



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA
LICENCIATURA EN ETNOMUSICOLOGÍA

¡Teque, teque, lindo Zarambeque!
El zarambeque como fenómeno de transculturación en la Península Ibérica y la América ibera.

Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Etnomusicología

Presenta
ERIKA SALAS CASSY

DIRECTOR DE TESIS: DOCTOR ROLANDO ANTONIO PÉREZ FERNÁNDEZ

Sinodales
Dr. Rolando Antonio Pérez Fernández
Dr. José Antonio Guzmán Bravo
Mtro. Eloy Cruz Soto
Mtra. Gabriela Villa Walls
Dr. Sergio Navarrete Pellicer

MÉXICO, D.F. OCTUBRE 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Esta tesis que está a título personal, mas es producto del esfuerzo y apoyo de varias personas a las cuales deseo agradecer.

Al doctor Rolando Antonio Pérez Fernández por guiarme en esta investigación con todo el conocimiento y paciencia.

A todos mis maestros por todo el aprendizaje tanto escolar como en lo personal.

A CONACYT y al doctor Sergio Navarrete Pellicer del Proyecto Ritual Sonoro Catedralicio por la beca para realizar este trabajo.

A mis amigos Horacio Socolovsky, Verónica Capelletti, Armando Arzate, Jorge Landeros y Sandra Ogarrio.

A Alfredo Nieves por ser un gran compañero.

A mis hermanos por acompañarme.

Quiero dedicar esta tesis a mis padres por todo el amor y apoyo que siempre me han dado, los amo.

Índice.

Introducción.	2
I. La esclavitud en la península Ibérica.	6
I. 1. La trata de esclavos negros.	7
I. 2. Los negros y su participación en la vida social de Iberoamérica.	12
II. El encuentro cultural entre ibéricos y africanos: transculturación, hibridación.	14
II. 1. Las expresiones religiosas.	16
II. 1. 1. La participación de los negros en la fiesta de <i>Corpus Christi</i> .	18
II. 1. 2. Los villancicos religiosos negros.	24
II. 2. Las expresiones seculares.	40
II. 2. 1. El teatro.	40
II. 2. 2. Las fiestas, la música y los bailes.	50
III. El zarambeque. Definiciones [referencias documentales contemporáneas y posteriores].	68
III. 1. Etimología.	76
III. 2. Posible origen.	79
III. 3. Análisis musical del zarambeque.	81
IV. Sistema de géneros de influencia africana.	112
Conclusiones	117
Bibliografía	118
Anexo 1	127

Introducción

La Península Ibérica en el siglo XVI fue escenario donde confluyeron diferentes culturas y con estas sus tradiciones musicales. Con los procesos colonizadores de España y Portugal, llegaron al territorio peninsular y americano una gran cantidad de esclavos negros, producto del comercio y trata que se desarrolló principalmente en África. Estos cautivos llevaron a territorio peninsular sus músicas y bailes. Uno de esos bailes fue el zarambeque. El *Diccionario de autoridades* define zarambeque como: «tañido y danza mui alegre y bulliciosa, la cual es mui freqüente entre los negros» (1976: vol. III, 562).

El zarambeque fue un de los bailes más populares en la península Ibérica, se tiene conocimiento de que en el siglo XVII era muy popular en España y Portugal, y su popularidad fue tanta que en el mismo periodo tuvo lugar su aparición en América.

En México encontramos una referencia al zarambeque en las actas de cabildo de la Catedral de México, la cual nos motivo a realizar esta investigación. En el año de 1698 día 17 de junio, se señala: “Mandose notificar a Juan de Esquibel organista, -trate de estudiar lo que le enseñó don Joseph Ydiaques- asistir y aprovechar en ello y no tocar sarambeques ni sones profanos sino los de los tonos propuestos del canto, con apercevemento [*sic*] que se proveyera lo que convenga” (ACCMM, Actas de Cabildo: L.25, f: 14).

