El villancico barroco, género que se produjo con vitalidad y brillo, duró aproximadamente 150 años (1600-1750).

Notas

1 "Los villancicos del CMP [*Cancionero Musical de Palacio*] de tema, lengua y estilo populares reciben su nombre precisamente por su carácter popular. Resulta lógico suponer que el nombre *villancico* debió acuñarse originariamente para aludir a composiciones de este tipo. *Villancico* equivaldría entonces a canción popular, designaría a las canciones de la tradición popular, cantadas por los *villanos*" (Sánchez Romeralo, *El villancico*, 42).

² Santillana, *Canciones y decires*, ed. V. García de Diego, *Clásicos castellanos*, Madrid, 1932, 214, *apud* J. G. Cummins, *The Spanish Traditional Lyric*, Oxford, 1977, 139.

³ Los cancioneros renacentistas a veces llaman a estos cantarillos "cantar muy viejo". Estas fuentes, y la supervivencia de las canciones hasta hoy en la tradición oral hispánica, comprueban su autenticidad y antigüedad (Frenk, *Entre folklore*, 25-28).

⁴ "Los autores de muwáshahas hebreas y árabes quedaban en este sentido muy atrás. Su utilización de los cantarillos callejeros fue una travesura poética . . . Pero los poetas gallego-portugueses hicieron algo muy distinto con los cantares del pueblo: no ya ponerlos al servicio de composiciones cultas, sino utilizar sus temas y motivos, su métrica y su estilo; partir de ellos para crear una nueva poesía" (Frenk, *Lírica española*, 14).

⁵ "Desde el punto de vista de su forma, también podemos ver antecedentes gallegos en la serranilla" (Pope, "El villancico", 37).

⁶ "Il est certain en tout cas que, si le *villancico* courtois s'est rapproché de la *canción*, le *villancico* religieux, resté *choral* même aux époques plus récentes, continuait d'être exécuté comme les *Cantigas* d'Alphonse X, puisqu'il avait pour objet de faire participer les fidèles à la célébration même du culte" (*La poésie lyrique*, 256).

⁷ "Jadis le refrain était exécuté au début de la danse, pour indiquer aux participants le rythme et les mélodies qu'ils auraient à reprendre régulièrement en chœur; le texte important était celui du couplet" (*La poésie lyrique*, 260).

⁸ "In 1073 an ecclesiastical council had been held at Jaca, some fifty miles to the north of Huesca. Many French bishops took part in it, and subsequent to it a certain number of French canons came to Jaca. When Huesca was reconquered, they moved to that point. It is the opinion of Fr. Durán Gudiol, the archivist of Huesca Cathedral, that the liturgical manuscripts of the eleventh and early twelfth centuries now found at Huesca, were probably written in France" (Donovan, *Liturgical Drama*, 57).

⁹ Manuscrito de Juan Chaves de Arcayos, *tomo 2, de los que gobiernan en el cabildo*, apud Donovan, *Liturgical Drama*, 183-185). Margit Frenk incluye el villancico "Bien vengades, pastores, ¡he! / que bien vengades" (*Corpus*, 1315), con una nota aclaratoria: "Es el texto del pequeño drama litúrgico representado en la Catedral de Toledo desde la Edad Media durante las ceremonias navideñas." El padre Donovan dice que durante las festividades se cantaban dos villancicos adicionales: "Cuerpo de Sant con el chiquirítico" y "Oy a nascido un çagal", que reproduce íntegros en la versión de Arcayos.

¹⁰ "A la fin du XV^e siècle, *villancico* a fini par être considéré comme désignant surtout un *type de composition à forme fixe, caractérisé par la nature de son refrain*; soyons plus précis, *caractérisé par un refrain de deux ou trois vers*" (*La poésie lyrique*, 246-247).

¹¹ Andrés Estrada Jasso considera que "En cuanto al estilo, el villancico se caracteriza, en primer lugar, por su brevedad y condensación poéticas" (*El villancico virreinal*, 17). Según Le Gentil, la "recherche du thème ancien et populaire n'en est pas moins un trait distinctif du *villancico*" (*La poésie lyrique*, 259).

¹² "Rather than a sincere expression of emotion the courtly villancicos are technical and intellectual exercises on a theme, which in the Provençal tradition had become commonplace" (St. Amour, *A Study*, 11).

¹³ En el villancico de Juan del Encina, "se repite sólo la rima de los últimos dos versos. Éste es un ejemplo típico (número 16): ABB cdcdbBB. Tenemos un variante en el número 57: ABB cdcdBB" (Jones, en Encina, *Poesía lírica*, intro., 24).

¹⁴ Introducción a Encina, *Poesía lírica*, 31-32. Las cursivas son mías.

¹⁵ Según Romeu Figueras, el "realismo" de estos poemas señala la influencia en los villancicos del teatral popular: "En efecto, por más ilusoria que queramos considerarla, la obsesión por el verismo, por la realidad y por lo natural que explica el carácter y la procedencia de los cuadros indicados, ha sido causa de que en el género hayan entrado piezas breves y dialogadas seguramente procedentes del teatro popular, y otras adscritas al

ciclo folklórico de Carnaval y caracterizadas, tanto por su tono directo y vivo, como por su brutal afirmación en los placeres de la vida" (*CMP*, intro., 57).

¹⁶ Para el análisis de la obra de Juan del Encina son muy sugerentes los comentarios de Mijaíl Bajtín sobre el realismo grotesco como una parte de la "cosmovisión carnavalesca" medieval: "En el realismo grotesco . . . el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica . . . El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la *degradación*, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto" (*La cultura popular*, 23-24).

¹⁷ "Curiosamente, en esa antigua poesía popular casi no hay metáforas propiamente dichas" (Frenk, *Entre folklore*, 63). Sánchez Romeralo afirma que en la poesía lírica popular se trataba de "realidades inmediatas. Su mundo es el mundo de las cosas tangibles y de los sentidos, un mundo habitado por hombres y mujeres de carne y hueso, con vida personal y social" (*El villancico*, 288).

¹⁸ Denis de Rougemont piensa que la poesía de los trovadores provenzales se refería, de manera críptica, a la herejía albigense de los siglos XII y XIII (*Amor y Occidente*, Kairós, Barcelona, 1978, 71 ss).

¹⁹ Antonio Alatorre dice que la "mezcla de lo profano y religioso --una mezcla que puede calificarse de típicamente barroca-- se había iniciado en 1575, con unas *Obras* de Boscán y Garcilaso contrahechas a lo divino por fray Sebastián de Córdoba" (*Los 1001 años*, 191).

²⁰ En *Coplas sobre diversas devociones y misterios de nuestra santa fe católica* (Toledo, 1485), fray Ambrosio Montesino indicó que había que cantar las coplas de su villancico navideño, "El infante y el pecado", "al son de la zorrilla con el gallo" (*apud* St. Amour, *A Study*, 103).

²¹ "Villancicos were written for all the principle feasts of the Church, in honor of patron saints, and for such religious celebrations as the profession of a nun, etc." (St. Amour, *A Study*, 115).

²² Con respecto a la poesía a la divino, Wardropper llega a la siguiente conclusión: "El cristianismo es una religión paradójica: el Dios que es Hombre, la Virgen que es Madre, la Trinidad que es Una . . . Las paradojas en literatura son conceptos. La poesía cristiana, en todos los idiomas, no puede menos de ser un poco, o un mucho, conceptista" (*Historia de la poesía lírica*, 193).

²³ Henríquez Ureña describe el desarrollo del villancico en este periodo en los siguientes términos: "El primero período en que abunda la versificación acentual, compañera del canto y la danza, corresponde a la plenitud de la vida de España bajo los Reyes Católicos. Hay una ligerísima disminución, bajo Carlos V, debida acaso a la importancia que adquirieron los nuevos metros silábicos traídos de Italia y usados a veces en el canto (así, los estribillos de las canciones, que solían tomarse de la poesía popular, o al menos imitarla, empiezan a componerse en endecasílabos y heptasílabos): con todo abundan los cantares de verso irregular a mediados del siglo. Bajo Felipe II, a medida que la nación se ensombrece, la versificación acentual florece menos que antes: las colecciones de música se hacen menos comunes a partir de 1560" (*Estudios*, 77).

²⁴ "Another tag [de Guerrero] that later composers imitated to excess was the 'hark-hark' beginning. One voice starts with a 'hear-hear' figure which others take up imitatively" (Stevenson, *Spanish Cathedral Music*, 223)

²⁵ "Algunos de estos villancicos, especialmente los de compás ternario, si se interpretan en movimiento un poco rápido, dan la impresión de que se bailaban" (Guerrero, *Canciones*, 32).

²⁶ El caso de la capilla real de Granada puede servir para demostrar este florecimiento. Fundada por los Reyes Católicos con sólo cuatro cantores, en tiempos del emperador Carlos V tenía veinticuatro capellanes que cantaba misa diariamente (Anglés, *La música*, 60).

²⁷ Según Carolina Michaëlis de Vasconcellos, una "especie de opereta sacra" (*Cancionero de Ajuda*, vol. II, págs. 787-790, *apud* Henríquez, 116).

²⁸ La policoralidad apareció en España fines del siglo XVI y alcanzó su máxima popularidad durante el siglo XVII. Era la técnica más común para los arreglos musicales de los villancicos: "Solían ser policorales los villancicos de Navidad que se cantaban en las vísperas y que abrían las celebraciones navideñas" (López-Calo, *Historia*, 31).

²⁹ López-Calo, *La historia*, 48. Véase también 116.

³⁰ Más opiniones al respecto: "Hay que destacar que, generalmente, los textos musicados por Comes envuelven siempre una idea teológica" (Climent, *Compositores valencianos*, 8); "Guerrero . . . volcó en estos villancicos toda la alegría de su alma creyente" (Guerrero, *Canciones*, 31); la descripción que se hace en en los villancicos del Nacimiento de Cristo "is intended to move the Christian soul to contrition, to faith in the mystery presented, or to adoration" (St. Amour, *A Study*, 47).

³¹ *Breve suma de la santa vida del Reverendísimo y Bienaventurado don Fray Hernando de Talavera*, *apud* López-Calo, *Historia*, 114.

³² Wardropper, *La historia de la poesía*, 91-92. Según Aguirre: "El juglar verdaderamente devoto se halla en San Francisco, cuando decía que él y sus hermanos eran 'jaculatores Domini' que debían alegrar al pueblo con la predicación . . . De igual modo sus frailes se ajuglaraban, convocando las turbas al son de la trompeta y entonando piadosas laudes" (*José de Valdivielso*, 46). En este respecto, es significativo que dos grandes divinizadores literarios del siglo XV, Iñigo de Mendoza y Ambrosio Montesino, fueran franciscanos. St. Amour nota que también en Inglaterra y Francia, "Franciscan friars figure in the history of the origins of the carol and the *noel*" (*A Study*, 103).

³³ Inclusive la prohibición de los villancicos por parte de Felipe II: "Mando que en mi Real Capilla no se canten villancicos ni cosa alguna en romance sino todo en latín como lo tiene dispuesto la Iglesia" (*Real Decreto*, 11 de junio, 1596, *apud Villanueva, Los villancicos*, 42).

³⁴ Perdomo Escobar, *Archivo Musical*, 92. En 1854 la Inmaculada Concepción se convirtió en dogma oficial de la Iglesia (bula *Inefabilis Deus*).

³⁵ Para Almagro, Ledesma se preocupa por dar cuenta poética de la espiritualidad vivida: "Toda la vida cotidiana aparece rescatada de su simple suceder para aparecer cargada de una nueva dimensión, la dimensión religiosa . . . [Explicar este fenómeno] podría ser la tarea de Ledesma, pero no por otra ortodoxia espiritual como en los místicos, sino por una heterodoxia del espíritu, por una poesía de la confusión, o quizás por la mezcla (lugar de la realidad) entre fenómeno religioso y neorreligioso. (*Conceptos*, 21).

³⁶ Josep Maria Gregori piensa que "el maestro de capilla optaba por la inserción de cada villancico de acuerdo con un criterio rector que contemplaba su alternada sucesión atendiendo a una dinámica de contraste según la naturaleza temática y la de sus protagonistas" ("Figuras y personajes", 374).

³⁷ "Si el villancico del siglo XVII no lleva texto religiosos, suele denominarse de diversas maneras: 'Tono', 'Tono humano', 'Folías', etc., pero nunca 'Villancico' " (Climent, *Compositores valencianos*, 7).

³⁸ *El Melopeo y el Maestro. Tratado de música teórico y práctico*, *apud Villanueva, Los villancicos*, 42.

³⁹ Según Georges Bataille, el papel de la transgresión en el rito religioso sería exceder los límites y reintegrar al individuo a la totalidad, más allá de la dualidad espíritu-cuerpo. Véase *La Théorie de la religion*. Paris, Gallimard, 1973.

⁴⁰ En el siglo XVII la interdependencia de dos fenómenos aparentemente opuestos se da también en el caso de la locura y la salud mental: "Esos dos dominios [la locura y la cordura]

tan rigurosamente separados, no dejan de manifestar, si se les examina de cerca, muy estrictas analogías de estructura . . . Por separados que estén estos dos dominios, no hay nada importante en el primero que no esté equilibrado en el segundo, lo que hace que esa separación no pueda ser concebible más que en relación con las formas de unidad cuya aparición autoriza" (Foucault, *Historia*, 271-272). El loco piensa estar cuerdo y el cuerdo piensa, "yo haría lo mismo que él en su lugar". Aquella época consideraba la locura cercana a lo proteico:

De la Nochebuena, dicen
 Sus Católicos devotos,
 Que no son cuerdos, los que
 No se alegran como locos . . .
 Atención a los locos,
 Que esta noche son ellos
 Los más devotos;
 Pues si nace de amor la alegría,
 Más amor tiene
 Quien tiene más gozo
 (Bravo-Villasante, *Villancicos*, 73).

⁴¹ A este respecto, Bartolomé Bennassar afirma: "A comienzos del siglo XVII, cuando el movimiento de los nacimientos declina, la Iglesia continúa recibiendo la afluencia de jóvenes de ambos sexos, mucho más preocupados por asegurarse una vida material sin problemas que de preparar el reino de Dios" (*La España*, 96).

⁴² José Deleito y Piñuela, . . . *también se divierte el pueblo*, Alianza, Madrid, 1988, 68 ss.

⁴³ En el teatro breve el estribillo provoca el rechazo del galán por parte de la pretendida. Por ejemplo, Quiñones de Benavente: "¿Quiéresme en fin, mi bello serafín? / Si, mi bello sacristán. / --Al villanco se lo dan / la cebolla con el pan (*Canta y baila.*) / Pues ¿qué es esto? ¿estás loco?" (Cotarelo, *Colección*, 2, 732); En el baile *La Mariguela*: "¿Yo, amar de

valde a un villano? / --Al villano se lo dan. / --La cebolla con el pan, / no el cariño y la afición" (Juan Vélez de Guevara, *apud* Frenk, *Corpus*, 1540A).

⁴⁴ Ruiz de Elvira, *Catálogo*, XVI-XVII.

⁴⁵ Sobre la música bailable en los villancicos, véase Carmen Caballero Fernández-Rufete, "Miscent sacra profanis: música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII", en *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, Valladolid, Sociedad "V Centenario del Tratado de Torsedillas", 1997, 49-64.

⁴⁶ *Teatro Crítico Universal. Discurso XIV*, "Discurso sobre la música en los templos", *apud* Perdomo Escobar, *Archivo Musical*, 78-79. Las ideas estéticas del benedictino obedecen a las reglas impuestas al siglo XVIII por los neoclásicos franceses. En 1688, Jean de la Bruyère escribió: "Ce n'est point assez que les mœurs du théâtre ne soient point mauvaises, il faut encore qu'elles soient décentes et instructives; il peut y avoir un ridicule si bas et si grossier, ou même si fade et si indifférent, qu'il n'est ni permis au poète d'y faire attention, ni possible aux spectateurs de s'en divertir. Le paysan ou l'ivrogne fournit quelques scènes à un farceur; il n'entre qu'à peine dans le vrai comique" (*Caractères*, 106-107).

⁴⁷ Villanueva documenta detalladamente el movimiento que puso fin al villancico eclesiástico en *Los villancicos gallegos*, 65-72.

⁴⁸ Henríquez Ureña dice que después de la muerte de Felipe II y con "el retorno a mayor alegría, aparecen nuevos cantares, nuevas danzas, y con ellos cobran nueva vida los versos de tipo acentual" (*Estudios*, 77).

⁴⁹ Según Antonio Alatorre, la elaboración de los villancicos era una fuente de trabajo importante para algunos escritores principales: "Imprimir en pliegos sueltos las letras de los villancicos cantados tal día en tal lugar, era negocio. Góngora compuso muchas letras 'sacras' por encargo (seguramente bien pagado) de distintas iglesias. Hubo después 'villanciqueros' de profesión (Sor Juana lo fue)" (*Los 1001 años*, 191).

CAPITULO II

DESCRIPCION DEL CORPUS DE LOS VILLANCICOS DE NEGRO

Introducción. Los villancicos de negro se pusieron de moda hacia finales del siglo XVI, junto con otros villancicos de personajes. Entre 1584 y 1605 se cantaron villancicos de negros, portugueses y varios tipos más en la Capilla Real de Madrid (Gregori, "Figuras y personajes", 374). Una serie de siete villancicos, escritos por Góngora en 1609 para la fiesta del Corpus, contiene un villancico de negro; por la misma época, el portugués Gaspar Fernandes, el maestro de capilla de Puebla, compuso la música de más de una decena de villancicos de negro, los primeros ejemplos novohispanos que conocemos de este género (Stevenson, *Villancicos portugueses*, XCIV). Manuel de León Marchante, José Pérez de Montoro, Sor Juana Inés de la Cruz, y muchos otros poetas que escribieron villancicos de negro en la segunda mitad del siglo XVII, dieron a esta clase de villancico su forma más característica. El gran número de villancicos de negro conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid muestra la importancia que estos poemas tenían en las festividades religiosas de entonces.¹ Generalmente, los villancicos de personajes se cantaban en el tercer nocturno de maitines, para reanimar al público y agradecerle la atención prestada a lo largo de la ceremonia litúrgica. Manuel de León Marchante alude a la posición que ocupa el villancico de negro, en la serie de villancicos, diciendo que los negros "están cansados / De ser cada Noche Buena / Anís de los Villancicos" (León Marchante 7).

Con respecto a la denominación que los autores daban a los villancicos de negro, Robert M. Stevenson afirma que se llamaban "negrilla", "negro", o "guineo", aquellos villancicos con letra en dialecto de negro y música de influencia africana.² Los villancicos de negro también podían llevar otros nombres como "letra guinea", "negrito", "negrillo", etc.

También encontramos a los personajes negros en los villancicos de naciones y en las ensaladas. Estas composiciones contraponen a diversos tipos extranjeros o exóticos, dedicándole a cada uno un par de estrofas que, en miniatura, tienen las mismas características que los villancicos dedicados a un solo personaje.

1. Características y estructura de los villancicos de negro. Los villancicos de negro prestaban una atmósfera carnavalesca a la liturgia oficial. En ellos, los esclavos africanos se trasladan a Tierra Santa o sitúan la materia bíblica en Africa o en los dominios de imperio español. Por lo general, estas composiciones incluyen descripciones de las procesiones navideñas, con la participación de los esclavos, o muestran distintos aspectos costumbristas de la convivencia entre esclavos africanos y amos españoles en el marco de las grandes urbes, poniendo de relieve la alegría de la música y el baile. Esto no excluye que algunos de ellos aporten detalles personales sobre la vida de sus protagonistas. Dichos detalles dan a los villancicos un espesor realista y forman un retrato social de la época.

En los villancicos de negro predomina un concepto sacro-popular, muy característico de la Iglesia española del Seiscientos, que promovía una relación afectiva entre el hombre y Dios, apoyada en la fe más que en la teología. Por otra parte, estos poemas testimonian la huella profunda que la cultura de los africanos dejó en el cristianismo hispánico, poco explorada fuera de sus manifestaciones caribeñas.³

El personaje del negro tenía una presencia considerable en el teatro breve del siglo XVI, antes de aparecer en los villancicos barrocos. Se asemejaba al bobo rústico; estaba asociado a lo corporal y hablaba un español distorsionado. En los villancicos del siglo XVII, el retrato del negro seguía compartiendo ciertos rasgos con los entremeses, mojigangas, etc., en los cuales la música y los bailes tuvieron un papel importante; en muchos de los estribillos se incluía vocabulario africano o africanoide.

Los villancicos de negro están llenos de antítesis, comparaciones y chistes conceptuosos, con dobles sentidos a menudo basados en los colores. En un villancico de Góngora, un esclavo habla de "invidia morena" (Góngora 2). Manuel de León Marchante, particularmente dado a esta clase de juego, hace una broma, modificando los nombres de conocidos pintores italianos:

Retlata de Neglo azombla
 En turu lo retlatado,
 Polque Apelez, y el Tiznaro
 Zon Pintola de Guinea
 (León Marchante 6).

Con respecto al siguiente estrofa de Sor Juana, Alfonso Méndez Plancarte afirma (correctamente) que en el siglo XVII, "acaso se llamara *camote* a los indios, o a los negros, o cosa así" (Sor Juana, *Obras 2*, 396):

2. Dejémoso la cocina
 y vámoso a turo trote,
 sin que vindamo gamote
 nin garbanzo a la vizina:
 qui arto gamote, Cristina,
 hoy a la fieta vendrá.
 ¡Ha, ha, ha! &
 (Sor Juana 4).

El villancico barroco adoptó la forma estribillo-coplas estribillo del villancico cortesano y popular, a menudo agregándole una introducción. Así, muchos villancicos de negro se dividen en tres partes: la introducción, el estribillo y una serie de coplas. En los villancicos de negro anteriores a 1670, la introducción está ausente; a falta de introducción, un amplio estribillo suele cumplir el mismo cometido.

La introducción, en castellano estándar o mezclado con dialecto, indica que se trata de un villancico de negro. Pienso que dicha función emana de la necesidad de orientar al

espectador, que escuchaba una gran variedad de villancicos de diferentes tipos en una misma serie. En los villancicos de naciones y en las ensaladas, cada sección suele empezar con una pequeña introducción en español estándar, después de la cual se presenta un personaje que habla en dialecto. La versificación tiende a ser regular, siendo la forma más común la del verso octosilábico romanceado, por ejemplo:

Para guardar al Rey Niño,
Llegan a Belén los Negros,
Muy preciados de Milicia,
Por venir con Regimiento.
En orden, vienen marchando,
Auiendo, entre ellos, dispuesto
Un Tercio de Infantería,
Todo vestido de Negro.
Ninguno va de color,
Aunque todos de Chambergo,
Que sólo en esto no quieren
Parecer soldados viejos
(Foncon 1).

También encontramos otras formas métricas. En el siguiente poema de León Marchante, la extensa introducción está compuesta de seguidillas:

Esta Noche los Negros,
Que al Niño buscan,
Con caras de Tinieblas
Traen Aleluyas.
Como en las Colaciones,
Oy andan largos,
No es mucho que los Negros
Vengan tiznados.
Con las blancas Pastoras,
Las de Guinea,
Son tablero de damas,
Blancas, y Negras.
Los ojos de las Plimas
No son hermosos,
Aunque todos los humos

Van a sus ojos.
Viendo que de los Negros
El Niño es Blanco,
Dio en cantarle un Guineo,
Como un Canario
(León Marchante 3).

El estribillo típico contiene los elementos temáticos básicos del poema. En muchos estribillos se coloca un diálogo en el que los esclavos se animan a prepararse para participar en la fiesta religiosa. Este llamado a la actividad suele encontrar una resistencia inicial, en forma de preguntas del tipo: "¿qué quele?" o "¿pala qué?". Es probable que dichas protestas satiricen la actitud de un esclavo terco cuyos servicios son requeridos por un amo. En los villancicos, la terquedad del personaje se convierte en entusiasmo, a medida que el asunto se aclara: una visita al portal de Belén, un baile, una canción etc. En muchos estribillos, la versificación es más libre que en la introducción; imita un estilo oral, apropiado para la forma dialogada:

1. Dime mana, ¿dónde va
con panderete y guitarra
a bailá?
2. ¿Pala qué lo quele sabé?
1. Dime, dime, ¿dónde va?
2. A ver a Iesú que ha naciro en Belé,
con turo lo plimo venimo acá.
1. Pues, lo panderete tocá.
3. Gurugú, gumbá, cuá, cuá, cuá
(Damasceno 1).

1. Helmano Flascico.
1. Ziola Molena.
1. Ziola Gazpara.
1. Ziola Izabela.
4. Andemo a Belén.
1. Molinica, yo no quelé.
2. Puz ¿pul qué?

1. Polque al laço de un Dioz que yola
 Eztá una tlemenda Tola,
 Que ez mayora que vozancé
 (Pérez de Montoro 1).

Muchos estribillos usan el verso corto (el alejandrino de nuestro siguiente ejemplo es poco común), y el ritmo rápido, el cual expresa alegría. Suelen terminar con un refrán, que retoma elementos de una canción de tipo popular. Generalmente, el refrán, que contiene algunas palabras africanoides, se repite después de cada copla (o cada dos coplas) o, en algunos villancicos, al final de cada verso. Según José Ignacio Perdomo, lo cantaba el público junto al coro:⁴

Escuchen lo Neglo que vamo a Belé,
 tocando sonaja, pandela, y rabé.
 Lo blanco se apalte, que el Neglo, també,
 al Niño nasida vesamo lo pé.
 Escuchen lo Neglo que vamo a Belé,
 tocando sonaja, pandela, y rabé.
 Dansamo delante del Niño Sesú,
 y polq[ue] se duelma cantamo alamú.
 Alamú, alamú, zambucutú,
 que se duelme lo Niño Sesú.
 Zambucutá,
 que lo Niño dulmiendo se va
 (Houghton 1).

Las coplas contienen descripciones costumbristas y juegos de ingenio que exponen los temas planteados en la introducción o en el estribillo, a veces siguiendo la forma dialogada de este último. El material temático está organizado de tal manera que, en cada copla, se presenta un nuevo detalle o se hace un chiste distinto. A menudo, este formato presta al conjunto de las coplas la apariencia de una lista. Pienso que este estilo discursivo evolucionó a partir de las glosas de los villancicos cortesanos, en los que, como vimos en el capítulo anterior, un solo estribillo podía inspirar un número casi ilimitado de estrofas

glosadoras. En las coplas, se usan mucho los romances y las redondillas octosílabas, pero también encontramos una variedad de formas versificadas: pareados, romancillos y redondillas hexasílabas, etc. El siguiente villancico contiene coplas de ocho versos octosílabos, dispuestos en una redondilla abrazada, seguida de dos versos, más un último verso cuya rima enlaza con el refrán: abba+accd:

1. Tlaygo que daye Ialea,
Calambazate, y también,
Pala fluta de saltén,
La saltén, y aun la glagea.
2. No habres más, betún de brea,
Que essa es mala colasiona,
Pus la colol de calbona
Demo pala calentá.
Gulumbé, gulumbá,
Guache molena de Zafalá.
(Houghton 7).

En los villancicos, además de la variedad métrica, encontramos muchos juegos formales, los mismos que aparecen en otras poesías de la segunda mitad del siglo XVII. Veamos, por ejemplo, la siguiente composición (Puebla, 1651), cuyos versos terminan con palabras esdrújulas:

1. Quelemo ser lo su guéspele
pala daye mucho pésigo,
una cameya de dátiles
y uno borrica de alvéchigos.
2. Aquí samo tanta cáfila,
carregadito con cuébano,
que les hablamos en arábigo
y en vascueço respondémolo
(Padilla 1).

El siguiente villancico es un "ovillejo", forma en la cual la última palabra de cada verso se recoge para formar el último verso de la copla, el cual rima con el refrán:

Vamo turus loz Neglios, "plimos"
 pues nos yeba nostla estleya "beya"
 que, sin tantus neglos, folmen "noche"
 mucha lus en lo poltal "ablá"
 Blasico, Pelico, Zuanico y Tomá,
 plimos, beya noche ablá.
 Gulumbé, gulumbé, gulumbá.
 Guache molenico de Safalá.
 Vaya nuestra cofladía, "linda"
 Pues que nos yeha la extlea "nueztla"
 tlás lo Rey, e pulque ayá, "danza"
 que pala al niño aleglan, "yrá"
 Blasico, Pelico, Zuanico y Tomá
 linda nuestla danza irá.
 Gulumbé, gulumbé, gulumbá.
 Guache moleniyo de Safalá
 (Stevenson 3).

Sin pretender hacer un muestrario completo, que basten estos pocos ejemplos para dar una idea de la gran variedad formal de los poemas que integran el corpus de esta tesis.

2. La organización del corpus. El corpus incluye 97 villancicos de negro y villancicos de naciones y ensaladas con versos en habla de negro. Los textos proceden de España, Portugal y América Latina (principalmente, México); están presentados en veintiún grupos, organizados de la siguiente manera: bajo el nombre del poeta, pongo las composiciones de Gaspar Fernandes, Luis de Góngora, Manuel de León Marchante, José Pérez de Montoro y Sor Juana Inés de la Cruz; otros poemas figuran bajo el nombre del maestro de capilla. (Recuérdese que en el título de los pliegos sueltos a menudo aparecía el nombre del maestro de capilla). Los poemas que carecen del nombre del poeta o del maestro de capilla se clasifican según la fuente. El lugar que menciono en el encabezado corresponde a la catedral

o a la iglesia donde el villancico se cantó por primera vez. Espero que esta manera de organizar el corpus ayude al investigador en la consulta de los poemas.

Los villancicos de negro de Gaspar Fernandes se compusieron entre 1609 y 1620, y los de Góngora, entre 1609 y 1615; éstos son los villancicos más antiguos incluidos en el corpus. La gran mayoría de nuestros poemas fueron escritos en la segunda mitad del siglo XVII; sólo siete villancicos llevan fechas posteriores, de 1700 a 1740. Con el nombre del poeta o del maestro de capilla podemos datar a los poemas que no llevan fecha en las fuentes; por lo general, estas composiciones son de fines del siglo XVII o principios del XVIII, y parece razonable suponer que, por la misma época, o un poco antes, se compusieron los textos anónimos, carentes de fecha, que proceden de los archivos catedralicios de Bogotá y Puebla. Según Stevenson, "Sã aquá turo zente pleta", el poema que cierra nuestra colección, es el villancico de negro más antiguo que existe en lengua portuguesa (Stevenson, *Vilancicos portugueses*, XCIV).

Hay que mencionar la práctica, bastante común, de intercambiar la letra y la música de los villancicos entre las distintas iglesias dentro de un mismo territorio, o entre las iglesias americanas y las de la madre patria. A veces se tomaba un estribillo usado en algún villancico anterior y se le añadan estrofas nuevas. Por ejemplo, el estribillo "Gulumbé, gulumbá / Guache molena de Zafalá" (Houghton 7), que se cantó por primera vez en 1666, en la catedral de Granada, reaparece en un villancico musicalizado por Juan de Araujo, maestro de capilla de la catedral de La Plata, entre 1680 y 1714: "Gulumbé, gulumbá, gulumbá, / guache moleniyo de Safalá" (Stevenson 3).

También, se dio la reutilización de villancicos enteros (estribillo y coplas). Por ejemplo, el villancico musicalizado por Mateo Villavieja (Houghton 3), que se cantó en 1689 en Daroca, vuelve a aparecer en una colección privada procedente de Sucre, con fecha de 1748 (Stevenson, *RBMSA*, 107), y en el archivo musical catedralicio de Guatemala, con música de Rafael Castellanos, cuarenta años más tarde (Stevenson, *RBMSA*; 76). Y el caso

de nuestros dos primeros villancicos de José Pérez de Montoro comprueba que los villancicos podían cantarse varias veces, aun en la misma iglesia. Todos estos préstamos se deben a las condiciones en las cuales los villancicos se produjeron y, también, muestran la gran popularidad de algunos de ellos.⁵

El hecho de que muchos de los textos presentados en este corpus no hayan sido estudiados puede atribuirse, en parte, a la dificultad de lectura que presentan. Diversos factores contribuyen a este problema. En primer lugar, en las fuentes, las palabras dialectales se transcriben con cambios ortográficos y gramaticales que hacen que, a menudo, no las reconozcamos. Con el fin de facilitar la lectura de estas palabras he agregado los acentos pertinentes, en el corpus que manejo; por ejemplo, es más fácil entender que *yora* representa 'llorar', si lo escribimos así: *yorá*. Pero no sabemos si, en un texto que dice *nosotro yora*, el verbo representa el infinitivo o la primera persona del singular --ya que ambos errores de conjugación forman parte de las convenciones del género--, a menos que la rima indique la mejor manera de escribirlo, cuando cae al final del verso. En el caso contrario, puede ser de gran utilidad estudiar todos los verbos, para tratar de determinar cuál sería el uso correcto de cada uno de ellos en el contexto general del poema.

Otro problema habitual es la separación arbitraria de las sílabas. La encontramos en partituras manuscritas, pliegos sueltos, colecciones de poesía hechas en la época y algunas ediciones modernas. En ciertos casos, el contexto del poema nos da la clave. Por ejemplo, la versión original del estribillo de nuestro tercer poema del *Archivo musical de Bogotá* reza: "Teque-leque to colo, / to que naze lon Dios". Pienso que la transcripción correcta de este distico es: "Teque-leque, toco-loto, / que naze lon Dios", por dos razones: con esta versión, dividimos el primer verso en dos hemistiquios, cada uno de cuatro pies, con un ritmo simétrico. Y el segundo verso cobra un sentido que se refuerza en el tercero: "Teque-leque, toco-loto, / que naze lon Dios / que llorando está".

El mismo poema presenta otra separación silábica errónea, que oculta el significado del verso. Tal y como se ve en la edición moderna, no podemos comprender el refrán "que fase nubla / la e que lo be". Por fortuna, existe otra versión de este poema: nuestro cuarto texto del *Archivo musical de la Catedral de Puebla* (Padilla 4), en el cual el estribillo se escribe de la siguiente manera: "que fase nublara, / que quele yové". Así, podemos transcribir correctamente el estribillo bogotano: "que fase nublala, / [qu]e que[le] lobé" ('que hace nublado, / que quiere llover').

En los pliegos sueltos ocurren muchos errores tipográficos, que deben ser corregidos. A menudo, las palabras africanas no se acentúan en la última sílaba, aunque la rima indique que dicha acentuación se impone rigurosamente. Por otra parte, hay algunos errores tipográficos que impiden nuestro entendimiento del poema. Por ejemplo, la siguiente estrofa sólo se entiende si, en el último verso, en lugar de "el Neglo", ponemos "al Neglo":

Turo neglo esplimentado
 en mudança, y en cabliola,
 al Dioso alegla, que llola
 pol neglo de lo pecado:
 Baylemo de lo estlemado,
 polque el Branco mile aquí,
 que el neglo le haze reir,
 si el Neglo le haze yorá
 (Houghton 8).

Sin embargo, no sabemos si, con la forma errónea, el autor de este villancico quería indicar el mal manejo de la gramática, por parte del personaje.

Las partituras manuscritas procedentes de los archivos musicales catedralicios presentan dos problemas especiales. No siempre estamos seguros del orden correcto de las coplas ya que, con frecuencia, éstas no llevan números y aparecen en páginas diferentes, correspondientes a las distintas voces (tiple y tenor, por ejemplo). En el caso de algunos villancicos de Juan Gutiérrez de Padilla, me dejé guiar por mis impresiones del significado y

de la continuidad de los poemas. En otras ocasiones, las partituras contienen repeticiones (sobre todo, en los estribillos); habría que evitarlos cuando transcribimos los textos.

Cuando un villancico tiene varias fuentes modernas, en lugar de seguir una versión particular, he tratado de reconstruir el texto, escogiendo, sin indicar variantes, la transcripción que, a mi parecer, se entiende mejor, y haciendo todas las modificaciones de puntuación y silabación necesarias para aclarar el sentido. En este corpus, sólo me he preocupado por presentar una primera versión de los textos, en la cual mi criterio principal siempre ha sido la legibilidad. En el momento de publicarse, habrá que aplicar otros criterios de edición a los poemas.

A continuación, doy breves precisiones sobre ciertos textos y algunos villanciqueros notables, pero poco conocidos. El lector curioso puede consultar los estudios que existen sobre los autores más conocidos.

Bogotá. Este grupo contiene seis villancicos resguardados en el *Archivo-catedralicio de Santa Fe de Bogotá*. Pienso que en el tercer texto, el editor moderno ha juntado dos villancicos distintos. El segundo villancico debe empezar con el verso "¿Pala qué puchelo hacemos?". Así lo creo porque, a partir de este verso, el mismo texto se encuentra, con algunas modificaciones, en un villancico de Juan Gutiérrez de Padilla (Padilla 4). En el quinto texto (Bogotá 5), la rima y el uso del verbo en la segunda persona del plural sugieren que, posiblemente, habría que considerar este poema un fragmento del tercer villancico de la sección (Bogotá 3).

Brown: En 1688 Gabriel de Santillana escribió el texto 8 para la fiesta de San Pedro, y, en el mismo año, compuso el tercer poema del grupo "Foncon", para festejar a la Virgen.

Fernandes: Contiene ocho obras de Gaspar Fernandes, maestro de capilla de la Catedral de Puebla entre 1606 y 1629. Además de la música, Stevenson le atribuye la letra de los villancicos con personajes portugueses (*RBMSA*, 193). Si este investigador está en lo cierto, debemos atribuirle también la letra de sus villancicos de negro, llenos de lusitanismos. La edición completa de su cancionero (más de trescientas canciones), a cargo de Margit Frenk, llevará el título de *Cancionero musical de Gaspar Fernandes. (Puebla - Oaxaca)* (en preparación).

León Marchante: Un "su aficionado" anónimo recogió las obras de Manuel de León Marchante, que se publicaron en 1722 (vol. 1) y 1733 (vol.2), más de cuarenta años después de la muerte del autor. Poeta muy apreciado por sus contemporáneos, León Marchante ocupó varios altos puestos como sacerdote y, además de los villancicos, escribió entremeses, loas, comedias y toda clase de poesía.

Padilla: Juan Gutiérrez de Padilla nació en Málaga, alrededor de 1590. En 1616 fungía como maestro de capilla de la Catedral de Cádiz. En 1622 fue contratado por la Catedral de Puebla, donde empezó como maestro asistente de Gaspar Fernandes; a la muerte de éste, en 1629, Gutiérrez de Padilla asumió el puesto de maestro. En la partitura manuscrita es muy distinta la escritura del último de los siete villancicos agrupados aquí; por consiguiente, pienso que puede ser de su sucesor, Miguel Mateo Dallo y Lana.

Pérez de Montoro. José Pérez de Montoro nació en el seno de una familia humilde, en 1627. En el prólogo a sus *Obras póstumas* (1736), Juan de Moya, el editor, hace una reflexión que pone en tela de juicio la limpieza de sangre de Pérez de Montoro: "El origen de nuestro autor, fue el noble suelo de las montañas de Burgos: con esto quedan calificados sus abuelos; porque así como los ayres de aquel clima purifican la sangre de las venas, así

también purifican la de las familias." A pesar de las sospechas evidentes en esta cita, el talento literario de Pérez de Montoro le atrajo honores y fama. En 1683 compuso nuestros dos primeros villancicos para la capilla real, durante su estancia en Madrid, donde era secretario del rey. Los seis poemas que siguen pertenecen a las series de villancicos navideños que escribió para la Catedral de Cádiz entre 1688 y 1694; murió en el último año, sin fortuna, en aquella ciudad. Consulté el ejemplar de sus *Obras póstumas líricas sagradas* que está en poder de la Boston Public Library, Ticknor Collection.

Sor Juana: La atribución a Sor Juana de nuestros siete primeros villancicos fue comprobada por Méndez Plancarte. Califico a los tres textos restantes de "atribuidos", en lugar de *atribuibles*, como hace Méndez Plancarte.

Notas

¹ El catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid registra 264 villancicos de negro para el siglo XVII, más composiciones que cualquier otro tipo de villancico "étnico" (Ruiz de Elvira, *Catálogo*, 334).

² "*Negrilla, negro y guineo* were all interchangeable captions for a well recognized musical type" (*RBMSA*, 197).

³ Una costumbre moderna atestigua la fusión de las prácticas carnavalescas del culto católico con la cultura de los africanos. El día de Santa Agueda, en la provincia de Zamora (España), las mujeres bailan en las cocinas mientras cantan un estribillo con notable influencia africana:

"Si quieres que te cante la Catacumba, / túmbate en ese suelo, / tumba que tumba". Según afirma el informante de Julio Caro Baroja (autor del libro que recoge este estribillo): "el son es monótono y cansado, aunque agradable, y recuerda el mosconeo negroide y primitivo" (*El Carnaval*, 374-375.)

⁴ Este investigador comenta que, durante el siglo XVII, en las iglesias el coro se encargaba de cantar las coplas y que los feligreses lo acompañaban para cantar el refrán: "En la solemne [liturgia] solía interrumpirse el muy largo oficio divino, en gran parte cantado polifónicamente, en varios coros superpuestos y en falsabordón alternando con la salmodia gregoriana, al final de las lecciones de maitines. Y entonces, se intercala un villancico o una *cantada*, o bien una *xácara* o jácara, especie de entremés musical de tema satírico. El estribillo lo entonaba el coro con el pueblo. Las coplas llegaron a cantarse en doble y triple coro, en la forma motete, con contrafactum, o sea entrelazando cada voz diverso texto literario. Toda esta música ayudada por los llamados instrumentos de aliento: el cuarteto de chirimías, bajón, arpa y órgano" (*Historia*, 48-49).

⁵ Sobre la diseminación de los villancicos, véase: Paul R. Laird, "The Villancicos of Matias Juan de Veana as a Model for the Study of the Dissemination of the Baroque Villancico", *Anuario Musical* 44 (1989), 115-136.

CAPITULO III

EL HABLA DE NEGRO

Introducción. Los negros de los villancicos se expresan en un lenguaje especial, el "habla de negro". Esta jerga tiene una larga tradición en la literatura peninsular. Figura en algunas poesías portuguesas de mediados del XV, publicadas en el *Cancioneiro Geral* (1516). Entre los primeros ejemplos del habla de negro en castellano podemos citar dos canciones de Rodrigo de Reinosa, fechables entre 1475 y 1520.¹

El personaje negro afirmó su popularidad sobre todo en el teatro breve de los siglos XVI y XVII.² Era un tipo de gracioso que los actores blancos representaban vestidos de un traje ridículo (por ejemplo, con bonete rojo) y con pintura negra, o una máscara, en la cara. En "Las Carnestolendas" de Calderón hay un pasaje precedido por la acotación: "*Pónese mascarilla y bonete colorado*"; dice el gracioso:

Agora sale el negrillo
requebrando aquestas damas
con su cara de morcilla
y su bonete de grana
(*Entremeses*, 148).

Además del disfraz, el actor disponía de gestos asociables con el protagonista negro, como la higa, que expresaban la irreverencia en sus relaciones con el amo. Sobre todo, el lenguaje característico de negro cautivaba la atención del público, su pronunciación tan distinta se volvió emblema del personaje, lo identificó inmediatamente.

Cuando los villancicos se separaron de los autos, en los que, sin duda, nacieron, desapareció la posibilidad de vincular las características del negro a los ademanes, juegos escénicos y otros efectos dramáticos en boga.³ Sin embargo, los principales rasgos del

personaje (orgullo, desobediencia, corporalidad, musicalidad), que en la literatura anterior habían tomado la forma de un conjunto de lugares comunes, pasaron intactos al nuevo género paralitúrgico. Según Josep Maria Gregori, estas composiciones empezaron a popularizarse a finales del siglo XVI y a principios del XVII: "En la relación de los villancicos que interpretaba la Capilla Real entre 1584 y 1605 aparecen, entre otros, villancicos en portugués, negros, *de quatro linguas* --villancicos de naciones-- y tres ensaladas" ("Figuras y personajes", 374).

Los poetas contaban con toda una serie de medios para preservar los rasgos típicos del personaje negro. Los recursos poéticos, los tonos de baile, los efectos musicales y el lenguaje convencional, que seguía en uso, hacían que el coro que cantaba los villancicos no necesitara actores para establecer la identidad del personaje negro, y para distinguirlo de los demás tipos de extranjeros que aparecían, a veces dentro del mismo villancico.

En los villancicos, asociados con las fiestas religiosas, las historias bíblicas eran referencias obligatorias. En lugar de contarlas en un tono elevado, los poetas podían imitar la voz de un negro, un gallego, un vizcaíno, un asturiano, u otro tipo "exótico", ya que el uso de estos dialectos se había establecido firmemente en el teatro durante el siglo XVI. En el caso de los villancicos de negro, la aparición de una fonética y una morfosintaxis "excéntricas" permitía al público inferir que los negros se expresaban en un castellano rudimentario. El dominio parcial del idioma, sugerida por esta producción lingüística defectuosa, introduce, por lo tanto, un primer elemento paródico: los negros no pueden más que imitar imperfectamente la lengua del amo.

Otro rasgo del habla de negro es la abundancia de palabras africanas y africanoides. Éstas se entremezclaban con las palabras castellanas en un verdadero intercambio lingüístico, reflejo fiel de la proximidad en la cual vivían los españoles y los descendientes de los africanos. La inclusión de estas palabras daba al espectador la idea de que estaba escuchando una canción en un idioma africano o una plática entre africanos. Por un lado, el contraste

con el castellano agregaba un toque costumbrista, o realista, a los villancicos y brindaba a los autores una manera eficaz de evocar el mundo del grupo marginal de los esclavos. Esta búsqueda de lo novedoso es una característica de la estética del Barroco.

En otros casos, las palabras africanoides se incluían para provocar la risa. Su efecto cómico se lograba con la repetición de palabras inventadas, compuestas de fonemas que podían sonar como los fonemas típicos de los idiomas africanos, pero sin ningún sentido, de modo que las personas que las pronunciaban parecían decir disparates. Tanto el empleo costumbrista del léxico africano como el truco cómico de la comunicación bilingüe que causa incompreensión derivan de procedimientos literarios y dramáticos establecidos. Recordemos el antiquísimo ejemplo de los griegos y los romanos del *Libro de buen amor*. Para Elvezio Canonica, en "la literatura del Siglo de Oro, y especialmente en la producción teatral, de las dos funciones básicas del poliglotismo, realística y cómica, se desarrolla mayormente la segunda" (*El poliglotismo*, 13). En el anónimo *Entremés de los negros de Santo Tomé* (1601), unos ladrones fingen ser negros para evadir al alguacil: ..

Alguacil. Hermanos, ¿habeis visto por aquí unos ladrones?

Ladrón primero. Ladronage grande ha futaro hablase a este bellaco por tu vida.

Ladrón segundo. Por tu fe.

Mujer. Calla, pero, ¡qué care matada! Ah, ah, ah; eh, eh, eh, todo lo nego.

Alguacil. Hermanos, mirá, si los habeis visto, decidlo?

Ladrón primero. Ya re han dicho una y dos y tres en vece que no re han visto por su vida.

Alguacil. Vamos, señores, que estos son negros bozales; no entienden. Busquemos por otro camino

(Cotarelo, *Colección*, xxx).

1. Los dialectos literarios. Era un lugar común de la literatura renacentista mezclar el tono alto con el habla "popular". Había glosas de estribillos populares escritas en el estilo de la poesía cortesana. La tradición de la glosa, tan importante de la Edad Media a la época

barroca, jugó un papel fundamental en la popularización de los dialectos literarios. Básicamente, la glosa consistía en usar un texto determinado como punto de partida para crear un nuevo poema. Paul Teyssier relaciona la glosa con la tendencia medieval a pensar en la existencia de "tipos" eternos; el concepto neoplatónico de que la multiplicidad de variantes expresa una forma ideal: "L'esprit médiéval s'intéresse au général, non au particulier, et pour lui l'immense diversité des êtres se ramène à des types définitifs, intangibles, éternels. Il résulte de ce point de vue une conséquence importante . . . l'effort de la pensée personnelle consistira, non à trouver du nouveau, mais à commenter cette formule, à la paraphraser, à la 'gloser' à l'infini" (*La Langue*, 447-448).

Una forma de bilingüismo en la Edad Media postulaba al latín como conservador de la cultura grecolatina "universal", contra la fragmentación que representaban las lenguas vernáculas. El Renacimiento vio el derrumbamiento del imperio lingüístico romano y la equiparación de los idiomas romances con el latín.⁴ Según Elias Rivers, la obra de Góngora consolidó la victoria de la literatura castellana sobre la latina y el apogeo de la lengua nacional, a pesar de los latinismos objetados por Lope de Vega y Quevedo.⁵ Uno de los efectos de la influencia de Góngora era la validación del habla como categoría literaria. "En la poesía de Gongora vemos, de una parte, un oralismo nuevo, como por ejemplo en el romancillo 'Hermana Marica' . . . y, de otra parte, se tiene que descifrar con gran dificultad un texto tan duramente escrito, grabado en piedra, como el epitafio de El Greco. Góngora restableció una distinción radical entre el habla popular y la escritura sabia" (Rivers, "Garcilaso y la escritura", 285). De alguna forma, dicha distinción tomó el relieve del antiguo bilingüismo.

Los dialectos literarios marcaban una distancia con respecto al español estándar, una distancia que se basa en la diferencia entre textos escritos y textos orales, según la fórmula de Walter Ong. En las sociedades tradicionales, el texto escrito se percibe como poseedor de una verdad inalterable. Tiene valor garantizado por la fijeza del alfabeto, que contrasta con

la fluidez e impermanencia de la palabra oral. Para la mayoría analfabeta, el lector adquiere un grado del poder misterioso de la palabra escrita (*Oralidad*, 94 ss). En contraste, las jergas literarias indicaban que se trataba de la oralidad; imitaban el *performance* de un solo hablante, representativo de un subgrupo lingüístico. De acuerdo con Paul Zumthor: "La performance orale implique une traversée du discours par la mémoire, toujours aléatoire et trompeuse, déviante en quelque façon; d'où les variations . . . aucune globalité n'est perceptible, à moins que le message ne soit très bref" ("Pour une poétique", 521). Desde una época temprana, la literatura culta se burlaba de la variabilidad del habla, contrapuesta a la confiabilidad de la escritura.⁶ Por otro lado, la "imperfección" que daba al dialecto un aire de *performance* era un artificio, tanto como la calidad "perfecta" de la escritura, aunque se presentaba como algo natural (lo hablado por oposición a lo literario). Así, el dialecto literario se proponía como un juego entre la realidad y la ilusión.

En los Siglos de Oro, la distancia percibida entre el ideal y la realidad encaminó las jergas hacia lo burlesco. En el teatro, la poesía y la novela, las versiones chistosas del español estándar tenían un doble propósito: sus deformaciones no sólo parodiaban la inexactitud de la copia, sino que también acababan satirizando el tono altivo del modelo, y poniendo en duda su pretensión de ser la única voz dotada de autoridad. El dialecto se presenta como un simulacro. Sus alteraciones y errores tienen un paralelo en las distorsiones verbales y los lapsus que llenan el lenguaje de la vida cotidiana y que revelan otro orden imperfecto, la conciencia.⁷ Como las reflexiones de los narradores marginales en la novela picaresca, los dialectos revelaban una visión humana, no exenta de crítica.⁸

El uso de los dialectos señalaba también una distancia sociocultural. Además de marcar la oralidad, las variantes son percibidas como incorrecciones propias de determinados estratos. El primer dialecto literario en castellano, el sayagués, aparece en la obra de Juan del Encina, contemporáneo de la aparición de la imprenta en España (c. 1470). Este hecho pone de relieve la distancia entre la cultura de los humanistas y el habla vulgar de

los campesinos iletrados. El cortesano renacentista consideraba el lenguaje como el reflejo de su esencia y el dominio de la expresión lingüística era una parte básica de su repertorio. Ernesto Veres d'Ocón nota la "oposición entre el hombre culto, en el que se valora el lenguaje como expresión conjunta de lo natural y lo selecto y cuya *postura* arranca de las ideas neoplatónicas revitalizadas en el Renacimiento, y el hombre rústico que surge cuando el elemento popular adquiere la categoría de sujeto operante" ("Juegos idiomáticos", 236).

El hablante ideal, que se afirmaba según un modelo clásico, se distinguía de quienes no manejaban la lengua de la corte. Había dos campos o registros lingüísticos: el primero, en el cual el rey y la corte usaban el lenguaje de la élite, y el segundo, compuesto por el grueso de la población, que hablaba la lengua vulgar. En los albores del teatro secular, se explotaban las posibilidades cómicas ofrecidas por la distancia lingüística entre cortesanos y campesinos. Los personajes rústicos trataban de hablar como señores, pero sus frases, carentes de elegancia, sólo hacían reír a la corte.

La consolidación de la hegemonía política española y del castellano como lenguaje imperial coincidió con la introducción en la literatura española de la voz del personaje negro. Edward Mullen subraya la relación entre lenguaje y política, con respecto a la posición subordinada que ocupaban los negros: "It is important to note that the importation of slaves into Spain coincided with a period of internal consolidation, the rise of Castilian as the official language of Spain, and the formation of a literary canon" ("Simón Aguado's *Entremés*", 233). El habla literaria de los negros, como la de los rústicos, postulaba la inferioridad social. Con el personaje del esclavo negro, socialmente inferior además de extranjero. Según W. Hendrix, "like the clown who used the jargon, the foreign and dialectical types are of a low social class, as a rule" (*Some Native Comic Types*, 27). Otra fuente de diversión, el teatro, dotaba a los extranjeros de dudosos y estereotipados caracteres, que variaban según la nacionalidad del personaje (exaltación del portugués, embriaguez del tudesco, etc).

En el presente capítulo, me propongo analizar la versión del habla de negro que se desarrolló en los villancicos. Estudiaré los fenómenos lingüísticos que ocurren con más frecuencia: los cambios fonéticos y morfosintácticos y el léxico africano y africanoide.

2. La fonética y la morfosintaxis del habla de negro. En España, la existencia de una población de esclavos negros está documentada desde la Edad Media (siglo IX), pero el eco literario de su presencia histórica se empezó a notar hasta mediados del siglo XV, con la llegada, a la Península Ibérica, de un número masivo de negros, introducidos por los portugueses, que habían descubierto nuevas vías marítimas entre Africa y Europa. Estos esclavos se concentraron primero en Lisboa, donde los registros de compra-venta se refieren a ellos como "escravos pretos cativos" (Teyssier, *La Langue*, 227) Después de trasladarse al gran mercado de esclavos en Sevilla, muchos de ellos salieron rumbo al continente americano (Weber, "Sobre el negro como tipo cómico", 382). Sin duda, el contacto que tuvieron con los portugueses, y su experiencia con los bajos fondos de la sociedad andaluza, se ven reflejados en la fonética del dialecto que usan los negros en la literatura. Varios estudios lingüísticos han descubierto otras influencias importantes, como las hablas teatrales, en particular el sayagués, el habla de los moros y, naturalmente, cierto número de elementos léxicos y fonéticos procedentes de los idiomas africanos.

Según Manuel Alvarez Nazario, los negros que la trata esclavista llevaba a la Península aprendían el español después de un primer contacto con el portugués. Su forma de hablar el castellano constituye "tal vez el más antiguo caso de relexificación y reestructuración de la *lingua franca* afroportuguesa de las costas de Guinea, el Congo, Angola y Mozambique, así como de las islas de Cabo Verde y del golfo de Guinea . . . [Este dialecto afroespañol] hará eco en las letras áureas castellanas, en forma estilizada . . . sobre todo en el teatro, y en muchísima menor escala en algunos poemas sueltos y en la prosa novelesca" (*El elemento afronegroide*, 111-113).

En novelas, poemas y obras dramáticas del siglo XVI se llevó a cabo un proceso de codificación del habla de negro, de manera que ya para el siglo XVII existían muchos precedentes literarios; al respecto ironizaba Francisco de Quevedo: "Si escribes comedias y eres poeta, sabrás guineo en volviendo las RR LL, y al contrario: como Francisco, *Flancisco*; Primo, *plimo*" (*Libro de todas las cosas*, 114). Sin embargo, para los poetas del XVII, componer un diálogo en "guineo" era más complejo de lo que Quevedo dejaba entender.

En los villancicos aparecen varios tipos y grados de estilización. Las variantes fonéticas y morfosintácticas que caracterizan el habla de negro responden, a veces, "a unas intenciones predominantes de parodia, a cuya luz, en aras del buen humor, las líneas ciertas del lenguaje característico del africano trasplantado quedan deformadas y falseadas en múltiples detalles por la acción exageradora o simplificadora emanante del capricho del escritor" (Alvarez Nazario, *El elemento afronegroide*, 114). Al lado de los elementos puramente paródicos, los villancicos contienen modificaciones cuyo propósito es reproducir o, cuando menos, evocar parte de las verdaderas peculiaridades del afrocriollo español. Estas alteraciones fonéticas, gramaticales y léxicas estarían condicionadas por el contacto entre los diferentes ambientes lingüísticos en los cuales se movían negros y españoles; para algunos críticos, anticipan el lenguaje usado en la poesía negrista del siglo XX.⁹

En general, los cambios de consonantes son más sistemáticos en el habla de negro que los cambios de vocales. El más común es la confusión entre *d*, *l* y *r*; se da en todos los villancicos de negro.

Edmund de Chasca dice que el cambio $r > l$, además de caracterizar el habla rústica del teatro en el siglo XVI, se da en la Costa del Marfil y en el español de Castilla, Andalucía y América ("The Phonology", 328). Por su parte, Germán de Granda observa la desaparición de la diferencia fonética entre *r* y *l*, tanto en Andalucía como en el afroespañol colombiano

(*Español de América*, 67, 403). Se manifiesta un acercamiento entre el habla meridional y el afroespañol:

duelme (duerme) - Padilla 1.
 pol el ayle (por el aire) - Bravo 5.
 señal (señor) - Comes 2.
 helmano (hermano) - Hispsoc 2.
 se lie (se ríe) - Houghton 8.

Antonio de Nebrija consideraba el trueque $l > r$ un rusticismo (Weber, "El tipo cómico", 150). Se encuentra en el dialecto atribuido a los negros en las obras de Sánchez de Badajoz, Lope de Rueda y Gil Vicente (Chasca, "The Phonology", 327), en ocasiones se manifiesta dentro de grupos consonánticos:

ros (los) - Houghton 9.
 prace (placer) - Padilla. 4.
 crara (clara) - Góngora 1.

Teyssier señala que la alteración $d > r$ era frecuente en Gil Vicente (*La Langue*, .. 245). Frida Weber de Kurlat la asocia con fenómenos lingüísticos del Congo y Angola ("El tipo cómico", 148); por su parte, Consolación Baranda la considera un vulgarismo pastoril, que indica baja extracción social ("Las hablas", 326):

rónde va (dónde va) - Brown 7.
 consebira (consabido) - Hispsoc 3.

En los villancicos, aparecen constantemente las siguientes palabras:

$r > l$. plima (primo).
 pala (para).
 Flasica (Francisco).
 neglo (negro).
 quelemo (queremos).
 $l > r$. branco (blanco).
 $d > r$. turo (todos).

La presencia de estas palabras distorsionadas es convencional y obedece a razones temáticas; el hecho de escribirlas de otra forma sería hacer alarde de una gran originalidad por parte del poeta.

Otra deformación común resulta de la confusión entre las sibilantes *z*, *s*, y *ç*. A propósito del fenómeno del seseo (*z*, *c*, > *s*), Weber menciona dos factores: ciertas lenguas africanas carecen de *z* y *c*. Por otra parte, la pérdida de la distinción entre *z* y *c*, por un lado, y *s*, por el otro, se estaba produciendo en Andalucía a lo largo del siglo XVI y concluyó a principios del siglo XVII ("El tipo cómico", 157-158):

empiesa (empieza) - Bogotá 6.
sapateta (zapateta) - Bravo 3.
Dise (Dice) - Houghton 5.
nasira (nacido) - Brown 3.

Relacionada con el seseo, la conversión de *j* y *ch* en *s* se encuentra en el habla de los personajes negros de Sánchez de Badajoz (Chasca, "The Phonology", 331). Aparece en los villancicos, sobre todo, cuando se trata de ciertos nombres bíblicos:

Sesu (Jesús) - Padilla 3.
Susé (José) - Houghton 5.
Soseph (Joseph) - Bravo 5.
seniyo siquito (señor chiquito) - Fernandes 2.

En el siglo XVI, la distorsión fonética *c*, *s*, *ch* > *z* se empleaba poco en el habla de negro. Según F. Weber, Lope de Rueda colocaba una *z* al final de una palabra en singular, para señalar la falta de concordancia de número ("El tipo cómico", 160). Sin embargo, el ceceo se presenta sistemáticamente en los villancicos de León Marchante y otros, como un defecto del sistema fonético característico de los negros y los gitanos (en otros aspectos, los dos grupos humanos están retratados de manera muy distinta.):

Jezuz (Jesús) - Bravo 3.

ziol (señor) - Ripodas 1.
 noz (nos) - Houghton 2.
 pelzona (persona) - Solerf.
 zuculate (chocolate) - Houghton 5.

En la primera mitad del siglo XVI, el xexeo ($s > x$) se asociaba con dos dialectos literarios: el de los moros y el de los negros. Según Baranda, esta doble asociación reflejaba un hecho real: "Buena parte de los esclavos negros serían musulmanes" ("Las hablas", 320).¹⁰ La investigadora piensa que dicho rasgo fonético desapareció del habla de negro y quedó como una característica distintiva de la jerga de los moros, como resultado de una estilización creciente después de Lope de Rueda. El xexeo de los negros sería una "realidad concreta [que] . . . en aras de una mayor eficacia teatral, se va diluyendo cada vez más" (322). Para mí, el hecho de que en los villancicos del corpus no se encuentren ejemplos de este cambio debe atribuirse a una circunstancia histórica: la baja en el número de esclavos islamizados a partir del último medio siglo (ver *infra* p. 95n).

El yeísmo ($ll > y$) es una de las distorsiones fonéticas que con más frecuencia ocurren en el habla de negro. Germán de Granda lo considera un elemento del español atlántico que llegó a América con los inmigrantes de origen meridional (*Español de América*, 67). Por su parte, Alvarez Nazario (*El elemento afronegroide*, 170) y Teyssier (*La Langue*, 249-250) suponen que el yeísmo de los personajes de color en el habla de negro teatral del XVI se desarrolló a partir del portugués criollo, independientemente del yeísmo andaluz. Finalmente, Weber descarta la influencia del yeísmo andaluz y minimiza el aporte de Gil Vicente: "Si dicho rasgo figura entre las características del negro de Lope de Rueda . . . se lo consideraba deformación propia de un cierto grupo [los negros] que muy ostensiblemente hablaba deformando y empobreciendo el castellano" ("El tipo cómico", 153-154):

letriya (letrilla) - Moratilla.
 frantiya (flautilla) - Padilla 4.
 beyaca (bellacos) - Stevenson 4.

La llegada de los negros a Belén con regalos para el Niño se describe habitualmente en términos que se prestan al uso del yeísmo:

yegamo (llegamos) - Fernandes 1.
veya (lleva) - Hispsoc 1.
yolando (llorando) - Brown 2.

La devoción a la Virgen, otro tópico muy socorrido de los villancicos, también proporciona un vocabulario típico que incluye ciertas palabras escritas normalmente con yeísmo:

beye (bella) - Bogotá 1.
eya (ella) - Hispsoc 3.
dunceya (doncella) - Padilla 4.

Desde las primeras manifestaciones de los dialectos literarios de negros, el betacismo ($v > b$) sirve como marca distintiva: en la lengua normal, la distinción fonética se mantenía todavía entre estas dos letras. Teyssier dice que "à l'époque de Gil Vicente *b* et *v* étaient, en portugais commun, nettement distincts" (*La langue*, 245). Alvarez Nazario dice que, en Castilla, la pronunciación de *b* y *v* no se igualó hasta finales del XVI y, en Andalucía, la diferencia seguía vigente aún en el XVII (151). Por lo tanto, Alvarez piensa que el betacismo era una deformación propia del afroportugués (151), que se reproducía en las obras de escritores españoles como Lope de Rueda y Sánchez de Badajoz. Weber apoya la noción de una fuente real a base del cual se elaboró el betacismo teatral: "Muy probablemente el betacismo, rasgo fonético propio de los negros, fue entrando paulatinamente en la jerga que se les hacía hablar en el teatro, sin que, en un momento dado un cambio, coincidente con otros de fórmula dramática, psicología y motivos, autorizase a adscribirlo a determinada influencia literaria" ("El tipo cómico", 147). Los villanciqueros del siglo XVII todavía escribían palabras con betacismo para distinguir al personaje negro de los otros, aunque, para esas fechas, la modificación ya no era muy común:

bamo (vamos) - Houghton 5.
 bosa mise (vuestra merced) - Padilla 3.
 bilansico (villancico) - Bravo 4.

A pesar de la sistematización general en las alteraciones consonánticas, algunas formas defectuosas se dan sin relación aparente con los cambios fonéticos que normalmente caracterizaban al español de los hablantes negros. Estas variantes arbitrarias se presentan para mostrar una supuesta dificultad, y se usaban únicamente por su efecto cómico:

San Losé (San José) - Brown 3.

Otras sustituciones consonánticas se producen esporádicamente. En un villancico de Gaspar Fernández se presenta el trueque $d > g$, imputable a la influencia del habla rústica. La modificación en la consonante inicial $h > f$, es considerada un portuguesismo (Weber, "El tipo cómico", 148; Chasca, 339; Baranda, 324). Sólo Veres la considera una forma arcaica del castellano (210n); figura una vez en el corpus:

magre (madre) - Fernandes 1.
 pagre (padre) - Fernandes 1.
 fulmosa (hermosa) - Brown 5.

En la literatura de los siglos XVI y XVII, la nasalización, empleada para evocar la singular habla de los negros, constituye otro elemento "de génesis última o en las lenguas africanas o en el portugués antiguo" (Alvarez Nazario, *El elemento afronegroide*, 116). De Chasca comparte esta opinión: "The tendency toward nasality of the Spanish speaking negroes would be increased by Portuguese influence" ("The Phonology", 336). Muchas veces se agrega un sonido nasal medial después de una a , o al final de una palabra:

papangaya (papagaya) - Bogotá 3
 chancona (chacona) - Hispsoc 4.
 Niñan (Niño) - Houghton 9.

Se han notado otras transformaciones en las que están involucrados sonidos nasales. Weber señala un caso del trueque $d > n$ en la comedia *Eufemia*, de Lope de Rueda: "nerrechos" ("El tipo cómico", 150). Este ejemplo parece corresponder a la "nasalización vocálica progresiva" (*i. e.*, que afecta a la vocal subsiguiente), un fenómeno derivado de la fonética de las lenguas africanas (De Granda, *Estudios lingüísticos*, 404). Dicha variante se presenta pocas veces en el corpus; en uno de los casos, se acompaña de la metátesis de las dos letras:

melonia (melodía) - Góngora 2.
Mangalena (Magdalena) - Góngora 2.