Llama mucho la atención esta referencia, ya que se trata de una prohibición que se le hace al organista de la Catedral de México, porque éste tocó sarambeques.

Se han hallado más referencias a este baile en contextos religiosos, como lo fue la festividad de *Corpus Christi*. Julio Dantas refiere que el zarambeque era una danza que estaba en plena moda en Portugal a mediados del siglo XVII y que se realizaba en esta fiesta todavía a finales del siglo XVIII (1918: 190). También encontramos zarambeques en los villancicos religiosos que eran representados en el oficio de maitines en el siglo XVII.

Los bailes de negros eran mal vistos debido a su sensualidad; llama, pues, poderosamente nuestra atención cómo es que este baile de negros que se puede considerar como lascivo aparece en el ámbito religioso. Asimismo, nos podemos preguntar: ¿cuál es la relación

existente entre el zarambeque, considerado como música profana, y su aparición y uso en el ámbito religioso cristiano? ¿Cómo es que este baile llega a introducirse tanto en el gusto de la sociedad y llega hasta la Iglesia?

Otro contexto donde hay frecuentes referencias el zarambeque es el teatro del Siglo de Oro español, como lo señala Emilio Cotalero y Mori (1911) en su libro *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI à mediados del XVIII*, siendo Agustín Moreto, Antonio de Solís, Sebastián de Villaviciosa, y Suárez de Deza algunos de los autores de entremeses que contenían zarambeques.

También podemos encontrar zarambeques en distintos códices, junto con danzas europeas barrocas, y podemos afirmar que éstos, junto con otros géneros considerados “negros”, poseen rasgos musicales específicos que los distinguen de las danzas netamente europeas.

Según las referencias y fuentes que se tienen, se puede decir que este baile fue primero practicado por los esclavos negros en todos estos lugares, mas lo importante es que fue adoptado por la sociedad europea en la Península Ibérica y sus colonias americanas en el teatro, la danza y la música.

Por otro lado, se ha especulado mucho acerca del posible origen del zarambeque, y existen varias interpretaciones con respecto al origen de esta palabra. Se ha dicho que proviene de la voz hispana *zambra*, que significa «jaleo, algazara, alboroto, escándalo» de un andalucismo, del hebreo, del árabe, etc (Ortiz: 481: 1924). Nosotros sostenemos que la palabra zarambeque tiene sus raíces etimológicas en una lengua africana perteneciente a la familia bantú, el kikongo.

Son varias las interrogantes que surgen al abordar el tema del zarambeque. El zarambeque fue un baile definido como de “negros”, mas ¿qué fue el zarambeque como fenómeno sociomusical? ¿Acaso era un baile sólo de negros? Y si no fue así, ¿cuándo y dónde tenemos más noticias de su aparición? ¿Cuál es su posible origen? Nos hemos centrado en responder estas interrogantes, basándonos en los aspectos sociales y antropológicos del fenómeno musical.

Este trabajo es un análisis del zarambeque, replanteándolo como fenómeno de transculturación, explicando su aparición en todos los contextos ya referidos.

Por todo lo anterior, en el primer capítulo abordaremos el tema del tráfico y trata de negros esclavos junto con los procesos de intercambio cultural que este trajo consigo.

En el segundo capítulo se revisan los contextos en los cuales tiene aparición la práctica del zarambeque, incluyendo tanto los contextos religiosos y seculares. También se analiza los procesos de adaptación y estilización del fenómeno zarambeque.

El tercer capítulo se analizan distintas definiciones y referencias del zarambeque; así mismo la etimología de la palabra, el posible origen del baile. Este capítulo incluye un análisis musical de herencia africana del zarambeque.

El cuarto capítulo es estudio comparativo del zarambeque con otros bailes de la época.

El estudio del zarambeque se sitúa en el contexto de los estudios diacrónicos en la etnomusicología. Debido a la naturaleza histórica del tema, para esta investigación ha sido necesario un trabajo de búsqueda de fuentes documentales, como lo señala Richard Widdess (1992) para el método de la etnomusicología histórica: buscando resultados de procesos históricos continuos, observando los cambios o permanencias en las prácticas musicales. Para este fin se examinarán el contexto del zarambeque y sus antecedentes desde el siglo XVI en la Península Ibérica y en África Occidental, las primeras referencias de este baile en el siglo XVII y su auge a finales de ese siglo y principios del siglo XVIII en Portugal y España, sin eludir la resonancia que tuvo este baile en América.

Después de un largo periodo en el que la investigación musical no le prestara la atención necesaria —y hasta fuera denunciada de discriminatoria— a los temas de la influencia africana en el repertorio de la música occidental, ahora se realizan cada vez más trabajos enfocados en las raíces africanas, y no sólo en la ciencia de la música sino también en otras disciplinas. Más falta mucho por hacer debido a este rezago histórico. Por ello es importante el estudio del repertorio musical atribuido a los esclavos en la Península Ibérica y que posteriormente se siguió difundiendo en América, durante aproximadamente tres siglos.

Se pretende con esta tesis contribuir a la apertura de una brecha en los estudios de la etnomusicología histórica en México con el estudio profundo del fenómeno conocido como zarambeque, y así, también avanzar un poco más en el conocimiento de las prácticas de herencia africana y su contribución a las culturas musicales de Europa y América.

I. La esclavitud en la Península Ibérica.

La esclavitud en la Península Ibérica tiene su historia desde la antigüedad. Primeramente contó con esclavos eslavos “slavus →esclavus”, llevados por catalanes y mallorquines que controlaban las áreas mediterráneas orientales. Estos esclavos blancos se diluyeron en el resto de la población debido a que hubo otros grupos de esclavos más numerosos, como los moros y los moriscos (López Cortés: 1989:15).

En la Alta Edad Media existieron dos rutas comerciales de esclavos: la de los francos que empezaba en las tierras de los esclavos paganos de Europa oriental, pasaba por Baviera , cruzaba los Alpes hasta llegar a Venecia; desde allí los esclavos eran transportados por mar hasta los mercados bizantinos y musulmanes. Y otra, que comenzaba en Europa oriental cruzaba Alemania y entraba en Francia, seguía los valles del Mosela y el Mosa hasta Verdún, donde los esclavos eran castrados; seguía a los valles de Saona y el Ródano hasta Arlés y Marsella; algunos esclavos se quedaban en España, y otros eran vendidos en el norte de África (Phillips: 1989: 91).

En la Edad Media, la esclavitud perduró en los países que rodean el mediterráneo (Phillips: 1989: 4) volviéndose parte de la conformación socioeconómica característica del feudalismo, donde había nobleza, clero y siervos. De esta manera, la esclavitud estuvo presente en su forma doméstica y artesanal, donde el siervo, no era propiedad absoluta de su señor, aunque este sí dependía del amo para su manutención.

España y Portugal desarrollaron leyes que regularon el estatus servil mucho antes de sus descubrimientos trasatlánticos (Phillips: 1989: 133). Este tipo de esclavitud era practicada por toda persona que tuviera el poder y los recursos económicos para ello.

Otro aspecto importante en el desarrollo de la esclavitud en la Península, fue, la ocupación islámica, porque fue para los cristianos un intenso aprendizaje, pues además de la gran herencia cultural legada del Islam, trajo consigo muchas de las costumbres esclavistas que tenían los musulmanes.

Por otro lado también, al obtener el territorio de Berbería, los peninsulares se percatan de la trata de esclavos negros de estos pueblos y optan ellos por hacer lo mismo (López Cortés: 1989:17). Es a partir de los descubrimientos y conquistas territoriales de Portugal

y España, tanto en África como en América que inicia un tráfico mayor de esclavos en la costa occidental de África.