La pronunciación de un grupo de consonantes representa "una de las dificultades reales que el aprendizaje de la nueva lengua ofrecía a los negros" (Weber, "El tipo cómico", 163). La nasalización interviene notoriamente en estos casos, ya al principio del grupo consonántico, ya como sustituto de uno de sus elementos:

sanclitán (sacristán) - Padilla 7.
Jesumclisa (Jesucristo) - Bogotá 3.
encuche (escucha) - Houghton 5.¹¹

En los siguientes ejemplos, la metátesis parece una respuesta a las dificultades que estos hablantes tenían con los grupos consonánticos:

clofadía (cofradía) - Bravo 4.
ploque (porque) - Hispsoc 1.
turmenta (instrumentos) - Fernandes 3.
ploveziyo (pobrecillo) - Padilla 7.

Otra solución al problema, presente en el castellano afronegroide de Lope de Rueda y Sánchez de Badajoz, consiste en suprimir cualquiera de las dos consonantes del grupo:

Fansiquiya (Francisquillo) - Houghton 1.

potal (portal) - Houghton 1.
 dotor (doctor) - Padilla 6.
 paza (plaza) - Ripodas 1.
 tujo (trujo) - Bogotá 6.

Esta resolución abunda en el grupo consonántico *-st*, predomina la conservación del primer elemento, aunque no faltan ejemplos en los que la primera consonante es la que se pierde:

fiessa (fiesta) - Foncon 3.
 essá (está) - Brown 6.
 vuessa (vuestra) - Hispsoc 2.
 Sesu Clisa (Jesucristo) - Padilla 3.
 fieta (fiesta) - Brown 7.
 etal (estar) - Padilla 4.

Si el grupo formado por *es* + (consonante) se manifiesta al principio de una palabra, se opta, muchas veces, por una aféresis, que permite mantener la alternancia entre las consonantes y las vocales, una estructura silábica favorecida por hablantes de varias lenguas criollas afrohispanicas (De Granda, *Estudios lingüísticos*, 405-406). Este tipo de cambio fonético es motivado por "la tendencia natural a reducir a una las dos vocales átonas de fin e inicio, respectivamente, en voces contiguas . . . [y por] la pronunciación difícil de ciertas consonantes en sílaba de principio, como /s/ fricativa sorda (ajena a las lenguas bantús)" (Alvarez Nazario, *El elemento afronegroide*, 178). En nuestro ejemplo de abajo la aféresis se explica por la asimilación de la primera *s* del sustantivo a la *s* del artículo plural que le precede:

abla ta noche (habrá esta noche) - Padilla 7.
 Aquí za (Aquí está) - Bogotá 3.
 no pantemo (no espantemos) - Padilla 3.
 las Pañola (los españoles) - Sor Juana 1.

Baranda considera la aféresis que afecta los prefijos *en-* y *in-* un rasgo del habla popular, "frecuente entre personajes que no son negros, como los rústicos" ("Las hablas",

tura trumenta (todos instrumentos) - Padilla 3.
 la sensaria (el incensario) - Padilla 5.
 me namora (me enamora) - Góngora 1.
 Baya nola buena (Vaya enhorabuena) - Foncon 3.

La apócope de las consonantes finales es otro elemento típico del habla de negro. Rufino José Cuervo ha señalado "la dificultad de muchas lenguas africanas para pronunciar la *s* (y la *r*) en posición final".¹² La pérdida de la *s* final es constante en los sustantivos plurales de Gil Vicente (Teyssier, *La Langue*, 243); Chasca la considera un rasgo típico de la pronunciación andaluza ("The Phonology", 333). En los villancicos, la apócope se presenta de manera persistente en los verbos de la primera persona del plural, los sustantivos y los determinados. Además de una deformación fonética, representa un error morfosintáctico (la carencia del plural):

salimo de plisa (salimos de prisa) - Houghton 5.
 vamo a (vamos a) - Góngora 1.
 adorem / un infante (adorem a un infante) - Comes 1.
 lo neglo (los negros) - Padilla 5.
 lo reye mago (los reyes magos) - Bravo 2.

Ciertas consonantes finales que se dan en palabras agudas desaparecen sistemáticamente. La *r* tiende a desprenderse de la terminación del infinitivo, o en posición final acentuada:

celebra (celebrar) - Bogotá 1.
 entende (entender) - Bravo 5.
 place (placer) - Bogotá 3.
 mijo (mejor) - Foncon 3.

También se nota la caída de la *n* y, en menor grado, de la *d*, en final absoluto. El lingüista Manuel Álvarez Nazario registra este cambio en el afroespañol moderno de Cuba y Puerto Rico (*El elemento afronegroide*, 180):

opinió (opinión) - Padilla 5.

ESTA TESIS NO DEBE
 SALIR DE LA BIBLIOTECA

Belé (Belén) - Padilla 6.
 també (también) - Moratilla.
 libertá (libertad) - Bogotá 3.

En las vocales también operan importantes transformaciones fonéticas, aunque de manera menos sistemática que en las consonantes. Weber piensa que el empleo de los cambios vocálicos en el dialecto de los negros se hacía al azar:

Lo más significativo de este análisis es que se producen ciertos cambios vocálicos, sin que puedan señalarse líneas precisas: la variedad de las confusiones, así como el hecho de que salvo unas pocas, la mayoría no vuelven a repetirse en el mismo autor revelan que lo que con ellas se quiere señalar es la torpeza y vacilación de los hablantes que al ser imitados provocaban la risa del auditorio ("El tipo cómico", 144).

Por otra parte, Chasca piensa que la arbitrariedad de los cambios vocálicos comprende una realidad lingüística subyacente: "There is no consistency in the alteration of vowels . . . [pero la inconsistencia] was probably due to the tendency of the negroes to confuse the Spanish vowel values with those of their native tongues which are characterized by a greater number of variations between closed and open sounds" ("The Phonology", 335). En los villancicos, los trueques entre *e*, *a*, y *o* tienen lugar regularmente:

bronco (blancos) - Bravo 2.
 quero (queda) - Brown 5.
 aspelandosa (esperándolo) - Padilla 3.
 regosija (regocijo) - Bogotá 1.
 famose (famosas) - Bravo 4.
 tangamo (tengamos) - Brown 3.
 nacimiento (nacimiento) - Bogotá 1.
 escura (oscura) - Houghton 9.
 estarnudar (estornudar) - Houghton 4.

Con igual frecuencia se operan las alteraciones *o* > *u* y *e* > *i*, esta última por influencia del habla rústica (Chasca, "The Phonology", 337).

tisoro (tesoro) - Bravo 4.
 inbiando (enviando) - Houghton 1.
 zi (se) - Bravo 5.

mijol (mejor) - Foncon 1.
 aliglia (alegría) - Foncon 3.
 Jisu (Jesús) - Fernandes 1.

La variación *o > u* figuraba en el habla de negro de Reinosa y Vicente y corresponde "al portugués común de la época" (Weber, "El tipo cómico", 141 y 143). En los villancicos se usaba en las jergas de los portugueses y de los negros:

cun (con) - Padilla 4.
 Lu (los) - Solerf.
 turo (todos) - Bravo 4.
 culunela (coronel) - Foncon 1.
 chuculate (chocolate) - Houghton 4.
 tuca (tocar) - Bravo 6.
 Santutume (Santo Tomé) - Bogotá 3. --
 Niñu (Niño) - Houghton 6.

Entre dos consonantes se puede desarrollar una vocal epentética. Esta práctica, corriente en Gil Vicente (Teyssier, *La Langue*, 244) y Lope de Rueda (Weber, "El tipo cómico", 164), hace patente la debilidad de los grupos consonánticos y restituye la alternancia entre consonantes y vocales. Chasca ("The Phonology", 324) y De Granda coinciden en que la vocal epentética procede de una tendencia fonética de origen africano, "el modelo facilitado en este aspecto por las lenguas africanas . . . kwa y bantú" (De Granda, *Estudios lingüísticos*, 406):

guruganta (garganta) - Bravo 4.
 reseponde (responde) - Foncon 4.
 polatal (portal) - Houghton 3.
 Pazicuala (Pascuala) - Houghton 5.

Se agregan también vocales paragógicas, consideradas por De Granda una particularidad del afroespañol, desconocida en el castellano peninsular y americano (*Estudios lingüísticos*, 405). Weber nota que producen el efecto de un error de género "que lleva a transformar palabras agudas en graves" en la obra de Gil Vicente ("El tipo cómico", 145). Se hallan vocales paragógicas en los villancicos, a veces en relación con el vocabulario navideño:

Dioso (Dios) - Stevenson 4.
 Belene (Belén) - Padilla 5.
 siola (señor) - Bogotá 1.
 bueya (buey) - Góngora 2.
 marmolo (mármol) - Góngora 1.
 admilaciona (admiración) - Houghton 3.

Otra modificación distintiva del sistema vocálico en el habla de negro es la reducción de los diptongos *ie* > *e* y *ue* > *o*. Weber piensa que "se trata de una influencia general del portugués, pero no de origen literario" ("El tipo cómico", 144).¹³

pe (pie) - Bogotá 3.
 tambe (también) - Foncon 4.
 nacimenta (nacimiento) - Padilla 6.
 mel (miel) - Brown 3.
 fessa (fiesta) - Hispsoc 1.
 bona (bueno) - Houghton 1.
 nozo (nuestro) - Brown 6.
 volta (vuelta) - Pérez 1.

Los cambios vocálicos indican una pronunciación errónea o, en posición final, errores de concordancia en número o género. En los artículos, nombres y adjetivos afectados, se prefiere a menudo la forma femenina del singular.¹⁴

la argumenta (el argumento) - Bogotá 6.
 la pastora (los pastores) - Góngora 3.
 esse noche (esta noche) - Hispsoc 1.
 uno lindo guacamaya (una linda guacamaya) - Padilla 4.

Entre las categorías gramaticales hay otras confusiones; inclusive se da un caso de laísmo:

lo mundo (el mundo) - Bravo 1.
 re branco (de los blancos) - Padilla 3.
 la damo nolabuena (le damos enhorabuena) - Moratilla.

Particularmente, los verbos sufren muchos cambios fonéticos y morfosintácticos. La forma *sar* --por *estar*-- resulta de la aféresis del grupo inicial *es-* (Weber, "El tipo cómico",

142). Para el negro africano, al problema de la pronunciación se añade la confusión entre los diferentes significados de *ser* y *estar*, la cual, en la literatura, "dará lugar al surgimiento de una forma fusionada, *essar*, pero más corrientemente *sar* o *sa*, con caída de /-r /" (Alvarez Nazario, 121). Dicha forma abunda en los villancicos, al lado de otras formas de *ser* y *estar*, (como *ezá*, *é*, etc.):

Aquí za (Aquí está) - Bravo 1.
 el mozo, que ela zola (el mozo, que estaba solo) - Pérez 1.
 no sa mucho (no es mucho) - Stevenson 4.
 plu q(ue) sa neglo colelico (porque el negro es colérico) - Padilla 1.
 donde lo Infantiyo sá (donde el Infantillo está) - Brown 3.
 Al Dioso que sa nasiro (A Dios que es nacido) - Moratilla.

Según Baranda, el predominio del infinitivo sobre otras formas de flexión verbal caracterizaba el habla de negro quinientista ("Las hablas", 333). Teyssier encuentra el rasgo en Gil Vicente y sus precursores del *Cancionero Geral (La Langue, 243)* y Veres lo nota en Lope de Rueda ("Juegos idiomáticos", 215-216). En los villancicos no se hallan muchas prevaricaciones de este tipo, pues dificultarían mucho la comprensión del texto. En todo caso, la excepción es la obra de José Pérez de Montoro, que las incluye, junto a una gran variedad de transformaciones verbales:

que ya junta essá (que ya juntos están) - Brown 1.
 Tu, Gaspa, sa Culunela (tú, Gaspar, eres coronel) - Foncon 1.
 que neglo encendél (que el negro encienda) - Pérez 2.
 Quando Sol sarir (cuando el sol salga) - Pérez 2.
 Yo sabe (yo sé) - Pérez 4.

En la jerga de los negros del siglo XVI, la palabra *na* cumplía la función de la preposición *en* + el artículo: "sa na muro" ('está en el muro') (Chasca, "The Phonology", 336). Se trata de un arcaísmo (Veres, "Juegos idiomáticos", 214), o de una influencia portuguesa (Weber, 151-152), explicable por el parecido entre la preposición castellana *en* y el *em* portugués, que origina las contracciones *na* y *no*:

No portalo de Belena (en el Portal de Belén) - Góngora 2.

no Portalo de Belé (en el Portal de Belén) - Brown 3.

Niñan Dioso no Poltaliyo (Niño Dios en el Portalillo) - Houghton 9.

Alvarez Nazario ha encontrado un ejemplo de *lan* como artículo femenino en el afroespañol: "*lan tamberna*" (la taverna); es producto del cruce de *la* y *an* o de la nasalización (*El elemento afronegroide*, 117). En los villancicos esta forma se presenta como un artículo, a veces pleonástico:

Lan Mula cantó el Tenole (la Mula cantó el Tenor) - Bravo 5.

que naze lon Dios (que nace el Dios) - Bogotá 3.

qui lan diossa chiquitira (que el Dios chiquitillo) - Bogotá 4.

Los cambios de sonidos que forman equívocos constituyen un caso especial de "extrañez" lingüística. Veres nota que en Lope de Rueda, "el desatinar no se limita tan sólo a trastrueques de sonidos, sino que el simple sustituye una palabra por otra, de tal suerte que la noción que se expresa tiene así un significado diferente o, al menos, constituye un disparate idiomático" ("Juegos idiomáticos", 220). En los villancicos, los equívocos por vía de deformaciones fonéticas tienden a lo obsceno:

Culona (corona) - Foncon 1.

Glande (grande) - Bravo 2.

San Perro (San Pedro) - Foncon 4.

mastine (maitines) - Brown 6.

culaciona (colación) - Padilla 4.

Aplicado al nombre "San Pedro", el trueque $d > r$ cambia no solamente el sonido, sino también el significado, convirtiendo así al santo en un can. Las agudezas de este tipo nivelan el tono del lenguaje oficial y la lengua popular.

A veces, el chiste cobra un segundo sentido gracias al contexto. La palabra "preto" ('presto') parece un luisimo por 'prieto'. En el otro ejemplo, el artículo definido "las", cuando se pronuncia "luz", parece aludir a la luz de las velas ("veloz"):

preto (presto) - Houghton 6.

luz veloz (las velas) - Brown 6.

Otras deformaciones fonéticas forman disparates cuyo valor lúdico reside en su incongruencia:

pelo julio (perro judío) - Pérez 7.
 res tienen (les tienen) - Houghton 9.
 toro lo negro (todos los negros) - Pérez 2.

En resumen, el habla de negro del villancico presenta distorsiones fonéticas con una amalgama de fuentes, principalmente las lenguas africanas, el portugués y el español andaluz. Por otra parte, dicha habla ha evolucionado con respecto a la jerga literaria usada en el siglo XVI. La influencia portuguesa sigue manifiesta en los cambios vocálicos (*o* > *u*, eliminación de diptongos), pero se nota con menos frecuencia el lusitanismo consonántico *h* > *f*. El sistema verbal se caracteriza generalmente por las alteraciones fonéticas estereotipadas, como la apócope de la *-s* final en la primera personal del plural, sin tantos errores de morfosintaxis. Crece el uso del ceceo para denotar al hablante negro. La renovación de esta jerga proclama la vigencia dramática y poética del personaje que la emplea durante toda la época del Barroco.

*

Cada nuevo villancico de negro surge dentro de la tradición y con el grado de originalidad que le impartan los poetas, los cuales tienen sus maneras particulares de usar las alteraciones fonéticas. El manejo de este recurso constituye una parte del estilo propio de cada uno, discernible en todas las composiciones escritas en dialecto de negro.¹⁵ Será útil aducir algunos ejemplos para ver claramente este aspecto formal en la obra de diferentes villanciqueros.

La adoración mariana proporciona el material bruto para el siguiente poema anónimo, escrito para la fiesta de la Concepción (Sevilla, 1619), en un castellano llano que

desaprovecha la gama de posibilidades (costumbristas, realistas, conceptuosas, etc.) ofrecidas por la voz negra:

Vsihá, vsihá, consebira es ya
sin culpa, en tan beya día,
la branca Niña María,
quando turo la niña neglita está
Limpia es consebira
la Reyna escogira,
y de Dios parira,
donseya estará
(Hispsoc3.)

("Usía, usía, concebida es ya / sin culpa, en tan bello día, / la blanca Niña María / cuando todos los niños negros éstan. / Limpia es concebida / la Reina escogida, / y de Dios parida, / doncella será.") La falta general de inspiración en este poema se extiende a las torpezas en el manejo del acento de negro, por ejemplo, el yeísmo en el lugar común "beya día", y el uso repetido de la sustitución $r > d$ en los participios pasados, en el primer verso y en la segunda cuarteta.

En contraste, José Pérez de Montoro escribió el siguiente diálogo entre esclavos con originalidad y humor estrafalario. Una gran variedad de recursos fonéticos y morfosintácticos anima el texto y da vida a los personajes:

Mi ama ere una vieja,
Y como so neglo,
Quele le soyame
Pol tiñise el pero:
Yevola a que entienda,
Que en quien va cumpliendo
Tantas Navilales,
Y si no años nuevos,
sólo en vel al Niño
Quita dos mil canas
(Pérez 3).

("Mi ama es una vieja / y como soy negro, / quiere desollarme / para teñirse el pelo: / Llévela a que entienda / que en quien va cumpliendo / tantas Navidades, / y si no años nuevos, / sólo en ver al Niño / quita dos mil canas.")

En el habla de negro, el manejo de las distorsiones fonéticas es un aspecto del estilo literario y, como tal, se pone al servicio de los fines estéticos de cada poeta, como veremos en los siguientes ejemplos.

La Encarnación ocupa el primer plano en este villancico de Manuel de León Marchante: como se ve, el asunto se desarrolla conceptuosamente, en metáfora de una comedia hecha por negros. Esta idea extravagante abre camino a una multitud de chistes y juegos de palabras.

Dioz zale al plinzipio;
 Pelo no tiene pala mudal,
 Maz que ezte veztido.
 Dióze fin, zin tenel la Comedia
 Tlamoya, ni enredoz,
 Aunque zamo el Autol de la
 Obla,
 Divino el Ingenio
 (Marchante 5).

("Dios sale al principio; / pero no tiene para mudar, / más que este vestido. / Dióse fin, sin tener la comedia / tramoya, ni enredos, / aunque somos los autores de la obra, / divino el ingenio.") Fonéticamente, el poema es muy sencillo; sólo se emplean tres recursos: ceceo, $r > l$ y una falla gramatical (un plural por un singular). No se trata de un esfuerzo para reproducir verdaderos aspectos del lenguaje y la cultura de los negros; la estilización hace el lenguaje burlesco y fácilmente comprensible.

A pesar de su toque ligero, Sor Juana Inés de la Cruz da prueba de una seriedad de intención en el siguiente villancico, que contrasta con la jocosidad rotunda del texto anterior. La insigne monja traza un aspecto ignominioso de la vida de los esclavos, el durísimo trabajo

en el obraje. El efecto lingüístico veraz que se logra con un amplio repertorio de recursos fonéticos (yeísmo, reducción de diptongos, apócope, múltiples trueques de vocales y consonantes) aumenta el patetismo de la descripción. Aquí la estilización sirve para la imitación más fiel de una situación actual.¹⁶

Hoy dici que en las Melcede
 estos parre Mercenaria
 hace una fiesa a su Palre,
 ¿qué fiesa? como su cala.
 Eya dici que redimi:
 cosa palece encanatala,
 por que yo la Oblaje vivo
 y las Parre no mi saca
 (Sor Juana 3).

("Hoy dicen que en la Merced / estos padres mercenarios / hacen una fiesta a su padre, / ¿Qué fiesta? como su cara (?). / Ellos dicen que redimen: / cosa parece encantada / porque yo en el obraje vivo / y los padres no me sacan.")

3. Léxico. En los villancicos de negro se nota la inclusión de cierto léxico africano que, con sus derivados, viene a formar una parte importante del habla de negro. El uso costumbrista de este vocabulario tiene una larga historia en la literatura española pero, además de tipificar a los villancicos, las palabras de origen africano proporcionan elementos realistas y forman las bases para invenciones puramente poéticas.

Al hablar del importante léxico africano en los villancicos, no está de más recordar que, en el siglo XV, los portugueses empezaron las exploraciones del África subsahariana y entraron en relaciones comerciales con pueblos africanos, que acordaron entregarles cautivos para el mercado europeo de esclavos. En 1580, Portugal se integró a la corona española y ésta asumió el control de la trata; muchísimos esclavos fueron llevados del África central al Nuevo Mundo.¹⁷ Legalmente, el sistema esclavista del imperio español se apoyaba en el derecho romano, modificado por el código alfonsí y las cédulas reales; la base moral

era la cristianización: en Africa y en los puertos de desembarque americanos se realizaban bautismos masivos.

En América, españoles y africanos tuvieron un sinfín de intercambios en el plano cultural.¹⁸ De los contactos musicales surgieron bailes y cantos criollos, cuyo éxito en Europa se manifestó en las abundantes producciones dramáticas que los incluían, y en que ciertos bailes, como la sarabanda y la chacona, se transformaron en danzas de corte.¹⁹ En las grandes urbes de la metrópoli y de las colonias, los negros desarrollaban su vida religiosa en cofradías, también llamadas "sociedades", "hermandades" o "cabildos",²⁰ que reunían a miembros de un mismo grupo étnico. Ahí, los modos ancestrales de vivir subsistían insertos en los ritos del culto cristiano.²¹ Las cofradías solían formar parte de las procesiones de las fiestas religiosas: los esclavos de color desfilaban por calles y plazas, exhibiendo su música y sus bailes, conocidos como "danzas de tambor" (Bastide, *Les Amériques noires*, 103).²² Según Frida Weber, los villancicos de negro se inspiraban, directamente, en los bailes y los cantos de las cofradías en procesiones.²³

En los villancicos de negro son comunes las referencias a elementos africanos o de origen africano. En la mayoría de los casos, estas alusiones se relacionan con el canto, la música y el baile o con gentilicios. Estos elementos aparecen combinados en el estribillo de nuestro primer ejemplo.

El siguiente villancico, cantado en 1666 en la catedral de Granada y obra del capellán Luis Garay, tiene versos octosílabos distribuidos en un par de redondillas, cuyo último verso enlaza con la rima del estribillo. Se presentan dos personajes, Flasiquillo y Manolillo, en el portal de Belén. Flasiquillo describe la belleza de Dios a partir de una comparación con personajes bíblicos. Manolillo, impresionado, le pregunta si es predicador. Flasiquillo contesta que no, que su ama lo ha instruido:

Mas beya a mí, aunque desnura
Me parece el Niñan Dios
Que Salomón podeloso

A Sabá la Reya escura
 1. Iuranclisa que Esclitura
 Sabe, sá Pledicarora?
 2. No, ma la Díu ma Siora,
 Sabidulira me da,
 Gulumbé, gulumbá
 1. guache moleno de Zafalá
 (Houghton 7).

De acuerdo con la Biblia, la reina de Saba viajó a Jerusalen y, ahí, comprobó -- admirada-- la sabiduría del rey Salomón y la opulencia del reino de éste (*Reyes I*, 10). Ella representa una visión de Africa común a la cultura bíblica y a la grecolatina: para los habitantes del mundo mediterráneo, los únicos africanos conocidos eran los etíopes, que vivían en una región limítrofe. El contraste entre el pasado ilustre, personificado por la rica y bella reina, y la actual humildad de Flasiquillo y Manolillo, advierte sobre lo efímero de la gloria terrestre.²⁴

En el estribillo se percibe la visión de otra Africa, más contemporánea y más lejana. El topónimo "Zafalá" sitúa el origen de los personajes en un lugar donde los portugueses establecieron una factoría para la exportación de esclavos bantúes (Aguirre Beltrán, *La población negra*, 146). Góngora lo menciona en un estribillo de 1615: "guan guan gua / morenica de Zofalá" (Góngora 3), que probablemente inspiró al texto de Garay. El vocablo *guache* se da en una "canción negroide" puertorriqueña, de principios de este siglo, recogida por el lingüista Alvarez Nazario;²⁵ la historiadora Alejandra Cárdenas afirma que *guache* significa 'niño' para los pobladores de la Tierra Caliente de Guerrero, región con una población elevada de afroestizos;²⁶ para José Ignacio Perdomo, la palabra se refiere a un instrumento de percusión de la música afrocolombiana.²⁷ Sin embargo, en el mismo poema de Garay, en un verso anterior al estribillo citado, *guache* parece imitar el sonido de un estornudo: "Guache. / 2. Lo neglo esturnula" (Houghton 7). La palabra *gulumbé* se halla en muchas coplas, entremeses y villancicos, desde la ensalada navideña de Mateo Flecha, "La negrina" (c. 1535),²⁸ hasta un estribillo anónimo del siglo XIX.²⁹ En una carta escrita en 1567, Eugenio de Salazar, entonces gobernador de Canarias, refiere que los milicianos

negros "todo lo tocan a la sonada del *gurumbé* o *chanchamelé* y otros guineos" (*Epistolario*, 289). Para Sebastián de Covarrubias el *guineo* era una danza "posiblemente traída de Guinea" (*Tesoro*, s.v. '*guineo*'); el mismo autor define a *Guinea* como "la tierra de donde los portugueses sacan los negros" (*Tesoro*, s.v. '*Guinea*'). Todo esto nos permite suponer que *gurumbé* designa un tipo de músicaailable de origen africano. Además, por su fonética, *gurumbé* se relaciona con *gwomba* ('batir las manos') y con la raíz bantú *ngoma* ('tambor'), términos vinculados por Alvarez Nazario a "los viejos nombres de *cumbé* y *paracumbé* [usados] para ciertos bailes de los morenos" en la literatura áurea.³⁰ El nombre del baile llamado "ngoma" se referiría sencillamente al nombre del tambor que lo acompañaba. Al respecto, es significativo que en un libro de música de Santiago de Murcia (c. 1732), se incluyan composiciones llamadas *cumbées*, con el subtítulo de "cantos en idioma guineo" (Stevenson, *Music*, 236).

Encontramos otras palabras africanas en un villancico que Sor Juana dedicó a San Pedro Nolasco, en 1677. El villancico es un remedo del *puerto rico*; baile muy movido que, según Mateo Rosas de Oquendo, encantaba como la canción de las sirenas.³¹ Dice la pequeña estrofa que precede al estribillo:

Un negro que entró en la Iglesia
de su grandeza admirado,
por regocijar la fiesta
cantó al son de un calabazo³²
(Sor Juana 3).

Sigue el primer verso del estribillo: "Tumba, la-lá-la; tumba, la-lé-le". Al respecto, conviene señalar que *tumba* significa 'alborotar' en kikongo, lengua hablada por numerosos grupos bantúes (Da Silva, *Diccionario*, s.v. '*alvorotar*')³³ cuyos integrantes eran conocidos en la Nueva España como "negros del Congo" (Aguirre Beltrán, *La población negra*, 140-141). Por otra parte, expresiones como "alborotar el palomar, el rancho, el cortijo", etc. aclaran el sentido que *tumba* puede tener en el villancico. El *Diccionario de Autoridades* nos

informa: "También se usa de estas mismas frases quando por algún motivo de gusto y regocijo se excitan los ánimos a alguna función y festejo, que sea de diversión y alegría" (s. v. 'alborotar el palomar'). Dado que Sor Juana especifica que el negro *cantó*, me parece inaceptable considerar al estribillo como "onomatopeyas de la música negra", como creía Alfonso Méndez Plancarte (Sor Juana, *Obras 2*, 373); para mí, la mención del *regocijo* de la fiesta crea el contexto necesario para que el significado de la palabra *tumba* en kikongo sea admitido en el poema. Con respecto a "la-lá-la . . . le-lé-le", De Granda lo identifica con un ideófono de intensificación que procede del kimbundu, otra lengua principal de los bantúes congolenses (*Estudios lingüísticos*, 285).

En un villancico, cantado en Puebla cuatro años antes que el de Sor Juana, vemos la asociación del *puerto rico* con un son llamado *sanguanguá*:³⁴

Vaya, vaya la poltorrica
que los pies me come, y me pica
al soniya la sanguanguá
(Brown 2).

Una de las coplas pretende mostrar que el *sanguanguá* no es apto para los españoles y los mestizos y que, por lo tanto, es una auténtica danza de tambores:

Pañola y Miztiza
no save vaylá
sanguanguá.

En kimbundu, el adjetivo *alegre* se traduce por *kisangusangu*, que sin el prefijo *ki-* da *sangusangu* (Da Silva, *Dicionário*, s. v. 'alegre'). La semejanza fonética entre *sangusangu* y *sanguanguá*, indica que el nombre del baile deriva de la palabra bantú. El estribillo refuerza exactamente esta idea: "Sanguanguá, sanguangá / que turu lo neglo leglándose va", ['alegrándose van']. Ahora podemos comprender mejor el estribillo gongorino: "guan guan gua / morenica de Zofalá" (Góngora 3).

Hemos visto la asociación de un conjunto de términos ("tumba", "gulumbé", "la-lá-la, le-lé-le" y "sanguanguá") con la músicaailable de los pueblos bantúes. Estas palabras, derivadas del kikongo y del kimbundu, ocurren en muchísimos villancicos, con notables alteraciones fonéticas. Son frecuentes las sustituciones consonánticas (entre *b*, *c*, *g*, *r*; *l*; *s* y *z*), quizá atribuibles a la extrañeza de las palabras para el oído español. En algunos casos, los cambios fonéticos (por ejemplo, el trueque vocálico entre *a* y *e*) parecen obedecer a las exigencias de la rima o a juegos poéticos con los sonidos. Es posible que algunos villanciqueros (entre ellos Sor Juana) escogieran estos términos a sabiendas, no para imitar a las cofradías sino con el propósito de ampliar el campo referencial de sus obras. Reconozco que a ningún poeta le haría falta comprenderlos. El vocabulario africano podía enriquecer cualquier composición, ya que su presencia formaba parte de las convenciones léxicas del género.

En otros villancicos encontramos una forma musical distinta, la canción de trabajo, con sus propias características y su propio campo semántico. Sabemos que en Africa el trabajo colectivo se acompañaba de canciones satíricas, improvisadas a partir de los distintos episodios de la vida cotidiana, y que esta práctica continuó en las colonias americanas.³⁵

En un villancico de Navidad, estrenado en la Capilla Real en 1697, unos chocolateros llevan un *metate* al pesebre, para hacerle el chocolate al Niño Jesús:

A moler, a moler empezad
 porque al son de las piedras
 podremos cantal
 tonadillas de Angola
 y de Panamá.
 Gulumguá, gulumguá,
 que la chocolatiya moliendo se va
 (Houghton 4).

El *gulumguá* del estribillo es otra variante del *gurumbé* que, según vimos, corresponde a una músicaailable de origen africano; su inclusión en este villancico nos indica que debía tratarse de un género musical con varios usos.³⁶

En un villancico navideño de José Pérez de Montoro se da este juego de ingenio: los cajones que llegan de Indias, repletos de plata, productos agrícolas, etc., representan los pecados. A pesar de la divinización, el poema es una copia fidedigna de una canción de cargadores; nótese que la palabra repetida después de cada verso produce un fuerte ritmo, que marca los movimientos de los trabajadores:

Plimo re mi vida . . . Arrerá
 Vamo, pue, calgando . . . arrerá
 Que à esso vene e Niño . . . arrerá
 Pol nuestros pecaros . . . vamo a calgá
 (Pérez 7).³⁷

¿Podemos ver en "arrerá" un derivado de "arre acá", expresión castellana para animar a los compañeros a trabajar, que aparece en dos estribillos populares antiguos?³⁸ O, ¿podemos asimilar "arrerá" a "arará", un grupo étnico que procede de la región dahomeyana homonímica (Aguirre Beltrán, *La población negra*, 132)? Hay un villancico, evidentemente inspirado en la composición de Pérez de Montoro, que apoya la segunda hipótesis. De nuevo se imita el canto de los cargadores, que se combina con la metáfora de los pecados y la carga. Las coplas --octosílabas-- narran la caída de Adán y Eva; a cada verso sigue una palabra-estribillo, que remite a un grupo étnico africano:

Aquele diablo mardita . . . mandinga
 luego q[ue] a Adan, y Eva vió . . . mandón
 gozar de glacia la luz, . . . mandinga
 les dió un sopro, y la apagó. . . mandón
 (Medina).

El grupo de los mandinga tenía una presencia importante en el mundo hispánico (Aguirre Beltrán, *La población negra*, 107 ss, Alvarez Nazario, *El elemento afronegroide*, 257). Muchos de ellos eran musulmanes y, en las colonias, gozaban fama de hechiceros y rebeldes: su nombre sobrevive con el significado de 'el diablo' o 'el demonio', en varios países de América Latina.³⁹ Los mandinga eran un subgrupo de los mandé que, en el villancico,

corresponden a "mandón", distorsión fonética explicable por la convergencia con el calificativo castellano.⁴⁰

Otro motivo permite pensar que "arrerá" y "mandé", al igual que "mandinga", designan pueblos específicos: a causa de la necesidad de intercomunicación, los equipos de trabajadores forzados en los muelles formaban núcleos étnicos, lo cual explicaría la conservación, en los estribillos, de los nombres ancestrales.⁴¹

En los villancicos de negro que mencionamos, se incluye una serie de detalles realistas y costumbristas. Éstos corresponden a la participación de los afroespañoles en el mundo religioso y secular del Barroco, reflejando así la inmensa riqueza cultural que caracterizó al siglo XVII hispánico, sobre todo en el continente americano. En estas composiciones, el negro es un personaje jocosero, su imagen el reverso de la visión literaria del africano noble, con raíces en la antigüedad.⁴²

a) Variantes léxicas, jitanjáforas y palabras sueltas. Desde una época temprana, es notable la inclusión de palabras de origen africano en el habla de negro. A mediados del siglo XVII, el uso de este recurso aumentó considerablemente. Según Gabriel Saldívar, "llegada la segunda mitad del siglo XVII, entran los elementos africanos en un período febril en muchos aspectos, tomando parte de lleno en los cantos populares, dando su contribución para el robustecimiento del son" (*Historia de la música*, 221). Los cantos populares pasaban luego al teatro, una vía conocida que llevaba a los villancicos religiosos.⁴³ De los 92 villancicos presentados en este estudio, 65 (es decir, el 71%) contienen vocabulario africanoide. En las bibliotecas y fondos conventuales, debe haber miles de textos con esta característica.

Algunos de los estribillos africanoideos que adornan los villancicos también figuraban en el teatro breve; originalmente los negros los habrían cantado en fiestas religiosas.⁴⁴ Comparemos este cuarteto navideño (Puebla, 1653) con un estribillo entremesil, cantado por un soldado pícaro, disfrazado de negro:

Tumbucutu cutu cutu
 y toquemo pasito querito
 tumbucutu cutu cutu
 no pantemo a lo niño Sesú
 (Padilla, 6).

Cututú le cantamo ruminga,
 que zuzú, cututú, curazone me plinga
 (Luis Quiñones de Benavente, "El borracho", en Cotarelo,
Entremeses, 565).

Otro testimonio de la gran popularidad de los textos africanoides es la supervivencia, en la lírica infantil actual, de varios estribillos que evidentemente proceden de villancicos y entremeses del Siglo de Oro (ver también *infra*, 108n):

Usihá usihé
 que face nubrrara
 que quele yobé
 (Padilla 4).

Gurumbé, gurumbé, gurumbé,
 que fase nubrado y quiele llové
 (Francisco de Avellaneda, "Baile de los negros" en *Tardes apacibles*,
 Madrid, 1660, *apud* Castellano, "El esclavo negro", 61).

Pin, pin zarramacatín
 vino la abubilla por su sabanilla
 sábana redonda vino de la polla
 polla del pollar, cucurumé
 que tocan a nubrado y que va a llover (Fraile, *La poesía infantil*, 98).

Pero, a pesar de la buena cantidad de villancicos con estribillos africanoides, la mayoría de los vocablos usados en estos estribillos son generalmente variaciones de unas cuantas palabras africanas, difundidas en múltiples canciones, en las que aparecen con formas

y significados nuevos. A continuación, se analizarán algunas de las variantes más comunes en los estribillos.

Empecemos con un estribillo de Sor Juana, escrito en 1676, para conmemorar la fiesta de la Concepción en la catedral de México:

¡Vaya, vaya, vaya!
¡Zambio, lela, lela!
(Sor Juana 2).

Sor Juana ha variado la forma del ideófono africano "*lela lela*" en muchas composiciones (San Pedro Nolasco, 1677 y San José, 1690. Ver *supra*, 92). "Zambio" se relaciona con la palabra *nzambi*, que significa "divinidad" en kimbundu (Da Silva, *Dicionário, s.v. 'divinidade'*). En *De instauranda Aethiopum salute* (Sevilla, 1627), el padre Alonso de Sandoval relata que los "Angolas", gente monoteísta, llaman a su dios "Zambiampungo" (134). Hoy en día, para los afrocubanos que practican una religión de origen bantú llamada "mayombé", *nsambi* es el nombre del "Creador, el Ser Supremo" (Cabrera, *Reglas de Congo*, 127). Estos hechos, y la gran importancia que Sor Juana daba a la Inmaculada Concepción,⁴⁵ parecen avalar la hipótesis de que la escritora aprovechó el significado de la palabra bantú en su estribillo para realzar la esencia sagrada de la Virgen.

En un villancico navideño de 1653, musicalizado por el maestro de capilla poblano Juan Gutiérrez de Padilla, la palabra *zambambá* aparece en un remedo de la procesión navideña:

Que a veniro lo branco ya
y lo niño aspelanda sa,
y se aleglálá,
ha, ha, ha, ha,
con la zambambá,
con lo guacumbé,
con lo cascavé
(Padilla 3c).

En la palabra *zambambá* se combinan la raíz bantú *nzambi* y el sufijo *-ambá*. El padre Karl E. Laman define el sufijo "-amba" en los siguientes términos: "suff[ixe] verbal donnant un sens indéterminé" (Laman, *Dictionnaire*, s.v. '-amba'). Por lo tanto, podemos decir que, con la adición de *-amba*, *nzambi* adquiere una forma activa. Justamente, el sustantivo *nsambu* ('rito' en kikongo) se relaciona con el verbo *samba* ('bendecir' en kimbundu (Da Silva, *Dicionário*, s.v. 'rito', 'benzer') y *sàmba* se refiere al antiguo baile ritual del ombligo (Laman, *Dictionnaire*; s.v. 'sàmba'). El padre Frans Bontinck, catedrático de la Universidad Yaounde (Kinshasa), nos informa que el nombre de esta danza significaba originalmente "espíritu ancestral".⁴⁶ Varios derivados americanos de este vocablo mantienen una relación con las prácticas del culto. *Samba* significa 'canto fúnebre' en el afrocriollo colombiano estudiado por De Granda (*Estudios lingüísticos*, 457). En la región del río de la Plata, la forma *zambá* designaba originalmente la actuación de los cabildos de negros en los bailes festivos, "por onomatopeya de los cánticos" (Triana, *Léxico documentado*, 84). Horacio Jorge Becco explica que, en una canción rioplatense del siglo XIX, "semba" quiere decir "baile que acompaña a los velorios de los negros".⁴⁷ Estos ejemplos, todos relacionados con el mundo espiritual, muestran la gran estabilidad del significado del vocablo. Sin embargo, en el estribillo poblano, el enfoque principal es la recreación de una escena costumbrista: los blancos y el Niño están esperando el comienzo del baile. El acento es sobre el ámbito festivo y en este contexto, la referencia a la esfera divina es mínima.

De manera semejante, la connotación religiosa de *zambambú* se atenúa en el siguiente estribillo de Góngora, cantado en la víspera de Corpus en 1615. El tópico de los preparativos para la fiesta se transforma en una conversación íntima entre dos esclavas. Juana le canta a su amiga Clara, para alegrarla:

Pongamo fustana,
e bailemo alegre;
que aunque samo negra,
sa hermosa tú.

Zambambú, morenica de Congo,
zambambú.
Zambambú, qué galana me pongo,
zambambú
(Góngora 1).

Ahora, la canción no forma parte de la procesión. *Zambambú* significa algo más mundano, como lo que, en general, cantaría una negra para alegrarse.

Para las festividades navideñas de 1689, en el Real Convento de la Encarnación en Madrid, se cantó un estribillo que retrata jocosamente la escena de los preparativos de los negros para la fiesta:

Hozico de mico,
cabeza de paza,
la voz de olozuz
-- ¡Válame Zezú!
-- Diente de piñona,
cara de alajú.
-- ¡Válgame Zezú!
--¿Y canta? . . .
¡Válgame Zezú!
Zambambé, zambambú
mirriñi, mirriñi mirriñau,
cun la capirotiya azú
(Ripodas 1).

En este ejemplo, los chistes vulgares sobre los apariencia física de los negros se mezclan con el detalle final, el capirote tradicional que se vestía en las procesiones: Se hace caso omiso del significado de *nzambi* y se diluye el valor costumbrista de la palabra; la canción "zambambé, zambambú / mirriñi, mirriñi, mirriñau" parece una burla del canto de los negros.

Con *nzambi* y sus derivados (*zambambá*, *zambambú* y *zambambé*), se ha puesto en evidencia un esquema de modificaciones formales y semánticas. Aquí, los cambios de forma afectan siempre al sufijo, pero, en general, las variaciones formales pueden afectar cualquier

parte del léxico africano. Para hablar de un solo caso, el de *gurumbé*, se nota que, además de los cambios de sufijo (*gurupá, gurugú, gurucumbá*, etc.), se alteran los prefijos (*cacambé, cucumbé, gumbá, sucumbé*, etc.) y las sílabas interiores (*gulumbé, galupé, gulumpé, guacambé*, etc.). Con respecto a los cambios semánticos, el vocabulario africano y sus variantes pueden entenderse de tres maneras: en el sentido estricto, como adorno folklórico o como un sin sentido. A continuación trataremos de aplicar esta clasificación tripartita a otras palabras bantúes incluidas en los villancicos.

Las siguientes variantes de *sanguanguá* se quedan en el campo semántico de *kisangusangu* ('alegría', ver *supra*, 92):

Si venimo cun cuntenta
a su santa nacimenta,
tocando tura trumenta
y cantando la zanguangué
(Brown 3).

Baylalemo junto,
cluzamo pé
cantalemo alegle,
sangualan, guangué
(Pad. 4).

Tamboletiyó le gugulugú
con que baila tú y Andlés;
y turo neglo y tura guinea
aleglamo lo Niño Sesú.
Todos. Guan, guan, gua
(Persio).

Con esso, y el
gu, gu, gu,
y el gua, gua, guá,
y el gué, gué, gué
festejámole a su melcé

como a uno Niño Sesú
(Bravo 2).

Las palabras "cuntenta", "alegle", "alegiamo" y "festejámole" califican estas escenas de festiva. De la misma forma, "zanguangué", "sangualán guangué" y "guan, guan, guá" pueden haber sido elegidos deliberadamente en un momento dado, tomando en cuenta la relación de estas palabras con la música dancística. La fonética de "gua gua guá" es tan distorsionada que cualquier relación con el significado de la palabra original depende casi por entero de la mención de la fiesta. El uso de estas palabras atañería a la costumbre. En el siglo XIX, volvemos a encontrarlas cantadas en el teatro bufo cubano, género que incorporó a la música popular de la isla: "¡Guah!, ¡Guah!, ¡Guah!, / Baila, carabela".⁴⁸

De forma semejante, las variantes *catumbé*, *catumbá*, *cutumbá*, *cutumbí* y *cutumbú* preservan o pierden la significación original de *tumba* ('alboroto', 'regocijo', *supra*, 92), según el contexto. Un estribillo compuesto por Diego de Salazar para la fiesta de Reyes en Sevilla (1698) reza:

Catumbé, Catumbá
que lo Niño aleglando se va.
Catumbá, catumbé,
con el sonsonetillo del cascabé
(Houghton 8).

La mención de la alegría y el sonido del cascabel introduce la posibilidad de una continuidad semántica entre la raíz y las variantes; éstas se usan en el *stricto sensu*, como en el villancico de Sor Juana a San Pedro Nolasco (ver *supra*, 92). Nótese que los dos primeros versos se asemejan a un estribillo poblano, cantado en 1673: "Sanguanguá, sanguanguá / que turu lo neglo leglándose va" (Brown 2). Era fácil escribir *catumbé* en lugar de *sanguanguá*, dado el significado de estos dos vocables.

En una composición musicalizada por Francesc Soler, para la catedral de Girona en 1683, unos africanos escriben una carta al niño Jesús:

Toca, toca la flautiya

y al tutú de la trompetiya,
 y al zizás de la sonadilla
 leeremo la caltiya
 a lo siolo manué.
 Cutumbá, cutumbí, cutumbú
 (Solerf).

La carta que se lee ocupa el primer plano; alude a la estrella que guió a los pastores de Belen. Con "*cutumbá, cutumbí, cutumbú*" se reproduce "a lo negro" la escena apócrifa de los heraldos angélicos, no el alboroto de la procesión:

Zeñol plimo, fue su calta
 en Guinea a recevira,
 que nus la leyó una estrella bien clara . . . etc.

El análisis de las diferentes formas de *sanguanguá* y *tumba* muestra que en el vocabulario africanoide no hay correlación entre el significado y la variabilidad fonética. El sentido se relaciona siempre con el contexto, y no con la forma. Como corolario, agreguemos que a veces, los muchos cambios formales pueden debilitar la conexión entre el significante y el significado. Cuando el valor fonético prevalece sobre el valor semántico, las palabras se convierten en lo que Alfonso Reyes ha denominado "jitanjáforas", es decir, aquellos términos que funcionan para "devolver a la palabra sus captaciones alógicas y hasta su valor puramente acústico" ("Las jitanjáforas", 186).

De las tres funciones que propusimos para el vocabulario africano en general, las jitanjáforas cumplen sólo dos. Siempre pueden crear un sin sentido y, como los fonemas mantienen el ritmo y el sonido de las palabras, éstas pueden guardar la connotación de "canción africana" o formar los nombres de bailes. Por definición, el sentido estricto queda excluido. A continuación ofrezco algunos ejemplos.

El siguiente villancico navideño, escrito para la catedral de Cádiz en 1691, pone de relieve la destreza de Pérez de Montoro en el uso del ritmo (ver *supra*, 94). El estribillo con palabras repetidas después de cada verso fue poco cultivado por otros autores:

Essa vice tu	Tumba que tum.
uno zalambeque,	Tumba que tum
cuyo sono es un,	Tumba que tum.
qui vare más prata,	Tumba que tum.
Qui ave en e Perú:	Tumba que tum.
Tumba, tumba que tumba, tumba que tum	
(Pérez 5).	

En este poema, el ritmo insistente se sobrepone al significado de *tumba*, para comunicar la idea de una canción africana.⁴⁹ Al respecto, Alvarez Nazario habla del africanismo que perdura "por su fuerza rítmica, aunque ya olvidada su significación" (*El elemento afronegroide*, 202).

Cuando se explota la vasta potencia rítmica del vocabulario de origen africano, el resultado, concentrado generalmente en el estribillo, provoca una fuerte impresión. A veces se recrean tonos de bailes de tambor, con la ayuda del acompañamiento musical. Algunos de estos estribillos "folklorizantes" abarcan varias estrofas e incluyen numerosas palabras africanoides. Un villancico navideño escrito por Gaspar Fernández imita, de manera convincente, el canto de los africanos:

Sarabanda tenge que tenge
 Sarabanda tenge que tenge
 sumbacasú cucumbé cucumbé
 sumbacasú cucumbé cucumbé
 (Fernandes 2).

Sin duda, "*cucumbé*" puede considerarse una variante de *gurumbé*. La palabra, "zarabanda", a pesar de las múltiples etimologías que se le han atribuido, no ha dejado de ser objeto de especulaciones. El *DRAE* conjetura que el nombre viene "de la onomatopeya *zarb* del balanceo" (s.v. '*zarabanda*'). Pero, dado el origen americano de la zarabanda,⁵⁰ y la importancia de los bailes africanos en aquel continente, es curioso que no se haya propuesto una etimología bantú para el nombre de tan afamada danza. El padre Laman refiere que, en kikongo, el sufijo tiene un valor de verbo (*Dictionnaire*, s.v. '*-anda*'). Además, la íntima relación fonética de las primeras sílabas "sara-" con "zalambeque", otro baile afroamericano

del siglo XVII, sugiere una raíz común para los dos términos. En kikongo, *sála* es 'trabajar' (Laman, *Dictionnaire*, s.v. '*sála*') y, entre los congos cubanos, se entiende como "desplegar poderes mágicos" (De Granda, *Estudios lingüísticos*, 265). En la religión sincrética mayombé, Salabanda es el nombre de un dios identificado con San Pedro, y a Ogun, dios yoruba de la guerra, se le llama Zarabanda (Bastide, *Les Amériques noires*, 118-119). Estos motivos, y el precedente de los numerosos bailes criollos de época cuyos nombres proceden de palabras bantúes (gurumbé, sanguanguá, samba, etc.), sugieren una posible relación entre el nombre de la zarabanda y el universo espiritual africano.

Pero, más allá de la significación que tengan las palabras en este estribillo, la frecuente combinación de la consonante nasal (*m*) con la oral (*b*) (*sumbacasú*, *cucumbé*) suena apta para connotar la africanidad. Alvarez Nazario sitúa la "manifestación de las oclusivas orales / *p* /, / *b* / y de la oclusiva nasal / *m* / . . . en diversas voces de procedencia africana" y la combinación de *n* y *g* (*tenge*) "en multitud de voces de seguras o probables raíces africanas o afroamericanas" (*El elemento afronegroide*, 150 y 172).

Por otra parte, la acentuación de estos versos crea un ritmo muy variado, que valdría la pena ver con detenimiento:

ó o ó o ó ó o ó ó
 Sarabanda tenge que tenge
 ó ó o ó o o ó o o ó
 sumbacasú cucumbé cucumbé
 (Fernandes 2).

El ritmo sincopado de la palabra "cucumbé" (*o o ó*), repetido al final del segundo verso, es lo que dota a' estribillo de una pulsación original, marcadamente africana; es preciso pensar aquí en la interacción de la poesía y la música. Para Robert M. Stevenson, este villancico, "la primera zarabanda vocal" ("El elemento negro", 5), es un ejemplo típico de la manera en que los maestros de capilla usaban ritmos africanos en los villancicos de negro. Según Stevenson, "the vigorous *guineo* rhythmic patterns favored by Fernández and

his many sucesors in Mexico, Central and South America, catch as much of the native African as any spiritual" ("The Afro-American", 496-497).

Una copla que canta un "ciego" en el portal de Belén, al ritmo de la "zulivandiya" (Puebla, 1658), presenta un esquema rítmico muy parecido al de nuestro estribillo. Si invertimos los hemistiquios del primer verso de Fernádes, el conteo de los acentos en ambos poemas nos ayudará a ver esta gran semejanza. He aquí una onomatopeya, cuidadosamente elaborada, de los sonidos que producen las diferentes maneras de tocar la guitarra (rascar, puntear y golpear). Comparemos:

(4) (2)
 ó ó o ó ó / ó o ó o
 tenge que tenge / Sarabanda

(4) (2)
 ó ó o ó ó / ó o ó o
 Chacharracha de lo / rrasgadiyo
 tintilin tin de lo punteadiyo
 tumbu cutú de lo golpeadiyo
 (Padilla 6).

El verso que sigue recuerda el significado de *tumba*: "y aleglamo lo poltaliyo / de esa manela". Además, la palabra "cutú" tiene la fuerza rítmica de la onomatopeya; el padre Laman define la palabra *kùtu-kùtu-kùtu* como "imitation de tambour" (*Dictionnaire*, s.v. '*kùtu-kùtu-kùtu*').

Es probable que el estribillo onomatopéyico, obra de Gutiérrez de Padilla, inspirase una composición de Pérez de Montoro, ejecutada para el ciclo navideño de los años 1683 y 1684. Representantes de "todas las naciones" llegan al Portal en barco: un catalán, un francés, un polaco, un alemán, unos gallegos, un portugués y "dos negros de Guinea". Estos últimos proclaman: "de guzto baylamo", y cantan:

(4) (2)

ó ó o ó ó o / ó o ó o
 Cha charra chà con la' / guitarriya.
 tin tin tin con el almiré,
 din din din con la campaniya
 (Pérez 2).

A lo largo de casi cien años, se conserva el ritmo que acabamos de ver en estos tres villancicos, asociado en los dos primeros con la zarabanda.

En el estribillo de un villancico navideño, cantado en Córdoba en 1615, Góngora menciona la súbita iluminación y los heraldos angélicos que, según el *Evangelio del pseudo Mateo*, acompañaron el nacimiento de Jesús. El ritmo binario (ó·o), tan usual en la lírica popular castellana,⁵¹ se mantiene hasta llegar a los versos finales, en que la acentuación irregular del vocabulario africanoide (o o ó, o o ó, o ó, o o ó) crea un fuerte contraste:

¡Oh, qué vimo, Mangalena!
 ¡Oh, qué vimo!
 ¿Dónde, primo?
 No portalo de Belena.
 ¿E qué fu?
 Entre la hena
 mucho Sol, con mucha raya.
 ¡Caya, caya!
 Por en Diosa que no miento.
 Vamo ayá.
 Toca instrumento.
 Elamú, calambú, cambú,
 elamú
 (Góngora 2).

Ahora, para completar nuestras observaciones sobre el ritmo, veamos un villancico de la segunda mitad del siglo XVII, con música de Julián de Contreras, maestro de capilla de Nueva Granada. El villancico lleva como título "negro zulumbá" (variante: *gurumbé*) e imita la canción de una vendedora de verdura. El extenso estribillo sugiere una lengua africana:

Salandanga mandanga,
 roquete rezuca,
 surunga surumbaque,
 la le la, la le la,
 tabriya tundaca tumbé
 le la le lo la
 la lia la lia la la lo lo,
 solondanga mandinga
 solondinga mandanga
 (Bogotá 3).

A pesar del origen africano de ciertas palabras, indudable en el caso de *le la le*, *tumbé*, *mandinga*, y *surumbaque*, (var. *zalambeque*) y probable en el caso de *salandanga*, *surunga*, y *solondinga*,⁵² el estribillo sigue un esquema métrico de "gaita gallega", usado originalmente en la poesía popular gallega:

ø ø ó o o ó o
 Salandanga mandanga,
 o ó o o ó o
 roquete rezuca,
 o ó o o ó o
 surunga surumbaque,
 o ó o o ó o
 la le la, la le la,
 o ó o o ó o o ó
 tabriya tundaca tumbé.⁵³

La cadencia regular de este ritmo tradicional peninsular (*ó o o, ó o o*, etc.) suena en muchos villancicos de negro; la vigencia de ritmo se ha consagrado en la moderna poesía negrista.⁵⁴ Para Luis Monguio, son precisamente "los poetas barrocos quienes en algunos casos llegan a obtener en su poesía un colorido y un ritmo sensoriales negroides cuya utilización es tan próxima a los de la moderna poesía afroamericana" ("El negro en algunos poetas", 270). En resumen, los fuertes ritmos reproducidos en los estribillos de los villancicos de negro tienen fuentes peninsulares y, aparentemente, africanas. En muchos

casos, ocurren conjuntamente con efectos musicales y con los típicos vocablos y fonemas de las lenguas africanas.

En estos textos, algunas palabras africanas sufren tantas distorsiones que parecen una serie de sonidos inarticulados, sin valor rítmico ni semántico. A pesar de ello, guardan una semejanza fonética, remota, con los términos de los que derivan. Estas jitanjáforas imitan "el simple efecto de la lengua ajena, cuyo sentido se ignora, y cuyo valor acústico, por eso mismo, resalta con toda nitidez" (Reyes, "Las jitanjáforas", 196). Muchas veces, son disparates y representan lo incomprendible:

gu, gu, gu, [variante posible de *sanguanguá*]
 y el gua, gua, guá,
 y el gué, gué, gué
 festejámole a su melcé
 como a uno Niño Sesú
 (Bravo 2).

--Chi, chi, chi, quedito,
 no le pante el rum rum!
 --¡Ay Zezú, que dizpeilta y ze riye!
 --Puz empieze el zum, zum. [variante posible de *nzambi*]
 (Ripodas 1).

Andar a Belén,
 que zomo también
 Cantar lo neglico
 lo villancico
 Cu, cu, cu [variante posible de *cuti*]
 (León de Marchante 1).

Los monosílabos repetidos, además de asemejarse a los fonemas africanoides, recuerdan el peso que tiene la iteración en las lenguas africanas. Alvarez Nazario precisa al respecto:

El manejo del recurso formal de la iteración como medio de comunicar la cualidad intensa, la condición repetitiva o la pluralidad de una idea dada que se expresa ya como acción verbal, ya como sustantivo, ya como adjetivo o adverbio, es

rasgo característico de particular importancia en las lenguas negroafricanas . . . transmitido a las diversas hablas criollas de Africa, América y Asia (*El elemento afronegroide*, 200).

La costumbre de representar las palabras africanas como una serie de sonidos repetidos dio lugar a cierta práctica literaria, que consistía en escribir una palabra castellana a manera de otra, africana, por paranomasia. En un poema a la Asunción, compuesto para la Catedral de México en 1685, Sor Juana introduce la voz de un marchante negro que trae cuajada y otras delicias a la Virgen. La repetición de "qué cuaja" logra el mismo efecto rítmico que, en otros estribillos, se obtiene con el uso del vocabulario africanoide:

-¡Qué cuaja, qué cuaja, qué cuaja,
qué cuaja te doy "
(Sor Juana 5).

Nótese que la expresión "qué cuaja" se aproxima a la sonoridad de la palabra *cuacua*, que aparece en estos versos, extraídos de distintos villancicos:

Cucua, cucua,
que válgame Dios
(Bogotá 1).

Li, li, li, li, li, li,
baylando y cantando
cuacuarani
(Stevenson 1).

Gurugú, gumbá, cuá, cuá, cuá.
Toca, toca, Guinea,
la guitarría
(Damasceno 1).

Los *Quaqua* o *Kwakwa*, grupo compuesto por numerosas tribus, fueron conocidos en México, en el siglo XVII, con el nombre de *Cuacaras* (Aguirre Beltrán, *La población negra*, 125). Alvarez Nazario recoge el antropónimo *Cuacua* entre grupos con raíces africanas, en varias partes del Caribe y América del Norte, y relaciona la palabra afroamericana *kua-kua* con *nkwa*, nombre de un tambor africano (*El elemento afronegroide*,

206 y 295). Es posible que Sor Juana quisiera hacer una suerte de retruécano bilingüe con estas palabras, usadas en otros poemas como gentilicio o término musical.

Un monosílabo castellano repetido puede crear el mismo efecto de extrañeza que una palabra de origen africano:

Qué qué qué quele,
qué qué qué quele,
aleglémosle, aleglémosle
(Bogotá 3).

Este juego con el sonido de "¿qué quiere?" forma parte de otros villancicos:

1. Emaná Flacica.
2. ¿Qué quiere Tumé?
3. Neglilla de Angola.
4. Diga zu melzé.
- A4. ¿Qué quele, qué, qué?
(Houghton 10).

Antoniya, Flaciquia, Gasipá.
¿Qué quelè?
Quele si que yama
que no se quemę
alalo esa
noche de Navilá
(Stevenson 4).

Fernando Ortiz transcribe una canción afrocubana al dios yoruba Ibeyi, en la cual aparece una palabra que suena como "qué quele" -- *kele kele* ('suavemente').⁵⁵ En los villancicos, la locución española remite, quizá, a los fonemas de esta palabra africana.

Los villancicos están repletos de variantes formadas a partir de un conjunto de términos africanos. Al lado de este "vocabulario básico" recurrente, hay algunas palabras afronegroides que se encuentran en un solo poema. En una copla atribuida a Sor Juana se incluye una de estas "palabras sueltas":

La ninglita Joja,
 esa buena casta
 que sabe bailá
 como la Matamba
 (Sor Juana 9).

En la Nueva España, eran llamados "matambas" los esclavos naturales de la región africana homónima (Aguirre Beltrán, *La población negra*, 143), entonces se puede pensar que el calificativo "como la Matamba" atribuye un origen geográfico al baile de "Jorge"; en paráfrasis, "Jorge sabe bailar como los Matamba". Sin embargo, una serie de palabras, todas relacionadas con el reino vegetal, nos inducen a considerar otra posibilidad. *Matamba* significa 'hoja de mandioca' en el dialecto bantú chiluba,⁵⁶ y una lista de presuntos afrocolombianismos incluye esta palabra, con el sentido de "caña nudosa, sólida y resistente" (Escalante, *El negro*, 179); en kikongo, 'palmera' se dice *matombe* (Da Silva, *Dicionário*, s.v. 'palmeira'). Si "*matamba*" alude a la hoja que se mueve por la acción del viento, la comparación se convierte en una imagen delicada.

En los villancicos de negro de Sor Juana encontramos un número importante de palabras africanas o africanoides (ver *supra*, 92, 98 y 110). En un poema a la Inmaculada Concepción, 1676, los negros exhortan al demonio a que deje pasar a la Virgen, en los siguientes términos:

Vaya al infierno, Cambinga,
 ayá con su compañela
 que le mire calabralo,
 cómo yeva la cabeza
 (Sor Juana 2).

Para los descendientes de los negros cimarrones, que, a fines del siglo XVI, fundaron el poblado de San Basilio de Palenque (Colombia), "cambamba" es el nombre de un pájaro cuyo canto es señal de mal agüero (Escalante, *El negro*, 174). El sacerdote de los *Cambinda*, antigua nación afrobrasileña, lleva el nombre de *kimbanda* (Bastide, *Les Amériques noires*, 115), el cual quiere decir 'mago, bruja' en kimbundu (Da Silva,

Dicionário, s.v. 'bruxa'). En esta cópla, el término *cambinga* se aplica al diablo y se opone a la palabra bantú *zambio* ('Dios'), que ocurre en el estribillo (ver *supra*, 98).

En una ensalada a la Asunción (1679) Sor Juana escribió el diálogo que sigue, difícil de comprender, entre dos "princesas de Guinea":

¡Ha, ha, ha!
 ¡Monan vuchilá!
 ¡He, he, he,
 cambulé!
 ¡Gila coro,
 gulungú, gulungú,
 hu, hu, hu!
 ¡Menguiquilá,
 ha, ha, ha!
 (Sor Juana 4).

"*Gulungú*" sería otra variante de *gurumbé*. En cuanto a "*monan*", cabe relacionarlo con la raíz bantú *moná*, 'hijo' se dice *mona* en kimbundu y *muana* en kikongo (Da Silva, *Dicionário*, s.v. 'filho'). *Moná* tiene este significado ('hijo', 'niño') entre miembros de la comunidad afrocolombiana de San Basilio (De Granda, *Estudios lingüísticos*, 449, Escalante, "*El negro*", 179). Lidia Cabrera ha registrado la palabra *munangüeye* ('hijo'), entendida como "correligionario", en el vocabulario de los mayomberos cubanos (*Reglas de Congo*, 121). Desconozco las demás palabras, esenciales para alcanzar una comprensión general de esta "conversación". Pero Méndez Plancarte tampoco encuentra argumentos que resuelvan el misterio: "Este estribillo nos resulta ininteligible, aunque quizá todo sea simplemente onomatopéyico, en sus *cambulé*, *gulungú*, *vuchilá*, etc." (Sor Juana, *Obras 2*, 395). En su comentario del pasaje, Concha Meléndez dice que "el estribillo que cantan voces alternadas es auténticamente negro" (*Signos de Iberoamérica*, 86). Diremos más: el poema contiene auténticos elementos africanos.

En un villancico navideño de 1694, que procede de la Iglesia de Lucena, Juanico y Alosico conversan sobre sus planes para la procesión:

Ya sabemos, que tenemos
 obediencia de cantaye,
 de baylaye, y de tocaye,
 la bajona, y chilimia,
 sonajiya, y guitarriya,
 castañeta, y sapateta,
 y la cala de bayeta
 como el Sol se ha de poné.
 Galupé, galupé
 que me bombonó, que me bomboné
 (Bravo 3).

Aunque *galupé* se ha identificado con el ubicuo *gurumbé* (ver *supra*, 108), es menester buscar más lejos la definición de *bombonó*. A primera vista, parece una castellanización del sufijo verbal bantú *-amba*, usado en expresiones como *zambambá*, pero tenemos poca evidencia que autorice esta asociación. Sin embargo, hacia 1698, en las colonias francesas del Caribe, el padre Labat recogió la palabra *ba[m]boula*, aplicada a un tambor que los negros usaban para bailar la calenda, danza de origen africano (Alvarez Nazario, *El elemento afronegroide*, 306).⁵⁷ Alvarez Nazario relaciona *ba[m]boula* con *bambulaé*, un "baile de bomba" de los afroholandeses, llegados a Puerto Rico en el siglo XIX (*ibid*, 307). La raíz común de todas estas palabras puede ser *bombuta*, 'tocar' [un tambor] (Laman, *Dictionnaire*, s. v. 'bombuta'). Hay que confiar en que el contexto de la música haga explícito el sentido que tiene la palabra en el estribillo, porque faltan otros ejemplos que avalen esta hipótesis.

4. Conclusión. En los villancicos que analizamos, el habla de negro, emanada del contacto e interrelación de dos culturas, puede considerarse un dialecto literario con muestras de bilingüismo, en el cual una base de español se combina con elementos procedentes, en su mayoría, de las lenguas bantúes. Los poetas alteraban la fonética, la gramática y la sintaxis del lenguaje estándar, y usaban un nutrido vocabulario bantú --con numerosas variaciones--, para reflejar la lengua hablada por los negros ladinos (hispanohablantes) y bozales (no

hispanohablantes), reorganizando todos estos elementos lingüísticos con fines costumbristas, realistas, satíricos o meramente poéticos. La presencia de este vocabulario extranjero es una característica de la vitalidad del castellano que se usó en el Siglo de Oro.

Es muy posible que muchos poetas tomaran en cuenta el significado de los términos africanos; éstos expresan conceptos pertenecientes casi siempre al campo semántico de la música bailable, los gentilicios y la metafísica. En otras ocasiones, es innegable que jugaban con los sonidos y los ritmos de este vocabulario.

Al tratar de interpretar el léxico africano en estos poemas, el investigador se enfrenta a la polisemia de las palabras. En las lenguas bantúes, el tono de la pronunciación cambia los significados y éstos son variables en los distintos dialectos. Sin embargo, ello no difiere mucho de lo que ocurre siempre que buscamos una palabra en el diccionario; tenemos que escoger la definición que se adapta mejor al contexto. Por ejemplo, aunque *gulungú* (*supra*, 113) se asemeja mucho a la palabra kimbundu *ngulungu* ('venado', Da Silva, *Dicionário, s.v. 'veado'*), prefiero considerarlo una variante de *gurumbé*, siguiendo la etimología sugerida por Alvarez Nazario (ver *supra*, 92).