I. 1. La trata de esclavos negros.

La trata esclavista en África es compleja de abordar porque fue distinta en objetivos y sistema a lo largo de su historia. Comenzando porque en África antes de la llegada de los europeos, la esclavitud era una práctica conocida por sus pobladores. En África, “tener <<algún bien>> era poseer hombres y gozar de su trabajo” (Bertaux, 1985: 122).

Los esclavos en África eran empleados en distintas tareas como: sirvientes, transportistas de mercancías, mineros, etc (Phillips, 1989:16). África fue un territorio que se creía poseedor de pocas riquezas naturales, por lo cual explotó y fue explotada en su mayor riqueza: el hombre y su fuerza de trabajo.

Los moros comerciaban esclavos con los negros desde mucho tiempo antes de la globalización de este mercado. Los portugueses desde el siglo XV les compraban esclavos negros en la costa de Marruecos, haciendo con ello un comercio que para mediados del siglo XVI la venta de negros alcanzaba 12,000 cabezas por año en Lisboa (Bertaux, 1985: 135).

Los cautivos negros llegaban procedentes de las tierras del Senegal y del Níger. En las ciudades de Ualata, Kumbi, Tombuctú, Djenné, Gao había grandes mercados para el intercambio de mercancías. “Los primeros se llevaban fundamentalmente esclavos, oro y especias después de dejar telas, sal y metalurgia” La ruta occidental, partía de Niani y Giaru y, por Audaghost, llegando a Fez pasando por Nouz y Marrakech (López Cortés, 1989: 43).

Como ya señalamos, una de las vías por las cuales llegaron esclavos negros a la Península Ibérica fue la invasión árabe a esta. Debemos considerar que el continente africano a la llegada de los europeos había sido casi conquistado en gran parte por los árabes. Al recobrar los cristianos su territorio ocupado por los musulmanes —no solamente árabes, sino también bereberes, los cuales, fundaron dos importantes dinastías surgidas del

corazón del Sahara: los Almorávides y los Almohades—,no sólo tomaron por esclavos a los moros, sino también a los esclavos negros que estos ya poseían.

A principios del siglo XV se produce en Europa un gran avance tecnológico principalmente en la navegación. Portugal y España se lanzan a la conquista de nuevas tierras, su objetivo principal era las Indias orientales (Saco, 1879: 20), mas al hacer sus expediciones se encuentran con tierras y pueblos no conocidos. Los españoles llegan a América y se encuentran con sus pobladores aborígenes, entre estos, los aztecas y los incas. Por otro lado, los portugueses llegan a las costas occidentales de África, donde descubren al sur del ecuador: las civilizaciones del Congo y del Zendji. (Berteaux, 1985: 100). Con estos descubrimientos comienza el proceso de colonización y con él también la trata esclavista en África. La trata de esclavos negros como lo dice Aguirre Beltrán, “siguió las etapas de evolución del comercio colonial” y fue una rama del mismo (Aguirre Beltrán, 1972: 15).

Portugal fue el primero en conquistar las tierras de la costa occidental de África cuando el infante D. Enrique, hijo de Juan I, logra la conquista de Berbería (Saco, 1879: 21). De la isla de Arguin salieron los primeros negros esclavos mandé a Europa. (Aguirre Beltrán, 1972: 107). En su libro *La esclavitud negra en la España peninsular del siglo XVI*, José Luis López Cortés (1989: 17) señala que fueron los portugueses quienes abrieron las rutas atlánticas en las costas de África occidental para el tráfico de esclavos, y que luego fueron seguidos de manera clandestina por los castellanos. Los españoles familiarizados con la esclavitud de los negros y con la de otras razas, aprovecharon los descubrimientos de Portugal en las costas occidentales de África, para seguir introduciendo negros en España durante el siglo XV, haciendo expediciones ellos mismos en las costas africanas para capturalos o comprándoselos a los portugueses. (Saco, 1879: 49).