Hay un problema inherente al bilingüismo. Citemos el nombre del baile "la gatatumba" que, según una relación de 1618, imita los movimientos de los gatos.⁵⁸ Por otra parte, "gatatumba" tiene que ser *catumba*, una variante de *tumba* que aparece repetidas veces en los estribillos y coplas africanoideas.⁵⁹ Aquí, en lugar de buscar la fuente en el castellano o en una lengua bantú, hay que pensar en una causa múltiple; las palabras *gato* y *catumba*, a pesar de pertenecer a dos idiomas distintos, son semejantes fonéticamente y se juntaron para formar el nombre del baile. En este trabajo hay un alto margen de error y estoy consciente de que, en algunos casos, mis conclusiones son provisionales.

Aunque no he podido descifrar muchísimas palabras (*guayambo, mángulu, marandé*, etc.), he señalado que, en los villancicos, una terminología básica bantú, a veces muy distorsionada, está presente en los nombres de los bailes, y he trazado las raíces africanas de

algunos gentilicios y otras expresiones, usando el método de comparar las fuentes americanas con las africanas, antes de intentar la definición de una palabra.

Notas

¹ Para el problema de datar los pliegos que contienen los poemas de Reinosa, véase: P. E. Russel, "Towards an Interpretation of Rodrigo de Reinosa's 'poesía negra'", *Studies in Spanish Literature of the Golden Age, Presented to Edward M. Wilson*, ed. R. O. Jones, Londres, 1973, 225-245.

² El alto grado de aceptación que este personaje adquirió se ve en el elogio de Cervantes a Lope de Rueda: "Las comedias eran unos coloquios como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo o ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse" ("Prólogo al lector", *Entremeses*, 91-92).

³ La representación de los villancicos aún plantea dificultades para la crítica literaria (*supra*, cap. 1, p. 36).

⁴ "Durante unos veinte siglos, la escritura latina era la base de una diglosia fundamental para toda la cultura europea, cuando el latín era la única lengua escrita y enseñada en las escuelas y universidades. Este sistema sólo empezó a cambiar radicalmente cuando, a base de los idiomas vernáculos, comenzó a establecerse para el uso escolar una escritura clásica propia" (Rivers, "Garcilaso y la escritura", 282).

⁵ María del Pilar Palomo comenta el cambio que Góngora efectuó en el mundo literario: "Góngora penetraba, en vida, en la categoría de *clásico*. El tradicional *commento*, que nutrió

la filología y filosofía renacentistas se aplicaba ahora a un autor coetáneo, como en los lejanos tiempos en que el anciano Boccaccio comentaba los tercetos de la aún cercana *Commedia dantesca*" (*La poesía*, 84).

⁶ La oposición entre el texto oral y el texto escrito es comparable a la distinción saussuriana entre el habla (las posibilidades lingüísticas de cualquier hablante) y la lengua (el total de estas posibilidades), en la medida en la que el lenguaje escrito imparte al texto una apariencia invariable y perfecta. En *De la gramatología* (Buenos Aires, Siglo XXI, 1971), Jacques Derrida propone la deconstrucción de esta apariencia fija del texto escrito, con el fin de revelar una falla ontológica de la filosofía occidental.

⁷ Sigmund Freud elabora su primera teoría psicoanalítica a partir de los mecanismos del desplazamiento y la condensación, la "grámatica" del inconsciente, en *La interpretación de los sueños*, *La psicopatología de la vida cotidiana* y *Lo cómico y su relación con el inconsciente*, etc. Según J. Lacan, la vida del "yo" está determinada en relación con aquel "otro", el lenguaje que conforma los pensamientos y sentimientos constitutivos de la identidad del individuo: "L'homme est, dès avant sa naissance et au-delà de sa mort, pris dans la chaîne symbolique . . . c'est dans son être même, dans la personnalité total comme on s'exprime comiquement, qu'il est en effet pris comme un tout, mais à la façon de un pion, dans le jeu du signifiant" (*Ecrits II*, 19).

⁸ En la literatura del siglo XX la narrativa sufrió un cambio análogo a los juegos con los dialectos. Autores como James Joyce, Louis Ferdinand Céline y William Faulkner abandonaron el narrador omnipotente y el tono universal que se usaba en las novelas románticas y realistas, poniendo en su lugar un punto de vista narrativo más modesto y regional. Esta tendencia a la reducción del alcance de la voz narrativa también se advierte en las novelas latinoamericanas del "boom", en Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes. Las normas de sus protagonistas no son compartidas por el lector, quien entra en un mundo "mágico". El narrador poco digno de confianza, llamado "desleal" por Northrop Frye, se

distancia del lector; de esta forma, se abre un espacio para el diálogo. Según Bajtin, la obra de Dostoievski influyó en el desarrollo de este estilo de narración; en el cual "no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes" (*Problemas de la poética*, 16-17).

⁹ Dorothy Feldman: "Se pueden ver . . . en esta poesía temprana, elementos desarrollados después en lo afrocubano, como la pronunciación desfigurada, el empleo de palabras africanas y también el uso del ritmo africano, que muestran la unión íntima de esta poesía con la música" ("La poesía afroçubana", 793).

¹⁰ Sobre este punto, Howard M. Jason precisa: "It is entirely possible that Africans such as these, Negroes who spent their lives among the Moors, mastered the Arabic language first, and then gave evidence of the influence of this language in their Spanish ("The Language", 337).

¹¹ Compárese nuestro último ejemplo con "monqueta" ('mosqueta'), y "muntipricar" ('multiplicar'), que aparecen en Lope de Rueda (*apud* Weber, "El tipo cómico", 165).

¹² "Disquisiciones sobre antigua ortografía y pronunciación castellanas", *RH*, 2 (1895), 233 *apud* Veres, "Juegos idiomáticos", 212n.

¹³ Sin embargo, la investigadora atribuye la presencia de este fenómeno en Rodrigo de Reinosa al influjo del *Cancioneiro Geral* ("Sobre el negro", 380 ss).

¹⁴ En el habla de negro de Lope de Rueda, el uso del artículo femenino era "casi constante" (Veres, "Juegos idiomáticos", 213).

¹⁵ De los ocho villancicos de negro que Manuel de León Marchante escribió entre 1668 y 1677 para la Capilla Real y la Iglesia de San Justo en Alcalá, sólo en el último aparecen casos de nasalización: *lan*, *plozenziona* ('en el', 'procesión'), y de aféresis: *tormua*, *nojara* ('estornuda', 'enojados'), excepción hecha de *za* ('está') en un villancico navideño del año

1674 (Marchante 4). ¿Puede esta divergencia de un estilo personal, uniforme en siete textos anteriores, significar que esta obra sea de otro poeta? Ciertos factores estilísticos y temáticos ponen en tela de juicio la atribución de este villancico a la pluma del Maestro León. Por lo menos, estos hechos permiten abrir una interrogante.

¹⁶ Para Mónica Mansour, el acento de los negros en la obra de Sor Juana "no es estilizado y se acerca mucho a la realidad" (*La poesía negrista*, 62). Aunque estoy de acuerdo con la segunda parte de esta idea, por lo menos en lo referido a este villancico, me parece pertinente insistir en que la estilización, con la cual Sor Juana forja un dialecto literario creíble, contribuye, según la fórmula de Barthes, a *l'effet du réel*.

¹⁷ "Desde 1580, la importación de trabajadores africanos en América se hacía sobre todo a partir del puerto de Luanda" (Ngou-Mve, *El Africa banti*). Hoy en día, sorprende mucho saber que fray Bartolomé de las Casas, el Apóstol de Indias, fue el primero en sugerir que los esclavos africanos (más resistentes, a su parecer) sustituyeran a los indios en los trapiches y las minas de América.

¹⁸ Sobre la relativa marginalización del indígena americano en este proceso de mestizaje cultural, véase Aguirre Beltrán, *La población negra*, 288-291.

¹⁹ "Las primitivas danzas, traídas de la Península, adquirieron una nueva fisonomía en América, al ponerse en contacto con el negro y el mestizo. Modificadas en el *tempo*, en los movimientos, enriquecidas por gestos y figuras de origen africano, solían hacer el viaje inverso, regresando al punto de partida con caracteres de novedad. También nacían, en el calor de los puertos, bailes que no eran más que reminiscencias de danzas africanas, desposeídas de su lastre ritual. Pero América, en el periodo de formación de sus pueblos, dio mucho más de lo que recibió" (Carpentier, *La música*, 62).

²⁰ Sobre la Iglesia y los negros véanse: Idelfonso Gutiérrez Azopardo. "La Iglesia y los negros", en *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (siglos XV-XIX)*. I. *Aspectos generales*, ed. Pedro Borges. Madrid, Estudio Teológico de San Idelfonso de

Toledo, 1992, 321-337; Ruth Pike. "Sevillian Society in the Sixteenth Century: Slaves and Freedmen", en *Hispanic American Historical Review*, 43, 3 (1967), 345-359; Triana, *Léxico documentado*, 80-96.

²¹ "D'une façon générale, il y avait séparation entre les confréries des mulâtres et celles des Noirs foncés; dans les villes à forte population de couleur, il y avait des confréries spéciales pour les Yorubas et d'autres pour les Congos. Ce qui fait que nous retrouvons, à l'intérieur de l'organisation ecclésiastique, la même division qui permettait la perpétuation des langues africaines et --en cachette-- des croyances religieuses" (Bastide, *Les Amériques noires*, 99).

²² Hay documentos sevillanos que comprueban la participación de los negros en las procesiones de Corpus, desde finales del siglo XV; véase Rolando Pérez Fernández. *La música afroestiza mexicana*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1990, 26.

²³ La investigadora argentina habla de "villancicos anónimos a imitación de los que cantarían las cofradías de negros en las festividades religiosas" ("El tipo del negro", 695). Robert Stevenson comparte la apreciación de Weber: "What both Old and New World [villancicos de] *negro* were to imitate throughout the next three centuries turned out not to be 'their indigenous laments.' Rather it was the brave Negro dance music" ("The Afro-American", 497).

²⁴ Sobre esta visión de los negros, véase: Jean-Marie Courtès. "The Theme of 'Ethiopia' and 'Ethiopians' in Patristic Literature", en *The Image of the Black in Western Art. II. From the Early Christian Era to the "Age of Discovery"*, Cambridge, Harvard University Press, 1979, 9-32.

²⁵ "No hay esperanza, Manué, / no hay esperanza, Manué. / Me han dicho que tú te llamas / Guachimanguá, Guachimangüé / guachinango-su / ñenguerengueré" (*El elemento afronegroide*, 398.)

²⁶ Comunicación personal, 21 mayo, 1998.

²⁷ En una descripción de los aires afrocolombianos, Perdomo dice: "A la vihuela se agregan instrumentos de percusión como el *tambor* o *cajón*, el *guache* y la *guacharaca* (*Historia*, 268).

²⁸ He aquí la composición de Flecha: "Gugurumbé, alangandanga, / gugurumbé, gurumbé" (*Ensaladas*, 47).

²⁹ "Yo me llamo Francisco Moreno / que me vengo de confesá / con el cura de la parroquia / que me entiende la enfermelá / Curumbé, Curumbé, Curumbé" (c. 1830; en Becco, *Negros y morenos*, 16.)

³⁰ *El elemento afronegroide*, 292 (véase también 127).

³¹ Después de declarar, "pobre del que lo tomare!", Rosas de Oquendo admite que el *puerto rico* es irresistible: "porque el son es de manera / que moverá a un cabrestante" ("Sátira", 29-30).

³² En una carta de Carlos II al obispo de Panamá, el rey consideraba los instrumentos como el calabazo (hoy lo llamamos "güiro") demasiado "toscos" para usarse en las iglesias (Becco, *El tema del negro*, 63).

³³ Agradezco infinitamente al Dr. Pérez Fernández el haberme señalado la presencia de la palabra africana en el villancico de Sor Juana y el haberme prestado su copia del diccionario de Da Silva, indispensable para la elaboración del presente ensayo.

³⁴ Sebastián de Aguirre transcribió una versión local del baile, el "Puerto Rico de la Puebla", en su *Método de Cítara*, (c. 1650), citado por Stevenson (*Music*, 235).

³⁵ Lo afirma Bastide, citando el ejemplo de Haití, donde "le travail collectif obéit bien aux mêmes règles qu'en Afrique . . . , les chants montent, lancés par l'un ou par l'autre, qui peuvent être des chants de Vaudou, mais qui sont généralement des chansons satiriques, improvisées à partir des événements quotidiens de la communauté villageoise" (*Les Amériques noires*, 36).

³⁶ Ya lo hemos visto cantado por militares (ver *supra*, 31).

³⁷ Entrevistado por el musicólogo Alan Lomax, un viejo cargador negro del Misisipi cantó una canción del siglo XIX que recuerda el villancico de Pérez de Montoro, por la repetición rítmica del breve estribillo: "Oh-h-h, / if yo[ur] shoulder bone get so[re] this time, / git you a little sody an[d] turpentine. / Oh-h-h, / I left my home in '84, / and I ain't never been there no more. / Oh-h-h" (*The Land*, 148). Lomax nos informa que, en ciertos ámbitos de trabajo de los negros, el aislamiento forzado favoreció la preservación de elementos de su herencia cultural africana, como las canciones: "Old African habits survived, endowing every situation in a web of sociability, where banter, laughter, song, and often synchronized movement involved everyone present" (*The Land*, 142).

³⁸ "¡Harre acá, cinchado! / pasaremos el vado" y "¡Harre acá, peinado! / que las doze á dado" (Frenk, *Corpus*, núms. 1032 y 1033).

³⁹ "El significado más corriente de la voz [mandinga] en América es 'diablo', derivado del carácter discolo, rebelde, de los negros mandingas" (Laguada, "Afronegrismos", 83).

⁴⁰ La convergencia aumenta la permeabilidad de los idiomas a la influencia de palabras extranjeras: "Los préstamos [indígenas y africanos] parecen haber ingresado [al español caribeño] por lo que se ha llamado "causación múltiple" o "convergencia"; que se refiere al hecho de que hay más posibilidad de ingreso y vitalidad para un préstamo cuando éste entra a la lengua por varias vías" (Alvarez - Obediente, "Sociolingüística del español", 50).

⁴¹ "Les esclaves des villes étaient chargés de certains travaux pénibles, comme décharger les navires, porter des fardeaux (sacs pesants, pianos, etc. . .); ils formaient pour cela de petits groupes de 4 à 6 individus, dirigés par un 'capitaine', tous de même ethnie, à cause des nécessités d'intercommunication, qui pouvaient, à cause de leur vie toujours en commun, mieux conserver leurs traditions ancestrales" (Bastide, *Les Amériques noires*, 99).

⁴² Mi argumento, de que los villancicos ponen en evidencia múltiples aspectos de la cultura de los esclavos africanos, con lujo de detalles, no compagina, evidentemente, con la opinión de Baltasar Fra Molinero, de que en la literatura áurea, los "negros son convertidos por la

esclavitud y para la esclavitud en un Otro unificado, eliminando las diferencias nacionales, enfatizando el *color* y desenfatisando lengua, cultura, origen nacional o cualquier otra circunstancia individualizadora" (*La imagen*, 17).

⁴³ Carmelo Caballero nos recuerda que "la utilización sistemática de melodías de origen profano y teatral para la composición de villancicos religiosos en el siglo XVII es un hecho probado" ("Miscent sacra profanis", 60).

⁴⁴ Según Weber, en ciertas obras, Lope de Vega intenta "dar la impresión de un verdadero baile de negro", mediante la inclusión de cantos y bailes que "pudieron haberle sido sugeridos por villancicos cantados por los negros en las festividades" ("El tipo del negro", 703).

⁴⁵ En 1694, Sor Juana hizo varios votos protestando su fe en el misterio de la Inmaculada Concepción. En una ocasión, escribió: "Y toda [mi sangre] se derramara en defensa de esta verdad" (*Obras 4*, 522).

⁴⁶ Carta recibida del padre Frans Bontinck, 7 oct. 1999.

⁴⁷ El investigador transcribe esta copla anónima (1870), en la que un negro se queja de los inmigrantes italianos que ejercen los oficios tradicionales de los negros: "Dentro de poco / ¡Jesús, por Dios! / bailarán semba / con el tambor" (*Negros y morenos*, 62).

⁴⁸ José Agustín Millán, *Un agiaco o La boda de Pancha Jutía y Camuto Raspadura*, apud Carpentier, *La música*, 231. Otra figura negra aparece medio siglo más tarde; son las rumberas "que con el tumba-tumba de la rumba tumberán" (Carpentier, *La música*, 234).

⁴⁹ En una rima infantil argentina, recogida por Alfonso Reyes; una variante de la palabra *tumba* se usa como elemento "meramente rítmico": "Catatumba / catatumba / ¿Qué es aquello que relumbra / Debajo de la mesa? / Si no fuera la marquesa / Te cortaba la cabeza / Con la espada dorada / Que me dio la camarada" ("Las jitanjáforas", 192). Margit Frenk incluye dos versiones antiguas de la rima en el *Corpus*: "-¿Qué es aquello que relumbra, /

madre mía? / -La gatatumba" (núm. 1539A) y "-¿Qué's aquello que retumba, / madre mía? / -La gatatumba . . . " (1539B).

⁵⁰ La primera mención documentada de la sarabanda se halla en un poema, "Zarabanda, glosada a lo divino" (c. 1569) de Pedro de Trejo, lo cual "confirmaría el probable origen novohispano, o al menos americano, de esa danza llamada a universal popularidad" (Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, 11).

⁵¹ Recuérdense, por ejemplo:

ø ø ó o óo óo / ø ø óo ó oó o
 En el campo nacen flores / y en el alma los amores
 (Frenk, *Corpus*, núm. 34).

y

ø ó o ó oó o / ø ó oó o ó o
 Covarde cavallero / ¿de quién avedes miedo? (Frenk, *Corpus*, 1662B).

⁵² Rolando Laguarda piensa que *-anga*, *-inga* y *-ungo* son "sufijos muy característicos de esas lenguas africanas y que sólo o principalmente se usan en América de lengua española" ("Afronegrismos", 112).

⁵³ Comparemos el ritmo de este estribillo con el cantar de gaita gallega de Diego de Torres Villarroel: "Tanto bailé con la gaita gallega, / tanto bailé que me enamoré de ella. / Tanto bailé, tanto bailara, / tanto bailé que me enamoricara" (Henríquez Ureña, *Estudios*, 190).

⁵⁴ Se puede apreciar dicho ritmo en los siguientes poemas: "La negra Tomasa, con lascivo gesto, / hurta la cadera, alza la cabeza, / y en alto los brazos, enlaza las manos, / en ellas reposa la ebónica nuca / y, procaz, ofrece sus senos rotundos, / que, oscilando de diestra a siniestra, / encandilan a Chepe Chacón" (Tallet, "La rumba", 35); "Un canto que cruza el agua, / un canto que cruza el mar, / y abre las puertas de carne / que no están de par en par. / Negrito remoto y blanco, / eres la tierra tal vez, / que sale a cantar su pena, / su pena por ser

de miel" (Cabral, "Islas de azúcar", 23); "¡Yambambó, yambambé / Repica el congo solongo, / repica el negro bien negro; / congo solongo del Songo, / baila yambó sobre un pie" (Guillén, "Canto negro", 21).

⁵⁵ He aquí el cantar a Ibeyi: "*Ibedyi imó be, / Kum imó bé. / Iñá reré. / Kele kele ya. / Alá ba ñá idó un. / Iñá reré. / Kele kele ya*" (*La africanía*, 282-283).

⁵⁶ Maestro Omer Buatu Batubenge, comunicación personal de 28 de mayo de 1999.

⁵⁷ El padre Labat habla del éxito que tuvo este baile en América: la calenda "vient de la Côte de Guinée et . . . les Espagnols l'ont apprise de Nègres, et la dansent dans toute l'Amérique" (*Nouveau voyage aux isles de l'Amérique*, apud Stevenson, "The Afro-American", 488-489).

⁵⁸ La gatatumba fue "motivo de mucha risa, por su viva imitación y acciones gatunas" (*Relación de la fiesta que la universidad de Baeza celebró a la Inmaculada Concepción . . .*, apud Cotarelo, *Colección*, ccxlix).

⁵⁹

Le le la le la
tunba, tunba catunbé
(Bogotá 3).

Vigueliya tocamos
cantamos a lo son,
toca cutumbu.
mano Antón
(Brown 5).

Dejando el tunba catumba
y gruñendo a los de Angola
desembayno con la voz
de su tizón la tizona
(Padilla 2).

CAPITULO IV

LA TEMATICA DE LOS VILLANCICOS DE NEGRO

Introducción. Al analizar la temática de los villancicos de negro, es importantísimo tener presente el contexto en que surgieron. Entre ellos y nosotros median varios siglos de distancia y un sinfín de diferencias culturales, sociales e históricas. Son poemas cuya composición obedecía, generalmente, al encargo de un cabildo catedralicio, en beneficio de los espectadores, feligreses de la misma catedral. Tomando en cuenta lo dicho, en este capítulo, hablaré de los temas principales de los villancicos en el corpus y propondré una interpretación de los mismos.

La literatura desempeña un papel interpretativo. En la obra literaria, el creador y el espectador dialogan con el mundo. Para Aristóteles, cuando el artista objetiviza al mundo, lo hace inteligible para un tercero.¹ Quien escribe cambia la realidad, omite algunos detalles o exagera otros. En la obra, el mundo se ajusta a una escala humana.²

Dentro de los fines estéticos del arte barroco, no solemos encontrar el de imitar la realidad (Echeverría, *La modernidad*, 207). La producción literaria de la época tiende, más bien, a señalar su carácter artificial (un ejemplo es el "teatro dentro del teatro"). Este tipo de juego con las fronteras entre realidad y ficción introduce un elemento de subjetividad, dramatiza la relación entre la cosa y la persona que la percibe. De acuerdo con Bolívar Echeverría, al "acercarse a la cosa para reproducirla en imagen, el arte barroco se topa con un objeto cuya objetividad tiene abiertamente la consistencia de un acontecimiento dramático que se desarrolla ante sus ojos" (*La modernidad*, 213) No quiero decir que se trate de una fantasía. Al contrario; en los villancicos, el público del siglo XVII buscaba una

versión de su propia realidad, dramatizada y retratada con una retórica artificial, y no una descripción fidedigna de la vida de los negros.

Jean Rousset dice que "rien n'est plus favorable au Baroque que le sentiment profond de la mobilité et de la métamorphose en l'homme et dans le monde" (*La Littérature*, 237). En todos los géneros jocoserios (entremeses, vejámenes, sermones burlescos, nuestros villancicos, etc.), dicha movilidad se manifiesta en el espíritu del Carnaval. Las manifestaciones literarias del concepto del Carnaval serán fundamentales en este capítulo.

Los usos carnavalescos derivan de ritos dionisiacos helénicos y romanos.³ James Frazer asegura que la Saturnalia romana, rito canavalesco por excelencia, intentaba imitar el reino de Saturno, la fabulosa edad de oro de un mundo feliz: "Comilonas y borracheras y toda loca búsqueda de placer son los rasgos que en nuestra creencia señalaron especialmente este Carnaval de la Antigüedad, que duraba siete días y se celebraba en las casas, calles y plazas públicas de la antigua Roma, desde el día 17 al 23 de diciembre" (*La rama dorada*, 657-658). En el tránsito del paganismo al cristianismo, las antiguas prácticas se relacionaron con el mito cristiano del origen: la ruptura entre el hombre y el paraíso. En la fiesta cristiana, las licencias que se tomaban repetían el momento inicial de la transgresión. El Carnaval era un rito en el cual el cuerpo se liberaba simbólicamente de su pesado castigo bíblico, volvía a ser espíritu. Para Mijail Bajtin, las imágenes carnavalescas eran "una fórmula concentrada y universalista de la vida", capaces de humanizar el proceso histórico (*La cultura*, 211). La literatura canavalesca nace en este ambiente transgresivo.

Ernst Robert Curtius cree que esta literatura se remonta a la Antigüedad. En *Los adynata*, de Virgilo, aparece un campesino que siente "un trastorno completo del orden natural" (*Literatura europea*, 144); así, el concepto literario del "mundo al revés" casa con el personaje popular. En la Edad Media, el modelo rústico expresaba el espíritu carnavalesco de la religión popular. En el *Elogio de la locura* de Erasmo, el narrador pide a su interlocutor que le preste oídos, "pero no los oídos con que atendéis a los predicadores, sino

los que acostumbráis a dar en el mercado a los charlatanes, juglares y bufones" (24). Para Francisco Márquez Villanueva, el auge de la literatura de inspiración carnavalesca en España coincidió con los Siglos de Oro.⁴ Al rústico del Cuatrocientos siguieron los pícaros, bufones, extranjeros y otros tipos de marginados, cuyas bromas y sátiras se oponían a la "seriedad exclusiva" (Bajtín, *La cultura*, 71), propia de la cultura oficial.

En los villancicos, al lado de los juegos carnavalescos, menudean las escenas costumbristas relacionadas con el baile, la música, la comida o determinados oficios. Estos detalles costumbristas ponen el acento en una parte de la realidad extratextual y pretenden dar al discurso poético un carácter verosímil, para fijarlo en la mente del espectador.⁵ Pero, el interés de los autores no estaba en representar al mundo de los negros tal y como era (o podía ser), sino en conmover al público; los villanciqueros constantemente marcaban las diferencias --físicas y culturales-- entre los negros y los blancos, para despertar la *admiratio* de los espectadores. Estas diferencias son puntos de contraste que llaman la atención sobre la gran variedad de la experiencia humana.⁶

Signos de lo extraño y raro, dichos detalles costumbristas devinieron convención en los villancicos de negro. Para José Antonio Maravall, la repetición de un repertorio limitado de motivos acompaña la producción masiva. El costumbrismo de los villancicos obedecería a una estética "basada en la reiteración, sentimentalismo, fáciles pasiones de autoestimación, sujeción a un recetario de soluciones conocidas": el *kitch* (*La cultura*, 199). En el Barroco, el uso de fórmulas y estereotipos se daba en la literatura culta y en la popular, aunque en cada una de ellas adquiría matices propios.

Como dijimos, en los villancicos de negro los temas carnavalescos y los cuadros de costumbres se mezclan gustosamente. Antes de comenzar el análisis de ambos aspectos quiero enumerar las principales constantes temáticas que caracterizan a los poemas que estudio: 1) la procesión y la ofrenda. 2) antropónimos, títulos nobiliarios y honoríficos,

topónimos. 3) competencias y juegos, chistes, distorsiones lingüísticas y parodias bíblicas. Entremos en materia.

1. La procesión y la ofrenda. Las actividades cotidianas de los negros, introducidas por los villancicos en la Iglesia, tienen dos fuentes: la vida real y la tradición literaria, sobre todo la teatral. Los villanciqueros (y dramaturgos) del Seiscientos agregaron un ropaje costumbrista al modelo del negro bufonesco, establecido en el teatro primitivo. Emilio Cotarelo y Mori afirma que durante el siglo XVII: "en los géneros teatrales breves (entremeses, mojigangas, bailes cantados, fines de fiesta, etc.) se intensificaba el uso de la música y el baile. En los entremeses, el negro figura principalmente para formar danzas y bailes . . . o como hablador" (*Colección*, clii). Para solemnizar el oficio divino, y celebrar los eventos más importantes del calendario litúrgico, los villanciqueros se valieron de la alegría de la religión popular, manifiesta en la música y el baile de las procesiones y otras actividades semejantes desarrolladas en la plaza pública. En general, los autores hicieron de un lado la dura realidad de la vida de los negros, que no se prestaba con tanta facilidad al programa celebratorio.

a) La procesión. El tomar parte en las procesiones religiosas era un deber cristiano para los feligreses. En los villancicos, las descripciones de las procesiones navideñas casi siempre contienen los mismos ingredientes: baile, música y ofrenda (comida y otros regalos). Nuestros poemas retratan la procesión de tres maneras distintas. Una de ellas imita una procesión cívico-religiosa coetánea. Hay ejemplos de esta clase en los villancicos novohispanos de Gaspar Fernandes y Juan Gutiérrez de Padilla, y en los del gaditano José Pérez de Montoro, hombres que tenían experiencia de primera mano con la cultura de los esclavos; hasta cierto punto, sus poemas pueden calificarse de costumbristas e incluyen un alto porcentaje de elementos reconocibles como africanos: instrumentos musicales, ritmos de baile y vocabulario:

Teque leque,
 saragua, saragua,
 que samo neglito que andamo
 el sonal sarangua,
 caminemo plima
 y venimo ya,
 regalo a chiquito
 pala plesenta
 (Bogotá 3).

Al Dioso que sa nasiro,
 con sonsonete que alegla,
 cantamo la gente negla
 como en Angola un toniyo
 (Moretilla).

Otros villancicos juegan con el tiempo y proyectan la procesión al pasado bíblico. Se vuelven "a lo negro" detalles como la llegada de los pastores y de los Reyes Magos a Belén, con peregrinos que salen de Africa rumbo a Tierra Santa:

Despielta, helmano Fasico,
 pulque andamo de fiesta turo negliyo.
 Despielta y conmigo ven,
 verás un Dioso en Belén,
 que convielte el neglo en blanquiyo
 (Hispsoc. 2).

Afuela, afuela, apalta, apalta,
 que entlamo la tlopa Gazpala;
 apalta, apalta, afuela, afuela,
 que entlamo la gualda de Reye
 Guinea
 (Houghton 3).

Un tercer tipo es el de los negros que ensayan para la procesión. Un antecedente de este tema aparece en la segunda égloga de Juan del Encina, donde los pastores preparan un villancico para cantar en Belén. En los villancicos de negro, muchas veces, el ensayo da lugar a diálogos llenos de nombres de instrumentos, bailes o regalos para la ofrenda. Según Carlos Villanueva, la forma de exponer el tema caracteriza al género: "La circunstancia de

no representarse ni bailarse las partes indicadas, acabaron convirtiendo la *ofrenda cantada* en el eje central y casi único del *villancico*" (*Los villancicos*, 109). También se relaciona con un recurso estilístico entonces en uso, que consistía en hacer todos los juegos de ingenio posibles a partir de una idea. Aunque a veces el resultado nos parezca poco logrado, con esta técnica se intentaba crear algo insuperable:

1. Plimo, qué yevan lo reye en done?
2. Yevan, cienso, cahulate,
oro, mirra, piñonate,
de calicante turrone,
caxiña de canelone,
grana branca e curuara,
panara ingresa, cuchara,
e para hazer almendrara,
guego más bronco que tú:
con eso y el gu, gu, gu . . .
1. Plimo, ¿qué yevan al tielno Infante?
2. Yevalémole piñona,
nuesa, y almendra, monsara,
aceituna y alcapara,
camueza y melacotona,
yevamole valona,
y a Susepe le dalé
samarra de consejela,
si se la quiele poné
(Bravo 2).

Por otra parte, la escenificación del ensayo es un procedimiento metateatral que enfatiza el lado de performance que tiene el villancico, el cual se concibe como una obra en desarrollo.⁷ Como si vivieran en el mundo real, los personajes hablan del villancico que compondrán para complacer a los espectadores. Este recurso señala la irrealidad del texto; para los personajes, el texto todavía no existe, lo están creando. La meta de este juego era propiciar la comunicación inmediata de la emoción. Rousset describe esta circunstancia como "la collaboration demandée au spectateur qu'on invite à être en quelque mesure acteur, et qu'on introduit dans le mouvement d'une oeuvre qui paraît se faire en même temps qu'il la

connaît, marque supplémentaire de l'intime alliance entre le Baroque et le théâtre". (*La Littérature*, 232). Dice el villancico:

Llámalo, llámalo aplisa,
que a veniro lo branco ya
y lo Niño aspelando sa
(Padilla 3).

Cavayeros,
acabemo de ajustá
la fiesta, que e Niño Dioso
sá epelando en el Portal . . .
Qui no avemo de il cara año
cansaro de tlabajá,
sino con un Viyancico,
qui tene su estiviyo,
qui cantá, y qui baylá.
Bueno sá, bueno sá
(Pérez de Montoro 8).

Volvemos a encontrar el tema en ciertos villancicos que presentan a los negros como comediantes:

Ela,
que tenemo la Neglo Comedia,
Ala,
que Flansica plezenta de dama:
Ola,
que lo plimo echamo la loa;
Y cantamo,
y baylamo,
turu en la Comedia Nueva.
Ela, ala, ola
(León Marchante 5).

La procesión, que exigía la participación de toda la comunidad cristiana, era un ritual con elementos que constituían una especie de código. En este contexto, el público que observaba a los africanos podía interpretar sus bailes como una forma muy particular de

devoción. Asimismo, en los villancicos los bailes suelen hacerse para alegrar a Jesucristo; recuerdan la famosa danza de San Francisco, frente al altar:

Escuchen lo Neglo que vamo a Belén,
tocando sonaja, pandela y rabé,
dansamo delante del Niño Sesú
(Houghton 1).

En el Nuevo Mundo, el componente indígena se introdujo en el proceso de transculturación entre africanos y españoles, que había empezado en los puertos andaluces. Algunos españoles, como Pérez de Montoro, describen las danzas y tonadas en términos que revelan su interés por la mezcla de estas tres culturas. El siguiente baile se asocia con el cuscús, comida usada entre los moros africanos, y con una de las ciudades coloniales más importantes en la trata de esclavos:

4. Uno [danza] sabe re las India,
que ha viniro pul el Nolte.
1. Vaya re essa.
3. Buena...
Linda:
Toque, toque, toque, toque.
1. Vaya le Cuzcuz,
de la Vela-cruz,
Válame Sesúz
(Pérez 6).

En esta composición, en la que "la ranza es plesisa", después de rechazar el zarambeque, por ser "cosa de neglo buleque" (la palabra *burengue* significaba 'esclavo mulato' en Murcia), los negros se ponen de acuerdo para bailar el tocotín, una danza azteca:⁸

4. Vaya e soneciyo
de una rinda ranza,
que ha veniro en frota
y en Nueva España,
y en Chapurtepeque
la señaron mi.
1. ¿Y como se yama,

pala yo seguí?

3. El tocotín, tocotín, tocotín.
(Pérez de Montoro 2).

Un villancico cantado en la Capilla Real alude a la capacidad de los negros para manejar varios estilos musicales:

Podlemo cantal
tonadillas de Angola
y de Panamá;
Gulumguá, gulumguá
(Houghton 4).

Otros villancicos, muchos de ellos americanos, insisten en el origen africano de la música que se usa la procesión:

Ha negliyo, ha negliyo de Santo Thomé,
vaya de vuía de festa y placé
y arruyemos al Niño que nace en Belé
con la tonadiya de Zanguangué . . .
cantamo la gente negla
como en Angola un toniyo
(Moretilla).

Además de destacar el exotismo, el villancico no tiene reservas en cuanto a la sensualidad de los bailes, cualidad aprovechada también por el teatro de la época. El baile africano era dionisiaco; sus movimientos tenían como objetivo provocar en el bailaror un estado místico.⁹ Los bailes africanos eran tan conocidos que bastaba con decir "bailar a lo guineo con sonaja y al son de tanboril", o "hacer mudanças a lo guineo con pañuelos", para que los bailarores, en las fiestas de Corpus en Madrid (1673 y 1674), ejecutaran versiones estilizadas de las llamadas "danzas de negros y negras" (Shergold y Varey, *Los autos*, 254, 274). A pesar de las protestas de los sectores moralizantes,¹⁰ en los villancicos, el énfasis en la alegría del movimiento corporal muestra una actitud de tolerancia eclesiástica que, en las celebraciones carnavalescas, el público seguramente acogía con beneplácito.¹¹

Turo Negro esplimentado

en mudança, y en cabliola,
 al Dioso alegla, que llola
 pol neglo de lo pecado:
 Baylemo de lo estlemado,
 polque el branco mile aquí,
 que el neglo le haze reir,
 si el neglo le haze yorá
 (Houghton 8).

Entren las morenitas
 a sazonar la fiesta,
 pues es cada una
 una grano de pimienta.
 Y al calor del baile
 salte la castañeta;
 Y al sonecillo indiano del zarambeque,
 anden las mudanzas, firmes, y alegres
 (León Marchante 7).

En muchas ocasiones se especifica que se baila para alegrar a los blancos:

Luz capellana de curu
 monasillo y sacrista,
 con lu decias de la Iglesia
 turu contenta essará
 (Brown 6).

Sin embargo, más que las descripciones precisas de los movimientos dancísticos, fue el léxico convencional el que llevó a primer plano una connotación de erotismo. Generalmente, los villancicos expresan el deseo de bailar como un "bullir del pie". Lo menciona uno de los primeros ejemplos novohispanos, "Dame albriçia, mano Antón", de Gaspar Fernandes:

Su magre sa como treya
 ya lo niño parindero
 cumu lubo y orandero
 las mi guitalida eya
 ya bullimos pie por beya
 (Fernandes 1).

La expresión "saltarle los pies" equivalía decir 'tener muchas ganas'.¹²

Si tocamos la frantiya
con un lindo sonesiya
que alengla tura la viya
y salta y brinca lo pe
(Padilla 4).

El estribillo del siguiente villancico bogotano habla de los saltos y brincos de una bailarina negra:

Aleglémosle, y Juaniya,
la negla bliosa,
que le coma, le buya,
le coma, le pique,
le blinque i le salte lo pe
(Bogotá 3).

En el siglo XVII la palabra *brío*, aplicada a una mujer, se refería a su conocimiento en materia sexual.¹³ Los pies eran objeto de adoración sexual, alabado en innumerables obras literarias.¹⁴ El carácter erótico de la descripción de Juaniya retoma ambos elementos y concuerda con la reputación de lúbricas que las mujeres de color tenían en la Colonia.¹⁵

En los villancicos el tema de la música funciona de manera semejante al del baile. Las églogas navideñas de Juan del Encina habían incluido estas dos actividades en el marco de una relación idealizante entre el hombre y la naturaleza.¹⁶ En el siglo XVII, las danzas y las canciones de la población africana y afrohispanica constituían una "barroquización" del tema. No sólo captaban la atención del espectador melómano, también expresaban la alegría de la religiosidad popular, la fe en la providencia divina que --para el pueblo-- tenía más peso que los argumentos sofisticados y el ascetismo del cristianismo "oficial". Los movimientos extravagantes y los ritmos bulliciosos descritos por los villancicos, ¿no son el contrario de la nada, humo y polvo del *memento mori*? El anhelo del cielo se expresa en el

ambiente de la "vida bona". Según Cyril A. Jones, en esta poesía religiosa, el arte "is lit up by a simple and direct intervention of humanity" ("*Mexican juegos de villancicos*", 321):

2. Aunque el Niño haya bajaro
 pol los unos y los otlos,
 sin duda que, por nosotlos,
 se ha vestiro de encalnaró.
 1,2. Vailemo, pues a tomaro
 el culol de la negliya.
Todos. Vaya, vaya, la chaconsiya
 (Bravo 3).

2. Y si guitarra tañemo,
 puntealemo la chancona,
 cantalemo la vida bona,
 tura contenta y galana
 (Hispsoc 4).

La gran variedad de canciones, presentadas en viñetas costumbristas, atestigua el interés genuino que los españoles tenían por la música de los negros. Muchos villancicos remedan canciones que se podrían calificar de afrohispanicas, porque tienen un estilo africanoide (ritmos, vocabulario) que se mezcla con el castellano, o con géneros populares españoles, como la jácara:

Una xácal també
 le cantamo, en eya,
 la mulica con la bueya,
 que saben sol fa mi re
 (Moretilla).

En los villancicos, había canciones afrohispanicas cantadas por pregoneros, vendedoras, camoteros y chocolateros, en los mercados y las plazas públicas, para atraer a los compradores. Un vendedor de espinacas pregona así su mercancía:

Plegona Flastica
 que ay buena pinaca,

salandanga mandinga
(Bogotá 3).

En un villancico de Sor Juana, una vendedora de cuajada canta:

¡Rorro, rorro, rorro,
Rorro, rorro, ro!
¡Qué cuaja, qué cuaja, qué cuaja,
qué cuaja te doy!
(Sor Juana 5).

Es posible que las canciones de cuna de las esclavas negras, muchas de ellas nanas, inspiraran la escena en que los negros duermen al niño Jesús (nótese el ritmo de gaita gallega de estos ejemplos.):

Ha plimiyo, ha plimiyo negliyo Maltín,
arruyemo al niño que quele dolmi
(Moretilla).

Escuchen la neglo que vamo a Belé,
tocando sonaja, pandela, y rabé,
dansamo delante del niño Sesú,
y polq[ue] se duelma cantamo alamú,
alamú, alamú,
zambucutú, que se duelme lo niño Sesú
(Houghton 1).

En cierto sentido, el oficio de músico predomina sobre cualquier otro. En muchísimos villancicos, además de las canciones, se mencionan los instrumentos que tocan los personajes negros, algunos de ellos se relacionan con la tradición musical africana (tambores, sonajas, cascabeles):

2. Puz bamo luz tambo,
que aya ruydo con son.
Tod. Ton, ton, ton, ton, ton,
qué lindo, qué bueno, válame Dios,
ton, ton, ton.
1. També llevamo zonaxa,
ulqui toros se hagan raxas

(Brown 6).

También se mencionan instrumentos típicos de las orquestas catedralicias (chirimía, sacabuche, etc.), además de las guitarras, cornetas, flautas, etc. Estos detalles muestran la convivencia entre africanos y españoles en el ambiente proteico de la música, así como el papel de la música religiosa en el proceso de adaptación cultural:

Al run, run de la guitarriya,
teque, teque,
baylaremos lo zalambeque
(Foncon 2).

Si tocamo la frantiya
con un lindo sonesiya
que alengla tura la viya
y salta y brinca lo pe
(Padilla 4).

Tura instlumenta se escuche.
Toquemo como pelsona
chirimingula y baxona,
culnetiya y sacabuche
(Moretilla).

Por otra parte, la música asociaba a los negros con ciertos oficios viles (las canciones de los estibadores que vimos en el capítulo anterior) y, por lo tanto, los situaba en una categoría social menospreciable. No obstante, el contexto moral en el que las canciones de trabajo aparecen permite rescatarlas de esta connotación negativa. Sor Juana declara su aprecio por la canción del camotero que, aunque en un estilo antitético al canto en latín que la precede, también se eleva en alabanza de Dios:

Y para darme un hartazgo,
como un Negro camotero
quiero cantar, que al fin es
cosa que gusto y entiendo
(Sor Juana 5).

Por impresionantes que fueran sus intensos ritmos, la música negra se prestaba a muchas burlas. Es un motivo muy socorrido el que, con su ruido, los músicos negros pueden molestar al Niño:

Y toquemo pasito, querito,
tumbucutú cutu cutu,
no pantemo a lo niño Sesú
(Padilla 3).

Parecen versiones grotescas las que los negros dan de los cantos oficiales de la Iglesia. Manejan mal la solfa o el facistol que sostiene el pesado cancionero del coro:

1. Plosígalo su melcé,
que a mí el tono se me ha ito.
2. ¿Qué dise, siolo Alonso?
Que cantaye más no sé.
2. Pues yo se lo enseñalé.
Diga, diga, no sabe solfa
(Bravo 3).

Monicongo, el Chato,
yebará un atril,
y cantando en zolfa
diga: mi, mi, mi
(Bravo 6).

Los poetas barrocos elaboraron temas edificantes y divertidos, basados en la música negra.¹⁷ La alegría que percibían en ella expresaba perfectamente la adoración popular, y lo "ruidoso" también se adaptaba a los fines rituales. Según Augustin Redondo, el ruido tenía un papel importante en el Carnaval, pues se asociaba a la renovación vital del hombre: "Cette fête est indissociable du bruit --il faut réveiller la Nature par l'emploi de toutes sortes d'instruments-- mais aussi de la joie et du rire des participants" ("Sociabilités et solidarités", 63).

b) La ofrenda. Comida y otros regalos. Los conocidos ejemplos del *Lazarillo*, el caldo escolar de don Pablos, Sancho Panza en la insula Barataria, y varios más, comprueban la vigencia del tema del hambre en la literatura de los Siglos de Oro; con frecuencia, este tema recibe un tratamiento satírico. En muchos casos, si no en la mayoría, la obsesión por comer es un rasgo que define a un personaje socialmente inferior. Así, en la égloga VII de Juan del Encina, Mingo, el pastor, ofrece a Pascuala un amplio repertorio de manjares que abarca seis redondillas ("nueces, bellotas, castañas, / mançanas, priscos y peras . . ."); el escudero le dice: "Calla, calla, que es grossero / todo quanto tú le das" (*Eglogas*, 100). En el entremés "Los negros", de Simón Aguado (1602), hay una canción que, siguiendo la línea de Encina, se regodea en la enumeración de las viandas consumidas por los negros:

En tu deposorio,
 Tu, pu, tu tu . . .
 le daremo a toros,
 tu,
 canelonen gordos,
 tu,
 torta y bicicochos,
 tu,
 rábano y cohombro,
 tu,
 perejil y repoyo,
 tu,
 pasas y mondongo,
 tu,
 y tintiyo de Toro,
 tu,
 calabaza y hongo,
 tu,
 culantriyo de pozo,
 tu,
 y porque los novios,
 tu,
 duerman con reposo,
 tu,
 un caldiyo de poyo,

tu,
Tanta vida les dé Dios
cuanta pueden desear
(Cotarelo, *Colección*, 60).¹⁸

En "Las carnestolendas", de Calderón, el gracioso negro pronuncia mal los nombres de los alimentos, transformándolos en palabras que encubren un significado escatológico:

¿Quelemo vuesancé,
Luisa, María, y Rufiana,
que le demo colacione
que aquí la traemo gualdada,
mucho de la casamueza,
mucho de la cagancaña,
cagalón e cochelate,
calamerdos, merdaelada,
turo para vuesansé?
(*Entremeses*, 148).

En los villancicos, el tema de la comida se junta con el del baile y la música, para formar un cuadro de deseos básicos, colmados en un momento de bienestar. Varias escenas costumbristas, como la ofrenda que los negros llevan a Belén, revisten el mensaje evangélico con la imagen de la plenitud terrenal:

1. Andamo a yevana,
azucal y mel,
dalémole el alma.
Tod. Dize vé
(Brown 3).

Si tlaemo culaciona,
grangea cun cangalona,
mansana, pela, tulona,
aunq[ue] no la a re comé
(Padilla 4).

Yeva prato de cuscú,
 que hace al niño Sesú
 la monja le santa Inés.
 Y con lima, camalón,
 alegría, cañamón,
 a ochavito bocarito,
 panariya, rosquetito,
 chocho, galbanza tostara,
 y, para hacer rebanara,
 güevo y casolita bueva
 (Persio).

A veces se regalan también monos y aves exóticas, como papagayos:

Tlaemo pa la pelzona
 una mona
 juguetona
 pul que al bueye le haga cu . . .
 Tlaemo unon pampangayo
 verdegayo,
 como un mayo,
 que habla a todos tú por tú
 (Ripodas).

Lo Neglo, que agora entlamo,
 traemo una Papagaya,
 que al Niño le sepa hablalaya
 turo lo que le enseñamo,
 pues quando Neglo passamo
 hase mano plim o achú
 Houghton 1).

Sabemos que, en las casas principescas, no era raro encontrar estos y otros animales. Por otra parte, en la literatura occidental, los monos se usaban como metáforas para las personas que imitan sin comprender (Curtius, *Literatura*, 751). En la lírica gallego-portuguesa, el papagayo escucha las quejas amorosas de la dama (Menéndez Pidal, "La primitiva poesía", 175); su falta de comprensión puede simbolizar la angustia de la soledad.

Como reminiscencias de los ágapes de los primeros cristianos, los banquetes celebrados en las iglesias eran populares en el siglo XVII (García y García, "Religiosidad popular", 43). En el contexto de los regalos que los pobres llevan para la ofrenda, la recomendación de dar parece una crítica de la codicia:

Ben pudiela de lu Reya,
 que han camparo con zu estleya;
 tumal el enxemplu fiel,
 que dándote donez,
 de Dioz, Zielvo y Rey,
 contentoz, devotoz,
 bezucan tu pe;
 acá no ze zabe
 máz que el oflecel
 (Houghton 10).

En otros villancicos, las canciones de los pregoneros, camoteros y chocolateros retratan la comida lúdicamente y la relacionan con los oficios de los personajes. La moda del chocolate, por ejemplo, se manifiesta en detalles como la referencia a Oaxaca, en su calidad de mejor productora de cacao:

Chicolate damo,
 Guaxaca en eztlemo,
 polque le yevemo,
 aunque negla samo
 (León Marchante 7).

En algunas ocasiones, la humilde comida de los negros es objeto de burla:

Haremo la culacione
 con turrone,
 moztachone,
 y caxiya de alaxú.

¡Válgame Zezú!
 Mixol fuela un caponzillo
 amariyo,
 tostadiyo,
 más goldito que un atúm
 (Ripodas).

Los alimentos típicos, como el camote y los garbanzos tostados, debían llevar un matiz satírico, como el del *Romance del mestizo* de Rosas de Oquendo:

Ay, Juanica mía,
 ¿cómo no te mueres por este *coyote* . . .
 el que en el *tiánguez*,
 con doce *chilchotes*
 y diez *aguacates*
 come cien camotes?
 (139-140).

Volviendo a los villancicos hay que decir que, a menudo, nos encontramos a la esclava conservera, que vende sus dulces en el mercado o los ofrece al Niño en el pesebre. Es un tipo literario bien conocido, descendiente de las mulatas que Lope de Vega celebra en sus comedias:¹⁹

2. Yo vende, siola Mariya, ele le le
 Panariyas, y rusquetes, ele le le
 3. Mas su pechos pala Niño ele le le
 Halán sultivas de leche, ele le le
 Palacumbé, siola Mariya ele le le
 (Pérez de Montoro 5).

Turo neglo le trayrá al Niño,
 polque assí caya, mulcha dulsa, que la vaya
 chupando en la paladá.
 Y polque aplenda a mascá,

le daremo el alajú
(Houghton 1).

1. Dígame, siol Maltina,
lu que tlae, sin mohina.
2. Yévole en un azafate,
pala que haga culasione,
mucho de lo canelone,
tanto de lo zuculate
(Houghton 5).

1. Flásica, naquete día
qui tamo lena li glolia,
no vindamo gamote
nin garbanzo a la vizina
(Sor Juana 4).

Pienso que la imagen de la conservera negra encubre una referencia velada a la sexualidad. Existe como contrapunto de otra visión del poder femenino, correspondiente a la clase alta. La mujer que no trabaja detenta el poder económico del marido (el sencillo hecho de no tener que trabajar era muestra de hidalguía para la sociedad coetánea). Guardiana de una fortuna que le viene en dote, o que depende del marido, la mujer de clase alta queda encerrada en la casa ("La mujer kasada i onrrada, la pierna kebrada i en kasa", Correas, *Vocabulario*, 206a); en las comedias, la vemos jugar el papel de apoyo del honor masculino. Su aislamiento sexual le asigna una función económica importante: garantizar la transferencia de los bienes (la riqueza acumulada) a un heredero legítimo. Opuesta a esta imagen materna de la mujer, cuyo poder viene de su control y su renuncia al eros, en provecho de la estabilidad social, está la figura de la conservera (y de la trabajadora en general) que, debido a su baja condición social, circula con alguna libertad, ejerciendo una actividad económica independientemente del varón. Abierta a los contactos con los hombres, amenaza el orden social: su soltura favorece el desgaste inútil de lo acumulado. Representa la sexualidad prohibida, que arrastra al hombre y convierte sus aspiraciones en impulsos bajos. El tema del deseo vedado, que impide el cumplimiento de un deber, parece

obsesionar a la literatura occidental, desde la leyenda de Tristán e Isolda y las novelas de caballería de Chrétien de Troyes hasta *Romeo y Julieta*, pero en el siglo XVII, la mala vida, representada por esas mujeres, poseía un atractivo especial para los escritores (Jones, *Historia*, 188). En los villancicos, la negra conservera que recita una letanía de delicias glorifica lo sensible, celebra lo corporal.²⁰ Su actitud refleja el espíritu festivo del Carnaval, que ordena el derroche y el consumo en lo inmediato, frente al ahorro y la satisfacción postergada del tiempo histórico. Al respecto, Roger Caillois comenta que la ofrenda (equivalente al derroche ritual) y el desdén ascético del mundo (la mística elitista de Santa Teresa, por ejemplo) parten de un solo impulso: ambas formas de adoración tienen como objetivo el privarse de algo para ganar influencia con el poder divino.²¹

El sibaritismo adquiere cierta legitimidad en el marco de la fiesta religiosa. El villancico de negro se opone a la sobriedad, impuesta por las instituciones eclesiásticas y la corte, y celebra el gozo de los espacios públicos abiertos, pero sus evocaciones placenteras no implican el deleite desencadenado; evita la indecencia y la disipación de los géneros picarescos y estima más conveniente la alegría ocasionada por la música, el erotismo velado del baile y los placeres inocentes de la comida. Raras veces menciona la embriaguez (otro ingrediente del Carnaval), y lo hace con reservas. Por decencia, los negros sólo tomarán una copa después de la visita a Belén:

Puz ze aveenta el Rey Melchora,
 mira, negla, que za hora
 que a Oriente buelta ze dé,
 y para que luego
 podamoz bebel,
 yevemoz la bota,
 con el muzcatel,
 azí noz iremoz
 cayendo dezpuéz
 (Houghton 10).

Y el hecho de que el baile, la música y la comida sean de negros es, sobre todo, una manera de distanciarse: uno toma parte de lo que sucede pero sólo como el observador que mira lo que el otro hace.

Nuestro estudio permite medir la distancia entre la figura costumbrista del negro, que simboliza la llegada del reino de Dios a la tierra, y el realismo, nacido en el siglo XIX, con Balzac, Pérez Galdos, Zola, etc. Por citar sólo dos casos, en los villancicos que hablan de los dulces no hay referencias a la labor forzada de los africanos en los trapiches, que hizo de la industria azucarera una de las más importantes de América Latina; la metáfora de la plata americana se relaciona con la riqueza espiritual, y no con la brutalidad de la explotación minera:

Ente gente negla . . . tocotín
siempre oye recí . . . tocotín
que como no ay branca . . . tocotín
no ay malavedí . . . tocotín.
Pelo aqueta noche . . . tocotín
van a rescubli . . . tocotín
lo neglo re mina . . . tocotín
mejol Potosí . . . tocotín
(Pérez 2).²²

Los blancos asentados en España o en América podían contemplar el cuadro de una vida dedicada al placer, en medio de la frescura encantadora del Nuevo Mundo, y notar con agrado la ausencia de referencias al sinsabor del poder represivo. Para la Iglesia, la alegría basada en la satisfacción corporal, representada con tanta insistencia, era emblema del hombre en estado de gracia. En estas escenas se celebra la fusión de la sensualidad y la espiritualidad, el placer arcádico.

2. Antropónimos, títulos nobiliarios y honoríficos, topónimos. a) Antropónimos. En los villancicos menudean los nombres relacionados con la gente del campo, según la tradición literaria hispánica: Antón, Blas, Miguel, Juana, etc. Tales nombres conllevan un matiz de

clase humilde y, al mismo tiempo, de "cristiano", por asociación con los pastores bíblicos que recibieron la noticia del nacimiento de Jesucristo. Dicha tipología onomástica fue un elemento caricaturesco en el retrato del personaje, la figura, cuyas características eran bien conocidas por el público; la onomástica "rústica" se usó en los autos primitivos, antes de pasar al teatro breve y al villancico. Estos nombres, al igual que Francisco, el nombre más típico del negro villanciqueril, ya eran "muy de gente de color" en la literatura áurea (Weber, "El tipo del negro, 701). Por otra parte, *Francisco* siempre aparece en forma distorsionada y, generalmente, lleva un diminutivo (*Flasico*, *Flasiquiyo [a]*, etc.):

Despielta, helmano Fasico,
pulque andamo de fiesta turo negliyo
(Hispsoc. 2).

b) Titulos nobiliarios y honoríficos. Uno de los tópicos del teatro breve del siglo XVI fue la proclamación, por parte de los esclavos, de un linaje africano encumbrado. El afán de hidalguía del negro aparece en la obra de Lope de Rueda (Weber, "El tipo cómico", 168). Los villancicos que incluyen títulos de nobleza siguen una tradición en la que se contrasta el estado social actual de los esclavos con las pretensiones nobiliarias de éstos.²³ En un villancico navideño, León Marchante pone la fórmula "Rey de azabache" en lugar de "Rey de los negros": el eufemismo para 'negro' da un sentido satírico al título de "rey":

Cantemo a Melchola,
que es rey de azabache
(León Marchante 3).

Sor Juana aplica el título de "princesa" a dos esclavas y lo complementa con el mismo referente irónico:

A la voz del Sacristán,
en la Iglesia se colaron
dos princesas de Guinea

con vultos azabachados
(Sor Juana 4).

En otros villancicos, los negros se llaman a sí mismos "caballeros" o quieren imitar a los grandes:

Cavayeros,
acabemo de ajustá
la fiesta, que e Niño Dioso
sá epelando en el Poltal
(Pérez de Montoro 8).

3. Y aunque su melcé peldone,
¿rónde zá su siola?
¿Y la su Selencia, rónde?
2. Entre turo nuestros plimos,
pulque za mucha razone
que lo neglo tenan duque,
pues, gitanos tene conde
(Pérez de Montoro 6).

Estos "reyes", que bailan y bromean, parodian el canon vigente en el teatro; el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* nos informa: "Si hablare el Rey, imite cuando pueda / la gravedad real" (244). La parodia no pretende alterar el canon, sino proponer una versión burlesca de él.²⁴

En los villancicos, además de los títulos nobiliarios, los negros se aplican tratamientos de respeto como "señor" y "vuestra merced", imitando la forma de dirigirse a los amos blancos:

1. Ah mi siolo Juanico.
2. ¿Qué dise siolo Alosico?
1. Que ya sabe su melsé,
que estamo en lo Portalico
(Bravo 3).

1. Diga, dígame vsansé,
¿Qué le yeva, siol Thumé
Al Dioso resién nasira,
a la Siola parira

y al bendito San Susé?
(Houghton 6).

En mi opinión, la discrepancia entre la formalidad de estos títulos y el tratamiento recibido habitualmente por los negros, a manos de los blancos, tiene que ver con la sed de honores, tema común en la literatura de los Siglos de Oro. Por una parte, la pronunciación distorsionada de las palabras (*Selencia* por *Excelencia*, *siolo* por *señor*, etc.) recuerda un motivo común en la literatura burlesca quinientista: los villanos incapaces de hablar con sus señores (Antonucci, "Salvaje, villanos y gracioso", 28). Pero, los autores se burlaban también de los cortesanos. Valga como ejemplo esta letrilla de Góngora:

Al que pretende más salvas
y ceremonias mayores
que se deben, por señores,
a los infantados y Albas,
Siendo nacido en las malvas
y criado en las ortigas
cinco higas
(Letrilla, "Un buhonero ha empleado", *Poesías*, 103).

En la sociedad medieval, los caballeros jugaban el papel de *bellator*, el cual justificaba sus pretensiones de gobernar. En el siglo XVII, habían caído en el desprestigio, ya que pasaban más tiempo en la Corte que en los campos de batalla (Maravall, "Criados, graciosos y pícaros", 13). El negro imita al típico cortesano vanidoso: es el grotesco rey del "mundo al revés", un lugar ocupado tradicionalmente por el bufón carnavalesco, (Bajtín, *La cultura popular*, 334). Este tipo de sátira tiene un precedente en la obra de Rodrigo de Reinoso que, según P. E. Russel, basa su crítica de la sociedad blanca en las descripciones de la vida de los negros: "While ostensibly depicting negro life, these poems contrive to satirise features of Spanish white society, too" ("Towards an interpretation", 243).

El bufón era un personaje ambiguo en la corte. Al carecer de prestigio, disponía de una libertad verbal que quedaba sin efecto real. De manera semejante, la sátira que el negro dirige a plebeyos y cortesanos gira en torno a la falsedad humana, en general, y no a un

grupo en particular. Al respecto, Jones dice: "La intensa preocupación del siglo XVII por las inclinaciones pecaminosas de la ciega humanidad derivó fácilmente hacia la sátira, género en el que España es rica" (*Historia*, 287). La Iglesia postridentina sugería una resolución piadosa a este problema: el ritual del poder terrestre resulta inconsecuente en el reino de los cielos, donde se recompensa la humildad. "Al César, lo que es del César":

1. Toca guitarra y pandelo
al Siolo Emanuele,
pues, hoy por amor de ele,
somo negla cabayelo.
Toca, plimo
(Damasceno 1).

No venimo como escrava
sino como cabayera,
que, si en su tierra, la blanca,
lo neglo lo esá en su tierra
(Damasceno 3).

c) Topónimos. Los villancicos de negro exhiben un gran número de topónimos africanos y nombres tribales, tanto para denominar a los negros, individual y colectivamente, como para caracterizar sus bailes y tonadas. Tan abundantes nombres documentan los principales grupos étnicos involucrados en la trata de esclavos africanos. Sin embargo, a pesar de la precisión de los nombres, los poemas no distinguen entre las étnias mencionadas. A fin de cuentas, estas denominaciones parecen etiquetas genéricas cuyo único referente es Africa o *Guinea* (la palabra más común para la época):

Gulumbé, gulumbá, gulumbá.
Guache moleniyo de Safalá.
(Stevenson 3).

Cumbé, cumbé,
que Jolofo venimo

(Brown 5).

Ola, ola, ola,
mire el branco la dança de Angola
(Houghton 8).

En muchos villancicos, los negros son originarios de Santo Tomé y Cabo Verde. Pero en realidad, con la alusión a estas factorías para la exportación de esclavos, se agrupaban a miembros de muchísimas etnias distintas:

Ha, negliyo, ha negliyo de Santo Thomé,
vaya de vuía de festa y placé
(Moretilla).

En otros poemas, un lugar de Africa es el punto de partida para un peregrinaje imaginario a Belén; el territorio africano también puede ser el sitio del nacimiento de Cristo:

Venimo de Angola
a vel a Ziola.
Vamo, Tomé,
cantemo a Jozé
(León Marchante 3).

Dame albríçia, mano Antón,
que Jisu naçe en Guinea
(Fernandes 1).

En algunas composiciones, el topónimo bíblico *Etiopía* aparece irónicamente, aunque este país no fue importante en la trata esclavista:

De la atezada Etiopía,
en confusa lobreguez,
de negrillos una tropa
se encamina azia Belén
(Houghton 6).

Por otra parte, las constantes referencias a Africa ayudan a dibujar al negro recién llegado a tierras hispánicas: es el esclavo bozal, el que menos tiempo tiene en la sociedad

hispanica. Además, la lejanía de tantos lugares en donde se celebraba el nacimiento de Cristo simbolizaba la universalidad de la Iglesia (Bugner, *The Image*, 24):

4. Con qui en Cabo Verde	fa mi ré
Y Angola, qui ay	zalambalapá
Sus fiestas re Pasqua	la solfá
Pol la Navilá	zulumbulupé

(Pérez 9).

En algunos poemas, se sustituye el nombre propio, o el apellido de un esclavo, por un nombre tribal. Dicha práctica era común en las colonias y representa un principio de continuidad con la vida africana (Alvarez Nazario, 206):

Hola. ¿Manicongo?
 ¿Qué quele, Mandiga?
 1. Mandamo musorro,
 si nace Malía,
 hazello uno fiessa
 li galantelía
 (Foncon 3).

De forma semejante, vemos cómo la organización de los negros en cabildos de "naciones", y en otros agrupamientos étnicos, permitía a los esclavos africanos trasladar sus diversas tradiciones a un nuevo contexto, el hispanico:

Atentos al baile,
 la nación morena
 también se conbida
 y todos se alegran
 (Padilla 1).

Lo neglo, que somo gentes,
 soble componele a Niño
 una glan recibimenta,
 quelel llamal a Cabildo
 (Pérez 3).

Una cáfila de neglos,
 a el son de sus atambores,
 cantaron aquestos bersos:
 Aunque neglo samo,
 caravalí gente samo
 (Stevenson 1).

Entre los negros, el uso de los gentilicios *plimo* o *helmano* se explica tanto por la tradición literaria anterior (ambos vocablos aparecen en ciertos entremeses y canciones populares) como por el hecho de que los integrantes de una misma tribu insistían en considerarse miembros de una familia extensa. Parece razonable suponer que la práctica se generalizó hasta incluir a cualquier persona de sangre africana:

Aleglamo, plima Andlea,
 q[ue] esse noche sa bla[n]o lo negla
 (Hispsoc 1).

Los coflades de la estleva
 vamo turus a Beleya . . . ,
 Vamos turus loz neglios plimos
 (Stevenson 3).

Despielta, helmano Fasico,
 pulque andamo de fiesta turo negliyo
 (Hispsoc 2).

1. Emanas Flasicas.
2. ¿Qué quiere, Tumé?
3. Neglilla de Angola.
4. Diga zu me'zé.
- A4. ¿Qué quele?, ¿qué?, ¿qué?
1. Que vamu aplizita,
 mubendu luz pez
 (Houghton 10).

3. Competencias y juegos, chistes, distorsiones lingüísticas y parodias bíblicas. Sobre los chistes y juegos que llenan los villancicos de negro, no podemos contentarnos con señalar lo

obvio --que su carácter lúdico divierte a los feligreses, proporcionándoles un respiro entre los momentos serios de la liturgia-- sin arriesgarnos a perder un aspecto esencial (aunque problemático): lo divertido instruye y aclara los misterios; al igual que cualquier otra parte del ritual religioso, tiene sentido. En su décima "A un predicador, que en un sermón impugnó lo que comunmente se llama sal en los sermones", León Marchante dice que esta forma de humor (la "sal del sermón") siempre está al servicio de un mensaje divino:

Sin sales lo predicado
 Publicas, esto has cumplido.
 Pero, hombre, tú vas perdiendo,
 Por no querer ir salado.
 El epitecto que ha dado
 Christo a Oradores leales
 Es de sal: luego sin sales,
 A Christo no seguirás?
 Pues quando sin sal te vas
 Del Evangelio te sales
 (*Obras, t. 1, 467*).

Pero los chistes no enuncian su verdad con un llamado a la autoridad, como los textos serios: la exponen en la risa. Si en la tragedia griega los dioses reprimían el *hubris* con fuerza, y, en la comedia española, el arrogante "tiene que humillarse ante la ley divina" (Aubrun, *La comedia*, 232), los villancicos se ríen del orgullo. En el siguiente apartado, analizaré el significado de los chistes y juegos. He optado por una división en cuatro categorías: competencias y juegos, chistes sobre el color de la piel y otros elementos corporales, lenguaje distorsionado y parodias bíblicas.

a) Competencias y juegos. En los villancicos, las competencias verbales asumen varias formas y hay individuos y grupos involucrados. Martha Lilia Tenorio señala que, en ciertos villancicos marianos de Sor Juana, la competencia hace posible la presentación de dos lados opuestos de un argumento: "Los 'pleitos' permiten cierto dramatismo que didácticamente resulta muy eficaz, pues facilita la exposición de los dos aspectos (lógicamente

contradictorios) del misterio en cuestión" (*Los villancicos*, 49). Por otra parte, en los villancicos de negro, la mayoría de los "pleitos" se deben a problemas insignificantes, que no tocan cuestiones de dogma; entre otras cosas, se compite para llevar al pesebre los regalos más fastuosos:

1. ¿Y qué yevamo, soblina,
a la naciro plimito?
2. Una capisa ya branquito.
1. ¿Y qué más se yeva?
2. Maneciya le cablito.
1. ¿Y qué más se yeva?
2. De caña lo cabayito.
1. ¿Y qué más se yeva?
2. Una danza de neglito.
1. ¿Y qué más se yeva?
No yeva más.
¿Y qué yeva tú?
(Persio).