Al decir José Antonio Saco, en su *Historia de la Esclavitud desde los tiempos más remotos hasta nuestros dias* (apud Saco, 1879: 26),

... prueba de que la esclavitud continuó en la edad media y en tiempos posteriores en algunas naciones de Europa, y que la denominación [*sic* por dominación] sarracénica en la península ibérica acompañada de las relaciones mercantiles que se establecieron entre ella y el Africa, llevaron en abundancia negros esclavos a España y a Portugal muchos siglos antes de los

descubrimientos de los portugueses en la costa occidental de Africa. Lo que éstos hicieron entonces fue dar gran impulso al comercio de esclavos negros en aquellas dos naciones, y abrir tráfico directo con los países africanos recién descubiertos, sin necesidad de las caravanas que antes los llevaban a Berbería.

Como hemos visto, Portugal y España fueron cómplices en el tráfico de esclavos en África, justificándolo con el pretexto de la evangelización, disfrazando con ello sus objetivos colonizadores y económicos. Ambas potencias estaban muy interesadas en estos territorios para el comercio de ébano, por lo cual, lograron llegar a un acuerdo sobre la división de los territorios descubiertos en África. Para ello, existieron varios acuerdos y bulas papales que defendían el derecho que tenía sobre el territorio el país descubridor. El 27 de septiembre de 1479 fue la fecha en la que se llevo a cabo un tratado de paz firmado en Trujillo, España, en donde se acuerdan las posesiones específicas en África por ambas naciones donde según el historiador Fernández de Navarrete (en Saco, 1879: 40) se expresó lo siguiente: “se concertó que el trato y navegación de la Guinea y de la Mina del Oro, y la conquista de Fez, quedase exclusivamente para Portugal; y todas las islas Canarias conquistadas y por conquistar, para la corona real de Castilla”. Ese mismo año, se firmó también el tratado de Alcaçovas en el que se convino que los castellanos podían capturar esclavos moros desde el cabo Bojador hacia el norte y, desde éste hasta el Río de Oro¹, pero no al sur de este río (López Cortés, 1989: 42). Otro de los tratados de mayor importancia fue el tratado de Tordesillas (5-VI-1494), en el cual se acordó también el derecho que tenía el país descubridor y la partición del Océano entre ambas potencias (Saco, 1879: 53).

Fue así que comenzó el enorme comercio de esclavos negros del cual Portugal fue el mayor proveedor para la península y posteriormente para América, ya que, por el mencionado tratado de Alcaçovas, los portugueses tenían el monopolio de la trata en Guinea y la distribución de negros en España (López Cortés, 1989: 45). En el año de 1482 Diogo Cao, llega a la desembocadura del río Zaire (o Congo) en nombre del rey de

¹ El territorio posteriormente colonizado por España que en la actualidad se nombra Sahara Occidental.

Portugal. Allí se entera de la existencia de un gobernante, el Manicongo (Bertaux, 1985: 121). Varios años después el monarca africano estrecha relaciones diplomáticas con Portugal, convirtiéndose a su reino súbdito del Rey europeo (Bertaux, 1985: 121).

Ya para el siglo XVI el territorio de las costas del Océano Índico, desde Sofala, en el canal de Mozambique hasta Java y las islas de Especiería era conocido como India de Portugal (Aguirre Beltrán, 1972: 143).

En Lisboa se estableció la casa de contratación, la Casa da Mina, con su dependencia, la Casa dos escravos que se sabe que desde 1511 recibía cargazonas de esclavos negros (Aguirre Beltrán, 1972: 34).