Tlaemo un olganiya
con flautiya,
culnetiya
que no eztá acabara aun . . .
Y tiene el tal olganiyo
un hijiyo,
chiquitiyo,
que en Madlí no haz visto tú
(Ripodas).

2. Yévole una tambaquela,
Tan culiosa, y tan glasiosa,
Que non tuvo mijol coza
El siol Zanto Thumé
(Houghton 5).

En un poema los negros sopesan todas las sugerencias para decidir cuál es el mejor

baile:

1. Pue alisa, aplisa,
vamo ra ensayá
con muranza de folia.
 2. No, que e sone de Balbelia.
 1. Puz vaya canalio.
 3. No, que rompe mucho zapato.
 1. Pue que sea maliona.
 4. No, que e ranza de glande siola.
 1. Pue toca viyano.
 2. No, que e bayre di gente di campo.
 1. Pue lo zalambeque.
 3. Esse e cosa de neglo buleque.
- Pue siolos Plimos, ¿qué queren que vaya?
4. Vaya e soneciyo
(Pérez 2).

En otras competencias, un individuo o grupo se siente superior al otro:

Y, pues neglo la ha cantado
mejor que branco pudiera,
digan: métase la branca,
y victor a la molena
(Damasceno 3).

Al Niño, Dios, y Rey,
que acaba de nacer,
díganme, ¿quién le viene a ofrecer?

1. O Galeguiño. 2. O Portugueis.
3. Yo, Vizcaya honrada.
4. Castilla también.

Negro. Mindinga dirá mejor,
que tamén aquí cantamo;
y si no samo española,
aunque Neglo, gente samo
(Foncon 2).

Vamo negro de Guinea
a lo pesebrito sola.

No vamo negro de Angola,
que sa turu negla fea
(Fernandes 2).

1. Mira lu Niñan Dioso no Poltaliyo.
2. ¡Jesu, que crauela beya!
1. Caya, Neglo, no habres cu eya,
que eres busaldo poyina,
E yo sa Negla ladina
(Houghton 7).

Todas estas competencias tienen un punto en común: la autoafirmación del individuo o del grupo. Son desencuentros entre defensores de lo intrascendente, como en los entremeses de Luis Quiñones de Benavente, que "hace de manera que la disputa grotesca entre fantoches de teatro, seguida de la clásica paliza, nos inculque el sentimiento de nuestra propia inanidad . . . la mejor arma contra el que se toma en serio, es decir, contra el orgullo que nos insufla el demonio" (Aubrun, *La comedia*, 189). En el villancico no hay paliza. En tiempos carnavalescos, se tolera el orgullo (la satisfacción de la competencia) del grupo, cuyo valor normalmente no se reconoce:

2. Entlamo Neglo de gala,
haziendo la revelencia,
pedimo al Dioso licencia,
e luego al Rey Gazipala,
y embiamo noramala,
con muy poquita ocasión,
a lo branco moscaté:
le, le, le, &c.
(Houghton 3).

Otros poemas remedan actividades que formaban parte de las festividades de gala, los juegos con toros y cañas:

Pala tolear Flascico
sacó una helmosa liblea
de zafetán culolado,
asulado de bayeta

(Pérez 1).

Festivos unos negrillos,
alegres cañas disponen,
que es propio al nacer el Sol,
el hacer fiesta la Noche
(León Marchante 2).

En un villancico de León Marchante, la analogía con un juego de damas supone la igualdad entre las competidoras negras y blancas:

4. ¿Qué quelemo
1. qué juguemo?
A las damas con branca veyá,
que tan dama zamo como eya
(León Marchante 4).

Sabemos que esta paridad de clases no reflejaba la realidad social del siglo XVII, cuando la pertenencia a un grupo era determinante para los individuos. Hay que entender esta paridad como un rasgo peculiar del juego carnavalesco.

En el contexto imaginario del juego, cualquiera podía ganar (al contrario de lo que sucedía en la vida real): esta posibilidad de volcar la fortuna daba gran importancia a los juegos en el Barroco (Bolívar Echeverría, 189-193). Para el antropólogo Clifford Geertz, el juego capaz de invertir el orden social es profundo, tiene un valor hermenéutico: ayuda a los participantes a entender su existencia en el mundo social.²⁵ ¿Cómo puede tener tanta importancia el juego? Freud demuestra la trascendencia del elemento lúdico para el individuo, en su relación simbólica con el entorno. El análisis freudiano se apoya en el caso de los niños, que aprenden a controlar su psiquismo, usando los juguetes: en el juego, trastruecan el miedo que los invade en el sentimiento de dominar el miedo (*Más allá*, 14-17).

La competencia verbal funciona de la misma manera, en el sentido de que, en ella, el individuo o grupo se libera, por un momento, de la autoridad del otro. El juego carnavalesco brinda una oportunidad, a los que habitualmente no la tienen, de resultar victoriosos y de

satisfacer su orgullo; al mismo tiempo, le recuerda a la clase alta la contingencia de su poder y la prudencia de la humildad. El público barroco tenía una aguda conciencia del mundo como un lugar de cambios. Mientras el Carnaval estaba ligado al carácter cíclico de los fenómenos naturales (Caro Baroja, *El Carnaval*, 19), la eternidad pertenecía al alma, sometida al juicio divino. Al enseñar la igualdad de las personas ante Dios, el juego aligeraba la situación real de los participantes, lo cual contribuía, seguramente, a la estabilidad del sistema social represor. Redondo explica el fenómeno: "Le temps du Carnaval . . . autorise toutes sortes de transgressions. L'affranchissement momentané qu'il suscite - il permet, sur un plan social, de désamorcer les tensions sous-jacentes" (Redondo, "Sociabilités et solidarités", 63-64).

b) Los chistes sobre el color de la piel y otros elementos corporales. La obra *De instauranda Aethiopum salute* (Sevilla, 1627) expone la opinión común sobre el negro, en la España del Siglo de Oro. Para el autor, el padre Alonso de Sandoval, los negros son una versión monstruosa de la raza blanca. De los negros albinos, Sandoval dice: "ordinariamente son feos como los demás negros" (71); achaca el color oscuro de la piel a un calor excesivo *in utero* (74). Según Jean-Pierre Tardieu, Sandoval califica a los negros de monstruosos para promover la evangelización ("Du bon usage", 177): el diablo deformó a los negros, cuya piel oscura sería la marca de un pecado milenario (*De instauranda Aethiopum salute*, 69).

Casi siempre, los villancicos que estudiamos presentan chistes sobre el aspecto físico de los negros. Estas bromas, muchas de ellas ya convencionales en la literatura española, usan la hipérbole para acentuar las diferencias físicas con respecto a los blancos y crear así un personaje negro que simbolizara el pecado, como las figuras de animales y mojjigangas de las procesiones de Corpus:

Ay Jezuz, como me aleglo,

que Dioza naza entre harados,
 pol neglos de los pecados,
 y pecados de lo neglo
 (León Marchante 1).

El contraste metafórico entre los dos colores tiene precedentes bíblicos. Jesucristo es luz (San Juan, 1: 5); En su comentario sobre la Biblia, Dídimo el Ciego decía que el diablo ennegreció cuando rechazó a Dios (*apud* Courtès, "The Theme of 'Ethiopia'", 16); sin Dios, "el etiope no puede cambiar su color, ni el leopardo sus manchas" (Jeremías, 13, 23). Más tarde, en la poesía cortesana, se elogiaba el modelo neoplatónico de belleza: frente de marmol, manos pálidas, cabellera rubia y dentadura de nácar, cuya blancura refleja las altas esferas de donde emana tanta belleza. En el villancico, la antítesis de la oscuridad y la claridad remite a la dicotomía entre el cuerpo y el alma. Se puede trocar blancura en negrura y viceversa, por acción de gracia y el libre albedrío:

Plimo Antón va solve zanco,
 y a Dioso muestla con glacia,
 q[ue] el branco es neglo en desgracia,
 y con glacia el neglo e branco
 (Houghton 8).

Además, la negrura del personaje denota marginalidad, rasgo distintivo del bufón carnavalesco, en opinión de Márquez Villanueva.²⁶ Entre otras cosas, el color blanco puede representar la vanidad, frecuentemente atacada en los villancicos:

Plimo, Tomé, yo plezumo,
 que zomo en la Navidá
 la branca más vanidad;
 pelo lo neglo máz humo
 (León Marchante 1).

Para Gracián, el apodo satírico se basaba en la plausibilidad (*Agudeza*, 421). Por consiguiente, era válida una analogía tan sencilla como "negro / noche":

I. Siol, dale a lu molena
 lugá en tu nativirá,

que lu noche negla sa,
y se yama Nochebuena
(Houghton 7).

Pero, generalmente, los villanciqueros se adherían a la moda del momento y preferían el estilo avivado y la analogía inesperada; para sorprender al público, creaban comparaciones extravagantes entre los negros (tiniebla, betún, carbón, humo, sartén, cuervo, sombra, tinta, pimienta, chocolate, canela, etc.) y los blancos (huevo, nieve, paloma, claridades, armiño, marfil, cristal, luz, leche, azúcar, etc.). Unos ejemplos:

1. Zarabuyí, que Reya ran Branca,
2. Zarabuyí, paleze Malfil.
1. Zarabuyí, que Reye tan Negla,
2. Zarabuyí, palézese a tí.
Ha, ha, ha, hi, hi, hi
(Bravo 6).

Que ya sabe su melsé
que estamo en lo Portalico
en que turu lo neglico
la noche de Nasimienta
ha de andal como pimienta
en honra de lo Chiquito
(Bravo 3).

Y el caballo del negro,
como es ligero,
dice: sobre una pluma
va este tintero
(Damasceno 2).

La alegría es la chacona
desta noche, y desta Pascua,
y el branquiyo está como asuca
(Bravo 3).

Un estribillo poblano (c.1655) compara a los negros con una nube que amenaza lluvia:²⁷

Vsiha, vsiha,
 q[ue] face nuhrara,
 que q[ue]le yobé
 (Padilla 4).

Con esta expresión, los colonizadores españoles se burlaban del negro que intentaba mezclarse con un grupo de blancos, riéndose de su pretensión de igualarse a ellos (Alvarez Nazario, *El elemento afronegroide*, 362).

En la literatura de la época, hay otra burla racista sobre el aspecto físico de los negros: la piel del esclavo, análoga a una capa de polvo, irritaba las delicadas narices de los blancos, provocándoles estornudos. En "La Sibila de Oriente", de Calderón de la Barca, un gracioso negro dice:

Que la gente branca zá
 mentiroza. ¡Para eya!
 Ezturunémule turo
 (Obras, 1164).

En la comedia lopesca *Los peligros de la ausencia*, la mulata Leonor se protege del insulto: "Oiga el señor estornado." A lo que Martín, el lacayo enamorado, responde: "Antes de hacerlo me guardo / porque no te corras (171).

A través del estornudo, muchos villancicos se ríen de las pretensiones sociales desmesuradas, un vicio que, desde el siglo XVI, la literatura atribuía al personaje negro: "El negro, pero sobre todo la negra, era entonces una criada que hablaba castellano deformado, que hacía alarde de hidalguía en su tierra de origen, que se creía hermosa y capaz de despertar amores" (Weber, "El tipo del negro", 695):

Atención, q[ue] si branco tornura,
 harán que, nojara, ze vaya lo neglo
 (León Marchante 8).

En muchos estribillos el estornudo se imita, y en un poema aparece como acotación para los miembros del coro:

Y turo neglo múzico
 le cante zu viyancico
 al Diozo que za en Belé;
 Achie, achie, achie
 (Brown 4).

1. Pus habrá ayá cum lu mula.
 Guache.
 2. Lo Neglo esturnula . . .
 Gulumbé, gulumbá
 Guache Moleno de Zafalá
 (Houghton 7).

Chor. Bien canta lo negro.
Negr. Y canta muy craro
 ay Jezu, ¿qué ez ezto? *Estormuda*
 Ache, ¿qué me ha daro?
 1. Será que la musa
 se le iba atascando
 (Houghton 9).

Se hacían otras bromas, poco halagadoras, sobre los diferentes rasgos físicos del negro: la boca se comparaba con un hongo, el hocico de un animal u otra cosa; el pelo rizado, con las pasas. Ya convencionales en el teatro, todas estas bromas delatan una práctica que debía de ser común, el abuso verbal contra los esclavos:

2. Caya, lu hosico reflena,
 que este sol lu noche acrara
 (Houghton 10).

Pues las nenglu tuque
 su tlumpa malina,
 que tlumpa las nenglu
 tene en su fosica
 (Foncon 3.)

La mandinga venen
mucho adelezadas,
en oleja almendlas,
y en cabezas passas
(Pérez 5).

La palabra *perro* se usaba para insultar a judíos y musulmanes. Lope de Vega calificó a los africanos de herejes en el auto sacramental "La siega":

En Manicongo tenemo
al sol que vemo, por Dioso,
ignorando el verdadero
(77).

En la comedia *Eufemia*, de Lope de Rueda, el lacayo Polo le dice a la esclava Eulalla, "Pese a tal con la galga" (81). En un villancico de Góngora, una esclava negra, que no teme que el perrero la corra de la iglesia, alude indirectamente a esa práctica de decirles *perro* a los esclavos:

Vamo a la sagraria, prima,
veremo la procesiona,
que aunque negra,
sa presona
que la perrera me estima
(Góngora 1).

A menudo, Sor Juana procura desviar la ofensa, aunque comparte el vocabulario insultante usado por casi todos los villanciqueros. Aquí, son los mismos negros quienes enuncian los motes habituales, dirigiéndolos contra el diablo:

Cuche usé, cómo lará
Rimoño la cantaleta:
¡Huye, husico ri tonina,
con su nalis ri trumpeta . . .
Vini acá, perra cabaya
(Sor Juana 2).

En otro poema de la Décima Musa, la voz narrativa (la de un esclavo que trabaja en un obraje) rechaza las injurias habituales:

Que aunque negro, gente somo,
aunque nos dice cabaya
(Sor Juana 3).²⁸

De acuerdo con una apreciación de Jorge Silva Castillo, compartida por nosotros, Sor Juana "manifestará una sensibilidad ante la condición del negro" (Silva, "La imagen del negro", 96). Sin embargo, los villancicos de la monja jerónima están lejos de ser los únicos que protestan contra el maltrato de los esclavos, como pretende Silva. Al contrario, en la mayoría de los villancicos de negro se puede encontrar cierto grado, variable, de simpatía hacia los retratados. Por otra parte, éste es el único villancico de negro que menciona el obraje, lugar cerrado en el cual los esclavos trabajaban en condiciones durísimas.

Los villancicos contraponen muchos chistes, ofensivos para los blancos, a las bromas insultantes contra los negros, aunque los primeros no se formulan en los mismos términos que las segundas. Los protagonistas de estos poemas ridiculizan los excesos y debilidades de los amos. En sus burlas contra los poderosos, mantienen una postura rebelde que, a veces, roza en vengativa; esta postura se aleja de la complicidad que caracteriza al lacayo gracioso frente a su señor.²⁹ En un juego conceptuoso, típico del estilo de León Marchante, se compara la vanidad de los blancos y los negros:

Plimo Tomé, yo plezumo
que zomo en la Navidá
la branca más vanidad,
pelo lo negro máz humo
(León 1).

Unos negros critican la hipocresía de la "pelucona", una referencia clara a una persona blanca:

2. Yo conozco pelucona,

mucha colbata, y tacona,
 y no tiene que cumel,
 queliendo muy glave,
 dalze a conozel,
 y que zeñolía
 pul trato le den
 (Houghton 10).

Otros cuentan las locuras de sus amos y quieren llevarlos a Belén para curarlos:

2. Yo de openión, que yevemo
 Al Poltal amos y amas.

Todos. Qui si haga.

3. Polque Dios quite ros maros,
 Y nos conseve ros buenos . . .

Mi ama e una loca,
 vana, y plesumira,
 y e duelme fea,
 y sueña que e linda:
 al poltal la yevo,
 polque a Niño pira
 lo que las helmosas,
 si son entendidas,
 pues no ay más foltuna
 que veve la cara
 (Pérez 4).

En un poema de Góngora, se menciona la práctica de pringar a los esclavos (vertir aceite hirviendo en una herida hecha a propósito). Clara (nótese el nombre) se ve triste. Juana, su amiga, le pregunta si es porque su amo la pringó. Clara explica que el pecado la pone triste. Su respuesta indirecta nos hace comprender que el amo la pringó (ella dice "samo negra pecandora"), pero, humillada, Clara no puede hablar de su sufrimiento. El verso es excepcional porque evoca la crueldad de los blancos más o menos abiertamente:

Clara. ¡Ay, Jesú, cómo sa mu trista!
Juana. ¿Qué tene? ¿Pringa señora?
Clara. Samo negra pecandora,
 e branca la Sacramenta
 (Góngora 1).

En otras composiciones encontramos una actitud de rebeldía mucho más pronunciada. Veamos el siguiente diálogo, donde un esclavo insulta a un blanco que pretende negarle acceso al pesebre; cuando éste lo amenaza con un castigo, el primero contesta que Jesucristo nació para la mala fortuna de los blancos y que liberará a los negros:

Si lo branco disimula
que turu venimo a veyá,
si no le haze la bueya,
se quelalá por la mula.

1. Negro, hablemos con más tiento,
mira que me nojaré,
guarda que te pringaré,
por el santo Nacimiento.

2. Mal año pala lo blanca,
que lo Niño que a veniro
pala tulos ha naciro
y a lo negro hazemo franca
(Brown 1).

En la siguiente composición, unos negros devotos practican un racismo al revés, excluyen a los blancos de Belén con el pretexto de que Jesucristo tiene consigo a todo el mundo (es decir, a todos los negros):

1. Sente branco. Sucambé.
Fuela vaya. Sucambé.
que esse Niño, Sucambé.
en su manesica Sucambé.
y rebajo pe. Sucambé.
tiene condiro Sucambé.
turo mundo. Sucambé.
A Congo, y a Sapé,
y a S. Tomé.
Gulugá, gulugué.
Sucambé.
(Brown 3).

Nuestros personajes ridiculizan el atuendo, los bailes, la música y la afición a la bebida de los sacristanes:

Mil danzanta, paticoja,
 iban veztira de razo,
 y yevan a cada pazo
 gana de bebel aloja.
 Mientlaz parabra remoja,
 Tambolil no hazía eztlundo:
 Oyga lo branco, &c.
 De vel música me ezpanta,
 puez cantando con plazerez,
 como si fue!an mugelez,
 Van haciendo de galganta:
 uno ra mano revanta,
 que diz que zá maetztlo
 (León 8).

Como los participantes de las procesiones de Corpus, los negros, desafiantes, andan repartiendo higas, el gesto carnavalesco:

2. ¡Ay, Sesú, qué linda que sá!
 Eyá, eyá, eyá,
 cantemo y vaylemo,
 quatlo higa pala mi amo
 (Brown 2).

Sin embargo, estas burlas no pueden considerarse expresiones de rabia dirigidas contra los miembros de un grupo u otro, con la intención de zaherir. Eso no habría sido tolerado en una literatura dedicada a festejar a las figuras religiosas más importantes. De hecho, las bromas no se tomaban en serio: son una variante de los juegos de Carnaval, en la que el sujeto de la enunciación entra en una competencia implícita y trata de aplastar verbalmente a su contrincante. Al igual que las pullas populares, los apodos cortesanos y los vejámenes universitarios, la "injuria alegre" (Bajtín, *La cultura popular*, 317) formaba parte de un rito festivo, cuyo objetivo era bajarle los humos a la gente (que, en un momento determinado, tenía que aguantar las peores ofensas con buen humor). Los insultos rituales funcionaban como el "contrapunto demoledor" de una sociedad construida sobre el concepto de la honra.³⁰

El rito carnavalesco incluía bromas humillantes para todos, pero esto no implicaba una crítica del mecanismo social. Al contrario, el burlarse de las debilidades (repartidas entre ricos y pobres) era, por el tiempo que duraba la fiesta, una celebración de la fuerza. En las comedias de Plauto, conocidas durante los Siglos de Oro, los amos y los esclavos invierten sus papeles. Según Erich Segal: "Plautine comedy does not break class barriers merely to make every man a 'citoyen'. Rather, it creates a new --albeit temporary-- aristocracy in which wit, not birth, distinguishes the ruler from the ruled" (*Roman Laughter*, 104). Sobre el particular, Redondo habla de la "libération de la parole, . . . l'emploi des divers registres verbaux qu'interdit normalment la bienséance imposée par les groupes dominants" en los juegos teatrales de inspiración carnavalesca ("Le Carnaval", 31).

En los momentos consagrados a la "transgresión verbal" (Redondo, "Sociabilités et solidarités", 63), se admitían que las palabras más escabrosas revelaran una verdad que, en condiciones normales, debía quedar oculta. Para Baltasar Gracián, los "hechos de los príncipes tienen antes otro cualquier parecer que el verdadero; el contarlos como parecen, tiende de lo épico; pero como son, de lo satírico" (*Agudeza*, 534).

Méndez Plancarte desaprobó la libertad de expresión connatural al espíritu carnavalesco, pero sólo objetó abiertamente el "mal gusto" de los escritores áureos.³¹ Y Eugenio Asensio se pregunta si, hoy en día, nuestra falta del "sentido deportivo de la injuria" nos impide apreciar esta clase de humor (*Itinerario*, 157). Los juegos festivos del "mundo al revés" florecieron en sistemas sociales rígidamente jerarquizados (los imperios romano y español), incompatibles con los principios democráticos del respeto y la igualdad de derechos. En el *Nacimiento de la tragedia* y la *Genealogía de la moral*, Friedrich Nietzsche lamenta que la jerarquía social, fundada en la vitalidad humana, haya perdido su validez, y culpa a la ideología cristiana por haber predicado la consideración dada al otro como valor principal. Podemos preguntarnos si el filósofo tomaba en cuenta los ritos carnavalescos, que

preservaban el sistema de valores de los romanos. Al respecto, Caillois observa que los Carnavales modernos parecen un "eco moribundo" de las fiestas antiguas (*L'Homme*, 162).

En el siglo XVII, los poetas aspiraban a proponer a sus lectores una moral universal y provechosa;³² usaban el lenguaje satírico para encaminar un cuestionamiento de los valores sociales. En la literatura satírica influyó mucho la obra de Erasmo, *El elogio de la locura*: "Si, como antaño Menipo, pudieseis contemplar, desde la Luna el tumulto inmenso del género humano, creeríais estar viendo un enjambre de moscas y mosquitos peleando entre sí, luchando, tendiéndose asechanzas, robándose, burlándose unos de otros, y naciendo, enfermando y muriendo sin cesar" (92-93.) Sin embargo, pienso que, en el villancico, la sátira no tenía como primer propósito cambiar comportamientos, sino confirmar la fe del cristiano. El "mundo al revés" atañía al orden divino: la experiencia de la inversión carnavalesca brindaba al pueblo el goce temporal de la gracia. La imagen de una vida desahogada anticipaba el perdón y la recompensa que el cielo otorga. La satisfacción inmediata de los deseos corporales (comida, música, baile) y espirituales (orgullo) declaraba la bondad de Dios, más concretamente que los rezos en latín y los argumentos teológicos: era un atractivo con el que se procuraba la adhesión a un sistema que predicaba la justicia en el cielo. El mecanismo de los chistes, la risa carnavalesca, promovía una ideología a todas luces conservadora.

c) Lenguaje distorsionado. En la tradición teatral seiscentista, las bromas a cargo de los bobos se basaban tanto en la forma defectuosa de hablar como en lo disparatado de lo que ellos decían. El humor ocurre porque el cometido del lenguaje, la comunicación, no se logra, o se logra parcialmente. En los villancicos, son constantes las bromas que aprovechan las diferencias entre la forma de hablar de los esclavos y la de los amos. A veces se explica la situación en los primeros versos o en la introducción:

Atentos al bayle,

la nación morena
también se conbida
y todos se alegran,
esdrújulos cantos
en sus medias lenguas
que ni ellos se entienden,
ni ay quien los entienda
(Padilla 1).

W. Th. Elwert ha señalado que, en el teatro burlesco, el solo hecho de hablar otro idioma puede sugerir que los extranjeros son tontos ("L'Emploi des langues étrangères", 417). Así, el habla de negro siempre postula inadecuación entre el habla y los hablantes. El villancico se burla de las pretensiones del negro a usar correctamente el lenguaje:

Q[ue] aunq[ue] cantamo lo mangulu
tambén savemo retruécano
(Padilla 1).

Q[ue] soi Flaziquiyo,
molenito honralo
de un sanclitán soldo,
un . . . calvo [ilegible]
de q[ue] e prendiro
argunon vocabro
en romanze glingo
y en latín bataldo
(Padilla 7).

Negr. Halía va el cumbé
Le, le, le, le,
que ya zé de lenga
ziolo Tlhomé
(Houghton 6).

En primer lugar, el lenguaje distorsionado indica que el hablante es un esclavo bozal, el recién llegado que ocupaba el rango más bajo de la escala social (Bowser, "Colonial", 35). Freud dice que la risa, a costas de los menos afortunados (*Schadenfreude*), produce un placer derivado de un sentimiento de superioridad (*Jokes*, 278).

Pero, en el Carnaval, la risa adquiere otra dimensión. Fuera de las dudas que lanza sobre la aceptabilidad social del personaje, el habla de negro desordena el estilo culto y busca "franquear los límites de la decencia";³³ se sitúa en el ámbito de la parodia que, para nuestros autores, constituía una alternativa tan hermosa como el modelo parodiado; poniendo en duda la pretensión del estilo grave de alcanzar la perfección.³⁴

El habla de negro, "infantil medialengua" según Méndez Plancarte (Sor Juana, *Obras* 2, 363), "suenan chistosa" porque viola las reglas. Freud presenta una teoría coherente de los chistes en términos de la economía mental. Según él, el esfuerzo necesario para ser lógico representa un gasto para el aparato psíquico. Los chistes, que no tienen el mismo requerimiento, desvían una cantidad de energía de dicha tarea (equivalente a un superávit en circulación libre) la cual se descarga en la risa. El individuo siente un placer análogo al que tiene un niño cuando juega:

"Play with words and thoughts, motivated by certain pleasurable effects of economy [of psychological expenditure], would thus be the first stage of jokes. This play is brought to an end by the strengthening of a factor that deserves to be described as the critical faculty or reasonableness . . . Now, too, there is no longer any question of deriving pleasure, except accidentally, from the sources of rediscovery of what is familiar, etc., unless it happens that the growing individual is overtaken by a pleasurable mood which, like the child's cheerfulness, lifts the critical inhibitions" (*Jokes*, 157).

En el Barroco, la complacencia y la frivolidad adquirieron las proporciones de una obsesión, y las prácticas carnavalescas del vulgo se volvieron habituales en los palacios y las universidades. El lenguaje bufonesco del entremés (y del villancico lúdico), que "transpasa la verosimilitud para internarse en la fantasía" (Asensio, *Itinerario*, 249) devino modo de expresión privilegiado entre la aristocracia para desarticular lo serio.

En buena medida, esta literatura se dirigía a un público cortesano, cansado de las formas que se usaban en la corte y ansioso de "llamar 'gato' al gato", según la expresión de Boileau. El motivo de "todos somos esclavos", común en nuestros textos, expresaba el hastío de la clase pudiente, que se sentía obstaculizada por el decoro y la obligación de

señalar la grandeza, y buscaba un lenguaje más espontáneo. El lenguaje desparpajado y marginal de los negros está en buenas condiciones para contradecir la "historia oficial" porque, desposeído de autoridad y fuera de las esferas influyentes, no propone cambiarla. "El paño maravilloso" del Conde Lucanor presenta a unos cortesanos que, para no caer en el ridículo, alaban el traje inexistente del monarca. Fue "un negro que guardaba el caballo del Rey, et que non había qué pudiesse perder", quien reveló la verdad al rey: "que yo só ciego, o vos desnudo ides" (134). En los villancicos, el público que hablaba con autoridad prestaba una credibilidad fugaz a una voz humilde, que proclamaba el verdadero amor de Dios:

Hasta los negros bozales
le gustan [al Dios niño], que no se opone
en su amor el no ser ciego
y el no distinguir colores.

Oygan, pues, sus sencilleces,
que el Niño también las oye,
porque las voces sencillas
suenan mejor que las dobles
(Pérez 6).

La voz polisémica del negro se opone, doblemente, al modelo culto del lenguaje. En un primer nivel, aparenta una corrupción de dicho modelo y estigmatiza al personaje que la usa. Por otra parte, es la *vox populi*, la expresión de una piedad simplona, sin dogma. Así, el personaje del esclavo creó un lenguaje prismático que, de manera innovadora, logró comunicar la experiencia interior del público, llena de contradicciones. Este estilo ambivalente perdió el favor de la crítica dieciochesca que, apostando todo sobre la razón, lo malinterpretó como ideas borrosas.

d) Parodias bíblicas. La parodia edificante arraigó, desde antiguo, en la religión popular. Según Bajtin, el "hombre medieval era perfectamente capaz de conciliar su presencia piadosa en la misa oficial con la parodia de ese mismo culto oficial en las plazas públicas. La confianza que merecía la concepción burlesca, la 'del mundo al revés', era compatible con la

sincera lealtad" (*La cultura popular*, 90). En los sermones de la Edad Media, la pareja lúdico-seria era una norma estilística que, en seguida, entró en la literatura religiosa del Renacimiento (Curtius, *Literatura*, 596, 603).

La mayoría de los villancicos de negro son navideños. Cuentan la historia del Nacimiento, protagonizada por Jesús, María y José. Algunos de los motivos proceden de los *Evangelios apócrifos*, que, como se sabe, complementan la escueta información bíblica sobre los primeros años de la vida de Jesús con leyendas populares, llenas de detalles. Ocasionalmente, los villancicos navideños abordan temas del Antiguo Testamento, como la caída de Eva y el diluvio, que suelen aparecer como prefiguraciones del Nuevo Testamento, siguiendo una tradición exegética medieval. También existe cierta cantidad de villancicos de negro (entre otros, los de Sor Juana), dedicados a celebrar a diversos santos (San José, San Pedro Nolasco y Santa María, por ejemplo).

El Nacimiento es una metáfora inagotable: el llanto del recién nacido irrumpe en el silencio de la noche, La humanidad siente alegría y paz por la llegada del Salvador; pero Jesús llora: su cuerpo ha de sufrir y morir. Los negros tratan de tranquilizar al Niño:

¿Pala q[ué] pucherita hacemos?
¿Q[ué] tenemo?
(Padilla 4).

Corre, salta, buela y vela
a lo niño, bonita y glaciosa,
con su cala de frole y de rosa,
q[ue] yolando le flío en las paxa está
(Brown 2).

A este cuadro, el villancico agrega una nota burlesca y alegre: el buey y la mula, cuyas travesuras simbolizan al diablo, amenazan con dar de coces a los que vienen a adorar a Dios:

5. E con afecto ben rico
al Dioso piden peldones,

turos ofrecen sus dones,
 e Negro muestra Fosico.
 Estava cerca Flacico,
 e le pegó un moldiscón
 la Mula, no sé porqué;
 le, le, le, &c.
 (Houghton 3).

La escena del pesebre expone, enfáticamente, la afectividad del pueblo humilde en su adoración del Todopoderoso. En el Barroco, esta religión popular, de tendencia sentimentalista, entroncó con una corriente mística. San Juan de la Cruz prefiere la tiniebla (la esperanza de conocer a Dios) a la iluminación (la presencia tangible de Dios), porque el individuo que tiene la fe realiza el amor de Dios por su propia voluntad.³⁵

Muchos villancicos muestran la llegada del rey Baltasar a Belén. Junto a este personaje, considerado negro en el Renacimiento, aunque la Biblia no alude a su aspecto físico, desfilan otros, inclusive Gaspar y Melchor, africanizados. Con la presencia de estos reyes exóticos se realiza la profecía del Antiguo Testamento: los príncipes saldrán de Egipto y Etiopía extenderá su mano a Dios (Salmo 68, 31).

Otro tópico muy socorrido, y relacionado con el anterior, es la africanización de Dios, la Virgen y los santos; en realidad, el tópico corresponde a la cristianización de Africa. La imagen de Cristo y los santos como africanos es perfectamente compatible con el punto de vista de los negros:

Dame albriçia, mano Antón,
 que Jisu naçe en Guinea (Fernandes 1).

Desde Angola benimo,
 atambú, a cantal a lo Plimo.
 Atambú (Bravo 4).

Ola, Flasiquiyo, ola,
 Jezuncliza ha nacido en Angola
 (León Marchante 1).

Guiguirigú, que negriño es,
 sí, es,
 guiguirigú que negriño es
 (Fernandes 5).

En estos poemas, Dios y los santos son, efectivamente, negros divinos, que expresan la dualidad entre la belleza del espíritu y el vicio corporal. Hay muchísimas referencias a un verso atribuido a la reina de Sabá en el *Cantar de los cantares*: "hermosa aunque negra". Fray Luis de León glosa el verso en su traducción del texto bíblico: los justos pueden tener "el parecer de fuera moreno y feo por el poco caso y poca cuenta que el mundo les hace" y, sin embargo, son "queridos y favorecidos de Dios y llenos en el alma de incomparable belleza" (94). Dice uno de nuestros villancicos:

Aunque negro,
 blanco somo, lela, lela,
 que el alma rivota
 blanca sá, no prieta
 (Sor Juana 2).

En la tradición literaria hispana, los campesinos solían jurar a santos con nombres inventados. En muchos villancicos, los negros llaman "Emanuel" a Jesucristo. En este nombre, que quiere decir "Dios con nosotros" (Mateo 1, 23), vuelve a plantearse la noción de que Dios está, sobre todo, con los humildes:

Pus celebrá tú no bueya,
 y al Dioso celebralé,
 polque se yama Manué,
 eso también Manoliyo
 (Houghton 10).

Vaya Flasico,
 vaya Pelico,
 aleglemo al siol Manué
 (Pérez 1).

Una tradición legendaria presentaba a San José como viejo, y el vulgo contaba la broma de que el santo era cornudo, sin duda para compensar la pureza de la esposa. Esta imagen pasó al teatro religioso medieval, que trataba familiarmente a San José, a veces llamándolo "Jusepe" (el *Auto de la huida a Egipto*, por ejemplo); en muchos villancicos se incorporan estas bromas tradicionales:

Y siolo Jusepe
también le dalá
polque, como sa viejo,
glan flío tendlá
(Houghton 4).

Cantalé una cupla
al ziol Jozé,
que aunque fué judío
buen christiano fué
(Houghton 6).

El espíritu burlesco adopta otras formas. En la siguiente copla, vemos un ejemplo de lo que Bajtin ha llamado la "degradación carnavalesca". Los negros le llaman *San Perro* a San Pedro y le cantan *mastines* ('maitines'). El rebajamiento humaniza al santo:

1. Fiessa le San Perro
este noche es.
2. Ya yo lo sabe.
1. Cantallo masttine
mus toca també
(Brown 8).

La Virgen María aparece en muchísimos villancico navideños, que se suman al prestigio del culto mariano en el mundo hispánico; la madre de Dios recibe obsequios y honores:

A la siola Malía
yevamo a su señolía
manteyina cururara,
guante, polviya picara,

abanico, galgantiya,
 manto con punta le Flande,
 do libla de sucalcande
 y confite con que beba
 (Persio).

Su blancura representa la pureza, alabada en un lenguaje hiperbólico, con la distorsión satírica propia del género:

2. La vilgen Malía,
 con el niño en blazos
 de la de Velén,
 E vivo tlaslaro,
 Y a ti, vella aurora,
 Oy te presentamos
 en un ave reina
 un sonoro canto.
 Gurucumbú
 (Padilla 7).

Siñolo Malía
 limpio como prata,
 se queda Donceya
 escucha quen gracia
 (Sor Juana 9).

En nuestro siguiente ejemplo, las manos de la Virgen se comparan con el color del requesón que le ofrece su "negro Antón". El lenguaje figurado recuerda el uso de metáforas cotidianas para representar los misterios en la obra de Alonso de Ledesma:

Camotita linda,
 fresca requesón,
 que a tus manos beya
 parece el coló
 (Sor Juana 5).

En la lírica popular europea abundan las campesinas morenas. En lo que se ha interpretado como un símbolo de la sensualidad,³⁶ estas muchachas suelen describirse como

"negra pero hermosa"; el tema, divinizado, se da en la segunda égloga de Encina, cuando los pastores cantan a la Virgen morena:

Una virgen de quinze años,
morenica de tal gala,
que tan chapada zagala
no se halla en mil rebaños.
¡Nunca tal cosa se vio!
(*Eglogas*, 40).

La fórmula del *Cantar*, "negra pero hermosa", expresa bien el carácter especial de la Virgen: humana pero amparada por Dios del pecado original. También se presta, con facilidad, a la metáfora cromática de los villancicos de negro:

María con glacia tanta
hermoza, y negla, ze nombra,
polque la vino a hazel zombra
tura la Espílitu Santa
(León Marchante 1).

¡Uh, uh, uh,
que non blanca como tú,
nin Pañó que no sa buena,
que Eya dici: So molena
con las Sole que mirá!
(Sor Juana 1).

A zu madle elmoza
requiebroz diré;
Molenita mía,
que pleciosa ez
(Houghton 6).

La pureza de María le confiere la autoridad espiritual necesaria para expulsar al demonio del jardín de Edén; de esta manera, el catolicismo corrige el error del judaísmo. En los villancicos --como en el arte pictórico--, la escena se representa con la imagen convencional del diablo en forma de una sierpe, conforme a Génesis 3:

¡Válgati Riabro, Rimoño,
con su ojo de culebra!
¿Quiriaba picá la Virgi?
¡Anda, tomá para heya!
(Sor Juana 2).

Cuando el ángel le anuncia la maternidad divina, María contesta: "He aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra" (Lucas 1, 38). En los villancicos, a menudo, se retoma esta declaración de la Virgen, tan afin a la temática de los negros:

1. Siola Malía fã mi re
nueve meses ha zalambalapá,
rixo que ela eclava la solfã
con mucha humilrá, zulumbulupé
(Pérez 9).

En un villancico de Sor Juana, dicha metáfora tiene un seguimiento lógico: el buen servicio que la esclava le dio al Señor se recompensa con la libertad: He aquí el texto:

Esa sí qui se nomblaba
e crava con devoción,
e cun turo culazón
a mi Dioso serviaba:
y polo sel buena e crava
le dieron la libertá.
¡Ha, ha, ha! &
Mílila como cohete,
qui va subiendo lo sumo;
como valita li humo
que sale de la pebete
(Sor Juana 4).

El verso "como varita de humo" (préstamo del *Cantar*, 3, 6) describe, chistosamente, la Asunción de María y tiene una connotación de color, lugar común en los villancicos.

La crueldad de Herodes es otro tópico de origen bíblico que adoptaron los villancicos; en estos poemas, las víctimas son los niños o los negros que cantan villancicos:

Fue enemigo de cantolez

Herodez malvaro Rey
(Bravo 5).

Ve ayí la Reya de Herodes
turo ro niño degueya,
polque disque semple ha siro
aficionaro a cabezas
(Houghton 9).

Con ezto Diozo lo gualde
de Herodes y su familia
(Solerf).

Es posible que estos comentarios se dirigieran a los amos, para pedir, de manera indirecta y sin despertar la censura oficial, un trato más humano hacia los esclavos.

En otras composiciones, en las que los negros se movilizan para proteger al Niño, se refunde el tema del ejército de soldados cristianos con una referencia, claramente histórica, a las "milicias pardas", importantísimas en la defensa de las colonias y, más tarde, en las luchas independentistas:

Sepa vsá, siño Gaspá,
que en Belé nasira está
un Niña Rey chiquitita,
y que de fría tilita,
y Herodes, un Rey maldita,
le pelsigue, y assí intenta
fulmá un regimenta
pala gualdá su pelsona,
y assegulá su culona,
pues pala tula nació
(Foncon 1).

León Marchante bromea sobre el color en un poema que menciona la Colada y la Tizona, las dos espadas del Cid:

Que zi Herodaz tray colada
tizona yeva o rey Negla
(León Marchante 6).

Por otro lado, el desarrollo satírico de estas escenas bíblicas provoca dudas sobre lo que dicen los negros. Un protagonista negro que sitúa la Tierra Santa en Africa se está inventando un linaje espurio; justifica la negrura, reflejo de la caída de la humanidad en el pecado,³⁷ cuando dice que Dios y los santos también son morenos.:

Pala cumetel ra curpa,
diabro a muger dio calor
y ablassó a mundo, querando
lo neglo hecho un tizón
(Medina).

Estas reclamaciones son jactancias típicas de los juegos y competencias que conforman el "mundo al revés". En innumerables escenas carnavalescas, protagonizadas por negros que acogen al Señor o rechazan a Satanás, la conversión milagrosa del pecador, un tópico recurrente en las comedias de santos, continúa el esquema folclórico del burlador burlado (el diablo, viejo Betún vs. Jesucristo):

De contenta le baylamo
con pandela y cascabé,
polque veyá el sior Manué
que aunque neglo, gente samo,
y que po el no saluamo,
higas dando a Belsebú
(Houghton 1).

Lusifel quizo hazelloz Glaziozoz,
y no ze acoldaba,
que hizo un día el papel de un Zobelbio,
y peldio la Glacia
(León 5).

No cabe duda de que la esclavitud servía de metáfora para la liberación espiritual. En los villancicos, la imagen de Jesucristo comprando esclavos en el mercado, y muchísimas otras semejantes, representan la salvación de la humanidad en general:

Venimo como unos páxalos

a pediye, pues es mérico,
que quitamo las calátulas
o ponemo branco el évano
(Padilla 1).

En el marco de los villancicos festivos, las parodias bíblicas juegan constantemente con lo puro y lo impuro, dos formas de lo sagrado, según Caillois: "les pôles attractif et répulsif du monde religieux" (*L'Homme*, 50, 55). Los villancicos exponen los misterios del dogma con oposiciones paradójicas que provocaban la risa mientras sanaban el alma:

3. Para el chiquiyo donoso
que, con sel señal y Dios[o]
y rey grande y poderoso,
folma de sieluo tomó
(Comes 2).

2. Glan contento le dalemo
al o dioso chiquitico
que sa pobre, aunque sa rico,
yaze la noche mañana,
1. Baylemo, &c.
(Hispsoc 4).

Notas

¹ Para el filósofo griego, la representación artística de la naturaleza ofrece al espectador un deleite especial: el poder del reconocimiento: "El imitar es connatural al hombre desde niño . . . todos se complacen con las imitaciones, de lo cual es indicio lo que pasa con los retratos;

porque aquellas cosas mismas que miramos en su ser con horror, en sus imágenes al propio las contemplamos con placer" (*El arte poética*, 31).

² Claude Lévi-Strauss afirma que el arte "compensates for the renunciation of sensible dimensions by the acquisition of intelligible dimensions" (*The Savage Mind*, 24).

³ Cauteloso, Julio Caro Baroja se empeña en evitar la palabra *sobrevivencia* para describir estos fenómenos: "Una vez creada una forma de ritual en la que hay implícito un juego, el uno y el otro viven, no sobreviven, de modo seguro. Voy a procurar demostrarlo con los ejemplos que siguen de fiestas de invierno en las que veo que existe un claro elemento lúdrico (como hubiera dicho mi homónimo Rodrigo Caro): fiestas que, por otra parte, parecen haber tenido una manifestación o unas manifestaciones paganas y otras que pueden considerarse adscritas al Cristianismo, adheridas a él (*El carnaval*, 297). Por su parte, Mijail Bajtin no tiene las mismas reservas: "El origen de los diversos elementos de este ritual [la fiesta carnavalesca] era dispar. Puede decirse con certeza que la tradición de las saturnales romanas sobrevivió durante la Edad Media, al igual que las tradiciones del mimo antiguo (*La cultura popular*, 79).

⁴ "La belleza del caso español está no sólo en la calidad de logros aislados, sino también en su amplitud y desarrollo gradual. El grande y ordenado despliegue de esta literatura en España ha hecho casi forzoso algún tipo de encuentro con la misma para todo autor u obra importante de esos siglos" ("Literatura bufonesca", 527).

⁵ Charles Aubrun dice: "Para hacerse entender mejor, el dramaturgo recurre a rasgos de 'verosimilitud', sacados de la realidad vivida por los espectadores, y los convierte en camino trillado que va de la experiencia cotidiana de los espectadores a su propia ficción dramática" (*La comedia*, 11).

⁶ Rafael Marquina puntualiza que, en el teatro de Lope de Rueda, el personaje negro no responde a "un propósito de caricatura, ni siquiera, a despecho del graso humor jocundo, un

intento satírico, sino un afán de introducir en el trasunto de la vida humana y circundante un elemento que, por su novedad y su gracia, ocupaba atrayente lugar" ("El negro", 559-560).

⁷ Jean Rousset habla de la estética de lo inacabado en el Barroco: "Le Baroque nourrit en son principe un germe d'hostilité à l'oeuvre achevée" (*La Littérature*, 231).

⁸ Para los bailes del siglo XVII, véanse: Emilio Cotarelo y Mori. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, 1911 (BAE 17), introducción, clxx-cclxxiii; Maurice Esses. "Black Dance Types in Spanish Dominions", *Inter-American Music Review*, 9, 2 (1987), 105-113; Thomas Hanrahan. "El tocotín. Expresión de Identidad". *Revista Iberoamericana*, 36 (1970), 51-60; Miguel Querol. "La chacona en la época de Cervantes". *Anuario Musical*, 35 (1970) 49-65.); Francisco Rodríguez Marín. *El Loaysa de "El celoso extremeño"*, Sevilla, D. Isidoro Bosarte, 1901 (sobre la zarabanda).

⁹ Alejo Carpentier opina que en el siglo XIX, todavía quedaba algo de lo erótico-sagrado en muchas danzas afrohispanoamericanas, "cuyos ritmos sirvieron para acompañar un tipo de coreografía que remozaba viejos ritos sexuales" (*La música*, 243). Varios testimonios coloniales comprueban la popularidad del baile africano. En *Nouveau voyage aux isles de l'Amérique* (1722), Jean-Baptiste Labat habla de una danza, la *calenda*, que "vient de la Côte de Guinée, et suivant toutes les apparences du Royaume d'Arda. Les espagnols l'ont apprise de Nègres, et la dansent dans toute l'Amérique de la même manière que les Nègres" (*apud* Stevenson, "The Afro-American", 56n).

¹⁰ En los alrededores de 1596, López Pinciano describía a las bailadoras de la zarabanda: "cantando y dançando, dixeron de aquellas suzias bocas mil porquerías, esforçandolas con los instrumentos y mouimientos de sus cuerpos poco castos"; sobre el mismo baile, decía Juan de Mariana: "La tengo yo por una de las graves afrentas que se podían hacer á nuestra nación, tenuta por deshonesta y inclinada á deshonestidad" (*apud* Rodríguez Marín, *El Loaysa*, 258-259).

¹¹ Según Antonio García y García, la religión oficial fue restrictiva cuando vio "en las prácticas de la religiosidad popular aspectos supersticiosos, heréticos o que inducían a graves problemas. Fuera de los casos que inciden en alguno de estos tres aspectos, la Iglesia se mostró tolerante y permisiva" ("Religiosidad popular", 50).

¹² En "El retablo de las maravillas", Benito Repollo dice: "Me saltan los pies por ver esas maravillas" (Cervantes, *Entremeses*, 225).

¹³ En el entremés cervantino "El vizcaíno fingido", Cristina, una ramera, aconseja a su amiga: "Acomoda tu brío y tu limpieza, y tu manto de soplillo sevillano . . . y déjate ir por esas calles; que yo te aseguro que no faltan moscas a tan buena miel" (*Entremeses*, 197).

¹⁴ Freud analiza el simbolismo sexual del pie en: *Tres ensayos sobre teoría sexual*, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, México, Alianza Editorial, 1991, 24 ss.

¹⁵ La siguiente descripción de Thomas Gage atestigua la imagen sensual que se tenía de la negra: "The attire of this base sort of people of blackamoors and mulattos (which are of mixed nature, of Spaniards and blackamoors) is so light, and their carriage so enticing, that many Spaniards even of the better sort (which are too prone to venery) disdain their wives for them" (*The English-American*, 85-6).

¹⁶ Véase: Humberto López Morales, "Hacia la secularización del teatro: la figura del pastor en Juan del Encina y Lucas Fernández", en *Historia y crítica de la literatura española. I: Edad Media*, ed. A. Deyermond. Barcelona, Crítica, 1980, 476-480.

¹⁷ Américo Castro explica la preceptiva de *prodesse et delectare*, tan importante para la poesía barroca: "Considerar la poesía como una disciplina de docencia, siquiera fuera del aspecto 'universal' o idealizado de la realidad, es consecuencia necesaria de la reacción contra la poesía renacentista del arte por el arte . . . La poesía, como conjunto de ciencias, respondía, de una parte, a la idea renacentista de no separar la erudición del genio; de otra, al propósito didáctico y moralizador de la Contrarreforma" (*El pensamiento de Cervantes*, 46).

¹⁸ Uso el número para citar al texto sacado de Cotarelo, *Colección*. En los demás casos remito a la página en que aparece la pieza dramática o el poema en cuestión; por ejemplo: Calderón, *Entremeses*, 148, etc..

¹⁹ En *Los peligros de la ausencia*, don Pedro dice a la esclava: "Eres linda conservera. / ¡Bien hayan, Leonor, tus manos!" (171). En *Servir a señor discreto*, la esclava Elvira le ofrece a su pretendiente, el lacayo Giron, "Cajas de conserva ricas / Y una bota de azabár" (78). Y, en *La Dorotea*, Gerarda enumera los "beneficios" que Dorotea obtendría al aceptar los amores de don Beta, entre los cuales están "dos esclavas mulatas, conserveras y laboreras, que las puede tener el rey en su palacio" (82).

²⁰ La asociación entre la sensualidad de la mujer de color y la comida aparece también en las pinturas de castas de la Colonia (s. XVIII). El cuadro, "De español y negra, produce mulato", pintado por José de Páez, exhibe a una negra, con la blusa desabrochada y un cuchillo en la mano, rodeada de los utensilios de cocina. (Puede verse en *Artes de México*, 8 [1990], 28.)

²¹ "Tel est le principe à la fois de l'ascetisme et de l'offrande, de tout acte par lequel on se prive spontanément d'un plaisir ou d'un bien . . . chaque fois, sous forme d'une douleur appropriée, on avance le prix de l'avantage qu'on cherche à se procurer" (Caillois, *L'Homme*, 29-30).

²² Compárese la imagen devota del negro, presente en los villancicos, con un caso --real-- que se expone en la siguiente carta de relación (c. 1581), escrita por el Conde de Coruña, virrey de la Nueva España, a propósito de la situación en las minas en Zacatecas: "Parece que sería de mucho provecho dar horden en que biniesen cantidad de negros, para que los mineros se pudiessen provechar dellos para poderlos labrar. Y aunque a algunos les parece que sería bien que V. M. fuesse seruido de mandar embiar dos o tres mil negros, para que se repartiesen entre los dichos mineros en un precio moderado, porque con esto se suplirá la falta que ay de gente para aquella labor, que, cierto, me dizen es mucha, aunque se les dan

los indios que se pueden dar, y no dexa de ser con gran bexación y ocasión de morirse buena parte dellos, a mí me parece que, por el riesgo que tendrían, viniendo por cuenta de V. M., de morirse, siendo gente que requiere traerlos con mucho cuydado y tener más los particulares que los traen dellos, sería mejor que a estos se les dicesse licencia para que los pudiessen traer, y que no pagasen derechos de las licencias hallá, sino que, llegados a los puertos desta prouincia, los pagasen los officiales de la Real hazienda de V. M., y que fuesse un precio moderado, porque con esto habría más personas que los traxesen, y se acrecentarían mucho los quintos de las minas haviendo gente harta para la labor dellas (*apud* Henestrosa, *Cartas de Indias*, 340-341).

²³ Sabemos que la nobleza africana no recibió un trato preferencial de los españoles, aunque, en general, los demás africanos siguieron respetando a los nobles de su misma etnia que encontraban en América (Cabrera, *Reglas de Congo*, 20 ss).

²⁴ Para Linda Hutcheon, la parodia, operación intertextual que consiste en transgredir la *doxa* literaria, se distingue de la sátira, que ridiculiza ciertos vicios e ineptitudes del ser humano, considerados como extratextuales, con la intención de corregirlos ("Ironie, satire, parodie", 144). Adopto estas definiciones en la presente discusión, sin olvidar que también existen sátiras paródicas y parodias satíricas.

²⁵ En la pelea de gallos, paradigma del "juego profundo" que Geertz analiza en una sociedad rigidamente estratificada, lo que se juega son los estados sociales. La pelea de gallos "talks most forcibly about . . . status relationships [and] provides a metasocial commentary upon the whole matter of assorting human beings into fixed hierarchical ranks and then organizing the major part of collective experience around that assortment. Its function . . . is interpretative" ("Deep Play", 25-26).

²⁶ Este autor dice que los bufones españoles procuraban intensificar su fealdad para resaltar su estado de marginación ("Literatura bufonesca", 506).

²⁷ Se trata de un estribillo popularísimo, que aparece en varios entremeses, por ejemplo: el "Baile de los negros" (c. 1660), de Francisco de Avellaneda, la "Mojiganga de la gitanada" (1670) y la "Mojiganga que se hizo en Sevilla en fiestas de Corpus" (1672) (Cotarelo y Mori, *Colección*, ccl-ccli, ccc).

²⁸ En el *Vocabulario de refranes* de Correas: "Aunke negro xente samo, alma tenemo", con la siguiente glosa: "Aunke somos negros, xente somos, *alma tenemos*. Dízese kontra los ke se desdeñan de xuntarse i admitir a otros" (33).

²⁹ Sobre la relación ambivalente entre lacayos y amos en el teatro áureo, véase: Maravall, "Criados, graciosos y pícaros".

³⁰ La expresión es de Monique Joli ("El truhán y sus apodos", 728). A propósito de las otras dos formas de insultos rituales mencionadas, véanse: J. P. Wickersham Crawford. "Echarse pullas: a Popular Form of Tenzone", *Romanic Review*, 6 (1915), 150-164; Francisco Layna Ranz. "Dicterio, conceptismo y frase hecha: a vueltas con el vejamen", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44, 1 (1996), 27-56.

³¹ Méndez Plancarte, el editor de la "Sátira contra el Arcediano Zuazo de Coscojales", de Pedro de Avendaño, puso "cayó en su predicación" en lugar de "otro verbo" (es decir, *cagó*), y justifica la censura diciendo que: "Los siglos de oro, aun siéndolo, eran groserísimos en ciertos aspectos" (*Poetas novohispanos*, 236).

³² Para R. O. Jones, " la poesía se vinculaba a proposiciones generales, no las exclusivamente personales: un poema debido a una experiencia personal se dirigía casi invariablemente hacia una conclusión general, con frecuencia una máxima o una *sentencia* o una deducción lógica. De este modo, incluso un poema lírico podía ser considerado como instructivo o beneficioso . . . Esta última nota iba a ser acentuada por la Contrarreforma" (*Historia*, 148).

³³ Curtius usa la fórmula en una descripción del estilo jocoserio (*Literatura*, 597).

³⁴ Por ejemplo, véase el panegírico del estilo lúdico que hace Gracián en *La agudeza*, 514 ss.

³⁵ Dice el santo: "Mucho más [que la iluminación] incita y eleva la pura fe y desnudez a oscuras", porque "así como la fe se arraigó e infundió más en el alma mediante aquel vacío y tiniebla y desnudez . . . también juntamente se arraiga e infunde más en el alma la caridad de Dios" (*Subida*, 98-99).

³⁶ "Danckert ha mencionado varias canciones populares alemanas, austríacas y húngaras en las cuales el color moreno de una mujer, lejos de ser sólo un rasgo externo, es el equivalente de la experiencia y disponibilidad sexuales, y es ésta, claramente, la connotación de la mayoría de las canciones españolas de morena" (Frenk, "Símbolos naturales", 167-168).

³⁷ En su interpretación de Génesis 9, 22-25, Sandoval dice que Dios permitió que un calor excesivo en la matriz quemara la piel de los descendientes de Cam, después de que éste se burló de su padre, Noé (*De instauranda Aethiopum salute*, 72).

BIBLIOGRAFIA

Aguirre, *José de Valdivielso*: José M^a Aguirre. *José de Valdivielso y la poesía religiosa tradicional*. Toledo, Diputación Provincial, 1965.

Aguirre Beltrán, *La población negra*: Gonzalo Aguirre Beltrán. *La población negra de México. Estudio etnohistórico*. México, FCE, 1989.

Alatorre, *Los 1001 años*: Antonio Alatorre. *Los 1001 años de la lengua española*. México, FCE, 1979.

Alfonso X, *Antología*: Alfonso el Sabio. *Antología*, ed. Margarita Peña. México, Porrúa, 1990.

Alonso - Blecua, *Antología*: Dámaso Alonso y José Manuel Blecua. *Antología de la poesía española*. Madrid, Gredos, 1956.

Alvarez - Obediente, "Sociolingüística del español": Alexandra Alvarez y Enrique Obediente. "Sociolingüística del español del Caribe: 'Virtualidad' de las lenguas semicriollas", *América negra: panorámica actual de los estudios lingüísticos sobre variedades hispanas, portuguesas y criollas*, ed. Matthias Perl y Armin Schwegler. Frankfurt, Vervuert, 1998.

Alvarez Nazario, *El elemento afronegroide*: Manuel Alvarez Nazario. *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico*. San Juan, Instituto de la Cultura Puertorriqueña, 1974.

Anglés, *La música*: Higinio Anglés. *La música en la corte de los Reyes Católicos, I. Polifonía religiosa*. Madrid, CSIC, 1941.

Antonucci, "Salvaje, villanos y gracioso": Fausta Antonucci, "Salvaje, villanos y gracioso: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad", *Criticón* 60 (1994), 24-34.

Aristóteles, *El arte poética*: Aristóteles. *El arte poética*: México, Espasa-Calpe Mexicana, 1992.

Asensio, *Itinerario*: Eugenio Asensio. *Itinerario del entremés*. Madrid, Gredos, 1971.

----, *Poética y realidad*: Id. *Poética y realidad en el cancionero peninsular*. Madrid, Gredos, 1957.

Aubrun, *La comedia*: Charles V. Aubrun. *La comedia española 1600/1680*. Madrid, Taurus, 1981.

Autoridades: Real Academia Española. *Diccionario de autoridades*, ed. facs, 3 vols. Madrid, Gredos, (*Biblioteca románica hispánica, Diccionarios*, 3), 1984.

Bajtín, *La cultura popular*: Mijail Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid, Alianza Editorial, 1987.

-----, *Problemas de la poética*: Mijail M. Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova. México, FCE, 1979.

Baranda, "Las hablas": Consolación Baranda Letuario. "Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario", *RFE* 44 (1989), 311-333.

Bastide, *Les Amériques noires*: Roger Bastide. *Les Amériques noires*. Paris, Payot, 1967.

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

-----, *Negros y morenos*: Id. *Negros y morenos en el cancionero rioplatense*. Buenos Aires, Sociedad Argentina de Americanistas, 1953.

Bennassar, *La España*: Bartolomé Bennassar. *La España del Siglo de Oro*. Grijalbo, Barcelona, 1983.

Bowser, "Colonial": Frederick P. Bowser. "Colonial Spanish America", en *Neither Slave Nor Free. The Freedman of African Descent in the Slave Societies of the New World*, ed. David W. Cohen y Jack P. Greene. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1972, 19-58.

Bravo-Villasante, *Villancicos*: Carmen Bravo-Villasante. *Villancico del siglo XVII y XVIII*. Madrid, Editorial Magisterio Español, 1978.

Brown: Colección de pliegos sueltos en poder de la Biblioteca John Carter Brown, Providence, RI.

Bugner, *The Image*: Ladislav Bugner. *The Image of the Black in Western Art. I. From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire*, ed. Jean Vercoutter. Cambridge, London, Harvard University Press, 1979, 9-32.

Caballero, "Miscent sacra profanis": Carmelo Caballero Fernández-Rufete. "Miscent sacra profanis: música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII", en Virgili Blanquet, *Música y literatura en la Península Ibérica*, 49-62.

Cabral, "Islas de azúcar": Manuel del Cabral. "Islas de azúcar amarga", en *Tropico negro*. Buenos Aires, Sopena, 1941, 21-25.

Cabrera, *Reglas de Congo*: Lidia Cabrera. *Reglas de Congo. Palo Monte. Mayombe*. Miami, Peninsular Printing, 1979.

Caillois, *L'Homme*: Roger Caillois. *L'Homme et le sacré*. Paris, Gallimard, 1950.

Calderón, *Entremeses*: Pedro Calderón de la Barca. *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera. Madrid, Castalia, 1982.

-----, *Obras: Id. Obras completas. I. Dramas*, ed. A. Valbuena Briones. Madrid, Aguilar, 1956.

Canonica, *El poliglottismo*: Elvezio Canonica de Rochemonteix. *El poliglottismo en el teatro de Lope de Vega*. Kassel, Edition Reichenberger, 1991.

Caro Baroja, *El Carnaval*: Julio Caro Baroja. *El Carnaval (análisis histórico-cultural)*. Madrid, Taurus, 1965.

Carpentier, *La música*: Alejo Carpentier. *La música en Cuba*. México, FCE, 1972.

Castellano, "El esclavo negro": Juan R. Castellano, "El esclavo negro en el entremés del Siglo de Oro", *Hispania* 44 (1961), 55-65.

Castro, *El pensamiento de Cervantes*. Américo Castro. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona, Editorial Crítica, 1987.

Cervantes, *Entremeses*: Miguel de Cervantes. *Entremeses*, ed. Nicholas Spadaccini. Madrid, Cátedra, 1985.

Climent, *Compositores valencianos*: José Climent. *Compositores valencianos. Juan Bautista Comes. 1582?-1643*. Valencia, Diputación Provincial, 1977.

CMP: José Romeu Figueras (ed.). *La música en la corte de los Reyes Católicos, IV-1. Cancionero Musical de Palacio. Siglos XV-XVI*. Barcelona, CSIC, 1965.

Comes, *Compositores*: Juan Bautista Comes. *Compositores Valencianos. Juan Bautista Comes. 1582? - 1643. Obras en lengua romance II*, transcripción de José Climent. Valencia, Piles Editorial de Música, 1977.

Correas, *Vocabulario de refranes*: Gonzalo Correas. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combert. Bordeaux, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines, 1967.

Cotarelo, *Colección*: Emilio Cotarelo y Mori. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, 2 vols. Madrid, Bailly y Baillièrre, 1911 (*Nueva biblioteca de autores españoles*, 17, 18).

Courtès, "The Theme of 'Ethiopia': Jean-Marie Courtès. "The Theme of 'Ethiopia' and 'Ethiopians' in Patristic Literature", en *The Image of the Black in Western Art. 2. From the Early Christian Era to the 'Age of Discovery'*, ed. Jean Devisse. Cambridge, London, Harvard University Press, 1979, 9-32.

Covarrubias, *Tesoro*: Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la lengua castellana o española* (1610). Madrid, Ediciones Turner, 1984.

Cruz, *Subida*: San Juan de la Cruz. *Subida del monte Carmelo*, en *Obra poética*, ed. Gabriel de la Mora. México, Porrúa, 1977.

Cummins, *The Spanish Traditional Lyric*: John G. Cummins. *The Spanish Traditional Lyric*. Oxford, Pergamon Press, 1977.

Curtius, *Literatura*: Ernst Robert Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre. México, FCE, 1998.

Chasca, "The Phonology": Edmund De Chasca. "The Phonology of the Speech of the Negroes in Early Spanish Drama", *Hispanic Review* 14, (1946), 322-339.

Da Silva, *Dicionário*: Antonio Da Silva Maia. *Dicionário complementar. Português-Kimbundu-Kikongo (Linguas nativas do centro e norte de Angola)*. Vila da Feira, Gráf. Feirense, 1964.

Damasceno, *Vilancicos*: Darcy Damasceno (ed.). *Vilancicos seiscentistas*. Ministério da Educação e Cultura, Divisão de Publicações e Divulgação. Rio de Janeiro, 1970.

Donovan, *Liturgical Drama*: Richard B. Donovan. *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958.

DRAE: Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa Calpe, 21a edición, 1992.

Echeverría, *La modernidad*: Bolívar Echeverría. *La modernidad de lo barroco*. México, Era, 1998.

Elwert, "L'Emploi des langues étrangères": W. Th. Elwert. "L'Emploi des langues étrangères comme procédé stylistique", *Revue de Littérature Comparée* 34 (1960), 409-437.

Encina, *Arte de poesía*: Juan del Encina. *Arte de poesía castellana. Obras completas. 1.*, ed. A. M. Rambaldo. Madrid, Espasa Calpe, 1978.

-----, *Églogas: Id. Églogas de Juan del Encina*, ed. Humberto López Morales. Madrid, Escelier, 1963.

-----, *Poesía lírica: Id. Poesía lírica y cancionero musical*, ed. Royston O. Jones y Carolyn R. Lee. Madrid, Castalia, 1975.

Erasmus, *Elogio: Erasmo de Rotterdam. Elogio de la locura*. Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

Escalante, *El negro: Aquiles Escalante. El negro en Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1964.

Estrada Jasso, *El villancico virreinal: Andrés Estrada Jasso. El villancico virreinal mexicano*. San Luis Potosí, Archivo Histórico del Estado, 1991.

Feldman, "La poesía afrocubana": Dorothy Feldman Harth. "La poesía afrocubana, sus raíces e influencias", *Miscelánea de estudios dedicados a Fernando Ortiz por sus discípulos, colegas y amigos. t.2*. La Habana, Imp. Úcar, 1956, 789-815.

Fernandes, *Cancionero: Gaspar Fernandes. Cancionero musical de Gaspar Fernandes. (Puebla - Oaxaca)*, ed. Margit Frenk (en preparación).

Flecha, *Ensaladas: Mateo Flecha. Las ensaladas*, trans. y est. Higinio Anglés. Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, 1954.

Foncon: Pliegos sueltos conservados en el volumen "Miscelánea de 30 obras" (XIII, 4, 23), del Fondo Conventual de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. "Dr. Eusebio. Davalos" (México).

Foucault, *Historia: Michel Foucault. Historia de la locura en la época clásica*. FCE, 1990.

Fra, *La imagen: Baltasar Fra Molinero. La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Siglo XXI, 1995.

Fraile, *La poesía infantil: José Manuel Fraile Gil (ed.). La poesía infantil en la tradición madrileña*. Comunidad de Madrid, 1994.

Frazer, *La rama dorada: James Frazer. La rama dorada*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

Frenk, *Corpus: Margit Frenk. Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid, Castalia, 1987.

-----, *Entre folklore: Id. Entre folklore y literatura*. México, El Colegio de México, 1984.

-----, *Estudios: Id. Estudios sobre lírica antigua*. Madrid, Castalia, 1978.

-----, *Lirica española: Id. Lirica española de tipo popular*. Madrid, Cátedra, 1984.

-----, "Símbolos naturales": *Id. "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas"*, en *Lirica popular / Lirica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Machado, 1998, 159-182.

Freud, *Jokes*: Sigmund Freud. *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, trans. y ed. James Strachey. New York, Norton, 1960.

-----, *Más allá: Id. Más allá del principio del placer. Obras completas, t. 18*, ed. James Strachey, trans. José L. Etcheverry. Buenos Aires, Amorrortu, 1979.

Gage, *The English-American*: Thomas Gage. *The English American. A New Survey of the West Indies, 1648*, ed. A. P. Newton. London, Routledge & Sons, 1928.

García de Enterría, "Bailes, romances, villancicos": María Cruz García de Enterría, "Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético musicales", en Virgili Blanquet, *Música y literatura en la Península Ibérica*. 169-184.

-----, "Literatura de cordel": *Id. "Literatura de cordel en tiempo de Carlos II: géneros parateatrales"*, en Huerta Calvo, *Diálogos hispánicos*, 137-154.

García y García, "Religiosidad popular": Antonio García y García. "Religiosidad popular y festividades en el Occidente peninsular (s. XIII-XVI)", en *Fiestas y liturgia. Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velásquez. 12/14-XII-1985*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1988, 35-51.

Geertz, "Deep Play": Clifford Geertz. "Deep Play. Notes on the Balinese Cockfight", *MSS Modular Publication Reprint 72*, 1-37. (Publicado originalmente en *Daedalus* (invierno, 1972).

Góngora, *Letrillas*: Luis de Góngora, *Letrillas*, ed. Robert Jammes. Madrid, Castalia, 1980.

González de Eslava, *Villancicos*: Fernán González de Eslava. *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devota*, ed. Margit Frenk. México, El Colegio de México, 1989.

Gracián, *Agudeza*: Baltasar Gracián. *Agudeza y arte de ingenio*. México, UNAM, 1996.

Granda, *Español de América*: Germán de Granda. *Español de América, español de Africa y hablas criollos hispánicas. Cambios, contactos y contextos*. Madrid, Gredos, 1994.

-----, *Estudios lingüísticos: Id. Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispanicos y criollos*. Madrid, Gredos, 1978.

Gregori, "Figuras y personajes": Josep Maria Gregori, "Figuras y personajes en el villancico navideño del Barroco musical hispánico", en Huerta Calvo, *Diálogos hispánicos*, 371-376.

Guerrero, *Canciones*: Francisco Guerrero. *Canciones y Villanescas espirituales*, ed. Miguel Querol Gavaldá. Barcelona, CSIC, 1955.

Guillén, "Canto negro": Nicolás Guillén. "Canto negro", en *Sóngoro cosongo*. Buenos Aires, Losada, 1952, 21.

Hendrix, *Some Native Comic Types*: William Samuel Hendrix. *Some Native Comic Types of the Early Spanish Drama*. Columbus, Ohio State University, 1925.

Henestrosa, *Cartas de Indias: Cartas de Indias, t. II*. (ed. facs.), ed. Andrés Henestrosa. México, Porrúa y Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1981.

Henriquez Ureña, *Estudios*: Pedro Henriquez Ureña. *Estudios de versificación española*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1961.

Houghton: Pliegos sueltos de la colección "Villancicos de cantar. La Capilla Real" de la Biblioteca Houghton, Universidad de Harvard (SC7 A100 B742v.).

Huerta Calvo, *Diálogos hispánicos*: Javier Huerta Calvo (ed). *Diálogos hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del siglo XVIII*. Amsterdam, Rodopi, 1989.

Hutcheon, "Ironie, satire, parodie": Linda Hutcheon. "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie", *Poétique* 46 (1981), 140-155.

Jammes, "La letrilla": Robert Jammes. "La letrilla dialogada", en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Madrid, CSIC, 1983, 91-118.

Janner, "La glosa": Hans Janner. "La glosa española", en *RFE* 27 (1943), 181-232.

Jason, "The Language": Howard M. Jason. "The Language of the Negro in the Early Spanish Drama", *College Language Association Journal* 10 (1967), 333-340.

Joli, "El truhan y sus apodos": Monique Joli. "El truhan y sus apodos", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 34 (1985-86), 723-740.

Jones, *Historia*: Royston O. Jones. *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: Prosa y poesía. (Siglos XVI y XVII)*. Barcelona, Ariel, 1983.

Jones, "Mexican *juegos de villancicos*": Cyril A. Jones. "Mexican *juegos de villancicos*", *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, ed. Dámaso Alonso. Madrid, Gredos, 1972, 313-321.

La Bruyère, *Les Caractères*: Jean de la Bruyère. *Les Caractères*. Paris, Nelson, 1939.

Lacan, *Ecrits II*: Jacques Lacan. *Ecrits II*. Paris, Seuil, 1971.

Laguarda, "Afronegrismos": Rolando A. Laguarda Triás. "Afronegrismos rioplatenses", *Boletín de la Real Academia Española* 49 (1969), 27-116.

Laman, *Dictionnaire*: Karl E. Laman. *Dictionnaire kikongo-français*. Bruselas, Librairie Falk, G. Van Campenhour, 1936.

Le Gentil, *La poésie lyrique*: Pierre Le Gentil. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*. Rennes, Plon, 1949-1952.

Ledesma, *Conceptos*: Alfonso de Ledesma. *Conceptos espirituales y morales* (1600), ed. Francisco Almagro. Madrid, Alianza, 1978.

León, *Cantar*: Fray Luis de León. *La perfecta casada. Cantar de los cantares. Poesías originales*, ed. Joaquín Antonio Peñalosa. México, Porrúa, 1980.

León Marchante, *Obras*: Manuel de León Marchante. *Obras poéticas pósthumas . . . tomo segundo*. Madrid, Gabriel del Barrio, 1733

Lévi-Strauss, *The Savage Mind*: Claude Lévi-Strauss. *The Savage Mind*. Chicago, University of Chicago Press, 1966.

Lope de Vega, "Arte nuevo": Felix Lope de Vega Carpio. "Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo", *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua. Barcelona, Planeta, 1989, 236-248.

-----, *La Dorotea*: Id. *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby. Madrid, Castalia, 1980 (*Clásicos Castalia*, 102).

-----, "La siega": Id. "La siega", en *Obras escogidas*. 3, ed. Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid, Aguilar, 1955, 61-79.

-----, *Los peligros*: Id. "Los peligros de la ausencia", en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo 13*. Madrid, 1930, 170-204.

-----, *Servir*: Id. "Servir a señor discreto", en *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*. 4., ed. Juan Eugenio Hartzenbush. Madrid, Editorial Hernando, 1932 (*Biblioteca de autores españoles* 52), 69-91.

Lomax, *The Land*: Alan Lomax. *The Land Where the Blues Began*. New York, Delta, 1995.

López-Calo, *Historia*: José López-Calo, *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*. Madrid, Alianza, 1988.

----, *La música. Id. La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI. I. Texto*. Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1963.

Manuel, *Libro de los ejemplos*: Juan Manuel *Libro de los ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*, ed. Juan M. Lope Blanch. México, UNAM, 1960.

Mansour, *La poesía negrista*: Mónica Mansour. *La poesía negrista*. México, Ediciones Era, 1973.

Maravall, "Criados, graciosos y pícaros": José Antonio Maravall. "Relaciones de dependencia e integración social. Criados, graciosos y pícaros", *Ideologies and Literature 1* (1977), 3-32.

----, *La cultura. Id. La cultura del Barroco*. Madrid, Ariel, 1998.

Márquez Villanueva, "Literatura bufonesca": Francisco Márquez Villanueva. "Literatura bufonesca o del 'loco'", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 34 (1985-6), 501-528.

Marquina, "El negro": Rafael Marquina. "El negro en el teatro español antes de Lope de Vega", *Ultra* 8 (1938), 555-568.

Medina: pliego suelto fotocopiado de la colección de la profesora Martha Lilia Tenorio.

Meléndez, *Signos de Iberoamérica*: Concha Meléndez. *Signos de Iberoamérica*. México, Imp. M. León Sánchez, México, 1936.

Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*: Alfonso Méndez Plancarte (ed.). *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*. México, UNAM, 1991.

Menéndez Pidal, "La primitiva poesía": Ramón Menéndez Pidal. "La primitiva poesía lírica española", en *Estudios literarios*. Madrid, Espasa Calpe, 1973, 157-212.

Monguio, "El negro en algunos poetas": Luis Monguio. "El negro en algunos poetas españoles y americanas anteriores a 1800", en *La literatura del Caribe y otros temas*. México, Editorial Cvltvra, 1961, 263-275.

Moratilla, "Ha, negliyo": Francisco Moratilla. "Ha, negliyo, ha negliyo de Santa Tomé", en *Morelia Colonial. El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de*

Valladolid. Siglo XVIII, Miguel Bernal Jiménez (ed.). Morelia, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás. 1939, 21-23.

Mullen, "Simón Aguado's *Entremés*": Edward J. Mullen. "Simón Aguado's *Entremés de los negros*: Text and Context", *Comparative Drama* 20 (1986), 231-246.

Ngou-Mve, *El Africa bantú*. Nicolás Ngou-Mve. *El Africa Bantú en la colonización de México (1595-1640)*. Madrid, CSIC, 1994.

Ong, *Oralidad*: Walter J. Ong. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, FCE, 1982.

Ortiz, *La africanía*: Fernando Ortiz. *La africanía de la música folkórica de Cuba*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.

Padilla, *Archivo*: Colección de siete villancicos manuscritos del *Archivo de Música Sacra de la Catedral de Puebla*. Para información bibliográfica más completa, véase el apéndice.

Palomo, *La poesía*: María del Pilar Palomo. *La poesía en la Edad de Oro (Barroco)*. Madrid, Taurus, 1987.

Perdomo, *Archivo musical*: José Ignacio Perdomo Escobar. *El Archivo musical de la Catedral de Bogotá*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976.

-----, *Historia*: *Id. Historia de la música en Colombia*. Bogotá, Editorial ABC, 1975.

José Pérez de Montoro. *Obras posthumas lyricas sagradas*, t.2. Madrid, 1736.

Pope, "El villancico": Isabel Pope. "El villancico polifónico", en *El Cancionero de Upsala*, ed. Rafael Mitjana y Jesús Bal y Gay. México, El Colegio de México, 1944, 15-43.

Quevedo, *Libro de todas las cosas*: Francisco de Quevedo y Villegas. *Libro de todas las cosas y otras muchas más. Obras completas*, t. 1, ed. Felicidad Buendía. Madrid, 1966.

Ramírez, *Tesoro*: Felipe Ramírez Ramírez (ed.). *Tesoro de la música polifónica en México, t. 2, 13 obras de la Colección J. Sánchez Garza*. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical. INBA, SEP, México, 1981.

Redondo, "Le Carnaval": Augustin Redondo. "Le Carnaval: des rites sociaux aux jeux théâtraux", en *Il Carnavale: Dalla tradizione Arcaica alla traduzione colta del Rinascimento*. Roma, Estratto, 1990, 23-39.

-----, "Sociabilités et solidarités": *Id.* "Sociabilités et solidarités / ségrégations festives: Carnaval aristocratique et Carnaval populaire à Madrid vers le milieu du XVIIe siècle", en

Solidarités et sociabilités en Espagne (XVIe-XVIIe siècles), ed. Agustín Redondo. Besaçon, Annales Littéraires de l'Université, 1991, 63-76.

Rengifo, *Arte poética*: Juan Díaz Rengifo. *Arte poética española* (1606). Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.

Reyes, "Las jitanjáforas": Alfonso Reyes. "Las jitanjáforas", en *La experiencia literaria*. México, FCE, 1994, 178-218.

Ricard, *Une poétesse mexicaine*: Robert Ricard. *Une poétesse mexicaine du XVII^e siècle*. Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1954.

Ripodas, *Lo indiano*: Daisy Ripodas Ardánaz (ed.). *Lo indiano en el teatro menor español de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Ediciones Atlas, 1991 (*Biblioteca de autores españoles*, 301).

Rivers, "Garcilaso y la escritura literaria": Elias L. Rivers. "Garcilaso y la invención de una escritura literaria", *Anuario de Letras* 18 (1980), 279-285.

Rodríguez Marín, *El Loaysa*: Francisco Rodríguez Marín. *El Loaysa de "El celoso extremeño"*. Sevilla, D. Isidoro Bosarte, 1901.

Rondón, "El villancico barroco americano": Victor Rondón. "El villancico barroco americano: ¿hegemonía popular o eclesial?", en el disco compacto *Música virreinal latinoamericana*. Ars Nova y Syntagma Musicum, 1997.

Rosas de Oquendo, "Romance del mestizo": Mateo Rosas de Oquendo. "Romance del mestizo", en *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*, ed. Alfonso Méndez-Plancarte. México, UNAM, 1991, 138-140.

-----, "Sátira": *Id.* "Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Perú año de 1598", en Rubén Vargas Ugarte (ed.). *Rosas de Oquendo y otros*. Lima, Clásicos peruanos, 1955.

Rousset, *La Littérature*: Jean Rousset. *La Littérature de l'âge baroque en France*. Paris, Corti, 1995.

Rueda, "Eufemia": Lope de Rueda. "Comedia Eufemia", en *Lope de Rueda*, ed. Jesús Moreno Villa. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 5-91.

Ruiz, *Libro de buen amor*: Juan Ruiz. *Libro de buen amor*, ed. Julio Cejador y Frauca. Madrid, Espasa-Calpe, 1951.

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

Ruiz Ramón, *Historia del teatro*: Francisco Ruiz Ramón. *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta mil novecientos*. Madrid, Alianza, 1967.

Russel, "Towards an interpretation": P. E. Russel. "Towards an interpretation of Rodrigo de Reinosa's 'poesía negra'", en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age, Presented to Edward W. Wilson*, ed. R. J. Jones. Londres, Tamesis, 1973, 225-245.

Salazar, *Epistolario*: Eugenio de Salazar. *Epistolario español. II*, ed. Eugenio de Ochoa. Madrid, Rivadeneyra (*Biblioteca de autores españoles* 62), 1870.

Saldívar, *Historia de la música*: Gabriel Saldívar. *Historia de la música en México (Épocas precortesiana y colonial)*. México, Cvltvra, 1934.

Sánchez de Badajoz, *Farsas*: Diego Sánchez de Badajoz. *Farsas*, ed. José María Díez Borque. Madrid, Cátedra, 1978.

Sánchez Romeralo, *El villancico*: Antonio Sánchez Romeralo. *El villancico*. Madrid, Gredos, 1969.

Sandoval, *De instauranda Aethiopum salute*: Alonso de Sandoval. *De instauranda Aethiopum salute. Un tratado sobre la esclavitud*, ed. Enriqueta Vila Vilar. Madrid, Alianza, 1987.

Segal, *Roman Laughter*: Erich Segal. *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*. Cambridge, Harvard University Press, 1968.

Shergold y Varey, *Los autos*: N. D. Shergold y J. E. Varey. *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681*. Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, S. L., 1961.

Silva, "La imagen del negro": Jorge Silva Castillo. "La imagen del negro en los villancicos de Sor Juana", en *Jornadas de homenaje a Gonzalo Aguirre Beltrán*, Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, 1988, 95-118.

Soler, "Los negros vienen". Antonio Soler. *Villancicos*, v. 2. (*Del número 8 al 15 inclusive*), revisión y transcripción Paulino Capdepón Verdú. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1992.

Soler, "Aio Antón": Francesc Soler. "Aio Antón, a dónde vamo . . .", en *Quaderns de música Històrica catalana* 5. Transcripció i estudi: Francesc Bonastre. Barcelona, Institut Universitari de Documentació i Investigació Musicològica Josep Ricart i Matas, 1988, 5-28.

Sor Juana, *Obras 2*: Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. 2. Villancicos y letras sacras*, ed. y estudio liminar de Alfonso Méndez Plancarte. México, FCE, 1994.

Sor Juana, *Obras 4*: Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas. 4. Comedias, sainetes y prosa*, ed. Alberto G. Salceda. México, FCE, 1992.

St. Amour, *A Study*: Sister Mary Paulina St. Amour. *A Study of the Villancico Up to Lope de Vega*. Washington, The Catholic University of America Press, 1940.

Stevenson, "A Christmas villancico": Robert M. Stevenson. "A Christmas villancico for a Negro *cofradía* in dialect", *Inter-American Music Review*, 6 (1985), 37-45.

-----, *Christmas Music in Baroque Mexico*. Berkeley, University of California Press, 1974.

-----, "El elemento negro": *Id.* "El elemento negro en los albores de la música del Nuevo Mundo". *Heretofonía* 11 (1978), 4-10.

-----, *Inter-American*: *Inter-American Music Review*, 7, 1 (1985). Contiene cuatro villancicos de negro de Gaspar Fernandes, transcritos por Robert M. Stevenson (3-6, 11-13, 18-20, 23-24).

-----, *Music*: *Id. Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley, University of California Press, 1968.

-----, "Puebla Chapelmaster": *Id.* "Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries. Part II", *Inter-American Music Review*, 6, (1985) 29-139.

-----, *RBMSA*: *Id. Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, Organization of American States, 1970.

-----, *Seventeenth Century*: *Id. Seventeenth-Century Villancicos*. Lima, Ediciones "CVLTVRA", 1974.

-----, *Spanish Cathedral Music*: *Id. Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Berkeley, University of California Press, 1961.

-----, "The Afro-American": *Id.* "The Afro-American Musical Legacy to 1800". *The Musical Quarterly* 54 (1968), 475-502.

-----, *The Music*: *Id. The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington y Lima, Pacific Press, S. A., 1959.

-----, *The Musical*: *The Musical Quarterly* 54 (1968). Contiene un villancico de negro de Gaspar Fernandes, transcrito por Robert M. Stevenson (490-495).

-----, *Vilancicos: Id. Autores vários. Vilancicos portugueses*, transcripción y estudio Robert Stevenson. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

Subirá, "El villancico literario-musical": José Subirá. "El villancico literario-musical. Bosquejo histórico", *Revista de Literatura* 22 (1962), 5-27.

Tallet, "La rumba": José Zacarías Tallet. "La rumba", en *Black Poetry of the Americas*, ed. Hortensia Ruíz del Vizo. Miami, Ediciones Universales, 1972, 34-36.

Tardieu, "Du bon usage": Jean-Pierre Tardieu. "Du bon usage de la monstruosité: La visión de l'Afrique chez Alonso de Sandoval (1627)". *Bulletin Hispanique*, 86 (1984), 164-178.

Tenorio, *Los villancicos*: Martha Lilia Tenorio. *Los villancicos de Sor Juana*. México, El Colegio de México, 1999.

Teyssier, *La Langue*: Paul Teyssier. *La Langue de Gil Vicente*. Paris, Librairie C. Klincksiek, 1959.

Torrente, "Un villancico": Álvaro Torrente. "Un villancico danzado y representado: «Los figurones ridículos en Salamanca»", en Virgili Blanquet, *Música y literatura en la Península Ibérica*, 495-516.

Triana, *Léxico documentado*: Humberto Triana y Antorveza. *Léxico documentado para la historia del negro en América (siglos XV-XIX)*. t. 1. Bogotá, Instituto Caro Y Cuervo, 1997.

Veres, "Juegos idiomáticos": Ernesto Veres d'Ocón. "Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda", *RFE* 34 (1950), 195-237.

Vicente, *Obras*: Gil Vicente. "Auto pastoril castellano", en *Obras en español de Gil Vicente*, ed. Ricardo E. Molinari. Buenos Aires, Ediciones Nuevo Romance, 1942, 13-28.

Villanueva, *Los villancicos*: Carlos Villanueva. *Los villancicos gallegos*. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994.

Virgili Blanquet, *Música y literatura en la Península Ibérica*: María Antonia Virgili Blanquet, G. Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.). *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*. Valladolid, Sociedad "V Centenario del Tratado de Torsedillas", 1997.

Wardropper, *Historia de la poesía*: Bruce Wardropper. *Historia de la poesía lírica a lo divino*. Madrid, Revista de Occidente, 1958.

Weber, "El tipo cómico: Frida Weber de Kurlat. "El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco. Fonética", *Filología* 8 (1962), 139-168.

-----, "El tipo del negro": *Id.* "El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: Tradición y creación", en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. N. Poulussen y Antonio Sánchez Romeralo. Nimega, Asociación Internacional de Hispanistas-Instituto Español de la Universidad de Nimega Holanda, 1967, 695-704.

-----, "Sobre el negro como tipo cómico": *Id.* "Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI", *Romance Philology* 17 (1963), 380-391.

Wilson, "Persio": Edward M. Wilson. "Félix Persio Bertiso's *La harpa de Belén*", *Atlante*, 2 (1954), 126-136.

Zumthor, "Pour une poétique": Paul Zumthor. "Pour une poétique de la voix", *Poétique* 40 (1979), 514-524.

INDICE GENERAL

Introducción	a
Capítulo I. El Villancico eclesiástico	
Introducción	1
1. Antecedentes poético-musicales	1
2. Del villancico cortesano al villancico barroco	22
3. El declive	39
4. Resumen	40
Notas	40
Capítulo II. Descripción del corpus de los villancicos de negro.	
Introducción	49
1. Características y estructura de los villancicos de negro	50
2. La organización del corpus	56
Notas	62
Capítulo III. El habla de negro	
Introducción	64
1. Los dialectos literarios	66
2. La fonética y la morfosintaxis del habla de negro	70
3. Léxico	88
a. Variantes léxicas, jitanjáforas y palabras sueltas	95
4. Conclusión	113
Notas	115
Capítulo IV. La temática de los villancicos de negro	
Introducción	125
1. La procesión y la ofrenda	128
a. La procesión	128
b. La ofrenda. Comida y otros regalos	140
2. Antropónimos, títulos nobiliarios y honoríficos, topónimos	

a. Antropónimos	147
b. Titulos nobiliarios y honoríficos	148
c. Topónimos	151
3. Competencias y juegos, chistes, distorsiones lingüísticas y parodias bíblicas	154
a. Competencias y juegos	155
b. Los chistes sobre el color de la piel y otros elementos corporales.....	160
c. Lenguaje distorsionado	171
d. Parodias bíblicas	174
Notas	184
Bibliografía	192
Apéndice: Corpus de villancicos de negro	
A. Índice	i
B. Textos	v

APENDICE

CORPUS DE VILLANCICOS DE NEGRO

A. INDICE

<u>TEXTO</u>	<u>PAGINA</u>
I. BOGOTA:	
1. Bogotá 1	v
2. Bogotá 2	vi
3. Bogotá 3	vi
4. Bogotá 4	x
5. Bogotá 5	xii
6. Bogotá 6	xii
II. BRAVO:	
7. Bravo 1	xiv
8. Bravo 2	xv
9. Bravo 3	xvii
10. Bravo 4	xix
11. Bravo 5	xxi
12. Bravo 6	xxii
III. BROWN:	
13. Brown 1	xxv
14. Brown 2	xxvii
15. Brown 3	xxix
16. Brown 4	xxxi
17. Brown 5	xxxii
18. Brown 6	xxxiv
19. Brown 7	xxxvi

20. Brown 8	xxxvii
-------------------	--------

IV. COMES:

21. Comes 1	xxxviii
22. Comes 2	xxxix

V. DAMASCENO:

23. Damasceno 1	xl
24. Damasceno 2	xlii
25. Damasceno 3	xlii

VI. FERNANDES:

26. Fernandes 1	xliv
27. Fernandes 2	xlvi
28. Fernandes 3	xlviii
29. Fernandes 4	xliv
30. Fernandes 5	l
31. Fernandes 6	li
32. Fernandes 7	li

VII. FONCON:

33. Foncon 1	lii
34. Foncon 2	lv
35. Foncon 3	lvii

VIII. GONGORA:

36. Góngora 1	lix
37. Góngora 2	lx
38. Góngora 3	lxi

IX. HISPSOC:

39. Hispsoc 1	lxiii
40. Hispsoc 2	lxiv
41. Hispsoc 3	lxv
42. Hispsoc 4	lxvi

X. HOUGHTON:

43. Houghton 1	lxviii
----------------------	--------

44. Houghton 2	lxx
45. Houghton 3	lxx
46. Houghton 4	lxxiii
47. Houghton 5	lxxvi
48. Houghton 6	lxxix
49. Houghton 7	lxxxii
50. Houghton 8	lxxxiv
51. Houghton 9	lxxxix
52. Houghton 10	lxxxix

XI. LEON MARCHANTE:

53. León Marchante 1	xcii
54. León Marchante 2	xciv
55. León Marchante 3	xcvii
56. León Marchante 4	xcix
57. León Marchante 5	cii
58. León Marchante 6	civ
59. León Marchante 7	cvii
60. León Marchante 8	cix

XII. MEDINA:

61. Medina	cxix
------------------	------

XIII. MORATILLA:

62. Moratilla	cxv
---------------------	-----

XIV. PADILLA:

63. Padilla 1	cxvii
64. Padilla 2	cxviii
65. Padilla 3	cxix
66. Padilla 4	cxxi
67. Padilla 5	cxxii
68. Padilla 6	cxxiv
69. Padilla 7	cxxv

XV. PEREZ DE MONTORO:

70. Pérez de Montoro 1	cxxviii
71. Pérez de Montoro 2	cxxx
72. Pérez de Montoro 3	cxxxv
73. Pérez de Montoro 4	cxxxviii

74. Pérez de Montoro 5	cxlii
75. Pérez de Montoro 6	cxliv
76. Pérez de Montoro 7	cxlvi
77. Pérez de Montoro 8	cxlix
78. Pérez de Montoro 9	clii

XVI. PERSIO:

79. Persio	clv
------------------	-----

XVII. RIPODAS:

80. Ripodas	clvi
-------------------	------

XVIII. SOLERA:

81. Solera	clx
------------------	-----

XIX. SOLERF:

82. Solerf	clxii
------------------	-------

XX. SOR JUANA:

83. Sor Juana 1	clxiv
84. Sor Juana 2	clxvi
85. Sor Juana 3	clxvii
86. Sor Juana 4	clxix
87. Sor Juana 5	clxx
88. Sor Juana 6	clxxii
89. Sor Juana 7	clxxiii
90. Sor Juana 8	clxxiv
91. Sor Juana 9	clxxv
92. Sor Juana 10	clxxvii

XXI. STEVENSON:

93. Stevenson 1	clxxviii
94. Stevenson 2	clxxx
95. Stevenson 3	clxxxi
96. Stevenson 4	clxxxii
97. Stevenson 5	clxxxvi

B. TEXTOS**I. BOGOTA:**

1. Joseph de Cascante (compositor).

Navidad, s/f.

Bogotá

Negro

Introducción

Cucúa, cucúa,
qué válgame Dios;
o que bueno queda,
qué válgame Dios.

Estribillo

Al plimiyo que adoramó,
hazele fiesta quelemo,
pues bailemo usía,
la pranta se mueve
de alegre que sa gurumbé,
la gala se la yeva,
sió Manué.

Cucúa.

Todo lo neglo quelemo,
regosija y contenta,
celebrá la nacimienta
que de lon Dios que tenemo.

Bayla, plima.

Cucúa.

A siola Donzeya
le dalemo palaben,
que al siolo Manué,
palió tan linda
y tan beye; toca plima.

Cucúa.

fuelle: José Ignacio Perdomo Escobar (ed.). *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976, 277-278.

2. Anónimo.
Navidad, s/f.
Bogotá

¿Qué me manda,
buen Zanze?
Vaya plima, vaya
de zulambaque,
que plimo de zulambaque
de zu de zulambaque.

Al Reye, que va en carroza,
fiesta hacemos
que le alegra,
pol que sepa
que lo negla
samo vasalla bliosa,
que. echando de la gloliosa,
bailamo haciendo varas.
Hacemo mil sonsonete,
ay, que te ay.
Quete querete teque,
vaya, plima, de zulambaque.

Pol donde lo reye van,
pala hacer entlemesa,
con bonete en la cabeza
y camión de Ruan,
se vistió de sacristán
un neglo de Monicongo,
y al reye quitó el bonete,
ay, quete querete teque . . .

fuelle: José Ignacio Perdomo Escobar (ed.). *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976, 508-510.

3. Julián de Contreras (compositor).
Navidad, s/f.
Bogotá

*Billancico a 4 de Navidad. Negro zulumba. De fray Julián de Contreras**Estribillo a 4*

Teque-leque, toco-loto,
 que naze lon Dios,
 que llorando está
 y biene a los neglos
 a dal libeltá,
 zaranguán guán,
 que samo neglito,
 que andamo jolmal,
 zaranguán guán.

Solo

Plegona Flasca
 que ay buena pinaca,
 salandanga mandinga,
 surunga surumba,
 totiya remendra,
 le, le, la, le, la,
 tunba tumba catunbé,
 li, la, li lo,
 la roquiya fajo,
 lo, la, li, la,
 li, la, li, lo, lo,
 solondanga mandinga.

Teque leque,
 saranguá saranguá,
 que samo neglito que andamo
 el sonal saranguá.
 Caminemo, plima,
 y venimo ya.
 Regalo a chiquito
 pala plesenta,
 saranguán guán guá.

Plegona tú, Crara,
 salandanga mandanga,
 roquete rezuca,
 surunga surumbaque,
 la, le, la, la, le, la,
 tabriya tundaca tumbé,
 li, la, li, lo, la,

la, li, la, li, la, la, lo, lo,
solondanga mandinga,
solondinga mandanga,
teque leque.

¿Pala qué puchelo hacemo?
Dígame, bosancé,
que parece que yolamo
y la láglima assomamo,
sin pul qué ni para qué.

Aleglémosle, y Juaniya
la negla bliosa,
que le coma, le buya,
le coma, le pique,
le blinque i le salte-lo pe.
Aleglémosle, aleglémosle,
ha usihe, ha usihe,
que fase nublala e que[le] lobé,
ha usihe, ha usihe,
ha, he, ha, he, ha, he,
que fase le nubla, que que[le] loué,
uisi, ha, he.

Coplas

Si venimo la pastola
cun presente a la siola,
y pul Diosa, y aleadola,
lo negliyo de Santu Tumé,
¿qué quele?
Aleglémosle, y Jauniya,
la negla bliosa,
a la tan gloliosa,
aleglémosle, aleglémosle,
usiha he, usiha he,
ha, he, ha, he, he,
que quele lobé,
usiha he, usiha he,
que se fase nubla
he que quele lobé,
ha usihe.

Si a naciro de una estreya,
y venimo sol por beya,
por essa pula donseya,
y le besamo, besando el pe,
¿qué quele?

Si tlaemo la flautiya,
 sacabuche y chilimia,
 la bajona, colnetiya, sonajiya y cascabé.
 ¿qué quele?

Si quando venimo hablamos,
 y sa niño y no pantamo,
 que, aunque neglo, no tiznamo,
 polque sa de bona fe.

Si bailamo cum contenta
 a su santa nacimiento,
 y lo branco es atenta,
 debe lo negliyo corré,
 ¿qué quele?

Si, polque digan quien baya,
 le tlaemo papangaya,
 y turo pala alegraya,
 le cantemo cum plasé.

Niño de diossa,
 pol Jesumclisa,
 que tiene una cosa
 que Pelico, Flastico con Juaniya
 mi sabe entendeya, ni puele deciya,
 ¿qué quele?

Aleglémosle,
 y juntiya
 la negla bliosa
 la le buya,
 le coma, le pique,
 le blinque, le salte,
 lo pe.

Aleglémosle,
 ha usihe, he, he,
 que fase nublala,
 [qu]e que[le] lobé,
 que que[le] lobé,
 ha usihe, ha, he.

Si venimo cum cuntenta
 a su santa nacimiento,
 tocando tura istrumenta,
 cantando lo sanguangué.

Si tlaemo culasiona,
 glagea con cañelona,
 manzana, pela, y tulona,
 aunque no la ha de comé.

fuelle: José Ignacio Perdomo Escobar (ed.). *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976, 558-563. Una parte de este texto aparece también en Padilla 4.

4. Alonso Torices (compositor).
Navidad, s/f.
Bogotá

Estribillo

Toca la flauta,
siola Flacica,
tocala bé,
qui mitaio
y de risa,
qui lan Diossa chiquitira
ha naçiro
ya en Belé;
tocala bee,
yo solito
quielo tocal
la multelo,
sono lo pandelo,
cantala e coldelo,
plima Flacica, toca;
ussía, ussía, ussía,
que lo plimo neglo
al siquiyo aleglalemos,
mil cositas le tlaemo,
y a la glolia cantemo,
ussie,
quele al señjó
al sonsonetiyo
de Zambacaté.

Que aia nueva
sigalo vosa-merzé,
tócala bee, vaía,
toca ussía,
que o plimo neglo
al siquiyo aleglamo,
mil cosita le tlaemo,
y a la glolia cantemo

al sonsonetiyo
del zambacaté.

Coplas

Di Guinea salimo,
zambacaté, zambacaté,
y a buscaie venimo
que la vira de,
ay, ay, ay,
ay, qué vilanos, ay.

Si besamo la mano,
zambacaté, zambacaté,
y si ahora viyamo,
zambacaté, zambacaté,
cabayela den,
ay, ay, etc.

Si a la mula yegamo,
zambacaté,
aplisita tolnamo
pulo quel flío
le, le,
polque cabe nure,
ay.

Si contenta mi vió,
zambacaté, zambacaté,
porque sa chiquitiyo
tolo neglo,
lo ve, ay.

¡Válgame, Jesuclisa!
Velá el niño
en camisa
y que lo flío
le, le,
ay.

Güelita lo molemo
en la paxa y el heno
el siolo Manué,
ay.

Otras

Zambacaté,
pol que samo lo plimo,
zambacaté,

que la vira nos dé.
 Zambacaté,
 selemo coltesa,
 zambacaté,
 cabayeia desque.
 Zambacate.

Cuando yola di flío
 todo lo neglo lo ve.
 Zambacaté,
 y si paga quitamo,
 o que el flío tole.
 Zambacaté,
 que si glolia sayemo
 el siolo Manué.
 Le, lee, que le,
 ay, ay, ay,
 al sonsonetiyo
 del zambacaté.

fuelle: José Ignacio Perdomo Escobar (ed.). *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976, 568-571.

5. Anónimo.
 Navidad, s/f.
 Bogotá

Turu lu neglo
 saltemo y baylemo,
 colamo, dansemo
 y hagamono varas,
 turu lu neglo
 de Santu Tumé.

fuelle: *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*. Ed. de José Ignacio Perdomo Escobar. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976, 576.

6. Anónimo.
 Navidad, 1704.
 Bogotá

Tiple 1º

Vengan, vengan,
 q[ue] lo plegona la negla,
 q[ue] la negla lo plegona
 con vose de caramela;
 vengan a ber
 comeria nueba,
 q[ue] la negla representa
 del Dioso recien nacido
 y su madle helmosa beya,
 ay, helmosa beya,
 de su madle helmosa beya;
 que ya empiesa, que ya empiesa,
 cayar:
 que ya salen a cantar,
 cayar!

Tiple 2º

Vengan, vengan, vengan, vengan, vengan,
 vengan, vengan,
 y su madle helmosa y beya.

Coplas

Pulq[ue] Flastica se empiesse
 canto do re mi fa sol,
 Miguel tujo un fasistol
 con un motete de a trese.

Salió Antoña bisarra,
 a echar la copla plimela,
 vestida de saya en tela
 con tamboril y guitarra.

Un Rael y un almilece,
 un coro de sinfonía,
 y un tenor de chilimía,
 ¿para qué? Para ayudar.

El Alonso de Mudarra
 metido en un tahalí,
 asicate y borseguí
 y ropa de leuantar.

Flasiquilla, de puntiya,
 haze el papel de galán,
 vestido de tafetal,
 media de pelo y golilla.

Linda la comeria fue
y con la argumenta deya,
de una parira y donzella
en la pultra de Belé.

Lieua iin gorra amarilla
con gansota y martinete,
y un biscaino machete
pala il haciendo lugar.

La mula iso su papé
sin ponerse tú por tú,
habló buei y dijo: mu,
y no puro más ablar.

Tiple 1º:

Y viene el canario:
Canario bona
deruraifa,
si lon Dioso me da la uida.

fuelle: José Ignacio Perdomo Escobar (ed.). *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976, 601-603.

II. BRAVO:

1. Luis Gargallo (compositor).
Navidad, 1661.
Huesca.
Villancico de naciones.

VILLANCICOS QUE SE CANTARON LA NOCHE DE NAVIDAD EN LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE HUESCA. ESTE AÑO DE 1661: *Dedicados a los muy Ilustres Señores Dean, y Cabildo de dicha Santa Iglesia*. SIENDO MAESTRO DE CAPILLA EL RACIONERO LUIS GARGALLO. Con licencia en Huesca, por Juan Francisco de Larumbe, Impressor de la Universidad. Año 1661.

VILLANCICO V

Negro

Aquí za mi Dios verdadero,
y aquí quiere Neglo morir
Santero.

Aquí za, Neglo de antaño,
que quiele ser Elmitaño,
polque tiene desengaño,
de lo mundo pecadero.

Aquí za mi Dios verdadero . . .

Aquí hará la santa vida,
pues lo siglo le da en roztlo,
con cantimplora en agosto,
y calentaro en Enero.

Aquí za mi Dios verdadero . . .

fuelle: Carmen Bravo-Villasante (ed.). *Villancicos del siglo XVII y XVIII*. Madrid, Editorial Magisterio Español, S. A., 1978, 36-37.

2. Luis Gargallo (compositor).
Navidad, 1661.
Huesca.

VILLANCICO VIII

Negro

Hagamo plaça a lo Reye Mago
turo lo negro, e turo lo blanco,
que venimo en Cameya,
e buscámole por estreya,
con oro, con cienso, con mirra divina,
Diosu chiquitu,
Diosu, que nace bonitu,
en paxia, e pesebricu,
como hijo de Gaina.
Traemole a lo chiquitu
una danza de neglitu,
y uno mono de Tulu,
con esso, y el gu, gu, gu,
y el gua, gua, gua,
y el gue, gue, gue,
festejámole a su melsé,
como a uno Niño Sesú.

1. Plimo, ¿qué yevan lo Reye en done?

2. Yevan, cienso, cahculate,
oro, mirra, piñonate,
de calicante turrone,
caixiña de canelone,
grana branca e cururara,
panara Ingresa, cuchara,
e para hazer almendrara
guego más bronco que tú:
con esso, y el gu, gu, gu . . .

1. Plimo, qué yevan al tielno Infante.

2. Yevalémole piñona,
nuesa, y almendra monsara,
aceituna, y alcapara,
carnueza, y melacotona,
yevamole valona,
y a Susepe le dalé
samarra de consejela,
si se la quiele poné:
con esso, y el gu, gu, gu . . .

1. Plimo, qué yevan a la parira?

2. A la Siola Malía
yevamo con alegría
bayalde para la cara,
manto de gloria con punta,
moño, e tanta cosa junta,
que para aver de yevayo,
sa menester un cavayo
tan glande como yo, e tú:
con esso, y el gu, gu, gu . . .

1. Plimo, ¿qué yeva de cantulia?

2. No quede a vira instlumenta,
que no toque la peliona,
chimigula, y baxona,
lo sacabucha, y culneta,
tocámole cubetiya
sonagía, e cascabé,
y una famosa casiona
por el sol, fa, mi, re:
con esso, y el gu, gu, gu . . .

LAUS DEO

3. Antonio Montoro Fernández de Mora (compositor).

Navidad, 1694.

Lucena.

LETRAS DE LOS VILLANCICOS QUE SE HAN DE CANTAR EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE SEÑOR S. MATEO DE ESTA CIUDAD DE LUCENA. EN LA CALENDAS, NOCHE, Y DIAS DEL NACIMIENTO DE N. S. JESU CRISTO ESTE AÑO DE 1694. / PUESTOS EN MUSICA POR D. ANTONIO MONTORO, FERNANDEZ DE MORA, Presbítero, Maestro de Capilla de dicha Iglesia. / *Dirigidos al licenciado D. Alonso Chamizo, y Hurtado, Vicario Rector, y Cura de las Iglesias de dicha ciudad.* Impreso, en Córdoba, por Diego de Valverde y Leyva, y Acisclo Cortés de Ribera.

VILLANCICO VIII

Guineo

1. Ah, mi siolo Juanico.
2. ¿Qué dize, siolo Alosico?
1. Que ya sabe su melsé,
que estamo en lo Portalico
en que turu lo Neglico,
la noche de Nasimienta,
ha de andal como pimienta
en honra de lo Chiquito.
2. Ya sabemo, que tenemo
obediensia de cantaye,
de baylaye, y de tocaye,
la bajona, y chilimía,
sonajiya, y guitariya,
castañeta, y sapateta,
y la cala de bayeta,
como el Sol se ha de poné.
- 1,2. Galupé, galupé
que me bombonó, que me bomboné.
1. Siola Juan, ¿pulqué son quiele
su melsé que empiese?
2. Vaya disiendo, Alosico,
dile lo que me palese.
1. ¿Vaya el salambeque?
2. No quielo ese.
1. ¿Quiele se melsé folia?

2. No quielo ese.

1. ¿Tañalemo la pavana?

2. No quielo ese.

1. ¿Quiele el cabayelo?

2. No quielo ese.

1. ¿De canalio tene gana?

2. No quielo ese.

1. ¿Tañalemo chaconsiya?

2. Ese, ese.

1. Vaya, vaya la chaconsiya,
que es a gusto de la persona.

2. Vaya al Niño, que za llorando
y negliyo se va pasando.

Todos. Vaya, vaya la chaconsiya, vaya,
que se alegría tura la viya.

1. La chacona ez el antojo, anda.

2. Del chiquiyo enamolado, bueno.

1. Pues ha nasiro antojaro, vaya

2. De que nase el hombro cojo, eza.

1. Ezte zon le yena el ojo, Jezuz.

2. No le deje la guitariya, diga.

Todos. Vaya, vaya la chaconsiya . . .

2. La alegría es la chacona
desta noche, y desta Pascua,
y el branquiyo está como asuca.

2. Y al negliyo le sazona
el vel nuestla vizarriya.

Todos. Vaya, vaya la chaconsiya . . .

2. Aunque el Niño haya bajaro
pol los unos, y los otlos,

1. sin duda, que por nosotlos
se ha vestiro de encalnaró.

1, 2. Vailemo pues a tomaro
el culol de la negliya.

Todos. Vaya, vaya la chaconsiya . . .

2. Este Niño, que ha nasira,

1. ¡ay de mi, siolo Juanico!,
plosígalo su melsé,

que a mi el tono se me ha ito.

2. ¿Qué dise, siolo Alonso?

1. Que cantaye más no sé.

2. Pues, yo se lo enseñalé,
diga, diga, no sabe solfa.

1. No, dile, no, dile.

2. Diga como yo, també.

ut, ut, ut, re, re, mi, mi, fa, Sol.

1. Ut, ut, ut, re, re, mi, mi, fa, Sol.

2. Tome el tono su melsé.

1. Pul demás, es voses dalme,
que yo no lo entendelé.

2. Pues yo lo polseguilé
si le ha estolvaro la gala, anda
el canraye, esta tonada buena
que quelel decil la errala, vaya.

Esa es cosa de la mula, esa,
no me le se romal bula, Jesús,
quien yerra esta tonariya, diga:
vaya, vaya la chaconsiya, vaya,
que se alegla tura la Viya.

fuelle: Carmen Bravo-Villasante (ed.). *Villancicos del siglo XVII y XVIII*. Madrid, Editorial Magisterio Español, S. A., 1978, 63-65.

4. Anónimo.

Reyes, 1676.

Madrid, Real Convento.

Villancico de naciones.

VILLANCICOS QUE SE HAN DE CANTAR EN EL REAL CONVENTO DE LA
ENCARNACION, LA NOCHE DE LOS SANTOS REYES, ESTE AÑO DE 1676

III NOCTURNO

II VILLANCICO

En el portal, muy alegre
Unas sonajas tocando
Entró un Negro, tan obscuro,
Que no se veía la mano.

Por divertir a los Reyes,
Empezó a cantar con garvo,
Con la cara de Guineo,
Y con la voz de Canario.

Estrivillo

1. Desde Angola benimo,
 Atambú,
 A cantal a lo Plimo,
 Atambú,
 A bei a la Reyna,
 Venimo en su día
 De la Clofadia,
 Que yaman de Estreya,
 Que benil a beya
 La Negla oflecimo,
 Atambú.
 Desde Angola benimo,
 Atambú.
 A cantal a lo Plimo,
 Atambú.

Coplas

1. Benimo desastara
 A plobá lo bisansico;
 Que aunque tenemo fosico,
 Zamo gente muy onrara:
 Benimo cargara
 De dusienta estlumentiya,
 Panderiya,
 Sonagiya,
 Guitarriya,
 Chirimingula,
 Y baxone,
 Y Biolone,
 Y aremo famose sone
 En yegando al portaliyo
 Toca, Plimo, lo panderetiyo.

1. Tlaemo mucho cantare,
 Una famosa Contralta,
 Que samo de seso falta,
 Y pol mula lo tenore
 Mucho Capone,
 Que asemo de guruganta
 Que me espanta,
 Quando canta
 El Noche Santa,
 Murganistula tlaemo,
 Que ben tañemo,
 Y a Sogaro paresemo;

Bamo turo, bamo aoy yo,
 Toca, Plimo . . .
 3. Tlaemo glande tisoro,
 Mucha miscla, y aloe.
 Y si Neglo, en buena fe,
 Que le demo turo el oro,
 Que no samo Moro,
 Que benimo desde Oliente
 Mucha gente,
 Com presente,
 Y lo Paliente,
 Rey Melcocha,
 Y Baltasar,
 Y Siolo Gasipar,
 Que le benimo adorar,
 Que sa Rey, aunque chiquiyo:
 Toca, Plimo . . .

fuelle: Carmen Bravo-Villasante (ed.). *Villancicos del siglo XVII y XVIII*. Madrid, Editorial Magisterio Español, S. A., 1978, 88-89.

5. Anónimo.
 Navidad, 1679.
 Madrid, Real Convento.

VILLANCICOS QUE SE HAN DE CANTAR EN EL REAL CONVENTO DE LA
 ENCARNACION LA NOCHE DE NAVIDAD DESTE AÑO DE M.D.C.L.X.X.I.X.

VIII VILLANCICO

Estrivillo

1. ¿Flasico? 2. Ziol.
1. Tláygame vozasé un faciztol.
2. ¿No me dilá qué quele faze?
1. Azicúchele, y lo dilé:
 A lo Niño Chocotico
 Quielo hazel un Viyansico,
 Turo de zol-fa-mi-re,
2. ¿Y cómo ha de ze?

1. Zin zanguanguá

Gurupá, gurupé

Ni zambucutú,

Usiá, usié.

2. Puez como had de ze?

1. Acicúchele, y lo dilé:

La Tipla dila fa-zol,

Lo Contlalta, ala-mi-re,

Lo Tenor, be-fa-de-mi,

Lo Baxone, re-re-re.

2. ¿Qué quele dezil todo ezo,

Que no lo puedo entendé?

1. Azicúchele, y lo dilé:

Dixo un Paztol: zi-fa-Zol,

Díaglo, que a la me iré;

Y rezpondió un Taltamuro:

Si be-fa-de mi re-re.

2. ¿Conque de los qualto

Quiete componé

Una consonancia,

Que noz dé plaze?

1. Ezo, ezo ez;

Y azi, cara vino

Cuide del papé,

Repitiendo juntoz,

Una, y otlá vez,

Zi-fa-Zol, a-la-me-ire,

Zibe-fa de mi, le re-re-re,

Ezo, ezo ez.

Coplas

1. Flacico, en ezte consielto,

El Niño haze su papé,

Silviendo de Contla baxo

Al Contlato de Luzbé.

2. Palézeme be

Y máz zi repite

una y otlá vez . . .

4. Zi fa-Zol-ala-mi-re,

Zi berá de-mi-le-re-re-re.

1. En la Miza aquezta Noche

Cantal puede el Gallo, que

Pol Navidad, azaros

Loz Caponez, saben ben.

2. Palézeme . . .

1. Angelitoz pol el ayle
Cantal Gloliaz ezcuché,
Y en las tierra rezpondían:
Pol siembre jamás amén.

2. Palézeme . . .

1. Fue enemigo de Cantolez
Herodez, malvaro Rey,
Aunque a muchoz lez mandava
Pazoz de galgante Hazel.

2. Palézeme . . .

1. Dezde Belén hazta Egyto
Unan fuga hizo Soseph,
Y como ela Calpintelo,
Yevava el compaz muy ben.

2. Palézeme . . .

1. La Mula, y Buey conseltalon
Un famoso duo hasel,
Lan Mula cantó el Tenole,
Y lu Cuntlabaxo el Buey,

2. Palézeme . . .

fuelle: Carmen Bravo-Villasante (ed.). *Villancicos del siglo XVII y XVIII*. Madrid, Editorial Magisterio Español, S. A., 1978, 111-113.

6. Anónimo.

Reyes, 1696.
Madrid, Real Capilla.

VILLANCICOS QUE SE HAN DE CANTAR EN LA REAL CAPILLA DE SU
MAGESTAD LA NOCHE DE LOS SANTOS REYES ESTE AÑO DE M.DC.XCVI.

VILLANCICO VII

NEGRILLO

Estrivillo

Con el zon zonezito del zarabuyí,
Haremo a lun Rey de Reya reír,

1. ¿Qué dize Thumé?

2. Lo que oye Maltin.

1. Ma que no.

2. Ma que zí.

1. ¿Y cómo ha de zó?

2. ¿Como? Azí, azí.

Con el zon zonezito del zarabuyí,

Haremo a lun Reye de Reya reir.

Ha, ha, ha, hi, hi, hi.

1. Zarabuyí, que Reya ran Branca,

2. Zarabuyí, paleze Malfil.

1. Zarabuyí, que Reye tan Negla,

2. Zarabuyí, palézese a tí.

Ha, ha, ha, hi, hi, hi.

1. Tuca Rabeliya,

Que quele zalí

A baylar Negliyo,

Pues, za Reye aquí,

Dexaremo a branco

Hecho un Matachín.

1. Ma que no.

2. Ma que zí.

1. ¿Y cómo ha de ze?

2. ¿Como? Azí, azí.

Con el zon, zonezito del zarabuyí,

Ha, ha, ha, hi, hi, hi.

Coplas

1. Zalga, Flaziquiya,

Y haga el Arlequín,

Con capirotiyo,

Y azul borzeguí.

Tod. Ha, ha, ha, hi, hi, hi.

2. Zaque la cabeza

Por entre un tapiz,

Boquinete el zambo,

Con luz de candil.

Tod. Ha, ha, ha, hi, hi, hi.

3. Entre pazitico

Con su Tamboril,

Y a lun Niño epante

Zi ze va a dolmir.

Tod. Ha, ha, ha, hi, hi, hi.

4. Monicongo, el Chato,

Yebará un Atril,
 Y cantando en Zolfá
 Diga: mi, mi, mi.
Tod. Ha, ha, ha, hi, hi, hi.

5. Reya, que trai Oro,
 Arizve Maltín,
 Maz no ezcuche Zape,
 Mientraz haze el miz.
Tod. Ha, ha, ha, hi, hi, hi.

6. A Reye de Mirra
 Dile, quita de aí:
 Naze Chiquitiyo,
 Y acueda el morir.
Tod. Ha, ha, ha, hi, hi, hi.

7. A lun Rey de Inciensa
 Déxale venil,
 Que zamo pintara
 De un mismo barniz
Tod. Ha, ha, ha, hi, hi, hi.

8. El que no dixele
 Una, y vezes mil,
 Loado sea Dioso,
 Quédese pol Ruín.
Tod. Ha, ha, ha, hi, hi, hi.

fuelle: Carmen Bravo-Villasante (ed.). *Villancicos del siglo XVII y XVIII*. Madrid, Editorial Magisterio Español, S. A., 1978, 185-187.

III. BROWN:

1. Anónimo.
 Navidad, 1657.
 México.
 Diálogo entre un negro y un español.

VILLANCICOS, QUE SE CANTARON EN LA Santa Iglesia Cathedral de Mexico. La Noche de Navidad, este Año de 1657. CON LICENCIA En Mexico, por la Viuda de Bernardo Calderon, en la calle de San Agustin.

III: NOCTURNO

OTRO, *en Negro*

1. Primo, Pariente, Moreno,
señor Forro de sartén,
pues ha llegado a Belén
bien puede remiar el heno.

2. Si lo branco disimula,
que turu venimo a veyá,
si no le haze la Bueya,
se quelalá por la Mula.

1. Negro hablemos con mas tiento,
mira que me nojaré,
guarda que te pringaré,
por el santo Nacimiento

2. Mal año pala lo blanca,
que lo niño que a veniro,
para tulos ha naciros,
y a lo neglo hazemo franca.

1. Calla, calla,
por la Virgen de la Estrella.

2. Vaya, vaya vuese con eya:
y digame vucsance,
¿qué quele?
que tenemo tanto pico.

1. Que cantes un Villancico,
al nacido de Belén.

2. Pasito, quelito,
que yo cantalé
que yo tañelé,
que yo tucalé
mi tambolilico,
la sonaja,
y cacambé,
y cantando lo gugulugú,
y tañendo lo gutulugué,
y baylando lo gugulugá,
lo branco, y lo neglo se aleglalá:
que ya junta essá,
que lo niño a naciros,
y essá sin vesiro,
llorando en Belé,
pala mi, pala él:
Tumba, que tumba,

tu tumba tumé,
gulugú, gulugú,
he, he, he,
gulagu mandé.

Coplas

1. Bonitamente as cantado.
Da gracias al Nacimiento,
porque en dexarme contento,
puedes quedar muy pagado.

2. Sepa el branco nalgón,
que lo negla elsá contenta,
que si ezamo en Nacimenta,
no esalemo en la Palsión.
Calla, calla, &c.

FINIS

TE DEUM LAUDAMUS.

fuelle: Colección de pliegos sueltos de villancicos de la Biblioteca John Carter Brown,
Providence, RI.

2. Anónimo.
Navidad, 1673.
Puebla.

VILLANCICOS QUE SE CANTARON EN LA CATHEDRAL DE LA PUEBLA DE LOS
Angeles, en los Maytines de la Natividad de Christo Nuestro Señor, este Año de 1673. CON
LICENCIA, En la Puebla de Los Angeles, en la Imprenta de la Viuda de Juan de Borja, y
Gandia. Año de milseiscientos y setenta y tres.

II. NOCTURNO.

OTRO.

Negrilla.

1. O la Negrilla tunara, y pulila
que tañe, y cantá
sarga aquí, vengamo acá.

2. Samo perra que assi yamamo.

1. Es pos que sa.

2. Sá Angoliya
salara par diosa,
ohiqueálola,
cantáloia,
vaylálola,

hasta que no puele más.

1. Corre, salta, buela, y vela
a lo Niño bonita, y glaciosa:
con su cala de fole, y de rosa,
q[ue] yolando le flio en las paxa está.

2. ¡Ay, Sesú que linda que sá!
Eyá, eyá, eyá,
cantemo, y vaylemo,
quatlo higa pala mi amo.

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

Todos. Sanguanguá sanguangá,
que turu lo neglo leglándose va.

Coplas

1. Halemo mulança
visarra que sa
sanguanguá.

2. Pañola, y Miztiza
no save vaylá
sanguanguá.

1. La Sastre veyaco
puele estornura,
sanguanguá.

2. Que aunque samo neglo
savemo cantá
sanguanguá.

1. La flol de Canela
sa lo neglo ya,
sanguanguá

2. La Niño pleciosa
muy bonita sa,
sanguanguá.

1. La ozico le Mula
quiele cayentá,
sanguanguá.

2. La Buey pantalo

quele ya vaylá
sanguanguá.

fuelle: Colección de pliegos sueltos de villancicos de la Biblioteca John Carter Brown,
Providence, RI.

3. Anónimo.
Navidad, 1658.
México.

VILLANCICOS QUE SE CANTARON EN LA S. IGLESIA CATHEDRAL DE
MEXICO, La Noche de Navidad, este Año de 1658.

III. NOCTURNO

OTRO.

En Negro.

1. A Negliyo,
venga turo lo Negliyo.
2. ¿Qué manda, que quelé?
1. Flasiquiyo.
3. ¿Qué quelé?
1. Lumingiyo.
4. ¿E yo, yo també?
1. Venga turo boçasé,
y vamo ayá,
donde lo Infantiyo sá,
na Portalo de Belé.
3. Diga, plimo, é la siquiya
que espela, ¿vamo en la Viya?
2. Sí, Flasico, eya hé.
Tod. ¡O, qué ve, o, qué ve!
Pues, tanamo la trumentilla,
salta, bayla de plazé.
1. Yo yega.
Tod. Yega pué.
1. Turu lo Neglo yegamo.
Tod. Sucambé,
1. De rodiya le adoramo.

Tod. Sucambé, Anda, sucambé.

1. Toma. Sucambé.

1. Vsiha. Sucambé.

1. Vsie. Sucambé.

1. Sente branco, Sucambé,

1. Fuela vaya Sucambé,

1. Que esse Niño, Sucambé,

1. En su manesica, Sucambé,

1. Y rebaxo pe, Sucambé,

1. Tiene condiró. Sucambé.

1. Turo mundo, Sucambé.

1. A Congo, y a Sapé, y a S. Tomé.
gulugá, gulugué, Sucambé.

Copla

Turu lo Neglito,
ven pode tañé,
pues, la Dios nasira,
tangamo prazé.

Tod. Dize vé.

1. Baylalemo junto,
cluzalemo pé,
cantalemo alegle,
sangualán, guangué.

Tod. Dize ve.

1. Dilemo en copriya,
vsiha, vsihe,
a la Nacimenta,
lindo, bona fe.

Tod. Dize ve.

Turu lo Neglo, &c.

1. Andamo a yevaya,
Azucal, y Mel,
dalémole el alma.

Tod. Dize ve.

1. Milalemo Mula,
milalemo Buey,
gualdalemo cala,
porque coz no dé.

Tod. Dize ve.

1. Besalemo mano
a siñol Losé,
boluelemo alegle,
y blanca despué.

Tod. Dize ve.

Turu lo Neglo &c.

Te Deum Laudamus.

Con licencia, en Mexico, por la Viuda de Bernardo Calderon, Año 1658.

fuelle: Colección de pliegos sueltos de villancicos de la Biblioteca John Carter Brown, Providence, RI.

4. Anónimo.

Reyes, 1710.

Madrid, Real Capilla.

VILLANCICOS QUE SE HAN DE CANTAR EN LA REAL CAPILLA DE LAS SEÑORAS DE LA ENCARNACION LA NOCHE DE LOS SANTOS REYES. DE ESTE AÑO DE 1710. En Madrid: Por la Viuda de Antonio de Zafra.

Y turo Neglo Múxico
Le cante zu Viyancico
Al Diozo que za en Belé;
Achie, Achie, Achie.

Coplas

1. Achie, que turo en zolfa
Lo miztelio za també,
Puz, que voz ez una Eztleya,
Y palabra el Velbo ez.

2. Achie, que Luz tlez Reya
Lo Zigno zaben muy be,
Puz, pol una cifra hermosa
La fuga hizierlon a tlez.

Cor. Achie, achie, achie,

3. Achie, tanta reflexa
Zunora Yztulmenta fue,
hazendo Acumpañamenta
Briyar tanta, e tanto aldel.

4. Achie, zin con tal pausz
Hazta el Pultal de Belé,
Aunque zin compáz el tiempo,
Pur el Zol cantó zu Fé.

Cor. Achie, achie, achie,
Dize muy be, dize muy be.

1. Achie, al Pultal yegaron,
Y en breve los Zabios ven
Nueve Coroz en tlez Vozes,
Zezú, María, y Juzé.

2. Achie, tlez rícoz Donez
Zonaron en zu Oflezel.
Maz entle todos el oro
Ez el que zonó maz bien.

Cor. Achie, achie, achie.

3. Achie, pul ezo Negla,
Aleglando al chico Rey,
Verimo a vel la pludigia,
Cuntenta con zu melcé.

4. Achie, la gente branca
No yegue al Neglo Plaçél,
Pulque ez bien que entle la Nieve
La Nota Negla ze ezté.

Cor. Achie, achie, achie,
Dize muy be, dize muy be.

fuelle: Colección de pliegos sueltos de villancicos de la Biblioteca John Carter Brown,
Providence, RI.

5. Anónimo.
Concepción, 1670.
Puebla.

VILLANCICOS QUE SE CANTARON EN LOS MAYTINES, Y FIESTA DE LA
Purissima Concepcion de Nuestra Señora, en la Cathedral de la Puebla de los Angeles, este
Año de 1670. CON LICENCIA, En la Puebla de los Angeles, en la Imprenta de la Viuda de
Juan de Burja, y Gandía. Año de mil seiscientos y setenta.

Prosigue

Los músicos se suspenden
por ver entrar una vieja
con una cara de higa
por mano muy flaca hecha.
Gualdrapa de Prevendado

parece el manto que lleva,
y ella Capón con mortaxa,
o corporeo duende, o duenda.

El Perrero Don Francisco
es quien viene junto a ella,
con unas patas que asalta
pueden servir de vateas.

Detras del vienen entrando
de músicos gran caterva,
que en estilo negro cantan
a la Niña aquesta letra.

Estrivillo.

Negrilla.

1. Cumbé, cumbé,
que Jolofo venimo,
ye, ye,

2. Cumbé, cumbé,
que a la Niña cantamo,
ye, ye.

1. Cumbé, cumbé,
tamboritiyo tlaemo,
ye, ye.

2. Cumbé, cumbé
turu pueta savemo,
ye, ye.

1. Romanciyo trobamo
ye, ye.

2. Vigueliya tocamo,
cantamo a lo son,
toca cutumbú,
mano Antón.

Copla

1. Sagrao Niña fulmosa
Todos. Toca cutumbú,
mano Antón.

que su Madre Dios a fio.
Todos. Toca &c.

1. Más que Luna misma veyá,
escogirá como Sol.

1. Sin pecaro Concevira

porque gracia madrugó.

2. Lan Diablo quero burlara
como a Niña no cogió.

1. La veyaco tiene uña
gualda no te coxa, Antón.

2. Vsiha, para lu blanco
vchihe, lo veyacón.

2. Ya Siñolo sa cansara,
tambien sa cansara yo

Vamo con lo tamboriño,
vamo, vamo haziendo son,
Toca cutumbú, mano Anton.

fuelle: Colección de pliegos sueltos de villancicos de la Biblioteca John Carter Brown,
Providence, RI.

6. Anónimo.
San Pedro, 1672.
México.

CHANZONETAS, QUE SE CANTARON EN LA SANTA IGLESIA CATHEDRAL DE
Mexico, a los Maytines del Gloriosissimo Principe de la Iglesia el Señor San Pedro . . .
.Año de 1672.

TERCER NOCT.

VILLANCICO VIII

1. He, he, he, he, he,
que solga mi alma, y me come lo pé.
he, he, he, he, he,

2. Frasiquiyo ¿qué tené?

1. He, he, he, he, he,
pulque es de Perro la fiesta,
a que biejo fafarón.

Tod. Ho, ho, ho, ho, ho,
que lindo que za,
ha, ha, ha, ha, ha, ha.

1. Essa noche en las Mastine
a lo biejo cantalemo,
que es honrado en bona fee.

Tod. He, he, he, he, he, he,
ho, ho, ho, ho.

2. Puz bamo luz tambó,
que aya ruydo con son.

Tod. Ton, ton, ton, ton, ton,
que lindo, que bueno, ¡válame Dios!
Ton, ton, ton.

1. Tambe llevamo zonaxa,
ulqui toros se hagan raxas.

Tod. Chiz, chiz, chaz, chaz, chiaz,
ha, ha, ha.

2. Y turo cun castañeta,
pala haz mil zapateta.

Tod. Chaz, chaz, chaz.
Puz. baylemo, saltemo, y corramo,
cun la son de luz instrumenta,
ha, ha, ha, ha, he, he, he, he,
vchihá, ha, ha, vchihé, he, he, he,
si en bona fee,
que bincándome essá
pul hazé cabliolas,
de allí pala aquí,
de acá. pala ayá,
ha, ha, ha, ha, ha, ha.

Coplas.

Ya essá encendiro luz velaz,
y el curo cantando essa,
Chanzoneta a nozo Parre,
al sun del fa, fa, rafa.

Tod. Ha, ha, ha,
que bincandome za.

Luz siñole Pribindalo,
can zibela magesta,
luz Bribiarias en las manos
a turus eromplu da.

Tod. Ha, ha, ha, &c.

Luz Capellana de curu,
Monasillo, y Sacristá,
cun lu decias de la Iglesia
turu contenta essará.

Tod. Ha, ha, ha, &c.

Proz, també luz Neglo quele
cantar cumu luz demaz,

que no importa la color,
que a todos recibirá.

Tod. Ha, ha, ha, &c.

Te Deum Laudamus

fuelle: Colección de pliegos sueltos de villancicos de la Biblioteca John Carter Brown, Providence, RI.

7. Anónimo.

San Pedro, 1687.

VILLANCICOS A LOS MAYTINES, QUE SE HAN DE CELEBRAR EL DIA D EL
GLORIOSO APOSTOL, PRINCIPE, de La Iglesia SAN PEDRO . . . 1687.

SEGUNDO NOCTURNO

VILLANCICO TERCERO

1. Perico, ¿rónde va,
qué fieta tiene?

2. No, mila

que . . . fieta celebrá?

1. ¿Pues, pulqué?

2. Si no lo sabe, cuchá.

Coro. le le le, la la la.

A celebraya neglico,

a legozijo inquieta,

San Pedro sa la fieta,

Yo me llama Perico,

ito ri gracia tan rico,

folçosa fistigá.

Periquiyo, ¿rónde va,

a fieta tiene?, &c.

s nombre sa suya, pues,

as colazó sa implea

sa nueta cabeça

iquiyo la a sus pies,

que, aunque negla, sa pes

la Santo las pesca.

Periquiyo, ¿dónde va?, &c:

Uesse tolo cantemo, vaya,

ya ri pazé mu rico,
 canta, yo sa Perico,
 a bueta guacamaya,
 higas pala las Maya,
 que no mijó cantá.
 Periquiyo, ¿rónde va?, &c.

fuelle: Colección de pliegos sueltos de villancicos de la Biblioteca John Carter Brown, Providence, RI.

8. Gabriel de Santillana.
 San Pedro, 1688.
 México.

VILLANCICOS, QUE SE CANTARON EN LOS MAYTINES DEL..Gloriosissimo Principe de la Iglesia el Señor San Pedro. En la Santa Iglesia Cathedral Metropolitana de Mexico, Que dotó y fundó el Señor. Dr. y M. D. *Simon Estevan de Alzate, y Esquibel*, Maestre Escuela de dicha S. Iglesia (que Dios aya). Escrivelos: *El Br. Don Gabriel de Santillana*, Sacristan de dicha Iglesia. Pusolos en Metro Muscio el *Br. Joseph de Loaysa, y Agurro*, Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia. En Mexico, *Por los Herederos* de la Viuda de Bernardo

3. NOCTURNO

SEGUNDO VILLANCICO.

Negro. Estrivillo

1. Flasico, atensió,
2. qui li si Maue.
1. Fiessa li San Pedro
este noche es.
2. Ya yo lo sabe
1. Cantallo Masttine
mus toca també.
2. Pus, ¿qué a le hazé?
1. Prevení, també,
sona cacamb,
tuca la pitilla,
y con mucho fee
a la Santo Papá
besallo la pe.

Todos. He, he, he, he.

Palésemo be.

1. Y cumu alisé

3. Las tipla fa-fal

cumtlata me re

tenole fa mi

Bajonero re.

Todos. Palésemo be.

Le, le, le, le, le.

A la Santo Papa

besallo la pe

Le le le le le.

Coplas

1. Yo te plugunto, Flasico,

si tu sabe resepondé

cumu tene su cabeça

aquisi Santo al rivís.

Todos. Palésemo be, &c.

2. Esso te respondelá,

que la Santo esse tan cultés

que quisu poné la boca

lende su Dioso las pie.

Todos. Palésemo be, &c.

1. La gallo no a le cantá

aquese noche, polque

las mastine le San Pedro

no son a lamanezé.

Todos. Palésemo be &c.

2. Que aquese Gallo no canta,

privinilu, lu tendré,

qui si la Santu la oye,

cumenzalá a entelnezé.

Todos. Palésemo be, &c.

fuentes: *a.* Colección de pliegos sueltos de villancicos de la Biblioteca John Carter Brown, Providence, RI.; *b.* Pliego suelto conservado en el volumen "Miscelánea de 30 obras", núm. XIII, 4, 23, del Fondo Conventual de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia "Dr. Eusebio Davalos" (México); *c.* *Poetas novohispanos (Segundo siglo)*, t. 2. Alfonso Méndez Plancarte, ed. México, UNAM, 1994, 197-201.

IV. COMES:

1. Juan Bautista Comes
Navidad, antes de 1644.
Valencia

Vamo Plimo y adorem
un infante rubio y branco,
pues, si es branco, vaya branco,
que negro le tiznaremo.
Sí haremos, sí haremos,
que tiznamo, que tiznamo.
No haremos, no haremos,
que tiznamo, que tiznamo.
Sí en tiznamo,
que, aunque negro, gente samo,
que, aunque negro, gente samo.

fuelle: *Compositores Valencianos. Juan Bautista Comes. 1582? - 1643. Obras en lengua romance II*, transcripción de José Climent. Valencia, Piles Editorial de Música, 1977, 14-16:

2. Juan Bautista Comes.
Navidad, antes de 1644.
Valencia

Pue, lo negro en lo portale
con la luz del Dioso,
vivo la luz del dioso,
samo ya como un cristale,
juguemo a lo sopran vivo,
a lo sopran vivo,
tiznaremo a quien errale,
a quien errale.

Coplas

1. Para lo he del Portal,
que vemo negro bozal,
y el meñol e mayoral,
que turol mundo crió.

Sopran viuo te lodo.

Parando, parando.

2. Para la Virgen divina,
que es pranta y rosa muy fina,
y, aunque parió e claveyina,
que con la flor se quedó.

Sopran viuo te lodo.

Parando, parando.

3. Para el chiquiyo donoso
que, con sel señal y Dios[o]
y rey grande y poderoso,
folma de sieluo tomó.

Sopran viuo te lodo.

Parando, parando.

4. Para lo beyo chiquiyo
que yorae lo portaliyo,
y este juego del negro
mucha risa le causó.

fuelle: *Compositores Valencianos. Juan Bautista Comes. 1582? - 1643. Obras en lengua romance II*, transcripción de José Climent. Valencia, Piles Editorial de Música, 1977, 24 - 35.

V. DAMASCENO:

1. Anónimo.

Navidad, 1654.

Lisboa.

1. Dime mana, ¿dónde va
con panderete y guitarra
a bailá?

2. ¿Pala qué lo quele sabé?

1. Dime, dime, ¿dónde va?

2. A ver a Iesú que ha naciro en Belé,
con turo lo plimo venimo acá.

1. Pues, lo panderete tocá.

3. Gurugú, gumbá, cuá, cuá, cuá.

2. A bailá ya venimo

al Siolo plimo.

3. Cutú, cutú.

2. Guitarría traemo,
que al Niño alegremo.
3. Cutú, cutú.
2. Y la Madre donzúa
bailemo por éa.
3. Gurugú, gumbá.
2. Al Siolo Manuele
dale el palabene.
3. Cutú, cutú.
2. Pues que Groya esperamo
por Niño sagrado.
3. Gurugú, gumbá, cuá, cuá, cuá.
2. Toca, toca, Guinea,
la guitarría,
que el sonecío me hace cosquía.

Coplas

1. Toca guitarra y pandelo
al Siolo Emanuele,
pues, hoy por amor de ele,
somo negla cabayelo.
Toca, plimo.
2. Tocal quielo
cuando lo blanco bailamo,
que al cielo que le aleglamo,
nos da la gracia cumplira.
Toca, toca, Guinea,
la guitarría,
que el sonecío me hace cosquía.
1. Tocá, que quele bailá
a Siola, Madre suya,
que la blanca, que echa puya,
no quele que entremo acá.
Toca, plimo.
2. Ya tocá
sonecita de Guinea,
que quien en Dioso desea,
tiene marabía.
Toca, toca, Guinea,
la guitarría,
que el sonecío me hace cosquía.

fuelle: Colección de Diego Barbosa Machado (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro), en: Darcy Damasceno (ed.). *Vilancicos seiscentistas*. Ministério da Educação e Cultura, Divisão de Publicações e Divulgação. Rio de Janeiro, 1970, 88-89.

2. Anónimo.

Navidad, 1655.

Lisboa.

Contiene cinco versos en habla de negro.

Mestre. Vaya el mudillo,
y diga sus villancicos.
Con sus estribillos traigo
a los Reyes otra letra,
que no es bien que en tres caballos
con sólo un estribo vengan.
Estribillo primero:
Andar, andar, andar,
dice Gaspar,
que a seis de Enero hemos de llegar.
Y el caballo del negro,
como es ligero,
dice: sobre una pluma
va este tintero.
Y el negro responde
con mucha prisa:
Yegue tóral la plesona,
Capeyán soy de Colona,
y a turos les dilé misa,
yeguen aplisa
y a turos les dilé misa.

fuelle: Colección de Diego Barbosa Machado (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro), en: Darcy Damasceno (ed.). *Vilancicos seiscentistas*. Ministério da Educação e Cultura, Divisão de Publicações e Divulgação. Rio de Janeiro, 1970, 101-102.

3. Anónimo.

Reyes, 1658.

Lisboa.

Estribillo

Ayá va, ayá va
 jacarica de novedad,
 y moleno la cantaré
 con hi, hi, hi, hi,
 con ha, ha, ha, ha,
 de jacarica que estrena,
 porque el yanto del Niño cese,
 y aunque a la blanca le pese
 la ha de cantar la molena.
 Ayá va,
 con gran re, mi, fa, sol, la,
 ayá va.

Coplas

Érase una buena noche
 En Dioso y en ora buena,
 escura como mi cara,
 nevara como mi denta.

Érase un sol tamañito,
 érase un Infante beya,
 que pol nacel del Aurora
 le yaman Niño de perlas.

Y no contento que tiene
 todo el otero despielta,
 el cielo por esos aires,
 la gloria por esa tierra.

Con una estreya despacha
 a tres Reyes de Orienta,
 pala que en Belén fundasen
 la cofradia de estreya.

Cátale aquí como suben
 cabayeros en cameyas
 con tres plesentes famosos,
 cada cual de su manera.

Traen a lo encienso y la mirra
 en cajona y en bujetas,
 mas el oro, que es golosa,
 lo trae la plesona mesma.

Pol criara de la casa,
 venimo tanta de genta
 de Angola y de Cabo Verde,
 de la China y de la Persia.

No venimo como escrava

sino como cabayera,
que, si en su tierra, la blanca,
lo neglo lo esá en su tierra.

Y aunque tanta gente samo
en servicio de lo Reya,
moleno en todo y por todo,
hacemo el papel primera.

Ayá va, ayá va, etc.

Prosigue el Romance

Nandie estorurarse atreve
donde lo neglo lo sienta,
polque fazamo la ancha,
y le damo su pimienta.

Y pala que paescamo
en todo gente de cuenta
samo en la venta muy franca,
y en lo camino muy cuerda.

A Belena caminamo,
y antes de yegar a veyá,
luego supimo la casa,
que es la estreya parlera.

Apeámonos devota,
y entrando, pecho por tierra,
al punto se yevó al Niño
los ojos la gente negla.

Llegaron turo a adorayo,
y, al llegar Reye preta,
el niño le yamó plimo,
y él le volvió reverencia.

Vertímole las valijas,
e lo corazón con eyas,
polque no falte carbona
en que se queme la ofrenda.

Volvímonos para casa,
mas no por Jerusalena,
con que su Reya quedó
con más miedo que vergüenza.

Esta sá tura la historia,
y esta la vesita mesma,
que hicieron lo santo Maga
a la Virgen de Belena.

Y, pues, neglo la ha cantado

mejor que branco pudiera,
 digan: métase la branca,
 y victor a la molena.
 Ayá va, ayá va, etc.

fuelle: Colección de Diego Barbosa Machado (Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro), en:
 Darcy Damasceno (ed.). *Vilancicos seiscentistas*. Ministério da Educação e Cultura, División
 de Publicações e Divulgação. Rio de Janeiro, 1970, 115-117.

VI. FERNANDES:

1. Gaspar Fernandes (compositor).
 Navidad, 1609-1620.
 Puebla.

Negrilo a 4

Dame albricia, mano Antón,
 que Jisú naçe en Guinea.
 Quien lo parí una lunçuya,
 y un viejo su pagre son.
 Yebámole culaçión.
 Yegamo ayá, yegamo ayá,
 que ese cosa me panta.
 He, he, he,
 y como que yegaré y miraré.
 Ha, ha, ha,
 y como que yegará y lo mirará.
 Y turu lu neglo le bayará,
 y turu lu neglo le bayará.
 Ha, ha, ha,
 y turu lu negro le bayará.
 Su magre sa como treya,
 y a lo niño, parindero
 cumu lubo, y orandero,
 las mi guitalida eya,
 ya bullimos pie por beya.
 Yegamo ayá yegamo ayá,
 que ese cosa me panta.
 He, he, he,

y como que yegaré y miraré.
 Ha, ha, ha,
 y como que yegaré y lo mirará.
 Y turu lo negro le bayará,
 y turu lo negro le bayará
 Turu negro co gayero
 subi luego lo cagaya,
 yebémole así su un sayo,
 vnas panas y vn sombrero.
 Yo quere mirá primero
 Yegamo ayá, yegamo ayá,
 que ese cosa me panta.
 He, he, he,
 y como yegaré y miraré.
 Ha, ha, ha,
 y como yegaré y lo mirará.
 Y turu lu negro le bayara le bayara
 y turu lu negro le bayara le bayara
 ha, ha, ha,
 y turu lu negro bayara.

fuentes: a) *Cancionero musical de Gaspar Fernandes. (Puebla - Oaxaca)*, ed. Margit Frenk, -100v-101, (in preparación); b) *Inter-American Music Review* 7 (1985), 3-6, transcripción de Robert M. Stevenson.

2. Gaspar Fernandes (compositor).
 Navidad, 1609-1620.
 Puebla.

Guineo a5

Eso rigor e repente,
 juro aquí, seniyo siquito,
 que, aunque nace poco branquito,
 turu somo noso parente.
 No tenemo branco grande,
 Tenle, primo, tenle calje.
 Husihé, husihá, paraçia.
 Toca negriyo, toca negriyo,
 tamboritiyo.
 Canta parente,

Sarabanda, tenge que tenge,
 Sarabanda, tenge que tenge.
 Sumbacasú, cucumbé cucumbé
 sumbacasú, cucumbé cucumbé.
 Ese noche branco seremo.
 ¡O, Jesús! ¡Qué risa tenemo!
 ¡O, Jesús! ¡Qué risa tenemo!
 ¡O, qué risa, santo Tomé!
 ¡O, qué risa, santo Tomé!

Copla a3

Vamo negro de Guinea
 a lo pesebrito sola,
 no vamo negro de Angola,
 que sa turu negla fea.
 Queremo que niño vea
 negro pulizo y galano,
 que, como sa noso hermano,
 tenemo ya fantasia.
 Toca viyano y folia,
 baylaremos alegremente,
 gargantiya re granate,
 yebamo a lo siqutiyo,
 manteyya rebocico,
 confite curubaçate,
 [y] de curia te faxue,
 la guante camisa,
 capisayta de frisa,
 canutiyo de tabaco.
 Toca preso, pero beyaco,
 guitarría alegremente.
 Toca parente,
 Sarabanda, tenge que tenge,
 Sarabanda, tenge que tenge.
 Sumbacasú, cucumbé cucumbé,
 sumbacasú cucumbé cucumbé.
 Ese noche branco seremo.
 ¡O Jesús! ¡Qué risa tenemo!
 ¡O Jesús! ¡Qué risa tenemo!
 ¡O, qué risa, santo Tomé!
 ¡O, qué risa, santo Tomé!

fuentes: a) *Cancionero musical de Gaspar Fernandes. (Puebla - Oaxaca)*, ed. Margit Frenk, 243v-244 (en preparación); b) *The Musical Quarterly* 54 (1968), 490-495, transcripción de Robert M. Stevenson; c) *Inter-American Music Review* 7 (1985), 11-13, transcripción de Robert M. Stevenson.

3. Gaspar Fernandes (compositor).
Navidad, 1609-1620.
Puebla.

Guineo a 6

Tantarantán, a la guerra van.
Tantarantán, a la guerra van.

Coplas

¿As visto, Antón, esta gente
y soldadesca cristiana?
Ya la conoçemo, mana,
que son soldado valiente.
Aunque son barbiponiente,
desbarbara sa ordeorara,
y salen en camisara,
como ayá en mi tierra propia.
Es así que en Etiopia
tiene mucha el Preste Juan.

¿Como este gente que miras,
ay en tu tierra guerreros?
Mucho abad y balesteros,
no valente le mentilas,
haren mised de la vilas,
gente pleta con bonetas,
que turu mundo respetas,
y a las guerras van contentos,
si que tienen bastimentos
de infinito vino y pan.

Antón, ¿si fenéis le cuenta,
ay famosos oficiales?
La musica angelicales
y la que toca turmenta,
va musa gente le aflente,
munasiya, gentisiya
veyacas a Malanbiya,

que silbe soldado en terra.
Menester son en la guerra,
y así su paga les dan.

Veras perelos, hileros,
grandes soldados grabatos,
mana, para rombajos,
sant o no flío,
peldigueras,
va musa gente libelas,
gente onrrara, si priuaros,
musa diestlo por espados,
que a lo mundo pone asombros.
Son famosos, pues, en ombros
lleuan a su capitán.

fuentes: a) *Cancionero musical de Gaspar Fernandes. (Puebla - Oaxaca)*, ed. Margit Frenk, 263v-264, (en preparación) b) *Inter-American Music Review*, 7 (1985), 18-20, transcripción de Robert M. Stevenson.

4. Gaspar Fernandes (compositor).
Navidad, 1609-1620.
Puebla.

Guineo a 4

Tururu farara con son,
para san, para vira mía,
sí parida, san María,
san ispañol, su coraçon.

Tururu farara con son,
para san, para vira mía,
sí parida, san María,
san María, san pañol,
su coraçon.

Tururu farara con son,
para san, para vira mía,
sí parida, san María,
san pañol, su coraçon.

fuentes: a) *Cancionero musical de Gaspar Fernandes. (Puebla - Oaxaca)*, ed. Margit Frenk, 217v-218 (en preparación). b) *Inter-American Music Review*, 7, 1 (1985), 23-24, transcripción de Robert M. Stevenson.

5. Gaspar Fernandes (compositor).
Reyes, 1609-1620.
Puebla.
Diálogo entre un negro y un portugués.

Guiguiriguí, que negriño es,
sí es,
guiguiriguí, que negriño es.
Negriños, tiray-vos la:

Guiguiriguí,
cando niño Dios naçe,
la treya a la neglo embía.
Plotugal, plo vira mía,
la niño no conose,
y si veny, no nacia
sino, çe bola plotugués.
Guiguiriguí.

Negriño, tiray-vos la,
que hun de hos reyes tres,
boto a Deus, que he plotugués.

Não hé.
Guiguiriguí, que negrito es.
¡A negro, mastín degado!
Nã faleis por voyça tal,
que nã virá Portugal,
de mandinga acompañado,
que si ele ven, limpará
cavalos do plotugués.

Olhay, negro muyto inchado,
tanto nã vos entonéis,
pois, ja de noso rey es
ho voso escravo comprado,
he si falaho, pringado,
nosos gran rey portugués.

fuelle: *Cancionero musical de Gaspar Fernandes (Puebla-Oaxaca)*, ed Margit Frenk, 11v-12r (en preparación).

6. Gaspar Fernandes (compositor).
Navidad, 1609-1620.
Puebla.

Guineo a 4

Fransiquiya, ¿dónde bamo
junto con vosa mesé?
A buscalo, bona fe,
pan, con que turo hartamo.
¿Cómo harta la criatura
bocarito de si voso?
Bocarito tiene Dioso
que se adivina hartura.
¿Si no cave lo lo çielo,
cómo cabe lo lo pan?
Cómelo, lo que lo dan,
que lo demás no entendolo.
Pues, agora, ¿dónde vamo
junto con vosa mesé?
A buscalo, bona fe,
pan con que turo hartamo.
Fransiquiya, ¿dónde vamo
junto con voso mesé?
A comelom bona fe,
pan con que turo hartamo.

fuelle: *Cancionero musical de Gaspar Fernandes (Puebla-Oaxaca)*, ed. Margit Frenk, 25v-26r (en preparación).

7. Gaspar Fernandes (compositor).
Navidad, 1609-1620.
Puebla.
Dos versos en español estándar.

En guineo. A 6.

Y se apantaro, bona fe, en bona fe,
 puru çielo, que no lo sé
 que se apantaro, en bona fe.

Y deciua lo patoçito
 que Jesucrito aquesta noche naçe
 y se apantaron, bona fe, en bona fe.

Angelito, bolandito
 y cantaua tan bontio
 y deciua lo patocito
 que Jesucrito, aquesta noche; naçe,
 y se apantaro, bona fe, en bona fe.

Andrés, ¿dó queda el ganado
 y porqué?

Lo ganaro s'apantó,
 lu basore sa . . . bonbonó
 teru lexa lu ganaro
 y solome que rayo.

Y se apantaro, en bona fe, en bona fe,
 puru sielo, que no le sé,
 que se apantaro, bona fe.

fuelle: *Cancionero musical de Gaspar Fernandes (Puebla-Oaxaca)*, ed. Margit Frenk, 46r-47v (en preparación).

VII. FONCON:

1. Anónimo.
 Reyes, 1672.
 Madrid, Capilla Real.

Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de su Magestad la Noche de Reyes deste año de 1672. EN MADRID. Por Ioseph Fernandez de Buendia.

VILLANCICO VI.

Introducción.

Negro.

Para guardar al Rey Niño,
 Llegan a Belén los Negros,
 Muy preciados de Milicia,
 Por venir con Regimiento.
 En orden, vienen marchando,
 Auiendo, entre ellos, dispuesto
 Un Tercio de Infantería,
 Todo vestido de Negro.
 Ninguno va de color,
 Aunque todos de Chambergo,
 Que sólo en esto no quieren
 Parecer soldados viejos.

Estrivillo.

1. Flansiquillo, ¿no famblemo
 la intenciona que tené?
 2. Sancucha, y te la dilé.
 Sepa vsé, siño Gaspá,
 que en Belé, nasira está
 Un Niña Rey chiquitita,
 y que de flía tilita,
 y Herodes, un Rey maldita,
 le pelsigue y assí, intenta
 fulmá una Regimenta,
 pala gualdá su pelsona,
 y assegulá su culona,
 pues, pala tula nació.

1. Angola, plengunta yo,
 ¿cómo intenta desponé?
 2. A esso, yo respondelé
 si, plimelo, me responda
 qué le palese la intenta.

1. Que sa cosa muy atenta,
 si se puele conseguí.

2. ¿Aquesso me ha le lesí?
 Delo, busasé, pul hecha,
 Y vamo fulmando cabos:
 Tú, Gaspá, sa culunela,
 yo, tinienta, y Antoniyo,
 salgento mayo; y assí
 vamo dando la ginetaç,
 y vamo haziendo patente.

1. ¡Lindamente!
 Y, pues, llega del Oliente
 Tre Reya adolá al Niño.
 Selá bien hazé la salúa,
 y que suene el tan, tan, tan.
 Que si Neglo es capitán,
 Iugalá mijo la Negla.
 Y vestilo a la chambelga,
 entralá tambien la gualda,
 dispalando lo mosquete,
 y jugando la lambarda.
Todos. Vamo malchando a Belé,
 y entremo haciendo la salúa,
 y sepa lo blanco
 que entramo lo Negla
 delante lo Reya,
 pul gualdá al Rey Niño de Herodes,
 pala que no se le atreva.

Coplas.

1. Entró la gualda en Belé
 La cumpañoa plimela,
 que zá de la culonela,
 aunque no entró Culuné.
 Su alfeles entró pulé
 cun penacho, y vanda roja,
 y el Ayudante Pantoja,
 trás el Salgento mayor,
 dispuso una y otro hilera
 pul gualdá al Rey Niño de Herodes,
 Pala que no se le atreva.

2. A sacá la cumpañoa
 entró, la de la tinienta,
 con refolmalo de quenta,
 que es mijol infantelia:
 Toda lo mosquetelia
 se dió una calga serrada,
 con que fue lusila entlada,
 y los piquelos blandiendo,
 las picas toman la buelta,
 Pul gualdá, &c.

1. El Capitán Baltolilla,
 le tocó la gualda, y viendo
 a tre Reyes oflesiendo

los Dones, se malauilla:
 Entró lleno de sintilla,
 gualnesila la casaca,
 al tiempo de Doña Vraca,
 Valiente entró como un Sí,
 galán como Gelinelda.
 Pul gualda, &c.

2. Entró el Capitán Romela,
 que a se soldado se aplica,
 haciendo temblá la pica
 Con su paje de rudela:
 Sa la flo de canela
 en lo galán, y valienta,
 que sa Neglillo de quenta,
 y, en auiendo calamusa,
 tomalá plimela hilera.
 Pul gualda, &c.

1. Viendo lo Reyes que estava
 la esquadrona tan lusilas,
 mandalon de las muchilas,
 que se les diesse una paga:
 Los soldados se alenglava
 y un esquadron dispusielon,
 y serrados se pusielon,
 sabiendo que ay enemiga,
 como infantelia vieja,
 pul gualdá al Rey Niño de Herodes,
 Pala que no se le atreva.

fuelle: Pliego suello conservado en el volumen "Miscelánea de 30 obras", núm. XIII, 4, 23, del Fondo Conventual de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia "Dr. Eusebio Davalos" (México).

? Anónimo.
 Reyes, 1672.
 Madrid, Capilla Real.
 Villancico de naciones.

Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de su Magestad la Noche de Reyes deste año de 1672. EN MADRID. Por Ioseph Fernandez de Buendia.

VILLANCICO VII.

Estribillo.

Al Niño, Dios, y Rey,
que acaba de nacer,
diganme, ¿quién le viene a ofrecer?

1. O Galeguiño. 2. O Portugueis.

3. Yo, Vizcaya honrada.

4. Castilla tambien.

Negro. Mindinga dirá mejor,
que tamén aquí cantamo;
y si no samo española,
aunque Negro, gente samo.

Achu, achu.

Mana Fachiquiya,

toca, toca,

al run, run de la guitarriya.

Teque, teque,

baylaremos lo zalambeque.

1. Ay miña May que está paridiña,
baylar tenedes a mi gaytiña.

3. Iuan Gaycoa, q[ue] andas en las pajas,
¿oygaste un poco de mis sonajas?

2. Eu, me derritu, me bullo, e me faro rajas.

Vaya de mogiganguilla,
y si es buena la ensaladilla,
haga con ella mi Rey colación.

Coplas

Cast. Yo, Castellano, mi Niño,
ofrezco en mi coraçon,
al Rey de las voluntades,
el Palacio del Amor.

Negro. Como oflele en cilencia,
sin las palabras,
no palese que sa cumplimenta
de cultesana.

Port. Eu so Portugues, eveño
de ó Niño Rey namorado,
que me derreto par Christo,
que assí queren os fidalgos.

Negro. Ciemple la pultuguela

sa fanfarrona,
y por ser apar de lo Reya
rebenta desorta.

Gallego. Galego ço, meu ceñor,
e lle trago de regalo,
aquestos oviños frescos
que ha días teño gardados.

Negro. O que linda regala
trae la gallega,
y los huevos estando podrí,
nus vende pul flesca.

Vizc. Vizcayno, a Iuan Gaycoa,
te ofrezco para la mula,
hierros, q[ue] hablás, por que tenga
de Vizcaya herraduras.

Negro. Bien se ve que la mula
sa su paysana,
pues, al punto q[ue] habló vizcayna,
le entendió lablá.

Cast. Estando en esto, llegaron
tres Magestades de Oriente,
y al Niño Rey le tributan
los mismos dones que ofrecen.

Negro. Pues, en lo que se oflese
siluen al Niño.
Sa pul Dios, aunque sa ofrecimienta
Bien recibilo.

FIN

fuelle: Pliego suello conservado en el volumen "Miscelánea de 30 obras", núm. XIII, 4, 23, del Fondo Conventual de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia "Dr. Eusebio Davalos" (México).

3. Gabriel de Santillana.
Santa María, 1688.
México.

VILLANCICOS, QUE SE CANTARON EN LOS MAYTINES DE LA NATIVIDAD DE NUESTRA SEÑORA EN LA SANTA IGLESIA Cathedral de Mexico. Primer año de su CELEBRIDAD, (!!!) *POR UN DEVOTO(!!!)* Escrívelos, *El Br. Don Gabriel de Santillana,*

Sacristan de dicha Iglesia, *Compuestos en Metro Musico*: Por Antonio de Salazar. *Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia*. En Mexico por los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderon, en la Calle de San Agustin. Año de 1688.

3. NOCTURNO

VILLANCICO SEGUNDO

Negro. Estrivillo.

1. ¿Ola, Monicongo?
2. ¿Qué quele, Mandiga?
1. Mandamo musorro,
si nace Malía,
hazello uno fiessa
li galantelia.
2. Sa Mastine nuevo.
1. Aola, Flesquesita.
Todos. Pues, las Nenglu tuque
su tlumpa malina,
que tlumpa las Nenglu
tene en su fosica.
1. Baya nola buena
cun mucho aliglia,
2. Tuca, tuca
la tlumpilla,
qui sa Sobelana
ya, la Siola Ana,
agamo fistín.
2. La Sio Ioachin
dallo palebe,
porqui isa mijo
la digamo oy
Todos. Que mi brinca, mi salta
mi bulle mi colasó.
1. Qui lindo quisó
Todos. Ho, ho, ho, ho, ho.
2. La Niña qui nace
más mijó quiso.
1. ¡Qui lindo quiso!
Todos. Ho ho ho ho,
qui mi salta, mi brinca,
mi bulle mi colasó.
Ho, ho, ho, ho.

Coplas

1. La siolo Ana esse lía,
 las Nenglu liré mijo,
 viendo esse Niña tan bella,
 bendito quien te palió.

Todos. Qui lindo, &c.

2. Aunque sa plieto musorro,
 saldremo en la plusició,
 quiso Vilgin li misse,
 pues, nace a la relenció.
 ¡Que lindo quiso! &c.

LAUS DEO.
 O.S.C.S.M.E.C.R.

fuelle: Pliego suello conservado en el volumen "Miscelánea de 30 obras", núm. XIII, 4, 23, del Fondo Conventual de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia "Dr. Eusebio Davalos" (México).

 VIII. GONGORA:

1. Luis de Góngora.
 Corpus, 1609.
 Córdoba.

Juana. Mañana sa Corpus Christa,
 mana Crara:
 alholemo la cara
 e lavémono la vista.

Clara. ¡Ay, Jesús, cómo sa mu trista!

Juana. ¿Qué tene? ¿Pringa señora?

Clara. Samo negra pecandora,
 e Branca la Sacramenta.

Juana. La alma sa como la denta,

Crara mana.
 Pongamo fustana,
 e bailemo alegre;
 que aunque samo negra,

sa hermosa tú.

Zambambú, morenica de Congo,
zambambú.

Zambambú, qué galana me pongo,
zambambú.

Juana. Vamo a la sagraria, prima,
veremo la procesiona,
que aunque negra, sa presona
que la perrera me estima.
A esse mármolo te arrima.

Clara. Más tinta sudamo, Juana,
que dos pruma de crivana.
¿Quién sa aquél?

Juana. La perdiguera.

Clara. ¿Y esotra chupamadera?

Juana. La señora chirimista.

Clara. ¡Ay, Jesús, como sa mu trista! etc.

Juana. Mira la cabilda, cuánta
va en rengre noble señora,
cuya virtú me namorá,
cuya majestá me panta.

Clara. ¿Si viene la Obispa santa?
¡Chillémola!

Juana. ¡Ay, qué cravela!
Pégate, Crara, cüela;
la mano le besará,
que mano que tanto da
en Congo aun será bien quista.

Clara. ¡Ay, Jesús, como sa mu trista! etc.

fuelle: Luis de Góngora. *Letrillas*, ed. Robert Jammes. Madrid, Castálida, 1980, 153-155.

2. Luis de Góngora.
Navidad, 1615.
Córdova.

A. ¡Oh, qué vimo, Mangalena!
¡Oh, qué vimo!
B. ¿Dónde, primo?
A. No portalo de Belena.

B. ¿E qué fu?

A. Entre la hena
mucho Sol con mucha raya.

B. ¡Caya, caya!

A. Por en Diosa que no miento.

B. Vamo ayá.

A. Tocamo instrumento.

B. Elamú, calambú, cambú,
elamú.

A. Tú, prima, será al momento
escravita do nacimiento.

B. ¿E qué será, primo, tú?

A. Saro bu,
se chora o menín Jesú.

B. Elamú, calambú, cambú,
elamú.

A. Cosa vimo, que creeya
pantara; mucha jerquía,
cantando con melonía
a un niño que e Diosa e Reya,
ma tan desnuda, que un bueya
le está contino vahando.

B. Veamo, primo, volando
tanta groria e tanta pena.

A. ¡Oh, que vimo, Mangalena!, etc.

A Soméme e véndome a rosa
de Jericongo, María,

-- Entra, dijo, prima mía,
que negra só, ma hermosa.

B. ¿Entraste?

A. Sí, e maliciosa
a mula un coz me tiró.

B. Caya, que non fu coz, no.

A. ¿Pos qué fu?

B. Invidia morena.

A. ¡Oh, qué vimo, Mangalena!, etc.

fuelle: Luis de Góngora. *Letrillas*, ed. Robert Jammes. Madrid, Castálida, 1980, 180-181.

3. Luis de Góngora.
Reyes, 1615.
Córdova.

Diálogo entre pastores y un negro.

Pastores -- Negros

Past. A. ¿Qué gente, Pascual, qué gente,
qué polvareda es aquélla?

Past. B. La Astrología de Oriente,
cuyo postillón luciente
es una estrella.

Negro. ¡Praza!

Past. A. ¿Quién nos atropella?

Negro. Mechora, rey de Sabá,
guan guan gua,
morenica de Zofalá.

Past. B. ¡Hi, hi, hi!

¡Qué Rey tan fuera de aquí
hoy nos ha venido de acá!

Past. A. ¡Ha, ha, ha!

Negro. ¿Ríe la pastora?

Past. B. Sí.

Negro. Paparico, poco a poco
que samo enfadado ya.

Past. A. ¡Ha, ha, ha!

Negro. Entra, primo.

Past. B. ¡Fuera allá!

No piense el Niño que es coco
el Rey que a adoralle va.

Past. A. Hormiguero, y no en estío,
negros hacen al portal.

Negro. Hormiguera sá, juro a tal,
hormiga, ma non vacío.

Past. B. ¿Qué traéis?

Negro. La Reya mío
incienso ofrece sagrado.

Past. A. Humo al fin el humo ha dado.

Negro. Sá de Dios al fin presente.

Past. A. ¿Qué gente, Pascual, qué gente? etc.

IX. HISPSOC:

1. Francisco Barbosa.
Navidad, 1649.
Jerez de la Frontera.

VILLANCICOS QUE SE CANTARON EN LA IGLESIA PARROQUIAL de el señor san Miguel, de la ciudad de Xerex de la Frontera, en los Maitines de la Naudidad de nuestro Señor Iesu Christo, este año de 1649. COMPVESTOS POR EL LICENCIADO FRANCISCO Barbosa Presbitero, Maestro de capilla, y sochantre. en la dicha Iglesia. DEDICADOS A LOS CVRAS, Y BENEFICIADOS de la dicha Iglesia. Impresso en Xèrex de la Frontera, por Diego Perez Estupiñan. Año de 1650.

TERCER NOCTURNO

III. VILLANCICO

Guinea

Aleglamo, plima Andlea,
q[ue] esse noche sa bla[n]co lo negla
y turo lo prima di turo guinea
ca[n]tamo, bayamo, y hasemo lo fessa.
Yeva guitarria,
tambolico lleua.
Anda, plima Andlea,
plo que lo neglia
tura sa contenta.
Cantamo a lo plima
los coplia nueua
y hazemo cruzaro
turo zente prieta.
La Missa re gayo
veramo en la Iglesia
y lo monasio
con hacha le será.
Y lo ministrile
rocando tlompeta,
cantando coplia,
mucho chançoneta.
Alioso que nace
en lo portaleja,
y hasemo libre

turo lo molena
anda, anda, anda.

2. Esse fessa, plima mía,
¿ónde sa que le sabe?

1. Sa fessa le san Migué
que sa glande a malambía

2. Ya tocámolo guitarria
turo zente le Guinea,

1. Aleglamo, plima Andlea &c.

2. A que toca esse estormenta,
plima, si quele disío,

1. Sa cantando monasío
copia de nacimiento.

2. Vamo a la fessa contenta,
bayará turo Guinea,

1. Aleglamo, plima Andlea, &c.

LAVS DEO

fuelle: Edición facsímil de un original de la Biblioteca Nacional de Madrid. Colección "Pliegos conmemorativos de la Navidad, 20" Cieza, Ortega Buen Suceso, 1968, conservada en la Biblioteca de la Hispanic Society of America (New York).

2. Anónimo.

Navidad, 1649.

Madrid, Capilla Real.

VILLANCICOS NVEVOS QUE se cantaron este año de mil y seiscientos y quarenta y nueve la noche de Nauidad en la Capilla Real Encarnacion, con un Romance en Guineo à lo divino.

OTRO VILLANCICO *en Guineo.*

1. Despielta, helmano Fasico,
pulque andamo de fiesta turo negliyo.
Despielta y conmigo ven,
verás un Dioso en Belén
q[ue] conuielte el neglo en bla[n]quiyo.

2. Este miraglo
sin ser Dioso, negliyo, le hará mi amo.

1. ¿Cómo, di helmano?

2. Polque lo sepa,

conuiliéndome en prata
quando me venda.

1. Glacia ha tenido,
y tendrala más glande
si adora al Niño.

Toca la sonagiya,
la guitarriya,
y el rabeliyo,
y el panderiyo,
y el cascabeiyo,
y el tamboretiyo,
y alegremo al Dioso,
que yora al flío.

1. Verá lom buey y la mula
que zan con el Niño Rey.

2. Ya he visto la mula y buey
en viendo vuessa figura.

1. Guáldese no le sacula,
por ser neglo de mal pico:
Despielta, helmano Fasico, &c.

1. Ayá nadie al neglo aflenta,
ni estornura el mas beyaco,
después que se vsa el tabaco,
no hago de estornuros cuenta.

2. Salga, que espera en la venta
Antón, el de Pueltorico,
Despielta, helmano Fasico, &c.

Vendense en casa de Juan de VALdes, Mercader de libros, enfrente del Colegio de Santo Tomas.

fuelle: Edición facsímil de un original de la Biblioteca Nacional de Madrid. Colección "Pliegos conmemorativos de la Navidad, 23" Cieza, Ortega Buen Suceso, 1968, conservada en la Biblioteca de la Hispanic Society of America (New York).

3. Anónimo.
Concepción, 1619.
Sevilla.

VILLANCICOS QUE SE CANTARON en la santa Iglesia de Seuilla, en la Fiesta de la purisima Concepcion de la Virgen nuestra Señora, concebida sin pecado original, en los

Maitines y Missa, este año de mil y seicientos y diez y nueve. EN SEVILLA. Los imprimió Iuan Serrano de Varga y Ureña, enfrente del Correo mayor, Año de 1619.

Negro

Vsiha, vsiha, consebira es yá
sin culpa, en tan beya día,
la branca Niña María,
qua[n]do turo la niña neglita está.

Limpia es consebira
la Reyna escogira,
y de Dios parira
donçeya estará:

Vsiha, &c.

El Sol deya es manto,
y Espiritu santo
para neglio y branco
brancura le dá.

Vsiha, &c.

La luna mas crara,
ya alegre en su cara,
a veyá el sol para,
y espantaro está:

Vsiha, vsiha, consebira es ya
sin culpa, en tan beya día,
la branca Niña María,
quando turo la niña neglita está.

fuelle: Edición facsímil de un original de la Biblioteca Nacional de Madrid. Colección "Pliegos conmemorativos de la Navidad", s/n, Cieza, Ortega Buen Suceso, 1968, conservada en la Biblioteca de la Hispanic Society of America (New York).

4. Anónimo.
Reyes, 1629.
Sevilla.

VILLANCICOS QUE SE CANTARON EN LA SANCTA YGLESLIA DE SEVILLA, a la Festividad de los Santos Reyes. Año 1629. CON LICENCIA. *IMPRESSOS EN SEVILLA POR Iuan de Cabrera. Iunto al Officio de el Correo Mayor.*

III. NOTVRNO.

IX. VILLANCICO.

Negro.

1. Sepa tu señol Andlea,
que María, rosa, beya,
tres Reyes vienen a veyá
que palila está en Belé.

2. Zezú, bala mendioso, ¿de quién?
De señolo Emanué,
q[ue] a su pecho lo cría eya.

2. Vamo, vamo, vamo a veyá.

1. Vamo, vamo en bona fe,
lo neglio de Santo Tumé,
tura contento y galana,
baylé mole uno Pavana
con zonaza é cascabé.
Gurugú, gurugú, gurugú, marandé,
q[ue] canta lo neglo de Santo Tumé,
gurugú marandé.

La sonaja, y sonagía
pandela, e pandeletia
y ota q[ue] no la entendé,
tura junta le yevaremo.

2. Y si guitarra tañemo,
puntealemo la chancona,
cantalemo la vida bona,
tura contenta y galana.

1. Baylalémole uno pavana, &c.
Queblalemo castañeta
alemo muncha gambeta,
cantalemo el usihe
y ota cosa que sabemo.

2. Glan contento le dalemo
al o Dioso chiquitico
que sa pobre, aunque sa rico,
yaze la noche mañana,

1. Baylemo, &c.

LAVS DEO.

fuelle: Edición facsimil de un original de la Biblioteca Nacional de Madrid. Colección "Pliegos conmemorativos de la Navidad", s/n, Cieza, Ortega Buen Suceso, 1968, conservada en la Biblioteca de la Hispanic Society of America (New York).

X. HOUGHTON:

1. Anónimo.
Navidad, 1667.
Madrid, Capilla Real.

Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de su Magestad, la Noche de Navidad deste año de 1667. En Madrid, Por Joseph Fernandez de Buendia.

VILLANCICO VII.

Estrivillo Negro

Escuchen lo Negro que vamo a Belé,
tocando sonaja, pandela, y rabé.
Lo blanco se apalte, que el Negro, també,
al Niño nasida vesamo lo pé.

Escuchen lo Negro que vamo a Belé,
tocando sonaja, pandela, y rabé.
Dansamo delante del Niño Sesú,
y polq[ue] se duelma cantamo alamú.
Alamú, alamú, zambucutú,
que se duelme lo Niño Sesu.
Zambucutá, que lo Niño dulmiendo se va.

Coplas

Turo lo Negro vestimo
de colorada, y de veye,
y a la Potal de Beleye
turo contenta venimo,
y cantamo turo Plimo,
mesiendo al Niño Sesú,
alamú, alamú. zambucutú,
que se duelme lo Niño Sesú.
Zambucutá, que lo Niño dulmiendo se va.

Con vizcocha, y la papiya
venimo de Monicongo,
que, con su fosico de hongo,

se la hiso Fansiquiya,
la mas asseanda Neguiya,
que calsa la media asú.
Alamú, &c.

Lo Neglo, que agora entlamo,
traemo una Papagaya,
que al Niño le sepa hablaya
turo lo que le enseñamo,
pues quando Neglo passamo
hase mano plim o achú.
Alamú, &c.

Una mona hemos de daye
que al Niño le dé contenta,
y que le enseñe la denta,
con momo para cocaye,
y si yora, polque caye,
le coque hasiendo, cu, cú,
Alamú, &c.

Turo Neglo le trayrá
al Niño, polque assi caya,
mulcha dulsa, que la vaya
chupando en la paladá,
y polque aplenda a mascá,
le daremo el alajú.
Alamú, &c.

Para aser la colasiona,
tanta de cosa le damo,
y ya el agua calentamo
para chocolata bona,
que lo imbiando en Galeona,
la Virreya del Pirú.
Alamú, &c.

De contenta le baylamo,
con pandela, y cascabé,
polque veyá el Sior Manué
que, aunque Neglo, gente samo,
y que poel no saluamo,
higas dando a Belsebú.
Alamú, &c.

El Niño está tilitanta
entle bolica y la bueya,
y, aunque la sonaja veyá,
con el flío está lloranda,
y pol podelle acallanda,
habó el Bueya, y dixo mú.

Alamú, &c.
FIN

fuelle: Pliego suelto de la colección "Villancicos de cantar. La Capilla Real" de la Biblioteca Houghton, Universidad de Harvard (SC7 A100 B742v.).

2. Anónimo.
Reyes, 1674.
Zaragoza.
Fragmento de un villancico de naciones.

VILLANCICOS, QUE SE HAN DE CANTAR en los Maytines de los Reyes, en la Santa Iglesia Angelica, y Apostolica de PILAR, Metropolitana, y primer Cathedral de Zaragoza. este año de 1674. *Siendo Maestro de Capilla Diego de Cáseda.*

VILLANCICO SEXTO . . .

1. Los Negros van a María,
Arca del diluvio Santa,
que oy viendo nacer el Arco,
vuelven los Cuerbos al Arca.
9. Cantemo al recién nacido,
que pur lu Negro ha venido.
Cantemo a la Virgen veyá,
que ez la que nuz dio la Estreya,
cun que campa lu Negriyo.
Canten luz Negroz al Branco Chiquiyo,
q[ue] al Negro, y al Branco co[n]jura el toniyo.

fuelle: Pliego suelto de la colección "Villancicos de cantar. La Capilla Real" de la Biblioteca Houghton, Universidad de Harvard (SC7 A100 B742v.).

3. Mateo Villavieja (compositor).
Navidad, 1689.
Daroca.

VILLANCICOS QUE SE HAN DE CANTAR EN LA Insigne Iglesia Colegial Mayor, y Matriz de Santa Maria de los SS. Corporales de la Ciudad de Daroca, en la Noche del Nacimiento de Nuestro Señor Iesu Christo, este Año de 1689. *Compuesta en Musica por el Racionero Matheo Villavieja, Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia.* DEDICALOS A LOS MUY ILUSTRES Señores Dean, Canonigos, y Cabildo de dicha Santa Iglesia.

VILLANCICO VII.

Negro. Estrivillo.

Afuela, afuela, apalta, apalta,
que entlamo la tlopa Gazpala;
apalta, apalta, afuela, afuela,
que entlamo la gualda de Reye
Guinea.

Tan, tan, tan,
e lo pisalo chistal,
e mandamo hechal plegón,
tenemo atención.

Preg. Manda Reye Gazpala,
que Neglo bamo de gala
en plusisional Polatal
a cantal,
con sonaja, e guitaliya,
e cantemo tonadiya,
e que saltemo, e bailemo
en lo Portal de Belé
con banduriya, y rabé,
e que Branco no estulnule;
pulque neglo no se apule,
pena de peldel tambaco,
que entlamlemo luego a saco,
e mandámolo pregonal,
pulque venga a noticia de turo lugar.

Tod. Achu, achu.

4. Caya, beyaco,
que te embalgalemo tambaco.

1. Y obedecendo el plegón,
empezamo la plusissión;
a Flastico pul sastle le toca el pendón.
Vamo a Portal de Belé.

Le, le, le, ay kyrie,
ay kyrie, kyrie eleyson.

Tod. Achu, achu,
caya beyaco,

que te embalgalemo tambaco.

Coplas.

Tocamo la Campaniya,
y oldenamo plusissiona;
cantamo Kyrie elesona,
y responde la Capiya,
tocamo la banduriya,
dansamo Floreta al son,
Campanela y quatro pe,
le, le, le, ay Kyrie,
ay Kyrie, Kyrie eleison.

Tod. Achu, achu,
caya veyaco, &c.

2. Entlamo Neglo de gala,
haziendo la revelencia,
pedimo al Dioso licencia,
e luego al Rey Gazipala,
y embiamo noramala,
con muy poquita ocasi3n,
a lo branco moscat3:
le, le, le, &c.

3. Adoramo al Ni3o Dioso,
e tamb3n a la Siola;
e con toniyo de Angola,
le ploculamo reposo;
duelme el Ni3o donoso
plemiando la devosiona
de lo Neglo, y bona fee;
le, le, le, &c.

4. Entran lo Reye a dorayo,
pulque los gui3 una Estreya,
e ayaron otla mas vey
luz, que es de lo Dioso un rayo,
San Iosef, dichoso Ayo,
le dio glande admilaciona
en la dicha que se ve,
le, le, le, &c.

5. E con afecto ben rico
al Dioso piden peldones,
tuos ofrecen sus dones,
e Neglo muestla Fosico.
Estava cerca Flacico,
e le peg3 un moldisc3n

la Mula, no sé polqué;
le, le, le, &c.

6. Como lo Branco estornura
luego embalgamo tambaco,
entlámole ben a saco
como la Plaza de Bura,
no tenen casa segula,
ni vale pedil peldon,
y apelan a San Iosef,
le, le, le, &c.

fuelle: Pliego suello de la colección "Villancicos de cantar. La Capilla Real" de la Biblioteca Houghton, Universidad de Harvard (SC7 A100 B742v.).

4. Anónimo.
Reyes, 1697.
Madrid, Real Capilla.

VILLANCICOS QUE SE HAN DE CANTAR EN LA REAL CAPILLA DE LA ENCARNACION EN LOS MAYTINES DE LOS SANTOS REYES. ESTE AÑO DE 1697. EN MADRID: Por Antonio de Zafra, Criado de su Magestad.

NOCTURNO PRIMERO

VILLANCICO III

Introducción

Viendo temblando de frío
al Rey Niño, Dios q[ue] nace,
al Portal vienen los Negros
a labrarle chocolate.

Hazer intentan su oficio
y, como es tan agradable,
el Niño les da permiso
que muelan, como no cansen.

Oyganlos, que, aunq[ue] son Negros,
hablan claro en su lenguaje,
que en el chocolate sólo
son malas las claridades.

Estrivillo

Flaciquiya, ¿adónde va?
Cuenta me da.

1. Voy al Portal de Beleya,
para ver a nuessa Reya
que ha nasiro en el Poltá:
vamo ayá.

2. Antoniya, ¿a dónde va?
Cuenta me da.

A ver el Infante helmosa,
que nace tan podelosa,
que a la negla blanca hará:
vamo ayá.

Que ya yega el Rey Neglo,
y podemos cantá:

Gulumguá, gulumguá.

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

Lo Neglo chuculatera,
chuculate yebará.

Gulumbuá, &c.

2. Yo yevo cacau, y asucar
acabada de yegar.

Gulumguá, gulumguá.

1. Yo yevo almiscla, y canela,
que va molidita ya.

Gulumguá, gulumguá.

2. Pues calguemos con la piedla,
y vamonos al Poltá.

Gulumguá, gulumguá.

3. Allí haremos la molienda,
para el Niño regalar.

Gulumguá, gulumguá.

A moler, a moler empeçad,
polque al son de las piedlas
podlemo cantal

tonadillas de Angola,
y de Panamá.

Gulumguá, gulumguá.

que la chuculatiya
moliendo se va.

Coplas

1. Chuculata molamo
la Negla a compás,
que al Niño le silva
pala el paladál.

Gulumguá, gulumguá,
que la chuculatiya
moliendo se va.

2. Al tomarlo, lo coco
no le faltalá,
polque la nuessa cara
de coco será.

Gulumguá, agulumguá.

3. En la chuculatiya
pimiento no ablá,
polque como sa negla
hará estarnudar.

Gulumguá, gulumguá.

4. La Siola Malía,
Vilgen Celestial,
con los boyos maymones
sopita la hará.

Gulumguá, gulumguá.

5. Y Siolo Jusepe
tambien le dalá;
polque como sa viejo,
glan flío tendlá.

Gulumguá, &c.

6. En viniendo la Reya,
a punto saldlá
chuculata en visita,
que sa plincipal.

Gulumguá, gulumguá.

7. Si vinielen Siolas,
también les dalán
chuculata, que elado
Enero pondlá.

Gulumguá, gulumguá

8. Si traxelen Cameyos,
no le yevalán,
aunque a mil corcobados
la vemos tomal.

Gulumguá, gulumguá.

9. Los Soldados de Guarda
no lo han de plobar,
polque no hará la espuma

de aquel que fue agláz

Gulumguá, gulumguá.

10. Ni aun Bueya, y Mulica

no le han de gustal,

porque no es paia blutos

la miel del refrán.

Gulumguá, gulumguá.

11. A los tles Reyes solos

se ha de regalal,

que sólo le merecen

los que saben dar.

Gulumguá, gulumguá.

12. Y assí es bien nos bolvamos

a nuestro Lugal,

que aunque estamos moliendo,

no hemo de cansal.

Gulumguá, gulumguá,

que la chuculatiya

moliendo se va.

fuelle: *a*. Pliego suello de la colección "Villancicos de cantar. La Capilla Real" de la Biblioteca Houghton, Universidad de Harvard (SC7 A100 B742v.); *b*. Daisy Ripodas Ardánaz (ed.): *Lo indiano en el teatro menor español de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Ediciones Atlas, 1991 (BAE 301), 215-216.

5. Anónimo.

Navidad, 1702.

Madrid, Real Capilla.

VILLANCICOS QUE SE HAN DE CANTAR LA NOCHE DE NAVIDAD EN LA REAL CAPILLA DE LAS SEÑORAS DESCALZAS, ESTE AÑO DE MDCCII. EN LA IMPRENTA DE MANUEL RUIZ DE MURGA, A LA Calle de la Habada.

"Gloria in Excelsis Deo: et in Terra Pax"

VILLANCICO NONO

Introducción

De La atezada Etiopía,

En confusa lobreguez,

De Negrillos una tropa

Se encamina azia Belén.

Alegres, más que sus caras,
 Van saltando de placer,
 Y llevan qué dar al Niño,
 Lo que se dirá despues.

Estribillo.

1. Diga, dígame, vsansé,
 ¿qué le yeva, siol Thumé,
 al Dioso Resién nasira,
 a la Siola Parira,
 al Bendito San Susé?
 Diga, dígalo, pol mi fé.

2. Encuche, y se lo dilé.

1. ¿Qué le yeva, siol Andlesa?

3. Oyga, y sablá lu que yeva.

1. ¿Qué le yeva siol Manóle?

4. ¿Tene de desiyo a vosés?

Puz, dígalo Pazicuala.

5. De desiyo no tene gana.

1. ¿Puz, pulqué?

5. Pulque no quelé,

1. ¿Puz, eztá nojara?

5. De desiyo no tene gana.

1. Diga, dígalo pul mi fé.

5. Déxeme, déxeme, vsansé;

Que, pus, yo ze lo yevo,
 yo ze lo dilé.

1. ¿Qué le yeva, siol Maltina?

6. Lu que yeva, no quele desiya.

1. Diga, diga, siol Baltolo?

7. ¿Qué plegunta tanto, siolo?

Déxeme, déxeme, vsansé,

Que, pus, yo ze lo yevo,

Yo ze lo dilé.

Tod. Dise muy bé, dise muy bé;

Puz bamo cun alengliya,

Tucando la guitarriya,

Y sonando el cazcabé.

Gurugú, gumé

Hachú, haché,

Que, puz, yo ze lo yevo,

Yo ze lo dilé.

Coplas

1. ¿Qué le yeva, siol Manóle?
Dígalo vsé, aunque peldone.

2. Yo le yevo a la Palira
Una famosa plesenta,
Tles manojos de pimenta,
Y una zumble de canela.

1. ¿Qué le yeva, siol Andlesa?
Dígalo, y no se alepienta.

2. Yo yevo en una cansuela,
Pala que le dén papiya,
Pan rayado, y mantequiya,
Con dos puñados de mé:
Y pus yo ze lo yevo,
Yo ze lo dilé.

1. Diga, siola Flasiquiya,
¿Qué yeva a lu Chiquiyya?

2. Yo le yevo de Guinea,
Aunque salimo de plisa,
Pulque no tene camisa,
De plumas una montela.

1. ¿Qué le tlae, siol Baltolo?
Dígalo, y no hablemo goldo.

2. Yo le yevo una cananéa,
Palan que suba a cambayo,
Un espejo, con un rayo,
Con ajo-queso també:
Y, puez, yo ze lo yevo &c.

1. Diga, siol Thomé, muy glave,
¿Qué ez lo que de bueno tlae?

2. Pala su Madle Malía
Yevo tambien una malta,
Que ez una mona, que zalta,
En zeña de zu alenglía.

1. Y la siola Pazicuala,
dígame, ¿qué ez zu rengala?

2. Un papangayo, que envía
La Reya de Monicongo,
Un somblelo como un hongo
Yevo al Siolo Susé:
Y puz yo ze lo yevo, &c.

1. Dígame, siol Maltina,
Lu que tlae, sin mohina.

2. Yévole en un azafate,
Pala que haga culasione,

Mucho de lo canelone,
Tanto de lo zuculate.

1. Diga, la siola Thomasa,
Más hueca que calambasa.

2. Moliniya, con que bate,
Y zucariyo non poco,
Como una tinaja un coco,
Pulque lo pueda bebé:
Y puz yo ze lo yevo, &c.

1. ¿Y qué tlae, siolo Flacico,
Que ezpanta con el fusico?

2. Yévole pala quen huela,
Mucho de amble, y de paztiya,
Azimiscle con pomiya,
Y el sumaque de casuela.

1. ¿Qué le yeva il siol Ventula,
Que hase achú quando estolnula?

2. Yévole una tambaquela
Tan culiosa y tan glasirosa,
Que non tuvo mijol coza
El siol Zanto Thumé:
Y puz yo ze lo yevo, &c.

fuelle: Pliego suello en la colección "Villancicos de cantar. La Capilla Real" de la Biblioteca Houghton, Universidad de Harvard (SC7 A100 B742v.)

6. Agustín de Contreras (compositor).
Navidad, 1735.
Córdoba.

LETRAS DE LOS VILLANCICOS, QUE SE HAN DE CANTAR EN la Santa Iglesia de Cordoba, en los Maytines del Santo Nacimiento de CHRISTO NUESTRO SEÑOR ESTE AÑO DE 1735. PUESTOS EN MUSICA POR DON Agustín de Contreras, Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia, y Capellan perpetuo de Santa INES. *Impressos en Cordoba: en la Imprenta del Colegio de la Assumpcion por Antonio Serrano, y Juan Esteban de Pareja.*

VILLANCICO VII.

Negro.

Intro. Sino ha baxado este Infante

a limpiarnos del pecado,
 todos de un mismo color
 nos hubieramos quedado.

A dar agradecimientos
 mui puesto de punta en blanco
 un Negro viene como pintado.

Chor. Ya viene,
 Ya llega.

Negro. Aca turo eztamo,
 y zemoz lu Duende
 pul lo que azomblamo.
 No ay hombre en el mundo,
 que no ezté tiznaro
 de la fea zombra
 del borrón infauzto
 cun que, de la Glazía
 el matiz nevaro
 por un noze que, que,
 ze lo llevó el Diabro.

Chor. Bien canta lo Negro.

Negr. Y canta mui craro.

¡Ay Jezú! ¿Qué ez ezto? *estormuda.*

Ache, ¿qué me ha daro?

1. Será, que la musa
 se le iba atascando
 con el estornudo.

Negr. Ache, ¿qué me ha daro?
 Escuchen, zioles.

Chor. Atentos estamos.

Negr. ¿Canto rezitará?

Chor. Cante Recitado.

Recit. O ziol de clememencias, siempre rico

Negr. A este Neglo mohino
 no, no hozico.

Si obsuleció a tu Imagen los Plimoles
 ya con tu Nacimenta rezuzita,
 y la Neglura huye, que ze quita
 la cáscala, ven Ninu, y tus candolez,
 restitúyanle al hombre zuz cololez.

Aria. La sombra, y el vento
 obscula, y violento
 al cándidu Ninu,
 que es como un armiñu,
 le roba il albol,
 y aunque todo es luz,

ya veléis, que preto
hecho un esqueleto
le pone en la Cruz
su tyrano amol.

Chor. No sabe otra cosa?

Negr. Y comu que sé.

Chor. Pues diganos algo.

Negr. Halía va el cumbé

Le, le, le, le,

que ya zé de lenga
ziolo Thomé.

E pur amol de Niñu,

que naze en Belé,

¿quién me dalá un tlogo

de lo tinto e

Turrún de Alicanta,

Chocolata e,

unas batatillos

guñuelitas e,

pul amol de Niñu;

que nace en Belé?

Le, le, le, le,

que ya sé de lengua Ziolo Thomé.

Coplas

1. O, mi Diu chiquitu,
ya te veso el pe,
pelo en la cabeza
porrazo no dé.
E porrazo no dé.
Le, le, le, le, &c.

2. A zu madle elmoza
requiebroz diré
molenita mía,
que pleciosa ez.
E que pleciosa ez
Le, le, le, le, &c.

3. Cantalé una cupla
al Ziol Jozé,
que aunque fué Judío
buen Christiano fué.
E buen Christiano fué.
Le, le, le, le, &c.

4. Al Boy e la Mula,

lez dilé que estén
 con el oho al granu,
 que en las pajas ven.
 E que en las pajas ven.
 Le, ie, ie, ie, &c.

fuelle: Pliego suelto en la colección "Villancicos de cantar. La Capilla Real" de la Biblioteca Houghton, Universidad de Harvard (SC7 A100 B742v.)

7. Luis Garay.
 Navidad, 1666.
 Granada.

VILLANCICOS QUE SE HAN DE CANTAR en la S. Iglesia Apostolica Metropolitana de Granada, a la Natiuidad de N. S, IesuChristo, este año de 1666. *DEDICADOS Al Señor Doctor Don Francisco de Lara, Inquisidor de la Suprema.* Las honras que deui a V. Sien Granada, y espero en essa Corte recibir, me empeñan a dedicar a V. S. esta pequeña señal de mi reconocimiento. Y aunque la cortedad de la Obra encoge mi desseo; la grandeza del Assumpto habilita mi oferta, para que pueda aspirar al merito de tanto Patrocinio, mientras las deudas de mi obligacion hallan satisfaciones posibles a mi capacidad, ya que no capaces a tan grande Acreedor como V. S. cuya persona guarde Dios en los mayores puestos q[ue] merece, y le desseo. B. L. M. de V.S. Su Menor Capellan. *Luis Garay. Con licencia. Impressos en Granada, En la Imprenta Real de Baltasar de Botibar, Impresor del Santo Oficio de la Inquisicion, en la calle de Abenamar. Año de 1666.*

VILLANCICO IIII.

1. Manoliyo.
2. Flasiquiyo.
1. Mira lu Niñan Dioso no Poltaliyo.
2. ¡Jesu, que crauela beya!
1. Caya, Neglo, no habres cu eya,
 que eres busaldo poyina,
 E yo sa Negla ladina.
2. Ay que vanirá tan dula!
 ¿No habraremos acá megol,
 que a seluilo al Dotol?
1. Pus habrá ayá cum lu mula,
 Guache.
2. Lo Neglo esturnula,
 Vromarizada sa,
 Que só Negla plinsipá,

Y tú, Negla mas cauara,
 1. Pol esto sa braca espara,
 Y te pegalé cu eya.
 2. Pus, celebra tú, no bueya,
 Y al Dioso celebralé
 Polque se yama Manué,
 Eso también Manoliyo.
 1. Pus toca lu tamboriyo,
 Gulumbá, gulumbé,
 Gulumbé, gulumbá
 Guache Moleno de Zafalá,
 Toca instrumento
 A lu nacimiento
 Dioso, plimo alegría,
 Pus cum branca e negla
 Vene ampalentá,
 Gulumbé, gulumbá.
 Guache moleno de Zafalá.

Coplas

1. Siol, dale a lu molena
 Lugá en tu Natiuirá,
 Que lu noche negla sa,
 Y se yama noche buena.
 2. Caya, lu hosico reflena,
 Que este Sol lu noche acrara
 1. Sí, mala mistelia rara
 Siemple tiene uscuridá,
 Gulumbé, gulumbá, &c.
 2. Más beya a mí, aunque desnura,
 Me palese el Niñan Dioso
 Que Salomon podeloso
 A Sabá la Reya escura.
 1. Iuranclisa que Esclitura
 Sabe. ¿Sá Pledicarora?
 2. No, ma la Diu ma Siora.
 Sabidulia me da,
 Gulumbé, &c.
 1. Tlaygo que daye Ialea,
 Calambazate, y también,
 Pala fluta de saltén,
 La saltén, y aun la glagea.
 2. No habres más, betún de brea,
 Que essa es mala colasiona,

Pus la colol de calbona
 Demo pala calentá.
 Gulumbé, gulumbá, &c.

fuelle: Pliego suelto de la colección "Villancicos de cantar. La Capilla Real" de la Biblioteca Houghton, Universidad de Harvard (SC7 A100 B742v.)

8. José de Salazar.
 Reyes, 1698.
 Sevilla.

LETRAS DE LOS VILLANCICOS QUE SE CANTARON EN LOS SOLEMNES MAYTINES DE LA VENIDA DE LOS SANTOS REYES, EN LA SANTA, METROPOLITANA, Y PATRIARCAL IGLESIA DE ESTA CIUDAD DE SEVILLA. *COMPUESTOS POR DON DIEGO JOSEPH DE SALAZAR, RACIONERO, Y MAESTRO DE CAPILLA de la dicha Santa Iglesia.* Año 1698. CON LICENCIA EN SEVILLA, Por Juan Francisco de Blas, Impressor Mayor de Dicha Ciudad.

VILLANCICO V.

Negro. Introduccion

Viniendo a Belén los Reyes,
 con un Bayle los festejan
 los Negrillos, cuya noche
 se alegró con una Estrella.

Estrivillo

1. Ola, ola, ola,
que venimo lo Negro de gorja.
2. Ola, ola, ola,
que baylamo Guineo, y Maliona.
3. Ola, ola, ola,
mire el Branco la dança de Angola.
4. Ola, ola, ola,
que a lo Dioso alegramo, que yora.
Ola, ola, ola,
1. Catumbá, Flasiquiyo,
que se alegla el Chiquiyo:
Catumbé, plimo Alonso,
que se alegla lo Dioso.

3. Catumbá, catumbé,
con el sonsonetillo del cascabé.

Coplas

1. Turo Negro esplimentado
en mudança, y en cabliola,
al Dioso alegla, que llola
pol negro de lo pecado:
Baylemo de lo estlemado,
polque el Branco mile aquí,
que el Negro le haze reír,
si el Negro le haze yorá.

Todos. Catumbé, catumbá,
que lo Niño aleglando se va:
Catumbá, catumbé,
con el sonsonetillo del cascabé.

2. Plimo Antón va sovre zanco,
y a Dioso muestla con glacia,
q[ue] el Branco es Negro en desgracia,
y con glacia el Negro e Branco:
En cabliola dió un glan tlanco,
y la Misteria el más alta
també de un Dioso que salta
de la Impiria hasta un Poltá.

Todos. Catumbé, catumbá, &c.

3. En folma del Molo Muza
bayla agola Flasiquiyo,
con un plumage amariyo
en tulvante, y capeluza:
Y haze glande escalamuza,
polque Siola Malía,
como es Aulola, se ría,
viendo lo blinco que da.

Todos. Catumbé, catumbá, &c.

4. La flol de la Neglelía,
con donayle, y cilibona
el Guineo, y la Maliona
baylamo, con la Folia:
Y za tanta la alegría,
que al oyr el cascabé,
també Siolo Yosé
se lie, aunque viejo zá.

Todos. Catumbá, catumbé,
que lo Niño aleglando se va:

Catumbá, catumbé,
con el sonsonetillo del cascabé.

fuelle: Pliego suello de la colección "Villancicos de cantar. La Capilla Real, Vol. 2" de la Biblioteca Houghton, Universidad de Harvard (SC7 A100 B736v.). En el canto de la...
encuadernación: "Spanish Service Sheets".

9. Gaspar de Ubeda.
Navidad, 1716.
Sevilla.

LETRAS DE LOS VILLANCICOS, QUE SE CANTARON EN LOS solemnes Maytines del Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesu-Christo, EN LA SANTA IGLESIA PATRIARCAL, y Metropolitana de Sevilla. *COMPUESTOS, POR DON GASPAR DE UBEDA y Castelló, Racionero, y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia.* Este año de 1716. En Sevilla, por Juan Francisco de Blas, Impressor Mayor de dicha Ciudad.

VILLANCICO NOVENO.

Introduccion. Negro

1. Aunq[ue] el Niño es paz del mu[n]do,
los franceses, con sus guerras
ocupados todo el año,
no traen Catalinetas.
2. Pero porque no hagan falta,
los Negrillos de Guinea
al son de sus zarambeques
traen al Portal una nueva.

Estrivillo

Vayan, y vengán, siolos.
Siolos, vayan, y vengán,
y velán vuessas melceres
cusas lindas, cusas nuevas.
Andal apliesa
que al sonsoneciya,
del pandeletiya,
cantando ra Negla,
ablá cosas lindas, ablá cosas nuevas.
Andal aplieza,

y velán la siola Catalineta
 En el Pultar naciros,
 desnuro, y entle bestias,
 andal cum eya,
 un Niño como un hombre
 el mundi novi muestla.
 Andal cun eya,
 que el zalambequiya,
 bayre de Guinea
 quiele aquesta noche
 sel catalineta,
 Andal plima mía,
 plesita ligela,
 a vel cosas lindas,
 a vel cosas nuevas.

Coplas

1. Ve ayí cumo za en Peseble
 el Niño Rey de ra tierra,
 e pol uno y otlo laro,
 su Padle y su Madle beya.
 Ve ayí qué vene vorando,
 tucando tura instlumenta,
 muchos Angeres que baxan
 qua re pie, qua re cabeza.
 Andal cum eya,
 e busque los Flanceses
 ut la embinción más nueva,
 que ya ra Negla sabe
 hazel Catarineta.
 Andal cum eya.
 2. Ven ayí saré e remonio
 haziendo papé de siela,
 y el Niño, como ra ha visto,
 re ha dicho ya que se meta.
 Ven ayí el Pultal, el Ciero,
 La Luna, er Sol, las Estleyas,
 e cum esto za ra noche
 helmosa, aunque sel tan negla.
 Andal apliesa,
 que ya en toti ri mundis,
 ro Neglo za tan diestla
 que no ay para ro blanco
 más Flancia, que Guinea.

Andal apliesa.

3. Ven ayí venil Pastoles
calgaros con mil plesenta,
e turo, vendo ar Chiquiyo,
va risiendo; túmate essa.
Ven ayí la Reyna Magla
caminando a tura pliesa,
y a ro Neglo que hazía cocos,
dize er blanco para eya.

Andal cum eya,
Que ya tura Negliya
ros zalambeques dexan
polque las embinciones
res tienen mejol quenta.

Andal cum eya.

4. Ven ayí los Poltugueses
yeban ar Niño Jalea,
los Moliscos, alcuscuza
e chocorate ra Negla.
Ve ayí la Reya de Herodes
turo ro Niño degueya,
polque disque semple ha siro
aficionaro a cabezas.

Andal apliesa,
que, aunque ro que se mila
milalle no se dexa,
ya muchos que ro escuchan
za cun la boca abielta.

Andal aplieza.

5. Ve ayí junto a Buey marrajo,
za una Mula muy matlera,
e ros dos en el Peseble
se pleguntan en qué piensan.
Ven ayí estal como pobles
Adan y su mugel Eva,
tlabajando, porque en fluta
gastalon tula su hazienda.

Andal cum eya,
que con er mundi novi
ya zamo muy contenta,
pus, juntalá las Indias
quien viene de Guinea.

Andal cum eya.

LAUS DEO.

fuelle: Pliego suello de la colección "Villancicos de cantar. La Capilla Real, Vol. 2" de la Biblioteca Houghton, Universidad de Harvard (SC7 A100 B736v). En el canto de la encuadernación: "Spanish Service Sheets".

10. Anónimo.
Reyes, 1725.
Madrid.

VILLANCICOS QUE SE HAN DE CANTAR EN EL REAL CONVENTO DE Nra. Sra. DEL CARMEN, DE ANTIGUA, Y REGULAR OBSERVANCIA, LA NOCHE DE LOS SANTOS REYES, DE ESTE AÑO DE MDCCXXV. En Madrid: En la Imprenta de los Herederos de Antonio Gonzalez de Reyes.

VILLANCICO NOVENO.

Introducción

Tanta negra comitiva,
Viene con el negro Rey,
Que del Portal, el camino
Se pone como una pez.
Un racional Hormiguero
Entre la Nieve se ve,
Que a divertir al Dios Niño,
Se encamina acia Belén.

Estrivillo

1. ¡E, mana Flacica!
 2. ¿Qué quiere, Tumé?
 3. ¡Neglilla de Angola!
 4. Diga zu melzé.
- A4. ¿Qué quele, qué, qué?
1. Que vamu aplizita, mubendu luz pez,
Maz cuenta cun eya; que puede cael.
- Coro.* Puz vamu al Pultal,
Yeguemo a Belé,
Zi al Chucurrutiya,
Lu Negla ha de vel,
Currendu aplizita, muvendu luz pez.
¡Zezú! ¡Qué contento

Ez vel, pul mi fe,
 Como, pul la Nieve,
 Rezvala la Pez!

Coros. Unoz tlaz otloz van dando
 tlazpiez.

3. Ay, como me río
 Mirando también,
 Lu branca pelona,
 Diciendo: achié.

Coro. Puez turo con eya, digamo,
 achié.

3. Pul ezo no impolta,
 No me enoxalé,
 Que quielo a Dioza;
 Tocal el rabel:

Coros. Puz vaya Mandinga, pul Dioz
 toquelé.

4. Cantal un Guineo,
 Intento a placer,
 Al Dioza Naziro,
 Le feztexalé.

Coro. Y turo aplizita, mubendu luz pez,
 Maz quenta, que puere lu Negla cael.
 ¡Ay, Dioza! ¿Qué, qué?
 Que unos tlaz otloz van dando tlazpiez.

Coplas

1. Chiquitiya enamuraro,
 Sabe que eztoy enfararo,
 Pul que tú deznuro eztez,
 Y que mucha branca
 Pelona ze ve,
 La gala viztiendo,
 Zin zabel quien ez;
 Pero ézte ez el Mundo,
 Y azi, dígaze:

Coros. Ay Dioza, qué, qué?
 Que unoz tlaz toloz, van dando tlazpiez.

2. Yo conozco pelucona,
 Mucha culbata, y tacona,
 Y no tiene que cumel,
 Queliendo muy glave,
 Dalze a conozel,
 Y que zeñolia

Pul trato le den:
Eztando tú poble,
Pul cielto diré:

Coros. Ay Dioza, qué, qué?
Unoz tlaz otloz, van dando tlazpiez.

3. Pul loz hombrez dezlealez,
Oy te miro entle animalez,
Ziando Zabio, y con Poder,
Zi azí laz finezaz
Te paga cruel,
¿Pul qué el Hombre inglato
Ze llama coltez,
Ze ez máz que los blutos
Veztia zu melzé?

Coros. ¡Ay, Dioza!, ¿qué, qué?
Que unoz tlaz otloz, van dando tlazpiez.

4. Ben pudielan de lu Reya,
Que han camparo con zu eztleya;
Tumal el enxemplu fiel,
Que dándote Donez,
De Dioz, Zielvo, y Rey,
Contentoz, devotoz
Bezucan tu pe;
Acá no ze zabe,
Máz que el oflecel.

Coro. Ay Diozam qué, qué?
Que unoz tlaz toloz, van dando [tlazpiez].

5. Ay Negliya, que me ezpanta
El vel Familia tan zanta;
¡Jezú, Malía, y Juzé!
Tan como ningunoz
Yegaron a zel,
Que el Cielo ze pazma;
Milando loz trez,
Mulena yeguemoz,
Veremoz el Bien.

Coro. ¡Ay, Dioza!, ¿qué, qué?
Que unoz tlaz otloz, van dando tlazpiez.

6. Puz ze aveenta el Rey Melchora,
Mila Negla, que za hora,
Que a Oriente buelta ze dé;
Y para que luego
Podamoz bebel,
Yevemoz la bota,
Con el muzcatel,

Azí noz iremoz
 Cayendo dezpuez.
Coros. ¡Ay Dioza!, ¿qué, qué?
 Que unoz tlaz otloz, van dando tlazpiez.

FIN

AVE MARIA

fuelle: Pliego suello de la colección "Villancicos de cantar. La Capilla Real, Vol. 2" de la Biblioteca Houghton, Universidad de Harvard (SC7 A100 B736v.). En el canto de la encuadernación: "Spanish Service Sheets".

XI. LEON MARCHANTE:

1. Manuel de León Marchante.
 Navidad, 1668.
 Madrid, Capilla Real.

Para la capilla real de su Magestad, en los Maytines de Navidad, año de 1668.

OTRO VILLANCICO.

Introduccion.

Porque los Negros celebren
 Del Niño Rey la Corona,
 Todo un Rosario de Cocos
 Le ofrece a Dios Etyopia.
 En gracia cayó a la Nieve
 Los Azavaches de Angola;
 Porque los Lunares hacen
 A las Blancas mas hermosas.
 A la Paloma, MARIA,
 Buscan con fee cariñosa,
 Que el Diluvio hizo a los Cuerbos
 Esclavos de la Paloma.
 Para el Portal de Belén
 Corren los Negros en tropa:
 Sin duda ha nacido el Sol,
 Pues van huyendo las sombras.

Estrivillo

1. Ola, Flasiquiyo, ola,
Jezuncliza ha nacido en Angola.
2. Ola, que nació Ciola:
Ola, como un Pino de Olo,
3. Ola, que nació lo Reye:
Ola, vamo, vamo a veye:
Ola, caya, caya Plimo,
Zino no molimo;
¿Por qué tanto nos olea?
Que zomo Guinea
Ezta Noche-Bona.
Ola, Flasiquiyo, ola,
Jezucliza ha nacido en Angola
Andar a Belén,
Que zomo también
Cantar lo Neglico
Lo villancico
Cu, cu cu,
A la gala del Niño Zezú,
Toca la Caxa, y la Zonaja,
Y vamo allá.
Que blanca Eztolnudarà,
Que han quemado Pimentona.
Ola, Flasiquiya, ola,
Jezuncliza ha nacido en Angola.

Coplas

Flasico, dale en Belén
Fluta a Dioza Zoberano,
Que qualquier fluta en tu mano
Ze la fluta de Zaltén.
A Dioza lleva también
Turrón para Colaciona:
Ola, Flasiquiyo, olz,
Jezuncliza ha nacido en Angola.
¡Ay, Jezuz. Cómo me aleglo,
Que Dioza naza entre *harados*,
Pol neglos de los pecados,
Y pecados de lo Neglo!
Adan, de Padle fue Abuelo,
Y murió de comilona,
Ola, Flasiquiyo &c.

Plimo Tomé, yo plezumo
 Que zomo en la Navidá
 la branca mas vanidad;
 Peio lo Neglo maz humo.
 Con Inciencia à Dios Zahumo,
 Que zomo Negla Calbona;
 Ola, Flasiquiyo, Ola, &c.

MARIA con glacia tanta,
 Hermoza y Negla ze nombla,
 Pol que la vino a hazel zombra
 Tura la Espilitu Santa:
 A lo Niño Dioza no canta,
 Que va haciendo Dolmilona:
 Ola, Flasiquiyo, ola, &c.

Herodas, que de hoja mata,
 Pol que a Dioza no dezpache,
 Damos higoz de Azavache,
 Que es mexó que la de Plata.
 Pol zi toma chocolata,
 Le ofrece Cocoz Angola:
 Ola, Flasiquiyo, ola, &c.

Ezta zí que ez buena Reyá,
 Que ha nacido en el Portal,
 Debaxo de Estreya está,
 Y za dominio zoble eya.
 Antón no puede cogeya,
 aunque zomo Gigantona:
 Ola, Flasiquiyo, ola, &c.

fuelle: Manuel de León Marchante. *Obras poéticas pósthumas . . . tomo segundo*. Madrid, Gabriel del Barrio, 1733, 62-63. Biblioteca Widener de la Universidad de Harvard.

2. Manuel de León Marchante.
 Navidad, 1671.
 Madrid, Capilla Real.

Para la capilla real de su Magestad, en los Maytines de Navidad, el año de 1671.

VILLANCICO DE NEGROS

Introducción

Festivos, unos Negrillos
Alegres Cañas disponen,
Que es propio al nacer el Sol
El hacer fiesta la Noche.

Quatro Torillos ligeros
En el Circo tienen, donde
De suplicaciones, Plaza
Passarán los Garrochones.

Licencia para la entrada
Al Rey piden los Pastores,
Y a los ecos del Cordero,
Validos la reconocen.

Estrivillo.

Plasa, Plasa,
Que quelemo lo Negliyo
Al Rey Chiquitiyo,
Correye Torillo
Y Juego de Caña:
Plasa.

Suene, suene la Trompetiya,
Y la Chilimiya,
Y la Atabaliya,
Que pica, y repica
La trampala, trampala:
Plasa.

Salga, salga la Toriya,
Con la flente guarneciya,
Con puntiya
De Motiya,
Sereneya,
De tintela,
Mas galana.
Plasa, plasa,
Que sale la Caña.

Coplas

Sale de Encalnaró
La Colexilora,
Que el Rey en la Paja,
Le enseña la folma.
Volante de plata
El Ayle tlemola,

De verde, Lomingo
 Lleva la Matlrora.
 Solo en el Sotiyo
 Espelanzas logla,
 A las Pajas rubias
 Lo verde hase somblas.

Vestido de Azul,
 Baltolo, pol Gloia,
 El color consigue.
 Mas su Estella es ota.
 No es llegal al Cielo
 Quien su colol toma,
 En lo cabeyado
 Pasqual se mejola;

Que lo Mystelioso
 Dice lo que emboza,
 Sus plumas al Ayle,
 Rizan, y no coltan.

Gaspal, de Pajizo,
 Fineza plegona,
 No es voz la palabra,
 Si el concepto ignola.

Quien busca el oído,
 Los ojos le soblan:
 Flasiquiyo ardiente,
 De incendios mejola.

De blanco a suspilos,
 Mas los Ayles colta:
 Mile al Sol, que el Alva
 Selá la Paloma.

De ante a lo ayloso
 En la arena copia,
 Blas en las estampas
 Quanto le colona.

A la Noche el Sol
 La silve de Antolcha:
 De plata, y amusco,
 Cerrando las Tlopas.

Melchoriyo dice:
 Corran, no nos corran:
 Que linda la fiesta,
 Fuela en la Pliola.

fuelle: Manuel de León Marchante. *Obras poéticas pósthumas . . . tomo segundo*. Madrid, Gabriel del Barrio, 1733, 90-91. Biblioteca Widener de la Universidad de Harvard.

3. Manuel de León Marchante.
Navidad, 1672.
Madrid, Capilla Real.

Para la capilla real de su Magestad, en los Maytines de Navidad, que se cantaron el año de 1672.

OTRO VILLANCICO

Introducción

Esta Noche los Negros,
Que al Niño buscan,
Con caras de Tinieblas
Traen Aleluyas.
Como en las Colaciones,
Oy andan largos,
No es mucho que los Negros
Vengan tiznados.
Con las blancas Pastoras,
Las de Guinea,
Son tablero de damas,
Blancas, y Negras.
Los ojos de las Plimas
No son hermosos,
Aunque todos los humos
Van a sus ojos.
Viendo que de los Negros
El Niño es Blanco,
Dio en cantarle un Guineo,
Como un Canario.

Estrivillo.

Helmano Flansico,
De Jácala vaya,
Que pala cantaya
Ez Gayta el focico:
Vaya, vaya de Villancico.

Venimo de Angola
 A vel a Ziola:
 Vamo, Tomé,
 Cantemo à Jozé:
 Gulumpé, gulumpé, gulumpé,
 Cantemo al Rey Niño,
 Que Zà como Almiño:
 Cantemo à Melchola,
 Que es Rey de Azavache.
 Toca, toca, y repica de valde,
 Que bayla el Ziolo Alcalde,
 Toca Plimiya
 La Guitariya
 del gurugú
 Al Niño Jezú.
 Y el Plimo Antón
 Haga el zon, din, don,
 Y diga Flastica,
 Cantando à la mú,
 gugurugú.
 ¡Ay, Jezú!
 Gurugú, gurugú de Angola,
 Que yeban la gala Ziolo, y Ziola.

Coplas

Esta Noche dio el Glano Divino
 La Espiga mejola,
 Polque Dioz ha quelido entle Pájaz
 Nacel de Ziola.
 Polque zalbe el Rebaño de el Mundo,
 El Plimo lloraba:
 Y pues quizo nazel a paztolez,
 Que pague laz cablaz.
 Como tura la branca eztolnuda,
 A helmana Flansica,
 A lo Neglo, que lleva la Mula,
 Pedil zevadiyla.
 Flaziquiya, en Belén a Paztola
 Dixo: pala ezta,
 Que me la ha de pagal tura branca,
 Pol cala de negla.
 Pala tura la Gente de Angola
 Zà el Niño llolando,
 Y aunque zá delamando diamantez,

No cueztan valatoz.

Un Paztol laz ezpeciaz molía
En la Nacimienta,
Pol que ez plopio de loz majadeloz,
Que canzen, y muelan.

Zoble un alca, zentado un Negliyo
Al Niño cantaba;
Y no fué malavilla, q[ue] el Cuelvo
Ze vieze en el Alca.

Como zaba tembrando de flio
Ziolo y Ziola,
A pezal de la Nieve, lo Neglo
Zilvió de tizona.

Para el Niño JEZU le llevaban
Los Reyes zuz Donaz,
Y a Malía la lezan, y oflezen
Los tlez, tlez Colonaz.

fuelle: Manuel de León Marchante. *Obras poéticas pósthumas . . . tomo segundo*. Madrid, Gabriel del Barrio, 1733, 107-108. Biblioteca Widener de la Universidad de Harvard.

4. Manuel de León Marchante.
Navidad, 1673.
Madrid, Capilla Real.

Para la capilla real de su Magestad, que se cantaron en los Maytines de Navidad, del año de 1673.

VILLANCICO DE *Negros*, en *Metafora del Juego de Damas*.

Introducción.

Viendo en el Portal las Negras,
Que se mezclan con las Blancas,
De *Blancas*, y *Negras* quieren
Formar un *Juego de Damas*.

Sobre *Jugar una Pieza*,
Tuvieron cierta baraja,
Y Hoséph, que es Carpintero,
Quiso hacer el *Juego Tablas*.

Estrivillo.

1. Flasiquiya,
2. Antoniya,
3. ¿Qué tenemo?
4. ¿Qué quelemo
1. *que juguemo?*
A laz Damaz, con Branca Veya,
Que tan Dama, zamo como eya.
2. Din, din, din,
 Quezá la flor de Ollín:
1. Don, don, don,
 Que la gala ze yeva el Calbón:
3. Ten, ten, ten,
 Que zá flor de Zaltén,
 Con Manto de humo,
 Y puntiya
 De Moriya,
 Que traxo de Angola.
 Vaya, vaya de Juego, Ziola,
 Y démole un Tlez al Niño, que yola.
1. Con la Noche que zá tiniebla,
 Tura la Branca se ha buelto Negla.
2. Con la nieve que el flío arranca,
 Tura la Negla za buelto branca:
 Vamo andando,
 Y jugando,
 Pol diveltiyo,
 Al Plimiyo,
 Que zá yorando,
 Y tembrando:
 Ziendo Zol, que zá entre llamaz.
1. Vaya, vaya de *Juego de Damaz,*
 Y zea la fiezta de Neglaz, y Brancaz.
2. Vaya de Juego, Ziola:
 Y démozle un Tlez, &c.

Coplas

Juguemo en tanto que ezcampa,
A laz Damaz, Antoniya,
Y no haga tlampa, Branquilla,
Polque Diozo vè laz tlampaz.
De Dama la Negla campa,
Aunque blanca, no ze alegla,

Engañal quiele a la Negla,
 Y le hacemo la mamola.
 Vaya, vaya de Juego, Ziola,
 Y démozle un Tlez al Niño, que yola.

Zi en *zoplal Dama* ze emboba,
 De tuntiya cobla fama,
 Quezá zi *zopla la Dama*,
 Carrillos de Monja boba.
 Diozo nace en poble alcoba,
 Polque yo la Gloria yeve,
 Y zegún zomo de Nieve,
 Palezemo Cantimplola:
 Vaya, vaya, &c.

De branquiya que zá franca,
 Zaldrán loz intentoz vanoz,
 Puz aunque *gane doz manoz*,
 No ha de yevar *ni una branca*.
 Polque Negla en Zalamanca,
 Con el Plimo Eztudiantiyo,
 Que zá de colol Negriyo,
 Aplendimo la fullola:
 Vaya, vaya, &c.

Turu Juego ha dado buelta,
 Y *en laz Damas*, la Negliya,
 Como zá con mazcaliya,
 Parece *Dama encubielta*.
 Jezuzá, en Zol dezembuelta,
 Y el Buey, que ziente calol,
 Zaca zuz puntaz al Zol,
 Que palece Calacola.
 Vaya, &c.

Antoniya, zi repala
 Que no ha de ganál, alvielte,
 Zi en Jugá tiene la zuelte
 Tan negla como la Cala.
 La Branca viene de mala,
 Y a la Negla, en el Portal,
 Zolo pol hacel labial,
 Eztolnuda la Paztola.
 Vaya, &c.

Comelemo Zin peldel
La Dama, que branca yeve,
 Que también soy Dama Eva,
 Cando *peldió pol comel*.
 Diozo, que yola pol él,

Zegún halló la feé humana,
 Paleze que la Mansana
 Zá con sumo de sebola.
 Vaya, &c.

Coblando en el Juego fama,
 Flazica a zel Dama yega,
 Que zólo pol burla, y juega
La Negla puede hacel Dama.
Zi zopla, enciende la yama,
 La Dama de Monicongo,
 Y zá el Colol de mondongo,
 Que palecemo amapola.
 Vaya, &c.

Juguemo, Plima, con módoz,
 Que Jezuncliza za legla;
Y zi peldió branca y negla,
Diozo ha de pagal pol todaz.
 Nuezo Reye ez de loz Gódoz,
 Y zá con la mano franca,
 Que *pol la Negla y la Branca*
Paga el Niño de la Bola.
 Vaya, vaya de juego, Ziola,
 Y démozle un tlez al Niño, que yola.

fuelle: Manuel de León Marchante. *Obras poéticas pósthumas . . . tomo segundo*. Madrid, Gabriel del Barrio, 1733, 121-123. Biblioteca Widener de la Universidad de Harvard.

5. Manuel de León Marchante.
 Navidad, 1675.
 Alcalá de Henares.

Para los Maytines de Navidad de el año de 1675. que se cantaron en la Santa Iglesia Magistral de San Justo, y Pastor de Alcalá.

VILLANCICO

En metafora de Comedia.

Introducción.

Al Rey, los Negros festivos,
 Hacerle Comedia tratan;

Y un Negro, sobre la Mula,
Hizo todas *tres Jornadas*.

Estrivillo

Ela,
Que tenemo la Neglo *Comedia*,
Ala,
Que Flansica *plezenta de Dama*:
Ola,
Que lo Plimo echamo *la Loa*;
Y *cantamo*,
Plezentamo,
Y *baylamo*,
Turu en la *Comedia Nueva*.
Ela, ala, ola:
Que danzamo Canaria bona,
Canaria bona de Ruysaysá,
Que si Dioso ha nasido,
la vida me da.
Ela,
Que empasamo *Comedia nueva*,
Cayar, cayar,
Y en vendo un Buel bolal,
Y cantal al Niño Zezú,
Con Guitariya à la mú
En la *plimera Jolnara*,
Ala, ola, ela,
Que tenemo lo Neglo *Comedia*.

Coplas

Nochez Buenaz *plezenta Flansica*,
Laz *plimelaz Damaz*,
Purque nunca ha purido en Comediaz
Hazel *Manoz Blancaz*.
Quizo Herodez, que *canten loz tonoz*
Divinas galgantaz,
Y zaliote a buzcal pol zu Tierra
La mal degollada.
El Papel de Glaziozo donozo,
Le hazia Dioz Niño;
Y con zel *el Autor* de la Glazia,
Le hasía muy flio.
Doz Papelez plezenta en las Tablaz,

Jozé, Calpintelo,
 Y dezpuéz de havel hecho *un*
Zelozo,
 Tambien hizo el *Viejo*.
 Lusifel quizo hazèlloz *Glaziozoz*
 Y no ze acoldaba
 Que hizo un día *el Papel de un*
Zobelbio,
 Y peldió la Glacia.
 Flaziquiya, *Papel de Tulbada*,
Plezenia a Jezuzá;
 Pelo nunca el colol ha mudado,
 Pol máz que ze tulba.
De loz Montez el Plinzipe haze
 El Ziolo Plimico,
Y plezenta zegunda Jolnara
 La huída de Egypto.
 Con *el Alca a la Puerta* un Negliyo
Coblaba la Entlada;
 Polque no ez la plimel vez, que
 el Cuelvo ze ponga en *el Alca*.
 Muy galán, *con veztida encalnara*,
 Dioz *zale al plinzipio*;
 Pelo no tiene pala mudal,
Máz que ezte veztido.
 Dioze *fin, zin tenel la Comedia*
Tlamoya, ni enredo, z,
 Aun que zamo *el Autol de la Obla*,
 Divino el Ingenio.

fuente: Manuel de León Marchante. *Obras poéticas pósthumas . . . tomo segundo*. Madrid,
 Gabriel del Barrio, 1733, 139-140. Biblioteca Widener de la Universidad de Harvard.

6. Manuel de León Marchante.
 Reyes, 1669.
 Madrid, Capilla Real.

Para la capilla real de su Magestad, *que se cantaron en los Maytimes de los Santos Reyes, el*
año de 1669.

VILLANCICO

Introducción.

A festejar al Rey Niño
Vienen los Negros y Negras,
Que son hijos de la Noche,
Y buscan la Noche Buena.

Oy hace con los Pastores
Muy mal Migas Guinea,
Porque a lo Negros lo Blanco
De los dientes no les entra.

Los Reyes Magos arrastran
En los Cabos ricas Telas,
Y los del Rey Melchor viste
Cabos Negros la librea.

Más cerca de Dios se hallaron
Los Negros, según las señas,
Porque en lo tostado, dicen,
Que vieron al Sol más cerca.

Estrivillo negro

1. Antonio, zi vemo tre Reya,
Doz brancos, y un Tinto,
zela Noche Buena.

2. Plimo, Plimo que vamo a la festa,
Que zamo en la Noche de la Nacimenta.

1. Que zí zí zí,

2. Que no, no, no,

Que de Noche no nace lo Sol.

1. Que zi, zí, zí,

Polque Dioza ha nacilo pol mi,
Y pol vida tuya,

Que cantemo la Leluya

A Jezuzá, Malía, y Juzé:

Gulumpé, gulumpé, gulumpé,

Que a turu lo Diabra ze da Lucifé,

De zaber la Nacimenta,

Y que vienen por la Orienta

Tre Reyas en Dromedaria,

La Guinea, y la Canaria:

Pical, pical,

Anton, zi vamo al Poltal,

Pol Xetafé caminal,

Y veremo la Legua Negla.

Redondilla

Tle Reya van con Lacaya
 De la Branca, y la Guinea,
 Cun curulada Liblea,
 Que palece Papagaya:
 A Belén van con Cavaya,
 Y aunque la Branca currió,
 Antez la Negla yegó,
 Que pica máz la Pimenta.
 Antoniyo, zi vèmo tre Reya,
 Doz Brancos, y un Tinto, &c.

Zi turo lo Rey ze nombra
 Retrato de Dioz nacida,
 Lo Neglo ez maz palediza,
 Polque ez de Dioza una zombla:
 Retlata de Neglo azombla
 En turu lo retlatado,
 Polque Apelez, y el Tiznaro
 Zon Pintola de Guinea:
 Antoniyo, &c.

Cun Ezpada, y la Maliya
 Herodaz pol nacimiento,
 Mata tura la Inocenta,
 A la Branca y la Negriya:
 Da a turu Niño Papiya,
 Y Dioza riya zu Ezpada,
 Que zi Herodaz tray colada,
 Tizona yeva o Rey Negla:
 Antoniyo, &c.

Juzé tiene a Rey en Luna,
 Y eztá dulmiendo en la zuela;
 Que en caza del Calpintela,
 A Dioza falta una cuna:
 Armohadiya de Coluna
 Zoble colchona pajiza,
 Polque duelma Jezuncliza,
 Cantaba a la mu lo Bueya:
 Antoniyo, &c.

Antón, a turu Negriyo,
 De Belén noz echalan,
 Que ez Belén Caza de Pan,
 Y zamo la Tizoniyo:
 Al Niño Rey, que ez Plimiyo,

Por Angola le oflezcamo
 Zeiz Negliyo; y aleglamo
 Que fuela de telciopela:
 Antoniyo, &c.
 Melece sel Rey de Angola
 Tan helmozo Rapaziyo,
 Que ez como Prata el Chiquiyo,
 Y de Barro ze enamola:
 Dezpidamoz de Ziola,
 Que ze va Negla, y plezumo
 Que za la ida del humo,
 Zin andal pol chimenea.
 Antoniyo, zi vemo tre Reya,
 &c.

fuente: Manuel de León Marchante. *Obras poéticas pósthumas . . . tomo segundo*. Madrid, ...
 Gabriel del Barrio, 1733, 213-214. Biblioteca Widener de la Universidad de Harvard.

7. Manuel de León Marchante.
 Reyes, 1676.
 Madrid, Capilla Real.

Para la capilla real de su Magestad, *que se cantaron en los Maytines de los Santos Reyes,
 del Año de 1676*.

VILLANCICO

Negro

Introducción

Los Negros, que están cansados
 De ser cada Noche Buena
 Anís de los Villancicos,
 Porque con frío se beba:
 A sus mugeres embian
 Por montados de Guinea;
 Y al oler la Puerta franca,
 La embisten como unas Perras.
 Etelas, salen tirando
 Cintarazos de bayeta:
 A Dios Luz, que los Maytines

Se han convertido en tinieblas.

Estrivillo

Entren las Morenitas
 A sazonar la Fiesta,
 Pues es cada una
 Una grano de pimienta.
 Y al calor del bayle
 Salte la castañeta;
 Y al sonecillo Indiano del Zarambeque,
 Anden las mudanzas, firmes, y alegres.
 Teque, teque, reteque, reteque,
 Vaya, Plima, de Zalambeque.

Redondillas

1. Ziolo, a Velé acá
 Venimo de Orienta;
 Que zomo Palienta
 De Reyna Zavá.
 Que nazieze allá,
 Ziendo nuezo Plimo;
 No lo melezimo,
 Congo, ni Alanzueque.
Tod. Ay, que teque, reteque, teque.
 Vaya, Plima, de Zalambeque.

2. Zi falta calbone
 Pala tanto flío,
 En el loztlo mío
 Tendlá lo Tizone:
 Huya del Plegone
 De Herodez maldita,
 Que da a lo Chiquita
 Ruybarbo, y Ameque.

Todos. Ay, que teque, &c.

3. Pala que eche en Poma,
 Tlaemo Galambuca,
 Y crabo Maluca,
 Que en la ezpecia coma.
 Risada Paloma,
 Y lo Papagaya,
 Culol veldigaya,
 De Páxaloz xeque.

Todos. Ay, que teque, &c.

4. Como una Pelzona,
 A JEZU, le tlae
 De fino Calay,
 Bluñida Caxona,
 Gualde la doblona
 De Juda zizelo,
 Que como Ventelo,
 Engaña en el tluque, &c.
Todos. Ay, que teque, &c.

5. Chicolate damo,
 Guaxaco en eztlemo,
 Polque le vevemo,
 Aunque Negla zamo.
 A Jozé blindamo,
 Y a Ziola palida,
 Que eztá en la Vensida,
 Zelca de Tembleque.
Todos. Ay, que teque, &c.

6. La Perla, y Corale
 De Zanto Thomé,
 Pala zu Melcé,
 Y zela Olientale:
 Si somo vosale,
 Pero no de Francia,
 Que haze pol ganansia
 Diamante el Claveque.
Todos. Ay, que teque, &c.

fuelle: Manuel de León Marchante. *Obras poéticas pósthumas . . . tomo segundo.* Madrid, Gabriel del Barrio, 1733, 230-231. Biblioteca Widener de la Universidad de Harvard.

8. Manuel de León Marchante.
 Reyes, 1677.
 Madrid, Capilla Real.

Para la capilla real de su Magestad, *que se cantaron en los Maytines de los Santos Reyes, el Año de 1677.*

VILLANCICO DE NEGROS

1. A mi ziolo Flazico;
 Diga uzanzé, ¿qué quelemo?

Mientlaz loz Reyaz venimo,
Vaya de cuento.

2. Vaya de cuento.

1. ¿Vió uzanzé la Plozenziona
Donde zale Gigantona?

2. Zi, Ziolo, ya lan vimo:

Pol zeñaz, que nueztlo Plimo
Yebava glan faldamento.

1. Vaya de cuento.

2. Vaya de cuento.

1. Cuéntela, Plimo, uzanzé.

2. Zi me ayura zu Melzé.

1. Ya le ayuro: ¿zá contento?

2. Vaya de cuento.

Los 2. Vaya de cuento.

Estrivillo

Zaiga, zaiga la Plozenziona:
Y ezcuchemo,
Que agladal intentamo à lo
Reye.

Vaya de cuento;

Oyga lo Branco,

Diga lo Neglo:

Atención, q[ue] zi Branco tornura;

Harán que, nojara, ze vaya lo

Neglo.

Redondillas de seis

Versos.

Empezó la Pluzeziona,

Con tlompeta y Atabale,

Y entle turu lu Onfiziale,

Lu Zatile yevó el Pendona.

Un Beyaco fanfarrón

Dixo: aí va mi ferreruelo:

Oyga lo Branco,

Diga lo Neglo:

Atención, que zi Branco tornura,

Hará, q[ue] nojara ze vaya lo Neglo.

Viztirita de Ruán,

Va el Zacliztán con la Cluza,

Y laz Mangaz, como ze uza,
 Yebavan zu Zacliztán:
 Zin Bonetez turus van,
 Pulque luzen eyoz mezmox;
 Oyga lo Branco, &c.

Mil Danzanta, Paticoja,
 Iban veztira de razo,
 Y yevan a cada pazo
 Gana de bebel aloja.

Mientlaz parabra remoja,
 Tambolil no hazía eztluyendo:
 Oyga lo Branco, &c.

De vel música me ezpanta,
 Puez, cantando con plazerez,
 Como zi fuelan mugelez,
 Van haciendo de galganta:

Uno ra mano revanta,
 Que diz que za Maeztlo:
 Oyga lo Branco, &c.

Déxelo vozanzé, helmano,
 Que ya yega el Ezquadrón;
 Lo que falta en plozezién,
 Cantalá uzanzé mañana.
 Ya el Reya de Balva cana
 Al Poltal yega el plimelo;
 Oyga lo Branco,
 Diga lo Neglo.

fuelle: Manuel de León Marchante. *Obras poéticas pósthumas . . . tomo segundo*. Madrid, Gabriel del Barrio, 1733, 233-234. Biblioteca Widener de la Universidad de Harvard.

XII. MEDINA:

Bernardo de Medina (compositor).
 Navidad, 1698.
 Cádiz.

LETRAS DE LOS VILLANCICOS QUE SE cantaron en la Santa Iglesia Cathedral de Cadiz, en la Kalenda, noche, y dias del Nacimiento de N. S. Jesu Christo, este año de 1698. *Siendo Maestro de Capilla en dicha Santa Iglesia D. Bernardo de Medina, Presbytero.*

VILLANCICO IX.

Guineo

1. Garione, Garione.
2. Frota, Frota, Frota.
3. Oye Artillería.
4. Tum, tum, tum.
- Tod.* Tum, turum, tum, tum tum.
5. Y ya los muchachos las cayes vozean.
6. Y ya las campanas los Padles repican:
tin, tin, tin.
- Tod.* Tin, tirintín, tirintín, tirintirirán.
7. ¡Jesú Clisa, ¡qué contento!
¡Santo Dioso, qué alegría!
8. ¿Gligoliyo, Plimo?
1. En buen hola, bien venira,
¿Qué tlaemo re nuevo?
3. Sabe
que turo mundo e disdicha,
y en eya andamo arrastrara,
pur la curpa cometira.
4. Mal aya aqueya selpiente,
que dió a mugel gulosina.
5. Pul eya furore es assi.
6. Passamo, y fatiga. es assi.
7. Curpa q[ue] a lo branco
salpica re macha.
8. Y a turo lo neglo
nos yena re tinta.
1. Y aola que tlaemo es assi.
2. La prata re India, es assi
3. Y con Gareone, es assi
4. Y con Frotiya, es assi
5. Re la Nueva Ispaña, es assi
6. Entlamo en Baía es assi
7. Siol Consularo, es assi
8. Jueze Albitrista es assi
1. Nos calga un indulto es assi
2. Conque nos derriba, es assi
3. ¡Madle de Dioso!
4. ¡Vilgen Malía!
5. Acudamo al remerio.
6. Pues hagamo, plima,
una junta de Comelsio

de lo neglo mas pleytista.

7, Bien me palece.

8. Pues juntemo lo neglo a cavilda,
y a lo Rey que oy baxa a lo mundo
yevemo lo pleyto a que haga justicia.

1. Auto en favole,
pues ya con su venira
aquesta nóche
nos rerime re tura
la vejasion.

2. Pulque nace mi en Dioso
a yeval nuestla calga
soble sus omblos.

3. Ya el tesolo del Cielo
vemo en a tierra,
pulque turos gozemos
de su flaqueza.

4. Pues ¿qué más prata?

5. Pues ¿qué más Frota?

6. Si está en esta ganancia
nuestla mejola.

7. Un niño es que entre pajas
nace incarnaro,

8. A cautival lo neglo,
tirando al branco.

1. Pue vamo a Belén,
dalemo a lo Niño
lo palabién.

2. Y a Siola parira
le cantalemo alegle
la tunariya,

que re Indias llegó.
Mandinga, mandinga,
que mandinga mandón.

Suene la chilimía,
culneta, y baxón,

4. Y yeve el diabro una calga,
puesto que nos derribó.

5. Mandinga, mandinga,
que mandinga mandón.

Sonecillo

Aquele diabro mardita,
luego q[ue] a Adan y Eva vió

mandinga
mandón

gozar de glacia la luz,
les dió un sopro, y la apagó.

A mundo dexó en tiniebras,
pues a iscuras nos dexó,
quedando lo neglo, y branco
turos de un mismo color.

Fue pulq[ue] Eva sobre un Arbol
de palabras se tlabó
con el diablo, q[ue] en marañas
es un perro enredador.

Engañó a mugel mardito,
pulque eya oídos le dió,
que haze el diablo de las suyas,
dándoles convelsación.

Apenas de aqueya Arbol
pul este perro tlaydor
la mugel comió ra fluta,
quando cata el sin sabor.

De eya en fin a cara qual
su pepita le tocó,
causando a branco agitela,
y a lo neglo indigestión.

Aqueste repaltimiento
a turos complehendió
calga, que es pul sel de peso
de glan considelación.

Pala cumetel ra curpa,
diablo a muger dio calor,
y ablasso a mundo, querando
lo neglo hecho un tizón.

Turos padecemos, y esto
hasta que venga cun Dios
un indulto genelal
no ha re tenel rerención.
Ya baxa a mundo, y la tlae
un Niño, que lo palió
ra Virgen de ra Sarú,
que es de nuestla devoción.

Démosle glacias, pue viene
este Rey, este Señol
a liblal nuestlo comelcio
re tura calga y pensión.

Ya en la tlampa re esta vez
mardito patas cayó,
allá se va a los infielnos,

mandinga
mandón

mandinga
mandón
mandinga

y acá en paz nos dexa oy. *mandón*
 Mandinga, mandinga,
 que mandinga, mandón.

Impresas en Cadiz en la Imprenta de Christoval de Requena, este año de 1698.

fuelle: fotocopias de un villancico que me prestó la profesora Martha Lilia Tenorio.

XIII. MORATILLA:

Francisco Moratilla (compositor).

Navidad, 1723.

¿Colegio de Niñas de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (Morelia)?

Estribillo

Tenor: Ha negliyo, ha negliyo de Santo Thomé,
 Vaya de vuía de festa y placé
 y arruyemos al niño que nace en Belé
 con la tonadiya del Zanguangué.

Bajo: Ha plimiyo, ha plimiyo negliyo Maltín,
 arruyemos al niño que quele dolmí

Dúo: con la tonadiya del Zambucutí.

T. Ha negliyo, ha negliyo, plimiyo Gaspá,

B. arruyemos al niño que está en el potal
 d. con la tonadiya del Tapalatá.

T. Vaya, vaya el sonsonetiyo de la run-rún.

Cu-cu-cú, cu-cu-cú,

d. que se duelme lo niño Jesús.

cu-cu-cu cu-cu-cú

con el sonsonetiyo de la run-rún.

Coplas

T. 1. Al Dioso que sa na asiro
 con sonsonete que alegla,
 cantamo la gente negla
 como en Angola, un toniyo.
 d. Cu-cu-cú cu-cu-cú, (etc.)

T. 2. Tura instlumenta se escuche.
 Toquemo como pelsona,

chirimingula y baxona,
culnetiya y sacabuche.
d. Cu-cu-cú cu-cu-cú, (etc.)

T. 3. Panderiyo y raveliya
con sonaxa tocalemo
y Sanguangué cantalemo
que sa famosa letliya.

T. 4. Una xácal també
le cantamo, entando en eya
la mulica con la bueya
que saben sol fa mi re.

T. 5. Al son del tamboriliyo
a la Siola Malía
la damo con alegría
nolabuena del chiquiyo.

B. 1. Pol que se duelme el chiquiyo
que desbelaro le vemo,
en la cuna le mesemo
y le cantamo a la mu.

d. Cu-cu-cú cu-cu-cú, (etc.)

B. 2. -Que se ciela como estuche
y si le toca un negliyo,
a pulo de inchal el carriyo
atluena como alcabús.

d. Cu-cu-cú cu-cu-cú, (etc.)

B. 3. -Soplalemo la olganiya
con fuega daye que daye
y a manela de atabaye
haremo suene el tuntún.

B. 4. Y cuando plimo Tumé
la xacaliya empezó,
la muliya rebusnó
y abló el bueya y dijo mu.

B. 5. Y un saclistán que es negliyo
echando de la gloliosa
en Nigla sum sed formosa
cantó al son del archilau.

fuelle: *Morelia Colonial. El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid. Siglo XVIII*, Miguel Bernal Jiménez (ed.). Morelia, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás. 1939, 21-23.

XII. PADILLA:

1. Juan Gutiérrez de Padilla (compositor).
Navidad, 1651.
Puebla.

Atentos al bayle,
la nación morena,
también, se conbida,
y todos se alegran,
esdrújulos cantos
en sus medias lenguas,
que ni ellos se entienden,
ni ay quien los entienda.

A la roro y a la mumu,
a la roro y a la nene,
y a la tutulutu,
que no duelme,
y a la tutulutu,
que no duelme
y a la rr[oro
y a la tutu lutu],
pue Dios nace, holguémono
A la rrorro y a la nene,
y a la tutu q[ue] no duelme,
que antes me dolmilé yo
que no tú.

1. Quelemo ser lo su guéspele
pala daye mucho pésigo,
una cameya de dátiles
y uno borrica de alvéchigos.

2. Aquí samo tanta cáfila,
carregadito con cuébano,
que les hablamos en arábigo
y en vascueço respondémolo.

3. Mucho de plisa venimole,
plu q[ue] sa neglo colélico,
de Monicongo con plátano,
y de Castiya con nuégaro.

6. Tlaemo tanto de titere
pala habra de mistelio
q[ue], aunq[ue] cantamo lo mángulu,

también savemo retruécano.

8. Venimo como unos páxalos
a pediye, pues, es mérico,
que quitamo las calátulas
o ponemo branco el évano.

Fuente: Archivo de Música Sacra de la Catedral de Puebla. Rollo 1, Legajo 1. Micropelícula en poder de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Subdirección de Documentación, Ciudad de México.

2. Juan Gutiérrez de Padilla (compositor).
Navidad, 1652.
Puebla.

Coplas a la buelta

1. El angola minguelillo,
acandilando su tropa,
no quiere ser el postrero
en la fiesta en q[ue] se goza.

2. Dejando el tumba catumba
y gruñendo a lo de Angola,
desembayno con la vos
de su tizón la tizona.
Turu, turu yega,
turu, turu yega.
Ayta, ayta, caya, caya.
Mila, no panta,
que duelme la siquitito.
Gloria en las alturas
y en la tierra pas.
Sucuchá, sucuchá
Ayta, ayta,

Negrilla duo y a 6

Diga plimo, ¿dónde sa
la niño de naçimenta?,
plu q[ue] samo su palenta,
y la venimo a busca.
Cundiro entle la pajita,

su ojo como treyita
 y uno buey y uno mulita
 con su vaho cayenta.
 Turu, turu, yeya, yeya.
 Ayta, ayta, ayta, ayta.
 ¡Sesú, Sesú, que bonito
 que cantamo lo angelito.
 Turu, turu, yeya.
 Ayta, ayta, ayta.
 ¡Válatin Dioso!
 Qué lindo canta.
 Gloria en las alturas
 y en la tierra pas.
 Caya, caya, chiquito,
 que tlaemo pleçente
 pala que te cayente:
 mantiya, pañolito,
 y uno papagayito
 que savemo habra.
 ¡Válatin Dioso, ya!
 Mi siñol Manuele,
 ese papa he sablosa,
 plu que sa linda cosa,
 mantequiya con mele.
 ¡Ay Sesú! Lele lele.
 Roro, roro, caya.
 ¡Válatin Dioso, ya!

Fuente: Archivo de Música Sacra de la Catedral de Puebla. Rollo 1, Legajo 1. Micropelícula en poder de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Subdirección de Documentación, Ciudad de México.

3. Juan Gutiérrez de Padilla (compositor).
 Navidad, 1653.
 Puebla.

¡A, siolo Flasiquiyo!
 ¿Qué manda, siol Thomé?
 ¿Tenemo tura trumenta
 templarita cum cunsielta?
 Sí siolo. Ven poté.

Auisa bosa misé
 que sa lo moleno ya
 cayendo de pula rrisa
 y muliendo pol bayla.
 Llámalo, llámalo aplisa,
 que a veniro lo branco ya
 y lo niño aspelando sa,
 y se aleglala, ha, ha, ha, ha,
 con lo zambambá, ha, ha, ha, ha,
 con lo guacambé, con lo cascavé.
 Sí, siñolo Thomé.
 Repicamo lo rrabé
 y a la panderetiyo Antón,
 baylalemo lo neglo al son.

Responción

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

Coplas

1. Turu neglo de Guinea
 que venimo combirara,
 A de tlae su criara
 mun glave con su liblea.
 Y pluque lo branco vea
 que re branco nos selvimo,
 con vayal de untamo plimo
 y haleme a lo niño bu.
2. De mérico y silujano
 se vista Minguel aplisa,
 pues, nos cula Sesuclisa,
 las helilas con su mano.
 Bayle el canario y viyano,
 mas no pase pol detlás
 de mula, que da lasas,
 de toro que dirá mu.
3. Antoniyo, con su sayo
 que tluxo re Pueltorrico,
 saldrá vestiro re mico,
 y Minguel, de papangayo.
 Y cuando yegue adorayo,

al Niño le dirá así:
 si tú yolamo pol mí,
 yo me aleglamo pol tú.

Fuente: a) Archivo de Música Sacra de la Catedral de Puebla. Rollo 1, Legajo 1. Micropelícula en poder de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Subdirección de Documentación, Ciudad de México; b) Robert M. Stevenson. *Christmas Music in Baroque Mexico*. Berkeley, University of California Press, 1974, 79-80; c) *Inter-American Music Review*, 7, 1 (1985), 49-53, transcripción de Robert M. Stevenson.

4. Juan Gutiérrez de Padilla (compositor).
 Navidad, 1655.
 Puebla.

Negrilla a 4

¿Qué quele?
 ¿Pala qué
 pucherita hacemo?
 ¿Qué tenemo?
 Usiha, usihe,
 que fase nubrara,
 que quele yové.

Coplas

Si a naciro de dunceya,
 que es más lindo que uno 'treya,
 y venimo a etal cun eya
 y a hablá con vosançé,
 Si cuando venimo habramo
 y sa niña y no pantamo,
 que, aunque negla no tiznamo,
 plu que sa de bona fe,
 Si venimo lo pastola
 cun plecente a la siola,
 la más lindo y más . . . ola*
 que turu mundu tené,
 Si le hincamo rudiya
 y tlaemo cuchaliya
 paran daye la papiya
 lo siolo San José,

Si tlaemo culaciona:
 grangea cun cangalona,
 mansana, pela, tulona,
 aunque no la a re comé,
 Si Dioso le confesamo
 y lo reye le adolamo
 quando apena le milamo
 que en la tiela pone pe,
 Si tlaemo papagaya
 y uno lindo guacamaya
 y turu pol alenglaya
 le cantamo cun pracé,
 Si tocamo la frantiya
 con un lindo sonesiya
 que alengla tura la viya
 y salta y brinca lo pe,
 Niño ren diosa,
 pol Sesuclita que tene cosa
 que Antoniyo, Frasico y Juaniya,
 ni save entendeya ni puere çufriya,
 Si venimo cun cuntenta
 a su santa naçimenta,
 tocando tura trumenta
 y cantando la zanguangué,
 Dígamelo vosançé,
 que tan pensativo samo
 que lo lágrima asomamo
 sin polqué ni pala qué,
 usiha, usihe,
 que façe nubrara
 que quele yové.

*El final de este verso es ilegible en la micropelícula. Por la rima (*óa*), la palabra podría ser una deformación de "hermosa" o "graciosa", adjetivos muy usados en la poesía mariana.

Fuente: Archivo de Música Sacra de la Catedral de Puebla. Rollo 1, Legajo 1. Micropelícula en poder de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Subdirección de Documentación, Ciudad de México. Una parte del texto aparece también en "Bogotá 3".

5. Juan Gutiérrez de Padilla (compositor).
 Navidad, 1657.

Puebla.

Tambala gumbá,
q[ue] yanoso, rioso,
naciro sa.

Tambala gumbé,
turu en plosione,
vamo a Belé.

Ayahú vchitrá,
q[ue]ien tene candela
nos lumblalá.

Y aya ya y ya,
tili, tilitando
lo Niño sa.

Su madle vindita
lo cayenta.

Copla

1. A lo portá de Belene
venimo neglo cuntenta
a hacé una plosisione
delante la nacimenta.
Ayahú.

2. A lo neglo don Jolgiyo,
que dice tene opinió,
a ese avemo de rrogá
que nos yeve la pendó.
Ayahú.

3. A lo neglo de vicalio,
que dice so mas onrraro,
a ese avemo de rrogá,
que nos yeve la sensarió.
Ayahú.

4. A lo neglo don Biafra,
pues, que tene bono cala,
a ese avemo de encarga,
la cluz de la cambaca.
Ayahú.

5. A lo neglo don Pelico,
que tene glande valona,
a ese avemo de rrogá,
que yeve a nosa siñola.
Ayahú.

6. A lo neglo Monicongo,

que tene glande bariga,
a ese avemo de rrogá,
que yeve la campaniya.

7. A lo neglo don Pascuale,
ei mano le Susepiyo,
a ese avemo de rrogá
que yeve les viscuchiyo.
Ayahú.

8. A lo neglito Guayambo,
ese que yaman cojuelo,
a ese avemo de rrogá,
que yeve las candeledo.

9. A lo neglo de Flastica,
ese que yamamo Antón,
a ese avemo de rrogá,
que guíe la plosición.
Ayahú.

Fuente: Archivo de Música Sacra de la Catedral de Puebla. Rollo 1, Legajo 1. Micropelícula en poder de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Subdirección de Documentación, Ciudad de México.

6. Juan Gutiérrez de Padilla (compositor).
Navidad, 1658.
Puebla.

Negrilla duo y a 6

¡Flasiquiyo! ¡De puntiya!
¿Qué mandamo lo plimiya?
Que tomemo la guitariya
y venimo no traza mí.
¿Pola dónde, pola dónde?
Pol aquí, pol aquí.
¿No ve seña lala mí?
No lo vi.
Plu q[ue] Flastico ha cegaro
de un celeno q[ue] le ha daro,
ven, q[ue] yo te yevalé a Belé,
plu q[ue] lo Niño te sane.
Vamo, vamo Flastico,
dame la guitariya,

tocolemo la zurivandiya,
 chacharra chadelo rrasgadiyo,
 pues q[ue] ha cegado la negla,
 Cantalemo copliya de ciega,
 plu q[ue] es lástima deciyo,
 lo q(ue) pasa ayá en mi tiela.

Negrilla ron. a 6

Vaya, vaya, vaya, vaya,
 chacharrachá de lo rrasgadiyo,
 tin tilin tin de lo punteadiyo,
 tumbu cutú de lo golpeadiyo,
 y aleglamo lo poltaliyo
 de esa manela.
 Vaya, vaya, vaya, vaya,
 la chacona y la zulivanda.

Copla duo

1. Lo Dioso, con mano flanca,
 a curar neglo ha baxaro,
 plu q[ue] más tiznaro a q[ue]daro
 lo neglo q[ue] no la branca.
 Vaya, vaya.

2. El glan dotor, lo siquiyo,
 con neglo lo ha mostraro,
 que si e dolor de cortaro,
 no cula de garrotiyo.

Fuente: Archivo de Música Sacra de la Catedral de Puebla. Rollo 1, Legajo 1. Micropelícula en poder de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Subdirección de Documentación, Ciudad de México.

7. Anónimo.
 Navidad, s/f.
 Puebla.
 Diálogo entre un negro y unos sacristanes.

Yntro en a 4

1. Sentidos los sacristanes
de q[ue] en el año pasado,
los dejaron los repiques
picados y repicados.

2. Para desenpeño suyo,
oy traen un negro abezado,
q[ue] por ser de Cavo Verde
lo cogieron por el Cavo.

3. Todos juntos en cuadrilla
traen al negro atolondrado,
por q[ue] con él, oi, pretenden
ser de esta fiesta los blancos.

Bienvenidos, sacristanes, vienvenidos.

Pues, gratias domino agamus,
aue, pues Dios, en esta pascua,
al homvre a resuzitado.

Es preziso zelebremos
con regozijo y aplauso,
glorias del niño, diziendo
Santus Confitemur
et Semper te deum laudamus.

Y tú, Flazico, ¿qué dizes?

Vamos, y cante Flazico.

Pues le acompañamos

I yo me ti rundo,
ze na digo tambié:
gaude amu

Q[ue] soi Flaziquiyo,
molenito onralo
de un sanclitán soldo,
un . . . calvo

de q[uien] e prendiro
argunon vocabro.
en romanze glingo
y en latín bataldo,
pue quando ay baptimo,
alegle, mi amo

Men dize: Flazico,
oy ay gaude amu.

Y así, sanclitane
venil plepalados,
pul q[ue] ablá ta noche
un festín de galbo,
q[ue] yo ple veniro
en el pultal saclo,

como un ploveziyo
selvile de algo.

Cop[la]s.

1. Yo te tlaigo, niño,
Galvanso tustaro,
Ruq[ue]te, alegrías,
Y turón mu vranco
De los sacristanes.
O, mi vién amado,
unas alleluyas
toma de regalo.
Gurucumbú.

2. La vilgen Malía,
con el niño en blazos
de la de Velén,
E vivo tlaslaro,
Y a ti, vella aurora,
Oy te presentamos
en un ave reina
un sonoro canto.
Gurucumbú.

3. Aq[ue]ya muliya,
me la ta julando,
pul que entiende soi
Cochelo o lacayo.
El buei regi junto,
¡o, Dios, q[ué] milagro!
Humillado, adora
al Niño sagrado.
Gurucumbú.

4. Turus lus pastole
vienen abliganos,
Y el plove Flazico
esta tilitando
y los saristanes
hasta aquí llegamos,
porq[ue] en este punto,
a laudes tocaron.

Bueno va, Flazico,
y continuando,
di tú el estrivillo,
pues todos cantamos.
Oy se aze Dios homvre

y, por eso, el diablo
huye porq[ue] oye
dezir vervum caro.

Y cum alegría,
volvamos al glano.
Con una soneziyo
que tlaigo, tu riaro
pumbano, pumbano,
y milen q[ue] empiezo
y a usteles, encalgo
q[ue] poetil viyo,
al niño arrullando,
como pichonsiyos,
le digan cantando
•Gurucumbá.
Así, emo de alegrá.
Yo vamos.

Fuente: Archivo de Música Sacra de la Catedral de Puebla. Rollo 1, Legajo 1. Micropelícula en poder de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Subdirección de Documentación, Ciudad de México.

XV. PEREZ DE MONTORO:

1. José Pérez de Montoro.
Navidad, 1683 y Reyes, 1684.
Madrid, Real Capilla.

Villancicos, que se cantaron en la Real Capilla de las Señoras Descalzas la noche de Navidad del año de 1683. y la de Reyes de 1684. siendo Maestro de Capilla el Licenciado D. Mathias Juan Veana.

VILLANCICO V. Negro

Estrivillo

1. Helmano Flascico.
1. Ziola Molena.
1. Ziola Gazpara.
1. Ziola Izabela.
4. Andemo a Belén.

1. Molinica, yo no quelé.
2. Puz ¿pul qué?
 1. Polque al lado de un Dioz que yola
Eztá una tlemenda Tola,
Que ez mayora que vozancé.
 2. ¡Ay! Corámole, pol mi fee.
4. Dice ben.
 1. Uzó, o uzó, o.
 2. ¡Ay, Jezú, qué volta me dio!
 2. Caya Plima, que helmano Tomé
Quie dale lanzala de a pé.
4. Dice ben, uzó, o.
 1. Pol zi mi Nino ze alegla,
Valentonaza gente negla.
 2. Eso, zí, Polonica,
Chirimingula, sese i, i, i.
4. Y clarina tuturutú.
 1. ¡Qué bizarra! ¡Qué embiztio!
Oy tenemo la Plaza flanca,
Que no zama negla, que blanca
En la fiezta del Niño Jezú.

Coplas.

- Pala tolear Flascico,
Zacó una helmosa liblea
De zafetán culolado,
Asulado de bayeta.
Uzó, o; a la Toriya:
Uzó, o; zal aquí, Bueya.
2. Tan ajuztado en la ziya
Iba en una obzcula Yegua,
Que cavayera y cavaya
Palecían de una pieza:
Uzó, o &c.
 3. Tomé y Pelico zalieron
Veztiro de Lacayuela;
Maz un rato era Lacaya,
Y otro rato Cavayera:
Uzó, o, &c.
 4. Maz el mozo, que ela zola,
Zi ay acazo zola plieta,
Yegó ante el Niño y zu Mamá
A hacélez la levelencia:
Uzó, o, &c.

5. Zalió como mil Herodaz
 La Bueya, que ela muy fiela;
 Pelo no quizo a lo neglo,
 Como no elan inocentaz:
 Uzó, o, &c.

6. Yegoze a hacele una zuelte
 Tomé, y yevó una bolteta,
 Que siemple Tomé ha tenido
 La zuelte y la cala negla:
 Uzó, o, &c.

7. Pelico, en la zelviguilla,
 Gran cuchiyada la pega:
 Y dempuéz de darla, dixo;
 Azí zon laz vocaz nuestraz:
 Uzó, o, &c.

8. Corrieron zu Bueya alegrez,
 Pulque el Niño ze divielta,
 Y zacó al Bueya de plaza
 La Mula zu compañera:
 Uzó, o, &c.

fuelle: José Pérez de Montoro. *Obras posthumas lyricas sagradas*, t. 2. Madrid, 1736, 185-186.

2. José Pérez de Montoro.
 Navidad, 1683 y Reyes, 1684.
 Madrid, Real Capilla.
 Villancico de naciones.

VILLANCICO VII.

Estrivillo

1. Din, din, din:
2. Din, din, din.
3. Dan, dan, dan.
4. Don, don, don.
5. Tapalatán, tapalatán.
6. Rebato, rebato,
 Ciudadanos al Mar,
 Que Navíos de alto bordo

Se descubren ya:

Din, din, din, &c.

7. ¿De dónde serán?

8. Prevenid las Esquadras,

Las armas tomad,

Pues de los Castillos

Nos avisan ya.

9. Ea, que se acercan,

Las piezas disparad:

Din, din, din, &c.

Mas tened, parad,

Que salva nos hacen

En señal de paz:

Y son las Naciones

Que vienen al Portal,

Y al Niño pretenden

Todas festejar.

Lleguen norabuena,

Norabuena vengan

Todas las naciones

Que al Niño reverencian,

Lleguen norabuena.

Texto

1. Entre las demás Naciones,

La primera que al Portal

Llegó a rendir la obediencia,

Fue un Músico Catalán.

Estrivillo

Catal. Veniu les miñones,

Si voleu balar

Estes Carnestoltes,

Perque ya es nadal:

La faralá, falela, la faralá, laylá.

Copla

Yo, de Barselona

Li Bolgui portar

Molts grans que dexi,

Perque es millor Gra:

La faralà, &c.

Texto

2. De golpe, en el Portalillo
 Se entró un Francés a cantar,
 Y entendió, que estaba en Francia
 Al verle de par en par.

Estrvillo.

Franc. Toca, Monsieur,
 Al Diu di lis Batailes,
 Que ao mundo aver veniu:
 Toca, Monsiur,
 Al uso de la Fransa
 Clarines de bon gust.

Copla

¡O, Bell, petit Infant!
 Garrita mant Iesú:
 Si us canta lo Fransue,
 ¿Per qué plorau ya piu?
 Toca, Monsiur, &c.

Texto

3. Con largo ropón, y gorra,
 Llega un Polaco a cantar
 Al Niño, y en voz subida
 Ya su embaxada le da.

Estrvillo

Pol. Con mi papahi,
 Y con una mar,
 A ver este Ni
 Me embía el Polá:
 Tí, ti, ti, ti, ti, ta, Porque de Poló
 Esta es la toná.

Copla

Como allá es constú
 Elegir el Re,

Mandan me lográ
 El que os obedé.
 Ti, ti, ti, ti, ti, te,
 Que esta es de Poló
 La canció a le.

Texto

4- Un Alemán, por su Rey,
 Al Niño le entró a adorar,
 Y en lo blanco, y rubio, luego
 Conoció que era Alemán.

Estrivillo

Alem. Aligrijo Alemán
 En aquisti País,
 Celebre lo natál
 Del belli Serafin.
 Padre Morlequín,
 Toca de Alemania
 Lo zarambequi:
 Taraira titulaira,
 Zorzo, zorzo,
 Pani muniquín,
 Este es de Alemania
 El zarambequi.

Copla.

¿Por qué nacer tan pobre,
 Querer bello Chiqui,
 Quando poder tener
 Por cuna el Potosí?
 Padre Morlequín,
 Toca de, &c.

Texto

5. Haciendo mil reverencias
 Un Irlandés entra ya:
 Y mas, que el frío, su voz
 A todos hizo temblar.

Estrivillo

Irland. Salve, Virge pura,
 Salve, Filio nato,
 Que al mundo venisti
 Pro nostros pecatos:
 Salve, &c.

Mas sin temblar por alegrarlo,
 He de baylar en Linguo Hispano,
 Con el gor, gor, gor del calabazo:
 ¡Ay, cómo sabe!, ¡ay!, ¡ay!
 Es el gor, gor, gor del calabazo.

Texto

6. Los Galegos, aunque nunca
 Salieron de su Lugar
 Hasta la Siega, este Sol
 Los ha hecho madrugar.

Estrivillo

Vamos los Galegos,
 Vamos a baylar, tan tan tan,
 Diga la cantina
 Con gusto, y soláz, tan, taran tan, tan:
 Vamos los Galegos, &c.

Coplas

Chiquillo de llalma,
 ¿Por qué sospirais?
 Si fuerais Galego,
 No avía que espantar:
 Vamos los Galegos, &c.

Texto

7. Los dos Negros de Guinea
 Entran juntos à cantar,
 Y aunque son negros, en blanco
 Dexaron a los demás.

Estrivillo

Hagan praza, hagan praza,

Jezú za conmigo, amen,
 Que lo Neglo de antaño,
 Venimo ogaño también:
 Vaya Flastico, vaya Pelico,
 Aleglemo al siol Manué,
 Cha charrachá con la guitariya,
 Tin, tin, tin, con el almiré,
 Din, din, din, con la campaniya,
 Achihi, achihe, achihe,
 Que la Negla de guzto baylamo,
 Y se rie su melcé.

Texto

8. El último, un Portuguès,
 Llegó con gran vanidad,
 Diciendo que, de finchado,
 No podía caminar.

Estrivillo

La la lay, mi Nino, ay, la lay, la lay,
 Ay, mi Nino, la lay,
 Non choreis de amor,
 Si de amor chorais:
 Ay, la lay, mi Nino,
 Ay, la lay, la lay.

Coplas

Fidalgo, y enamorado,
 ¿Y qui allá en Belén nazais?
 Nao pode ser, posca esso
 Sólo se usa en Portugal:
 Ay, la la lay, mi Nino,
 Ay, mi Nino, la la lay.

fuelle: José Pérez de Montoro. *Obras posthumas lyricas sagradas*, t. 2. Madrid, 1736, 189-195.

3. José Pérez de Montoro.
 Navidad, 1688.

Cádiz.

Letras que se cantaron en la Iglesia de Cadiz en la fiesta de la Natividad de nuestro Señor Jesu Christo, año de 1688.

VILLANCICO IX.

1. ¿Lisonsiyo?
2. ¿Compañelo?
1. ¿Grigoriyo?
3. ¿Qué quelemo?
1. Quando sare Dioso,
Visitalé enfelmo,
Pul Pásqua de Fiole,
No ay ranza di neglo?
4. Siolo, sí.
2. Siolo sí.
1. Pul paléceme a mí
Que en aqueta Pasqua,
La ranza es plesisa,
Pul Dioso hace en eya
La plimel visita.
3. E veldá.
4. E veldá.
1. Pus aplisa, aplisa,
Vamo ra ensayà,
Con muranza de folia.
2. No, que e sone de Balbelía.
1. Pus vaya canalio.
3. No que rompe mucho zapato.
1. Pue que sea maliona.
4. No, que e ranza de glande siola.
1. Pue toca viyano.
2. No, que e bayre di gente di campo.
1. Pue lo zalambeque.
3. Esse e cosa de neglo buleque.
1. Pue siolos Plimos, ¿qué queren que vaya?
4. Vaya e soneciyo
De una rinda ranza,
Que ha veniro en frota
Y en Nueva España,
Y en Chapurtepeque
La señaron mi.
1. ¿Y cómo se yama,

Pala yo seguí?

3. El tocotín, tocotín, tocotín.

1. ¿Parece aleglete?

2. Me atlevo a reci

Que aunque niño yore,

Le hacelá reí.

1. Pue copliza, e ranza

Vayan sin sari

Del tocotín, tocotín, tocotín.

Coplas

Ente gente negla . . . tocotín
 Siempre oye reci . . . tocotín.
 Que como no ay branca . . . tocotín.
 No ay malaveli . . . tocotín.
 Pelo aqueta noche . . . tocotín.
 Van a rescubli . . . tocotín.
 Lo neglo re mina . . . tocotín.
 Mejol Potosí . . . tocotín.
 En un bogio . . . tocotín.
 Tan toble, y cevir . . . tocotín.
 Que aun no sa cubielto . . . tocotín.
 De talamani . . . tocotín.
 Rosa Gelicó . . . tocotín.
 Pale lo Jazmín . . . tocotín.
 Que selá Clavel . . . tocotín.
 Re Gesemani . . . tocotín.
 Nace pala e neglo . . . tocotín.
 Que en Ervasari . . . tocotín.
 Lo sol mas ardiente . . . tocotín.
 Pul ra pueto assí . . . tocotín.
 Polque no sea esclavo . . . tocotín.
 De amo tan ruín . . . tocotín.
 Que pulque e vayeta . . . tocotín.
 Le quiele tundi . . . tocotín.
 Y a toro lo neglo . . . tocotín.
 Lo perro mastín . . . tocotín.
 Sin comel morciya . . . tocotín.
 Pensaba enguyír . . . tocotín.
 Pelo ya polemo . . . tocotín.
 Aunque e tan sutir . . . tocotín.
 Dale, si hace pielna . . . tocotín.
 Con un bolceguí . . . tocotín.
 Polque niño quiele . . . tocotín.

Tomal sobre sí . . . tocotín.
 Lo jornal, que neglo . . . tocotín.
 Ne puere cumplí . . . tocotín.
 Veamo curebra . . . tocotín.
 Si paga candir . . . tocotín.
 Que neglo encendel . . . tocotín.
 Quando Sol sarir . . . tocotín.
 Vamo, pue, al Niño . . . tocotín.
 Ayece a yemir . . . tocotín.
 Boyos de arsajó . . . tocotín.
 Con agongori . . . tocotín.
 Y a perro Patiya . . . tocotín.
 Hagámole il . . . tocotín.
 A comel motaza . . . tocotín.
 Con su pelegil . . . tocotín.

fuelle: José Pérez de Montoro. *Obras posthumas lyricas sagradas*, t. 2. Madrid, 1736, 264-267.

4. José Pérez de Montoro.
 Navidad, 1689.
 Cádiz.

Letras de los Villancicos, que se cantaron en la Santa Iglesia Cathedral de Cadiz en la Kalenda noche, y dia del Nacimiento de nuestro Señor Jesu Christo, año de 1689.

VILLANCICO IX.

Guineo

1. Lo neglo, que sono gentes,
 Soble comonele a Niño
 Una glan recibimienta
 Quelel llama! a Cabildo.
2. Como sabe que era Vilgen
 Re la sarud ha parido:
 Vamo a rale en e Rosario
 Ra norabuena rel hijo.
3. ¡Válame, Chlisto!
4. ¡Válame, Chlisto!
5. ¿Quién mo lo dixo?

Qui aquí etamo, siolo Plioste,
Tolos, tolitos.

1. Pue ponga el siol Mayoldomo.

¿A qué como veniros?

2. A votá qui si haga

Un plesente rico,

Y vaya en las anras

De San Benerito.

3. Pue vamo votanro.

4. Ten, helmano plimo,

Que no ay votos de Helmano Mayoles,

Avienro queriro

El Plioste de blancos, y neglos

Nacel tan chiquito.

2. Ya voto que Reye vemo

A Niño que sa en ra paja,

Pala hacele unos colchones

A mi amo, que es un Juan lanas.

Todos. Qui si haga.

3. Yo de palecel, si el Niño

Tá nun Poltal tan pequeño,

Que tomamos una casa

Y la yevemos en peso.

Tod. Veremo en eyo.

4. Yo voto que, polque el flío

Tanto a lo Niño maltlata,

Le aremos lumbre re espuelas

De corderes y paranzas.

Tod. Qui si haga.

5. Yo de palecel que, tando

Desnuro el Niño, poremos

Yvarle nuestos vestiros,

Aunque quelemos en cuelos.

Tod. Veremo en eyo.

6. Yo voto que haga tolos

La colaciona muy lalga,

Pala que se alegle e Niño

De velnos yena la panza.

Tod. Qui si haga.

1. Yo e de palecel que vamo,

Pue etá el Niño dispuelto,

A vele tora la noche,

Aunque no nos acotemos.

Todos. Veremo en eyo.

2. Yo, de openión que yevemo

Al Poltal amos y amas.

Todos. Qui si haga.

3. Polque Dios quite ros maros

Y nos conseve ros buenos.

Tod. Veremo en eyo.

4. Pue vamo a jolnara.

Tod. Qui si haga.

5. Qui si haga,

Polque aunque palezca

Varumba, varumba, varumbara.

6. Vengo en eyo,

Polque no nos yamen

Majalé, majalé, majalelos.

Tod. Qui si haga.

Coplas

1. Mi amo está un cojo,

Y me hacel tambié,

Polque sa lo neglo

Andal en un pie:

Yévole a que e Niño,

Ya que e justo Juez,

O mi encoge a mí,

O le sane a él,

Pue con el pie bueno

Es piol qui pata.

2. Qui si haga, y mas que palezca

Varumba, varumbara.

Mi amo sa un tuelto,

Regatón ro tolo,

Y pol ro que vende,

Pire un oro, y otlo:

Yévole a que sane

Con el Niño helmoso,

Que sólo pol veye,

Tolo se hacen ojos,

Y no impolta vistas,

Que los quiele ciegos.

3. Vengo en eyo, y mas que nos yame

Majalé, majalé majalelos.

Mi ama ere una vieja,

Y, como so neglo,

Quele le soyame

Pol tiñise el pero:

Yévola a que entienda,
 Que en quien va cumpliendo
 Tantas Navilales
 Y si no años nuevos,
 Sólo el vel al Niño
 Quita dos mil canas.

4. Qui si haga, &c.

 Mi ama tiene el qualto
 Xusisada, y frío
 Polqui no ay eteras
 Pala hacel tontiyos:
 Yévola que veyá,
 Que no nace el Niño
 A buscal lo bueco,
 Sino lo vacío,
 E no eta es el monte
 En tené glan falda.

5. Qui si haga, &c.

 Mi amo e curioso,
 Aunque e miselable,
 Pus diz que no come,
 Pol tenel más hamble:
 Yévole a que, vendo
 Nuestlo Niño, sane,
 Pue podlé decilde:
 Hombre, Dioz te halte,
 Ya que sendo rico,
 No tene un sustento.

6. Vengo en eyo, &c.

 Mi ama e una loca,
 Vana, y plesumira
 Y e duelme fea,
 Y sueña que e linda:
 Al poltal la yevo,
 Polque a Niño pira
 Lo que las helmosas,
 Si son entendidas,
 Pue no ay mas foltuna,
 Que veyé la cara.

Tod. Qui si haga, y mas que palezca
 Varumba, varumba, varumbara.

fuelle: José Pérez de Montoro. *Obras posthumas lyricas sagradas*, t. 2. Madrid, 1736, 284-287.

5. José Pérez de Montoro.
Navidad, 1690.
Cádiz.

Letras de Los Villancicos de Navidad que se cantaron en la Santa Iglesia Cathedral de Cadiz el año de 1690.

VILLANCICO IX

Guineo

Al portal los Negros buelven,
Porque saben que arde el mundo:
Y aunque Negros, a este fuego
No hacen la ida del humo.

Alegres, como mil Pascuas,
De que viene, aunque desnudo,
El niño a comprar esclavos,
Y que todos somos unos.
Para dársele a contento.

Llegan cantando, uno a uno,
Su palacumbé, muy graves,
Y luego le baylan juntos.

1. ¿Sepelanza? ¿Grigoriya? ¿Flasica?
2. ¿Qué quele?

1. Que pala si aglaramo,
Como ha menesté,
A Siolo, y Siola qui tan en Belé,
A lo soneciyo del palacumbé,
Hacemo pelazos
Con pielnas y blazos,
Pulque Niño entienda,
Cara uno la hacienda,
Qué sabemo hacía.

Ele, le, le, le, le, le, le, le.

2. Palacumbé, vamo baylando, ele le le

Pue, lo Siolo su miranno ele le le

3. Y pona plecio con sa amore ele le le

Complando hasta lo tlaydole ele le le

Qui rempués li ha revende ele le le

Palacumbé.

Coplas

1. Yo muele, siolo Niño, Chuculata con destreza	ele le le ele le le
<i>Primera.</i> Y pulque yo tenga mano, Su melced ha de sel piedla.	ele le le ele le le
Palacumbé, siolo Niño.	ele le le
2. Yo sabe, siolo Niño, Pagal mi jolnal entelo	ele le le ele le le
3. Qui son tenta y quato qualtos Pelo no tenta rinelos	ele le le ele le le
Palacumbé, siolo Niño.	ele le le
3. Yo sabe, siola Mariya, Jusisá y labá la lopa	ele le le ele le le
2. Y tanbé, que en su limpeza, No irá mancha de las otlas,	ele le le ele le le
Palacumbé, siola Mariya.	ele le le
4. Yo sabe, siola Mariya, Cuciná mejó qui el mundo,	ele le le ele le le
4. A quien patasnó un bocaro, Mal guisaro, siolo, y cluro,	ele le le ele le le
Palacumbé, siola Mariya	ele le le
1. Yo sabe, siolo Niño Calgá mucho con palanza,	ele le le ele le le
Pero con dos paros luego,	ele le le
1. Su melced yeva mi calga, Palacumbé siolo Niño	ele le le ele le le
2. Yo vende, siola Mariya, Panariyas, y rusquetes,	ele le le ele le le
3. Mas su pechos pala Niño Halán sultivas de leche,	ele le le ele le le
Palacumbé, siola Mariya.	ele le le
3. Yo sirve, siolo Niño, Pelo e su melcé mi amo,	ele le le ele le le
2. Que pala e branco e neglo, Tlay liblea de encalnado,	ele le le ele le le
Palacumbé, siolo Niño	ele le le
4. Yo silv, siola Mariya, Pelo ha de se mi siola	ele le le ele le le
4. Su melcé, pul quien se díxo Que ela negla, pelo helmosa,	ele le le ele le le
Palacumbé, siola Mariya	ele le le.

fuelle: José Pérez de Montoro. *Obras posthumas lyricas sagradas*, t. 2. Madrid, 1736, 305-307.

6. José Pérez de Montoro.
Navidad, 1691.
Cádiz.

Letras de los Villancicos, que se cantaron en la Santa Iglesia Cathedral de la Ciudad de Cádiz, noche de la Natividad de nuestro Señor Jesu Christo, el año de 1691.

VILLANCICO IX.

1. Ya que falta, porque acabe
De vestirse la función,
Un Villancico de Negro,
Aunque ay tantos de color.
2. En noche de nieve y fuego,
Que sacan al pecador
De Estanquero de la tinta,
Y obligando del carbón.
3. Quienes han de ser los Negros,
Sino es que mediante Dios,
Vamos todos al Portal
A que nos atece el Sol.
1. Aquí ta yo.
2. Y aquí ta yo.
3. Y yo también,
Que a lo Niño chiquiyo, y tamarruquiyo;
Qui nace Belé, li cantalé, li baylalé.
2. Pue, toca, Frazquiyo,
uno soneciyo,
que sepamo bé.
3. Tené, tené, tené, tené.
2. Toca Gayalda Y Glan Duque,
Qui san sono de Parazo,
Pue san la Malde y e Niño
Mío Reye Sobelano.
3. Tené, tené, tené, tené,
Y que tolo lo mendo cantamo, y baylamo:
Vamo tocando
Passacaye pala e bluto,

Pala los hombre, Viyano,
 Pala lo albole, Folia,
 Y pala le aves, Canalio.

1. Tené, tené, pue vamo tocando
2. Tené, tené, pala que sepamo.
3. Tené, tené, lo siolo Neglo,
4. Tené, tené, que sono baylamo.

1. Essa vice tú	Tumba que tum
Uno zalambeque,	Tumba que tum
Cuyo sono es un,	Tumba que tum
Qui vare mas prata,	Tumba que tum
Qui ave en e Perú:	Tumba que tum
Tumba, tumba que tumba, tumba que tum.	

Coplas

Ante que lo Niño,	Tumba que tum
Dioso veldadelo,	
Nacesse hombre blanco,	
Todos eran neglos,	
Pulque tiñó diablo,	Tumba, &c.
Qui sa un belcebút,	Tumba, &c.
Y pul esso vene	
Niño Dioso, y hombre,	
A que neglo, y branco	
Sian de un colole,	
Pulqui a turus quita	Tumba, &c.
El vejo betún.	Tumba, &c.
Como nace Sole,	
Lo neglo se plecia	
De que pala él vene	
Con mucha mas fuelza.	
Pus ya se tostaro	Tumba, &c.
Quando yega luz.	Tumba, &c.
Mundo saba enfelmo,	
Y a Dios glacias vive,	
Dende misma instante	
Que palió la Vilgen,	
Y e de la de los neglos,	Tumba, &c.
Qui e dará salú.	Tumba, &c.
Y a lo esclavo neglos,	
Como sabe niño,	
Qui tenemo amo,	
Pelo no selvimo,	
Qui esta hacelnos bueno,	Tumba, &c.

Que se ponga en cluz.	Tumba, &c.
Pelo ya mos toca,	
Pul neglo valentes,	
Qui tenemo hocico	
Gualdal el boquete,	
Y tlaemo espala	Tumba, &c.
Con su bredicú.	Tumba, &c.
Y al Poltal venimo	
Lo chocolatero,	
Que sólo cansamo,	
Quando no molemo,	
A hacel con e niño	Tumba, &c.
Nome de Jesú.	Tumba, &c.
La Mandingas venen	
Mucho adelezadas,	
En oleja almendlas	
Y en cabezas passas,	
Dentes de aljofale,	Tumba, &c.
Mano de alexú.	Tumba, &c.
Todo samo alegle,	
Pul vira dil mundo,	
Y pul esso quita	
Plemática lutos,	
Pala que Patiya	Tumba, &c.
Se pona capuz.	Tumba, &c.
Que, aunque e niño e niño,	
Sabe el sielpe tonto,	
Que a quien hacél neglos,	
No le ha de hacél cocos,	
Y más que su Malde	Tumba, &c.
Le quebó el testuz	Tumba, &c.

fúente: José Pérez de Montoro. *Obras posthumas lyricas sagradas*, t. 2. Madrid, 1736, 328-331.

7. Pérez de Montoro.
Navidad, 1692.
Cádiz.

LETRAS DE LOS VILLANCICOS QUE SE cantaron en la Santa Iglesia Cathedrál de Cadiz la Noche de la Natividad de nuestro Señor Jesu Christo, año de 1692.

VILLANCICO IX.

Guineo

Al Dios niño, al tierno amante,
Que aun oy su hambre socorre
Con la leche de unos pechos,
Sabe comer corazones.

Hasta los negros bozales
Le gustan, que no se opone
En su amor el no ser ciego,
Y el no distinguir colores.

Oygan, pues, sus sencilleces,
Que el Niño tambien las oye,
Porque las voces sencillas
Suenan mejor que las dobles.

Estribillo

1. ¿Siolo Plimo?
2. ¿Siolo Plimo?
1. ¿Plimo Ramian?
3. ¿Plimo Cosme?
1. Ya que turo samo Plimo,
que e palentesca, que corre.
Pala que també lo neglo
Palezcan glandes sioles,
Hacemo una ranza glave
A lo Niño Dioso, y hombre.
2. Y pue su melcé e glan Reye,
Baylemo con plimole
Lo glan Duque.
3. Buena.
4. Linda:
Toque, toque, toque, toque.
1. Lo glan Duque.
4. Lo glan Duque.
3. Y aunque su melcé peldone,
¿Rónde zá su siola?
¿Y la su Selencia, rónde?
2. Entre turo nuestros plimos,
Pulque za mucha razione
Que lo neglo tenan Duque,
Pue Gitanos tene Conde.
1. Vaya, pue la ranza glave.

3. Toque, toque, toque, toque.

4. Caye, caye, caye, caye,
Que esse bayre, y esse sone
Yevan camino oy en día
Re rurá tura la noche.

2. Pue plimo, acabe con eya,
Si le pensa otlo mijole.

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

1. Vaya re essa.

3. Buena.

4. Linda:

Toque, toque, toque, toque,

1. Vaya le Cuzcuz,

De la Vela-Cluz,

¡Válame, Sesuz!

Tod. Toque, toque, toque, toque.

Coplas

1. Lo Angele Luzbele,
Qui pagó a ruz,
Lexó a turo mundo
Yeno de avelú.

Vaya le Cuzcuz

De la Vela-Cluz,

¡Válame, Sesuz!

2. Y aunque hizo Sielpe
Mayol que un Atúm,
Siola Malía
Le quebó e testuz.

Vaya, &c.

3. Pulque en eya e Cielo;
Como glan Taúl,
Hizo una plimela,
Qui e mijor qui e fruz.

Vaya, &c.

4. Pue oy pale un Niño,
Que pa la sarud
Esse, aunque incalro,
Olo, soble azur.

Vaya, &c.

1. Plegónolo e Cielo
Con tan multitud
De Angele, y Crarín,

Que no fue run run.

Vaya, &c.

2. Y pa la adoraye
Con glan plontitú,
Supielon los hombres
Más que Belcebú.

Vaya, &c.

3. Meno le que sea alma,
Pol no hacele el buz,
De cuelpo de un liblo,
Que yaman talmú.

Vaya, &c.

4. Pulque estos engañan
Su soricitú,
Aunque perros, velos
Con este testuz.

Vaya, &c.

1. Y Puleca de eyes
Quisiela un polún
Pone carabaza
En un alcabuz.

Vaya, &c.

2. Qui aunque zamo neglos
Y niño e Sesú,
Selemo su coco,
Pelo no su bú.

Vaya, &c.

3. Pulque confessamo
Que su glan viltú
Mos saca en su cuna
De nuestlo atahú.

Vaya, &c.

4. Pue del Este a Veste,
Y del Nolte a Sul,
E le Sesuchlisto,
Como aqueta e Cluz.

Vaya, &c.

fuelle: José Pérez de Montoro. *Obras posthumas lyricas sagradas*, t. 2. Madrid, 1736, 347-350.

8. José Pérez de Montoro.

Navidad, 1693.
Cádiz.

Letras de los Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Cathedral de la Ciudad de Cadiz, al Nacimiento de nuestro Señor Jesu Christo, año de 1693.

IX.

El Capitán de los Negros
Junta con su Comunidad
Esta noche, y con la Flota,
Quiere dar en el Portal.

Hacer la dicha descarga,
Dice que es llevar allá,
Pues sino es por Madre y Niño,
No hubiera que descargar.

No conbida Finaleses
Porque en noche que ha de andar,
Toda la gente sin juicio
No sirve la del final.

Estrivillo Guineo

Eya, Plimos, aplisa, aplisa,
Acábense de juntà
Todos. Arrerá, arrerá,
Y samo acá, arrerá.

1. Pue vámono a tlabajá,
Que tiene la Flota un muzo
Que rescalgá.

Todos. Arrerá, arrerá:
Y aunque pese al diablo re prata,
Que selá una benición,
Arrerá, arrerá.

2. Que no, no, no,
Polque avendo nacido e Coldero,
No quelemo sino veyón.

Todos. Arrerá, arrerá,
Vamo à tlabajá,
Que ra praya está yena re caxa,
Petate, zurone, butija, xaurone,
Y tenemo ben que calgá.

1. Arrerá, vamo a tlabajá,
Y cuidaro, que ra tonadiya
No seré vexá.

Todos. Arrerá, arrerá
 Qui e la mijo lana,
 Arrerá.

1. Que en Lima se grossa.

Todos. Arrerá.

2. Pol la Santa Malde.

Todos. Arrerá.

3. De Nuessa Siola.

Todos. Arrerá, vamo a calgá,

Arrerá:

Y cuidar, que ra tonadiya

No seré vexá.

Coplas

Plimo re mi vida,	arrerá
Vamo, pue, calgando	arrerá
Que a esso vene e Niño	arrerá
Pol nuestros pecaros	vamo a calgá.
Calga tú essa Caxa	arrerá
Qui, aunqui tenga olo,	arrerá
Yo pol ambo Reye	arrerá
Sadultaro tolo	vamo a calgá.
Yeva esse Petate	arrerá
Con essa butija	arrerá
Qui, aunqui e miseria,	arrerá
Oy nara e desdicha	vamo a calgá.
Calga tú con esse	arrerá
Caxó plesintaro	arrerá
Qui en Guaralaxara	arrerá
Se yenó de baros	vamo a calgá.
Yévasere a Niño	arrerá
A ve si, entle tantos,	arrerá
Encuenta con uno	arrerá
Qui vene bucanro	vamo a calgá.
Yeva tú essa xaura	arrerá
En qui a munro toro	arrerá
Recí puera e Niño	arrerá
¿E cómo estás, Loro?	vamo a calgá.
Y responde e munro	arrerá
Qui cautivo, e soro	arrerá
Polque a Niño riga	arrerá
Acá etamos toros	vamo a calgá.
Yeva tú esse telcio	arrerá
Qui no e calga mucha	arrerá

Mira que e xalapa	arrerá
Y toma si pulga	vamo a calgá.
Qui, aunqui eta raticla	arrerá
Avitare Fluta,	arrerá
Po la mar imbia	arrerá
E ciero ra cura	vamo a calgá.
Yeva esse boltolio	arrerá
Qui si e de Abanicos	arrerá
Eyos son de China	arrerá
E nosotlos, Chinos	vamo a calgá.
Pue papele e caña	arrerá
Mo cueta un sintiro	arrerá
E quién paga e viento	arrerá
Abulchona e Niño	vamo a calgá.
Calga tú esse saco	arrerá
Qui e de manojo	arrerá
Tabaquiyo Habano	arrerá
Molirito, y toro	vamo a calgá.
Y yevaré a Niño,	arrerá
Pue qui sa muy tronzo	arrerá
Y él vene encalgaro	arrerá
Re hacé bueno e polvo	vamo, &c.
Toma esse xaurones	arrerá
En que avel veniro	arrerá
Hata las cotorras	arrerá
Qui está peliquitos	vamo a calgá
Y lo gurriones	arrerá
Re canten à Niño	arrerá
<i>Liberanos, Domine,</i>	arrerá
Del pelo Julío	vamo a calgá.

fuelle: José Pérez de Montoro. *Obras posthumas lyricas sagradas*, t. 2. Madrid, 1736, 369-372.

9. José Pérez de Montoro.
Navidad, 1694.
Cádiz.

Letras de los Villancicos, que se cantaron en la Santa Iglesia Cathedral de Cadiz, à la Natividad de nuestro Señor Jesu Christo, año de 1694.

Guineo

1. Cavayeros.
2. Cavayeros.
1. Turo neglo essé puntual,
Y pala cendé la luz,
Atice la ocurrirá.
3. Cavayeros.
4. Cavayeros,
Acabemo de ajustá
La fiesta, que e Niño Dioso
Sá epelando en el Poltal.
1. Cavayeros, yo riscuro,
Qui avemo hayado una glan
Ocasión de hacel poligios.
2. Bueno está.
1. Y este neglo sabe solfa
2. ¡Linda cosa!
1. Y halán uno Viyancico.
3. ¡Bueno!, ¡lindo!
1. Qui cantemo de lepente.
4. ¡Lindamente!
1. Y el Niño lo escuchalá.
2. Bueno sá, bueno sá,
Qui no avemo de il cara año,
Cansaro de tlabajá,
Sino con un Viyancico,
Qui tene su Estiviyito,
Qui cantá, y qui baylá.
3. Bueno sá, bueno sá.
1. Y cantanro, y baylanro por solfa,
No se puere errá.
2. Pue ¿cómo ha le sé?
1. Yo lo rilé.
3. Pue, bueno, y acabemo ya.
1. Zulumbulupé pol fa mi re,
Zalambalapá pol la solfá.

Coplas

- | | |
|----------------------|------------------|
| 1. Maestlo de Capiya | ... fa mi ré |
| Yeve lo compás, | ... zalambalapá |
| Y al qui si cayele | ... la solfá |
| Li hará levantá | ... Zulumbulupé. |

2. Plegúnteme aola . . . fa mi ré
 Polque nacelá . . . zalambalapá
 El Niño tan branco . . . la solfá
 Qui e como un clistal . . . zulumbulupé.
3. Pue si el plimeí hombre . . . fa mi ré
 Se lexó engañá . . . zalambalapá
 Y queró, aunque branco, . . . la solfá
 Pol neglo bozar . . . zulumbulupé
4. Ben puriera e Niño . . . fa mi ré
 Nacel neglo ya . . . zalambalapá
 Qui ha de saná nuetla . . . la solfá
 Negla enfelmelá . . . zulumbulupé
1. Siola Malía . . . fa mi ré
 Nueve meses ha . . . zalambalapá
 Rixo que ela eclava . . . la solfá
 Con mucha humilrá . . . zulumbulupé
2. E yo e visto un liblo . . . fa mi ré
 Qui e como un Missar . . . zalambalapá
 Qui la yama negla . . . la solfá
 Y otras cosas más . . . zulumbulupé
3. Y e Niño confiessa . . . fa mi ré
 Qui e su Magestá . . . zalambalapá
 Siervo, y de la Esclava, . . . la solfá
 Hijo natulal . . . zulumbulupé.
4. Con qui en Cabo Velde . . . fa mi ré
 Y Angola, qui ay . . . zalambalapá
 Sus fiestas re Pasqua . . . la solfá
 Pol la Navilá . . . zulumbulupé
1. Dicen polque e Niño . . . fa mi ré
 Nace en e Poltal . . . zalambalapá
 Tan branquito aquí . . . la solfá
 Y neglito ayá . . . zulumbulupé
2. Y eto e, que como aura . . . fa mi ré
 Pol se anonará . . . zalambalapá
 Hata con los neglos . . . la solfá
 Qui ele sel igual . . . zulumbulupé
3. O benrito seas . . . fa mi ré
 Niño a quien vendlá . . . zalambalapá
 E branco ha veniro . . . la solfá
 Y e neglo a complá . . . zulumbulupé
4. Pue a branco e neglo . . . fa mi ré
 Tu sangle dalá . . . zalambalapá
 A unos que teñil . . . la solfá
 A otros que branqueá, . . . zulumbulupé.

fuelle: José Pérez de Montoro. *Obras posthumas lyricas sagradas*, t. 2. Madrid, 1736, 392-394.

XVI. PERSIO:

Félix Persio Bertiso.
Navidad, 1677.
Sevilla.

IX.

Letra guinea

1. ¿Qué vamo a ve, Catalina?
2. Dioso que nace siquito
en pajita y peseblito
como hijo de gayina.
1. ¿Y qué yevamo, soblina,
a la nacirol plimito?
2. Un capisa ya branquito.
1. ¿Y qué más se yeva?
2. Maneciya le cablito.
1. ¿Y qué más se yeva?
2. De caña lo cabayito.
1. ¿Y qué más se yeva?
2. Una danza de neglito.
1. ¿Y qué más se yeva?
2. No yeva más. ¿Y qué yeva tú?
1. Tamboletiyol le gugulugú
con que baila tú y Andlés;
y turo neglo y tura guinea
aleglamo lo Niño Sesú.
- Todos.* Guán, guán, guá.
he, he, he, usié, usié,
hu, hu, hu, gulugú, gulugú.
1. ¿Qué yeva mi plimo, Andlés?
2. Yeva prato de cuscú,
que hace al Niño Sesú
la monja le santa Inés.
Y con lima camalón,

alegría, cañamón,
a ochavito bocarito,
panariya, rosquetito,
chocho, galbanza tostara,
y para hacer rebanara
güevo y casolita nueva.

1. ¿Y qué más se yeva?

2. No yeva más. ¿Y qué yeva tú?

1. Tamboletiyó le gugulugú
con que baila tú y Andlés;
y turo neglo y tura guinea
aleglamo lo Niño Sesú.

Todos. Guán, guán, guá.

he, he, he, usié, usié,

hu, hu, hu, gulugú, gulugú.

1. ¿Parira no yeva nara?

2. A la siola Malía
yevamo a su señolía
manteyina, cururara,
guante, polviya picara,
abanico, galgantiya,
manto con punta le Flande,
do libla de sucalcande,
y confite con que beba.

1. ¿Y qué más se yeva?

2. No yeva más. ¿Y qué yeva tú?

1. Tamboletiyó le gugulugú
con que baila tú y Andlés;
y turo neglo y tura guinea
aleglamo lo Niño Sesú.

Todos. Guán, guán, guá.

he, he, he, usié, usié,

hu, hu, hu, gulugú, gulugú.

fuentes: Edward M. Wilson. "Félix Persio Bertiso's *La harpa de Belén*", *Atlante*, 2 (1954);
126-136, 132-133.

XVII. RIPODAS:

1. Anónimo.

Navidad, 1689 y Reyes, 1697.

Madrid, Real Convento y Convento de San Felipe.

Villancicos que se han de cantar en el Real Convento de la Encarnación en los maitines de Navidad este año de 1689.

Estribillo

Negliya ha veniro.
 ¡Válgame Zezú!
 ¿Y vene de Congo?
 No, que ez de Tulú.
 ¡Vágalme Zezú!
 ¿Qué toca?
 Bandola.
 ¿Qué baila?
 Zanguangá.
 Hozico de mico,
 cabeza de paza,
 la voz de olozuz
 ¡Válame Zezú!
 Diente de piñona,
 cara de alajú.
 ¡Válgame Zezú!
 ¿Y canta?
 Que panta.
 Empieze.
 No quiele.
 ¿Pul qué?
 Pulque nu.
 ¿No conoze que Chocorrotiyo
 se queda a la mu?
 ¡Válgame Zezú!
 Chi, chi, chi, quedito,
 no le pante el rum rum!
 ¡Ay, Zezú, que dizpielta y ze riye!
 Puz empieze el zum zum.
 Zambambé, zambambú,
 mirriñi, mirriñi, mirriñau,
 cun la capirotiya azú.

Coplas

Tlaemo titiritiya,
 cun guriya,
 guitarriya,
 cun rabele, y zu laúd.

¡Válgame Zezú!
 Y cavayera en borrico,
 vene un mico,
 con s'huzico
 que a lo neglo dize bu.
 Zambambé, zambambú,
 mirriñi, mirriñi, mirriñau,
 cun la capirotiya azú.

Tlaemo pa la Pelzona
 una mona
 juguetona,
 pul que al bueye le haga cu.
 ¡Válgame Zezú!

Y la mula castañeta,
 abujeta
 de vaqueta
 pul que ataque zu alcabuz.
 Zambambé, zambambú,
 mirriñi, mirriñi, mirriñau,
 cun la capirotiya azú.
 Válgame Zezú!

Al zio! Chocorrotiyo,
 un coquiyo
 pulidiyo
 le daremos de Tulú.
 Que zi el zol está a la zombra
 pul zu alfombra
 que no azombra,
 será zizco de zu luz.
 Zambambé, zambambú,
 mirriñi, mirriñi, mirriñau,
 cun la capirotiya azú.

Tlaemo unon pampangayo
 verdegayo,
 como un mayo,
 que habla a todos tú pol tú.
 ¡Válgame Zezú!
 y dice, como picaza:
 "Rey va a caza,
 paza, paza,
 que yega, tuturutú!"
 ¡Válame Zezú!
 Zambambé, zambambú,
 mirriñi, mirriñi, mirriñau,
 cun la capirotiya azú.

Haremo la culacione
 con turrone,
 moztachone,
 y caxiya de alaxú.
 ¡Válgame Zezú!
 Mixol fuela un caponzillo
 amariyo,
 tostadiyo,
 maz goldito que un atúm.
 Zambambé, zambambú,
 mirriñi, mirriñi, mirriñau,
 cun la capirotiya azú.

Hagamo bandola raxaz,
 y zonaxas
 puez, en paxas,
 ya el Niño quedó a la mu.
 ¡Válgame Zezú!
 No pienzen que zamo loco;
 poco a poco
 vaya el coco,
 no epante al Chiquiyo tú
 Zambambé, zambambú,
 mirriñi, mirriñi, mirriñau,
 cun la capirotiya azú.

¡Válame Zezú!
 Zambambé, zambambú.

Tlaemo un olganiya
 con flautiya,
 culnetiya,
 que no eztá acabara aún.
 ¡Válame Zezú!

Y en eya hay cuatro angeriyos
 muy gordiyos
 sentadiyos,
 que aún no tocan mirreut.

¡Válame Zezú!
 Zambambé, zambambú.

Encima tiene una dama
 que se yama
 siola Fama,
 cun tlompetiya del Sú.
 ¡Válame Zezú!

Y tiene el tal olganiyo
 un hijiyo
 chiquitiyo

que en Madlí no haz visto tú.

¡Válame Zezú!

Zambambé, zambambú.

Y tiene caxa eztemara

aconchara,

tan dolara,

que se ha agotaro el Pelú.

¡Válame Zezú!

Y tiene ya Juzepiya

bajonciya

nueveciya,

pala que toque el pupú.

¡Válame Zezú!

Zambambé, zambambú.

El Pliol, que turo ezto ha raro,

tan honraro,

lo ha compraro

con amaliyo betún.

¡Válame Zezú!

Ez muy grande cabayera,

Dioza quiela

el que él fue!a

pliola hasta amén Jezuz.

¡Válame Zezú!

Zambambé, zambambú.

fuelle: Daisy Ripodas Ardánaz (ed.). *Lo indiano en el teatro menor español de los siglos XVII y XVII*. Madrid, Ediciones Atlas, 1991 (*Biblioteca de autores españoles*, 301)199-201.

XVIII. SOLERA:

Antonio Soler (1729-1783) (compositor).

Navidad, s/f.

Monasterio del Escorial.

Introducción

Co. Los negros vienen de zumba,
alegres a ver la fiesta
que no está de Dios, que siempre

triste de color negro sea.
 Para el festejo, previenen
 las galas y las libreas,
 aunque parece que el rostro
 en el tintero se queda.
 Hermoso niño recibe
 estos negros de Guinea,
 que yo me holgara en el alma
 que de terciopelo fuera.
 Los músicos de azabache
 con garganta de bayeta,
 cantando a boca de noche,
 el estribillo comienzan.

Estribillo

S. Co. Turu lu neglu
 e turu la negla
Co. ¡vengan a ver
 al zior nacimiento,
 vamos a plieza!
 ¡Funfunrrumfun
 que ze paza la fiezta!
Negro. ¡Achú, molena!
Negra. Plimo, ¿qué ez ezo?
 ¿ha comido pimienta?
Negro. Tomen tabacu
 y haránse corrientaz.

Coplas

1. *Negra.* Vamoz plimo, puez zoiz gigantona
 de nozo zió, lo veremo la fiezta,
 que ya toca Motita a Maitinez
 y ez buena la Noche de zu nacimiento.
2. *Negro.* Lleva tú lo turbante calado
 cubielto el fozico, tapada la jeta,
 que de noche los gatoz zon pardo
 y pienza lo blanco que zaca Bayezta.
3. *Negra.* Entraremo embozada en el coro
 por una poltada que nunca ze ziela.
 Cuchareu turu villancico
 que canta, que rabia la música diezma.
4. *Negro.* Verá un hombre que llaman Bayona
 que, ataro a una tranca, la sopla y la besa,

y otro toca una coza tuzida
 que turu lu neglu ze ezpanta de veyá.
 5. *Negra*. Verás una que llaman el arpo
 que ez un cofle glande atado a unas cueldas
 que, en haciendo frumfrum con las manoz,
 turuz loz cantorez se ponen alerta.
 6. *Negro*. También hay unoz chicurrótilloz
 que traen camizona veztida por fuela
 con unoz papelonez ezcritoz
 con tantoz rabiyo z como una ezpetera.
 7. *Negra*. Otro que alza y baja la mano
 y, en medio de turos las mozcaz, ojea
 y otro que un azador muy dolado,
 le enguye y le zaca con glande plezteza.
 8. *Negro*. Veráz una fazistola con libroz
 con unos letronez como una cabeza
 y unoz hombres que, pueztoz delante,
 con grito z y vocez, hau, hau le atorean.

fuelle: *Villancicos*, v. 2. (Del número 8 al 15 inclusive), revisión y transcripción Paulino Capdepón Verdú. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1992.

XIX. SOLERF:

Francesc Soler.
 Navidad, 1683.
 Girona.

Entrada

Aio Antón, Aio Antón,
 ¿a dónde vamo con alfoljaz tan alpiza?
 Es polque correazamo y una calta le yevamo
 al señol San Jesucliza.
 ¡Correa! ¿De qué se admila?
 Si zamo gente de polte
 y venimo de la colte
 con las nuevas al Poltal.
 Pues abra la calta ya.
 Essu no, que ayá la verá,
 que agola vamo de pliza.
 Abrala, que es cosa de risa

que no se conozelá.
 Pues el bolvel a pegá
 en su mano está,
 que es pez.
 Leamos la calta,
 pues a la luz de la estleliya.

Estribo a 8

Toca, toca la flautiya,
 y al tutú de la trompetiya,
 y al ziszás de la sonadilla
 leeremo la caltiya
 a lo ziolo Manué.
 Cutumbá, cutumbí, cutumbú
 Cutumbé, cutumbá, cutumbé,
 que le escribe lu neglo de Sancto Tomé.
 Cutumbá, cutumbí, cutumbé,
 que le escribe lu neglo de Sancto Tomé.
 ¡Ay, cutumbé de Sancto Tomé!

Coplas

1. Zeñol plimo, fue su calta
 en Guinea a recevira,
 que nus la leyó una estrella bien clara,
 aunque escrita en cifra.
 que nus la leyó . . . (etc.)
2. No le pagamos el polte
 pol bolvelze tan apliza
 y pol no hallalze una blanca,
 entre tuvo la negliya.
 y pol no hallalze . . . (etc.)
3. Pol no hallarze acá en Guinea,
 ni de Saba en la provincia
 una mano de papé, va
 un neglo que es calta viva,
 una mano de papé . . . (etc.)
4. Pues aunque letras no tiene,
 si va en pelzona Antoniya;
 lu que le diga esse neglo
 lu sablá de buena tinta.
 lu que le diga esse neglo . . . (etc.)
5. Que a la tierray a veniro,
 lo tenemo pol glan dicha

y a su Padle le estimamo
la salud que nos embía
y a su Padle . . . (etc.)

6. Con ezto Diozo lo gualde
de Herodes y su familia
y, aunque va la calta en neglo,
oy en blanco va la filma.
y, aunque va la calta en neglo . . . (etc.)
Toca, toca la flautiya . . . (etc.)

fuelle: *Quaderns de música Histórica catalana* 5. "Aio Antón, a dónde vamo . . .".
Transcripció i estudi: Francesc Bonastre. Barcelona, Institut Universitari de Documentació i
Investigació Musicològica Josep Ricart i Matas, 1988, 5-28.

XX. SOR JUANA:

1. Sor Juana Inés de la Cruz.
Asunción, 1676.
México.
Ensaladilla.

*Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de Méjico, en honor de
María Santísima Madre de Dios, en su Asunción Triunfante, año de 1676, en que se
imprimieron.*

VIII. Ensaladilla

Introducción. -- JURA

A la aclamación festiva
de la Jura de su Reina
se juntó la Plebe humana
con la Angélica Nobleza. . . .

Prosigue la Introducción

No faltó en tanta grandeza,
donde nada es bien que falte,
quien con donaire y chistes
tanta gloria festejase.

Porque dos negros, al ver
misterios tan admirables,

Heráclito uno, la llora;
Demócrito otro, la aplaude.

Negrillo

1. Cantemo, Pilico,
que se va las Reina,
y dalemo turo
una noche buena.

2. Iguale, yolalé,
Flacico, de pena,
que nos deja ascula
a turo las Negla.

1. Si las Cielo va
y Dioso la lleva,
¿pala qué yolá
si Eya sa cuntenta?

Sará muy galana,
vitita ri tela,
milando la Sole,
pisando la Streya.

2. Déjame yolá,
Flacico, pol Eya,
que se va, y nosotlo
la Oblaje nos deja.

1. Caya, que sa siempre
milando la Iglesia;
mila las Pañola,
que se quela plieta.

2. Bien dici, Flacico:
Tura sa suspensa;
si tú quiele, demo
unas cantaleta.

1. ¡Nombre de mi Dioso,
que sa cosa buena!
Aola, Pilico,
que nos mila atenta:

Estribillo

¡Ah, ah, ah,
que la Reina se nos va!
¡Uh, uh, uh,
que non blanca como tú,
nin Pañó que no sa buena,

que Eya dici: So molena
 con las Sole que mirá!
 ¡Ah, ah, ah,
 que la Reina se nos va!

fuelle: Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas, v. 2, Villancicos y letras sacras*, ed. Alfonso Méndez Plancarte. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 15-16.

2. Sor Juana Inés de la Cruz.
 Concepción, 1676.
 México.
 Diálogo entre un negro y la música castellana.

Villancicos que se cantaron en la S.I. Metropolitana de Méjico en los maitines de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, año de 1676, en que se imprimieron.

VILLANCICO VIII

Acá tamo tolo,
 Zambio, lela, lela,
 que también sabemo
 cantaye las Leina.
 ¿Quién es? -- Un Negliyo.
 ¡Vaya, vaya fuera,
 que en Fiesta de luces,
 toda de purezas,
 no es bien se permita
 haya cosa negra!
 Aunque Neglo, blanco
 somo, lela, lela,
 que il alma rivota
 blanca sá, no prieta.
 ¡Diga, diga, diga!
 ¡Zambio, lela, lela!

Coplas

Cuche usé, cómo la rá
 Rimoño la cantaleta:
 ¡Huye, husico ri tonina,
 con su nalís ri trumpeteta!

¡Vaya, vaya, vaya!
 ¡Zambio, lela, lela!
 ¡Válgati Riabro, Rimoño,
 con su ojo de culebra!
 ¿Quiriaba picá la Virgi?
 ¡Anda, tomá para heya!
 ¡Vaya, vaya, vaya!
 ¡Zambio, lela, lela!
 Vini acá, perra cabaya:
 ¿su cabeza ri bayeta
 y su cola ri machí,
 pinsiaba la trivimenta?
 ¡Vaya, vaya, vaya!
 ¡Zambio, lela, lela!
 Vaya al infierno, Cambinga,
 ayá con su compañela
 que le mire calabralo,
 cómo yeva la cabeza.
 ¡Vaya, vaya, vaya!
 ¡Zambio, lela, lela,
 que tambié sabemo
 cantaye las Leina!

fuente: Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas*, v. 2, *Villancicos y letras sacras*, ed. Alfonso Méndez Plancarte. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 26-27.

3. Sor Juana Inés de la Cruz.
 San Pedro Nolasco, 1677.
 México.
 Ensaladilla.

Villancicos que se cantaron en los Maitines del Gloriosísimo Padre San Pedro Nolasco, fundador de la Sagrada Familia de Redentores de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, día 31 de enero de 1677 años, en que se imprimieron.

VILLANCICO VIII. *Ensaladilla*

A los plausibles festejos
 que a su fundador Nolasco
 la Redentora Familia
 publica en justos aplausos,

un Negro que entró en la Iglesia,
de su grandeza admirado,
por regocijar la fiesta
cantó al son de un calabozo:

Puerto Rico. Estribillo

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

Coplas

Hoy dici que en las Melcede
estos parre Mercenaria
hace una fiesa a su Palre,
¿qué fiesa? como su cala.

Eya dici que redimi:
cosa parece encantala,
por que yo la Oblaje vivo
y las Parre no mi saca.

La otra noche con mi conga
turo sin durmí pensaba,
que no quiele gente plieta,
como eya so gente branca.

Sola saca la Pañola;
¡pues, Dioso, mila la trampa,
que aunque neglo, gente somo,
aunque nos dici cabaya!

Mas ¿qué digo, Dioso mio,
¡Los demoño, que me engaña,
pala que esé mulmulando
a esa Redentola Santa!

El Santo me lo perrone,
que só una malo hablala,
que aunque padescas la cuepo,
en ese libla las alma.

fuelle: a) Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas*, v. 2, *Villancicos y letras sacras*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 39-40; b)

Horacio Jorge Becco. *El tema del negro en Cantos, Bailes y Villancicos de los siglos XVI y XVII*. Buenos Aires, Ollantay, 1952, 47-48.

4. Sor Juana Inés de la Cruz.

Asunción, 1679.

México.

Ensalada.

Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de Méjico, en honor de Maria Santísima, Madre de Dios, en su Asunción Triunfante, y se imprimieron año de 1679.

VILLANCICO VIII. *Ensalada*

Prosigue la Introducción

A la voz del Sacristán,
en la Iglesia se colaron
dos princesas de Guinea
con vultos azabachados.

Y mirando tanta fiesta,
por ayudarla cantando,
soltando los cestos, dieron
albricias a los muchachos.

Estribillo

Negr. 1. ¡Ha, ha, ha!

2. Monan vuchilá!

¡He, he, he,
cambulé!

1. ¡Gila coro,
gulungú, gulungú,
hu, hu, hu!

2. Menguiquilá,
ha, ha, ha!

Coplas

1. Flásica, naquete día
qui tamo lena li glolia,
no vindamo pipitolia,
pueque sobla la alegría:
que la Señola Malía

a turo mundo la da.

¡Ha, ha, ha! &

2. Dejémoso la cocina
y vámoso a turo trote,
sin que vindámo gamote
nin garbanzo a la vizina:
qui arto gamote, Cristina,
hoy a la fieta vendrá.
¡Ha, ha, ha! &

1. Ésa sí qui se nomblaba
ecrava con devoción,
e cun turo culazón
a mi Dioso serviaba:
y polo sel buena Ecrava
le dieron la libertá.
¡Ha, ha, ha! &

2. Milala como cohete,
qui va subiendo lo sumo;
como valita li humo
qui sale de la pebete:
y ya la Estrella se mete,
adonde mi Dioso está.
¡Ha, ha, ha! &

fuelle: Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas, v. 2, Villancicos y letras sacras*, ed. Alfonso Méndez Plancarte. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 72-73.

5. Sor Juana Inés de la Cruz.
Asunción, 1685.
México.
Ensalada.

Villancicos que se cantaron en la S. I. Metropolitana de Méjico, en honor de María Santísima, Madre de Dios, en su Asunción triunfante, y se imprimieron en el año de 1685.

VIII. *Ensalada (En tono de Jácara la Introducción, a dos voces)*

Prosigue la Introducción

3. --Bueno está el Latín; mas yo
de la Ensalada, os prometo
que lo que es deste bocado,

lo que soy yo, ayuno quedo.

Y para darme un hartazgo,
como un Negro camotero
quiero cantar, que al fin es
cosa que gusto y entiendo;
pero que han de ayudar todos.

Tropa. --Todos os lo prometemos.

3. --Pues a la mano de Dios,
y transformándome en Guineo.

Negro

¡Oh Santa María,
que a Dioso parió
sin haber comadre
ni tené doló!
Rorro, rorro, rorro,
rorro, rorro, ro!
¡Qué cuaja, qué cuaja, qué cuaja,
qué cuaja te doy.

Espela, aún no suba,
que tu negro Antón
te guarra cuajala
branca como Sol.
Rorro, rorro, ro, &c.

Garvanza salara
tostada ri doy,
que compló Cristina
masé de un tostón.
¡Rorro, rorro, ro, &c.

Camotita linda,
fresca requesón,
que a tus manos beya
parece el coló.
¡Rorro, rorro, ro, &c.

Mas ya que te va,
ruégale a mi Dios
que nos saque lible
de aquesta plisión.
¡Rorro, rorro, ro, &c.

Y que aquí vivamo
con tu bendició,
hasta que Dios quiera
que vamos con Dios.
¡Rorro, rorro, ro, &c.

fuelle: Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas, v. 2, Villancicos y letras sacras*, ed. Alfonso Méndez Plancarte. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 96-97.

6. Sor Juana Inés de la Cruz.
San José, 1690.
Puebla.
Ensalada.

Villancicos con que se solemnizaron, en la S. I. Catedral de la Puebla de los Ángeles, los Maitines del gloriosísimo Patriarca Señor San José, año de 1690.

VILLANCICO VIII. *Ensalada*

Negro

Pues y yo
también alivinalé;
lele, lele, lele, lele,
que pulo ser Negro Señor San José!
I. ¿Por dónde esa línea va?
-Neg. Pues ¿no pulo de Sabá-
telé algún cualteló?
Que a su Parre Salomó
también eya fué mujel:
¡lele, lele, lele, lele!
¡que por poca es Negro Señor San José!

fuelle: Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas, v. 2, Villancicos y letras sacras*, ed. Alfonso Méndez Plancarte. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 143.

7. Atribuido a Sor Juana Inés de la Cruz
Asunción, 1677.
México.

Villancicos que se cantaron en la S. I. Metropolitana de Méjico, en honor de Maria Sma., Madre de Dios, en su Asunción triunfante, año de 1677, en que se imprimieron.

VILLANCICO IX. *Ensaladilla*

Introducción

Por festejar a la Virgen,
de urracas dos Monacillos
salieron, dándole vaya
a cierto Negro Perico.

Una ensalada de cosas
le dijeron, y aturdido
el Negro era el apagado,
siendo ellos los encendidos.

Estribillo

Cogiendo *Canario*,
me parece, a fe,
tocarme de gusto;
¡tocármelo bien!

Coplas

El *Canario* que suena festivo,
pagado y contento de buenos pasajes,
se comienza (que en eso está el toque)
metiéndolo a voces la música, tate . . .

Aunque gorrón en danza me meta
la dulce armonía que suena en los aires,
por decirla bailando de gusto
delante de todos, estoy *casi, casi*.

Prosigue la Introducción

Perico, con otros Negros,
dando de contento brincos,
aunque los estribos pierda
no ha de perder su estribillo.

Estribillo

1. ¡Ola, hau, Antonilla! 2. ¿Qué manda?
1. Ya lo sabe, que tené
una fiesa. ¿Qué hacé?
2. Pues privini la tambó
porque en fiesa la Sunció
no se está queda la pie.

(*Todos:*) ¡He, he, he, he!

1. Meneá la calabacillo,
para qui las monacillo
aora nus venga a escuchá

(*Todos:*) ¡Ha, ha, ha, ha!

1. Éste sí quiso mijó,
cantando y bailando
la re-mi-fa-só.

(*Todos:*) ¡Ho, ho, ho, ho!

1. Que esa Niña que sube, palese,
palese muy bé.

(*Todos:*) ¡Le, le, le, le!

Coplas

A celebrar hoy lus nenglu
viene a la Iglesia Mayó,
cun Siora Pribindalo,
la fiesa le la Asunció.

¡Ho, ho, ho, ho!

Como só li la Mesé,
lo manda el señó Retó
qui venga cun la tandarte
mañana la Prucisió.

¡Ho, ho, ho, ho!

fuelle: Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas*, v. 2, *Villancicos y letras sacras*, ed. Alfonso Méndez Plancarte. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 246-248.

8. Atribuido a Sor Juana Inés de la Cruz.
Navidad, 1678.
Puebla.

Villancicos de Navidad de Cristo Señor Nuestro, que se cantaron en la S. I. Catedral de la Puebla de los Ángeles el año de 1678, en que se imprimieron.

VILLANCICO VII. *Negrillo*

¿Ah, Siñol Andlea?
¿Ah, Siñol Tomé?
¿Tenemo guitarra?
Guitarra tenemo.

¿Sabemo tocaya?
 Tocaya sabemo.
 ¿Qué me contá?
 Lo que ve.
 Pue vamo turu a Belé,
 y a lan dioso que sa yoranda
 le cantemo la salabanda.
 Paléceme ben.
 Y a mí también.
 Toca, plimo, pol tu fe.
 ¡Así, así, que lo pe se me anda!
 ¡Así, así, que me buye le pe!

Coplas

Cantémole al Redentole
 la bienvinira y yegara.
 Sando ronca y resfriara,
 cantalemo mal, siñole.
 Récipe de la mendole
 porque tengamo voz clara:
 de botica un cucharara
 cuanto baste a su mecé.
 Paléceme ben &.
 De los branco nos guardemo,
 que tosemo a lo billaco.
 Debe de tomal tabaco,
 pue tanto a neglo tosemo.
 A lo Pesebre yeguemo
 y a lo són de trumentiyó,
 guitarriya y panderiyo,
 hagamo fiesa en Belé.
 Paléceme ben.
 Y a mí también.
 Toca, plimo, pol tu fe.
 ¡Así, así, que lo pe se me anda!
 ¡Así, así, que me buye lo pe!

fuelle: Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas*, v. 2, *Villancicos y letras sacras*, ed. Alfonso Méndez Plancarte. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 257-258.

9. Atribuido a Sor Juana Inés de la Cruz.

Navidad, 1680.
Puebla.

Villancicos que se cantaron en la S.I. Catedral de la Ciudad de los Ángeles, en la Natividad de Jesucristo Señor Nuestro, el año de 1680, en que se imprimieron.
PRIMERO NOCTURNO I, II, III, SEGUNDO NOCTURNO IV, V.

VILLANCICO VI. *Negro*

Alegres a competencia
en sus cánticos bozales,
entraron con su capilla
los Músicos de Azabache.

Estribillo

1. Canta, Flasiquilla,
canta, canta;
toca sacanbuche.
2. ¡Vaya, vaya!

Coplas

Turu la ninglito
se pone culbata;
qui vini lan fieta
piscueso colgala.

Esa Noche Buena,
que nace en las paja
la Siño Manué
con su cala branca.

Siñolo Malía
Limpio como prata,
se queda Donceya;
escucha quen gracia.

Arre-acá la mula,
no come las paja;
¡quita las jocico,
mula chachalaca!

La ninglito Joja,
esa buena casta
que sabe bailá
como la Matamba.

Siño San Jusepe
no habra palabra,

pluque sa milando,
su boca cayada.

Cayemo també;
la Niño se panta
de milal a neglo
se cara tisnala.

fuelle: Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas*, v. 2, *Villancicos y letras sacras*, ed. Alfonso Méndez Plancarte. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 276-277.

10. Atribuido a Sor Juana Inés de la Cruz.
Asunción, 1686.
México.
Ensalada.

Villancicos que se cantaron en la S. I. Metropolitana de Méjico, en honor de María Sma., Madre de Dios, en su Asunción triunfante, año de 1686, en que se imprimieron.

VILLANCICO IX

Prosigue la Introducción

En esto entraron dos Negras
que dicen las despertaron
de los Payos las sonajas,
no el rumor del campanario.

Los Azabaches con alma
su cántico comenzaron,
y novedad fué en Maitines
ver las Tinieblas cantando:

Negro. Estribillo

1. ¡Ha, ha, ha,
bueno va!
¡Cambulé,
gulungué,
he, he, he!

2. ¡Nu va bueno!

1. Bueno va,
e si no, la Siñola peldonalá!

Coplas

1. Flásica, turu la Negla
hoy de guto bailalá,
poique una Neglita beya
e Cielo va Gobelná.

Ha, ha, ha, &c.

2. Ay, Siñola, lible Negla
que estrela pisandi está,
dáme una de la que pisa
pue que a mí me sevilá!

Ha, ha, ha, &c.

1. Di la luzu qui displesia
tu pie, la unu dalá,
polo que sin Ti quedamus
e continua eculilá.

Ha, ha, ha, &c.

2. E me enyalá la alegría,
pue que mucho tendlá ayá,
pala que con ese ayula
ganemu su libeltá.

Ila, ha, ha, &c.

fuelle: Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas, v. 2, Villancicos y letras sacras*, ed. Alfonso Méndez Plancarte. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 315-316

XXI. STEVENSON:

1. Juan de Vaesa Saavedra (compositor).

Navidad, 1669.

¿Puebla?

Negriya a 2 con acompañamiento

Por selebrar este día
Vna cáfila de neglos
a el son de sus atambores
cantaron aquestos bersos.

Estrivillo

Aunque neglo samo,
 caravali gente samo,
 a bogle qui canta aqui
 a lo niño rioso qui naze ayí.
 li, li, li, li li li,
 Baylando y cantando,
 cuacuaraní.

Copla

Sambia punga, Mariquiya,
 turu la neglo vini
 a la fieza de lo niño,
 bonito como carmin.

Suena la tanbore, Antón,
 tira la chacayia,
 qui la enfara tabaco
 a lo ispañol gachupín.

Salga la ninglo Bastolo
 monicongo canta aqui li,
 asiendo los guigorite
 mijo lo que pinjil.

Pabliyo qui se escondió
 detrás de Andrés
 cante la rre mi fa solo,
 aunque canto li Reñí.

Lo Lensiyo de G[u]jinea i cusina,
 aquí sali piselumble
 a lo misías as
 de lemos cuatrerros mill.

Espelansa Mazabique
 vini vn poquiya arán,
 los mulata enbusera
 turu amiga vemintí.

Luele sia salica fuera
 que viene mucho guipidelo,
 boracho undique la Montesuma,
 la gentil Montesuma.

Turu sali de rrepente,
 cantando turu vini
 aria fiesa y tambole,
 la ningliyo disí así.

fuelle: a) Robert M. Stevenson. *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley, University of California Press, 1974, 83-84; b) Felipe Ramírez Ramírez. *Tesoro de la música polifónica en México*, t. 2, 13 obras de la colección J. Sánchez Garza. México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, 1981, 134-140; c. Robert M. Stevenson. "Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries. Part II", *Inter-American Music Review*, 6, (1985) 133 & 135-139.

2. Antonio de Salazar (compositor).
Navidad, s/f.
México.

Tarara tarara qui yo soy Antón,
ninglito li nacimiento,
qui lo canto lo más y mijó.

Yo soy Antón Molinela
y ese niño qui nació
hijo es li unos lablalola
li tula mi estimación.

Tarara tarara qui yo soy Antón.

Pul eso mi sonajiya,
cascabela y atambó,
voy a baylá yo a Belena,
pultilica y camalón

Tarara tarara qui yo soy Antón.

Milalo, quantu pastola
buscando a la niño Dios,
van curriendo a las pultale
pala daye la adolación.

Tarara tarara qui yo soy Antón.

La sagala chilubina
vistila li risplandor,
las conta sus viyancica,
gluria cun compas y son.

Tarara tarara qui yc soy Antón.

Las pastola traen las niño
comu alibina plato,
cuidela y urejita,
mantiquiya y rriquisón.

Sólo las mulas y la bueya,
juntito li mi siñó,
uno y otro cayalito,
causa admilación.

¡O, mi siñó Do Manuela!

niño lipiti flor,
 las consuelo li las alma,
 lumble li mi colasón.

 Mi siñula Malía
 y Jusepe no la buena tila,
 doy de las niño en que uno
 y otro logra tuda su afición.

fuelle: a) Robert M. Stevenson. *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley, University of California Press, 1974, 82; b) Robert M. Stevenson. *Seventeenth-Century Villancicos*. Lima, Ediciones "CVLTVRA", 1974, 55-61; c) Felipe Ramírez Ramírez. *Tesoro de la música polifónica en México, t. 2, 13 obras de la Colección J. Sánchez Garza*. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical. INBA, SEP, México, 1981, 110-116.

3. Juan de Araujo (compositor).
 Navidad, s/f, prob. después de 1684.
 La Plata.

Los Negritos "a la Navidad del Sr."

Los coflades de la estleya,
 vamo turus a Beleya
 Y velemo a ziola beya,
 con ciola en lo potal.
 Vamo, vamo currando ayá.
 Oylemo un viyansico
 que lo compondlá Flacico,
 ziendo gayta su focico
 y luego lo cantalá
 Blasico, Pellico, Zuanico y Tomá,
 y lo estliviyo dilá:
 gulumbé, gulumbá, gulumbá.
 Guache moleniyo de Safalá
 Bamo a bel que traen de Angola
 a ziolo y a ziola Baltasale,
 con Melchola y mi plimo Gasipar.
 Vamo, vamo currando ayá.
 Gulumbé, gulumbé, gulumbá.
 Guache moliniyo de Safalá.
 Vamo siguiendo la estleya "eya"

lo negliyo coltezamo, vamo
 pus, lo Reye cun tesuro, "turo"
 de calmino los tles ban, "ayá"
 Blasico, Pelico, Zuanico y Tomás,
 eya vamo turu ayá.

Gulumbé, gulumbé, gulumbá.

Guache moliniyo de Safalá

Vamo turus loz Neglios, "plimos"
 pues, nos yeba nostla estleya, "beya"
 que, sin tantus neglos, folmen "noche"
 mucha lus en lo potal "ablá"

Blasico, Pelico, Zuanico y Tomás,
 plimos, beya noche ablá.

Gulumbé, gulumbé, gulumbá.

Guache molenico de Safalá.

Vaya nuestra cofladía, "linda"
 Pues, que nos ye ha la extlea "nueztla"
 tlás lo Rey, e pulque ayá, "danza"
 que pala al niño aleglan, "yrá"

Blasico, Pelico, Zuanico y Tomás
 linda nueztla danza irá.

Gulumbé, gulumbé, gulumbá.

Guache moleniyo de Safalá.

Vamo, alegle, al poltariyo, "plimo"
 que, sin tantuz neglos, "neglo"
 velemo junto al peseble, "bueye"
 mucha luz en lo potal. "eza"

Blasico, Pelico, Zuanico y Tomás,
 plimo neglo bueye ezá.

Gulumbé, gulumbá, gulumbá.

Guache moleniyo de Safalá.

fuelle: a) Robert M. Stevenson. *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington y Lima, Pacific Press, S. A.; 1959, 236-249; b) Robert M. Stevenson. "A Christmas villancico for a Negro *cofradía* in dialect", *Inter-American Music Review*, 6, 2 (1985), 37-45.

4. Frei Filipe de Madre de Deus.
 Navidad, 1740.
 Catedral de Guatemala.*

¡Antoniya, Flaciquia, Gasipá!
 ¿Qué quelé?
 Quele si que yama,
 que no se queme,
 alalo esa noche de Navilá.
(Todos) ¿Qué sentimo? Qué tenemo? Qué queramo?
(Alto 1º) Mucha me duela la cabeza.
 Turu samo desmayala,
 y la visa candilala,
 y muy espeso cupimo,
 Pulque un tlaguiyu de vino
 la negla Pula leglá
 Mucho me duela la cabeza.
 ¡Ay, Jesús!
(Todos) ¡Ay, Jesús, cómo sa peldida!
 ¡Ay, Jesús, y qué mala que sá!
(Alto 1º) Mucho me duele la cabeza.
(Tiple 1º) ¡Válgame, nosa siola!
 Con eso salimo aola,
 quando las tula neglia
 de la maiol visarría,
 a quien turo lo blanco
 veni a escuchal.
(Todos) Anda, Mandinga.
(Alto 1º) Vosotla.
 Anda, beyaca.
(Alto 1º) Vosotla.
(Todos) Anda, bolacha.
(Alto 1º) Vosotla.
(Todos) Deshonra de neglo.
(Alto 1º) Vosotla, sé la que yo so,
 que una siola.
(Todos) Hi, hi,
 mal que sa de sanguanguá.
(Todos) Ha, ha,
 y muy honrala
(Todos) Hi, hi, ha, ha,
(Alto 1º) y vosotla una pura beyaca,
 ya olalo velá
 a de turu lo negla olao.
 ¿Pala qué, pala qué yamá?
 Para que vamo a Belén,
 le, le,
 a ve lo Niño Manué,
 le, le,

que a naciro en la paja,
 la, la,
 lo neglo se ha de asé Raja,
 la, la,
 bailando, cantando, tucando, a lindo conpá.
 Mucho me duele la cabeza.
 (Todos) Bolachita bene,
 bolachita va,
 bolachita canta,
 bolachita sá.
 (Alto 1º) Mucho me duele la cabeza.
 (Todos) Bolachita sá.

Estribillo

Mucho me pesa la cabeza,
 le, le, le, la, la, la,
 Bolachita bene,
 bolachita ya,
 bolachita canta,
 bolachita sá.
 Pulque mucho me pesa la cabeza,
 le, le, le, la, la, la.
 Bolachita sá, bolachita sá.

Coplas

1. Al Pultal emo yegalo,
 milá a lo niño yolá,
 en lo Blaso de Malía,
 pulque lo negla lo yegue a arruyá.
2. Ya le milo y como ezamo,
 si caelá o no caelá
 me palice que a lo niño
 turo, pul Clisa, se le va en tembrá.
3. Milá a la mula y lo bueye
 que acompañándole ezá,
 lo bueye con mucho aliento
 y la mula a la paja se va.
4. Mana, si lo Bueye alienta,
 y la mula en comel da,
 yo a la salud de lo niño,
 gol, gol, gol, gol, otlo tlogo he de echá.
 Mucho me pesa la cabeza. . . .
5. Milá Angeles y Pastoles

que le vienen a adolal,
y a colos cantando, dicen
que en lo niño llovido el maná.

6. Si el maná yuebe o no yuebe,
yo no, no entende agualá
de lo vino solamente,
ya lo que puedo le bota colá,
Mucho me pesa la cabeza. . . .

7. Al siolo San Jusepe,
milá que atenta que ezá,
y al niño haze revelencia,
y él se ha llevado la Patelnidá.

8. Bien sabemos q[ue] Jusepe
de la zierra zá officiá,
y pula que so el licole
de la Sierra quelemo gastá.
Mucho me pesa la cabeza. . . .

9. Turos andan eza noche,
con azogue y sin palá,
no sa mucho quando Dioso,
al mundo, milamos se quizo echá

10. Si al mundo se ha echado Dioso,
que pantamos q[ue] almilá,
que cupiendo a bena gila,
la negra a caza ya yegue astizá
Mucho me pesa la cabeza. . . .

11. No halla cosa de plovecho
y la razon te faltá,
que la fe pala una negla,
montone de humo sorriya lo va,

12. Y le me poquito a poco
cala aquí, cala acuyá,
y, pues, q[ue] Dioso ha nasilo,
bien puedo alegle bebé, y roncá,
Mucho me pesa la cabeza. . . .

13. Oye milá a lo tre Reye
qual vienen a adolal,
y entre ellas vienen també,
nueso Plimo, lo Re Gazipá,
lo Re Gazipá.

14. Ya los ves de camino,
y q[ue] tlaen pala blindá
mucha bota y una estrella
q[ue] relámpago a la visa milá,
Mucho me pesa la cabeza. . . .

* El periodo de actividad literaria del autor permite pensar que el villancico se cantó por primera vez entre 1660 y 1690, probablemente en Lisboa o Sevilla.

fuelle: Archivo musical de la Catedral de Guatemala, en: Autores vários. *Vilancicos portugueses. Transcrição e estudo de Robert Stevenson*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976, 71-83.

5. Anónimo.

Navidad, s/f.

Lisboa.

Sã aquá turo zente pleta,

sã aquí turo zente pleta

he, he,

turo zente de Guiné

he, he,

tambor, flauta y cassaeta

y carcavé na sua pé

he, he, he, he.

Vamo o fazer huns fessa o menino Manué.

Canta, Baciaõ, canta, Thomé,

canta tú, canta, Flansiquiya,

canta, Caterija,

canta tú, Flunando,

canta tú, Resnando.

Oya, oya,

turo Neglo haré cantá.

Cantamo y bayamo,

que fosso ficamo.

Tanhemo y cantamo,

frugamo y tanhemo.

Ha tocá pandero,

ha flauta y carcavé.

Ha dizemo que

biba mía siola

y biba Zuzé.

Anda tú Flancico

borimo esse pé,

bori, bori, bori,

borimo esse pé.

He, he, biba

esse menino,
que m'ia Deuza.
He, he, biba Manué.
He, he, he.

Coplas

Nacemo de huns may donzera
huns Rey que m'ia Deuza,
he, he, he,
que ha de forra zente pleta,
que cativo he.
He, he, he,
dar sua vida
por ella que
su amigo até moré.
he he he.

fuelle: Autores vários. *Vilancicos portugueses. Transcrição e estudo de Robert Stevenson.*
Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976, 153-160.