Los primeros esclavos negros fueron extrayéndose de una zona limitada de la costa occidental de África, que según Herkovits (en Aguirre Beltrán, 1972: 38) no iba más allá de tres o cuatro centenares de kilómetros y en su mayoría fueron negros de cultura bantú. La determinación exacta de la procedencia de los esclavos es complicada puesto que entraban con nombres genéricos, como lo eran: negros de Guinea, de Angola, de Cabo Verde, del Congo, de Sao Thomé, que correspondían a la zona o la factoría de donde habían sido extraídos (Aguirre Beltrán, 1972: 102). Las factorías eran las encargadas de abastecer de esclavos a los tratantes. Existieron varias factorías, entre ellas, la de Sao Thomé, que recibía esclavos de las costas cercanas, especialmente del delta del río Níger, la factoría de Sao Paulo de Loanda que le siguió, la de Sao Jorge da Mina donde además de esclavos se comerciaba oro y especias (Aguirre Beltrán, 1972: 34).

Los principales centros de recepción de esclavos de los portugueses eran: Lisboa, Viana y Lagos, que además de encargarse de la distribución de esclavos en la Península, eran también lugares de salida para América (López Cortés, 1989: 45). Llama la atención la famosa cita de Acevedo en Aguirre Beltrán que dice: "Los esclavos pululan por todas partes; estoy tentado a creer que en Lisboa son más numerosos que los portugueses de condición libre" (Aguirre Beltrán, 1972: 24)

Por otro lado, la conquista de América requirió con urgencia mano de obra abundante, la cual se satisfizo con el tráfico de hombres producto de este mercado esclavista.

Los primeros esclavos que llegaron a América se comercializaban como esclavos domésticos, pero al abrirse los ingenios azucareros y el crecimiento de la exportación de sus productos la necesidad de mano de obra esclava creció de una manera ingente

(Aguirre Beltrán, 1972: 15). La referencia documental más antigua de un cargamento de esclavos directamente de África hacia América fue en el año de 1518 (Moreno Fraginals, 1996: 13), fecha temprana si tomamos en cuenta que la conquista de México-Tenochtitlan comenzó un año después. Los esclavos fueron pieza importante para lograr la conquista pues estos fueron partícipes luchando junto con sus amos (Aguirre Beltrán, 1972: 8).

La Corona española, para la organización del tráfico de esclavos y evitar el enorme contrabando, creó en el año de 1503 la casa de contratación en Sevilla (Aguirre Beltrán, 1972: 26), la cual debía recibir y administrar la mercancía llegada de África antes de que esta partiera para América. Después, al crecer cada vez más la trata y como el precio y mortandad de los esclavos eran muy altos, se optó porque el tráfico de esclavos fuera directo del África a América.

A la relación comercial entre África, América y la Península Ibérica se le ha dado el nombre de comercio triangular. Este comercio se llevaba a cabo por medio de *asientos*, nombre con el que se conocían los convenios que había entre la Corona española y los tratantes negreros. El primer *asiento* que se llevó a cabo fue en 1517 cuando Bartolomé de las Casas consultó a la casa de contratación de Sevilla el embarque de cuatro mil esclavos negros para las grandes Antillas (Saco, 1879: 110-111).

Este comercio quedó organizado fue de la siguiente manera: en Europa los navíos cargaban lana y algodón, pacotilla, aguardiente, metales y otras mercancías destinadas al trueque de negros; en África, estaba la fuente de esclavos que se llevaban a América para venderlos y, de donde estos navíos regresaban a Europa con metales preciosos, oro y plata, o materias primas, algodón, azúcar y tabaco (Aguirre Beltrán, 1972: 90).

Hubo otras potencias europeas que siguieron en su comercio humano a España y Portugal. El Reino Unido, Bélgica y Francia fueron potencias esclavistas, ganando territorios africanos y la concesión de algunos *asientos*.

El último asiento que se hizo fue a principios del siglo XVIII con Inglaterra pero ya para esta época, por lo menos en Nueva España la población había crecido y la necesidad de esclavos era ya muy poca debido a que el trabajo libre (Aguirre Beltrán, 1972: 84) recaudaba mejores ganancias.

El 23 de septiembre de 1817 fue firmado por el rey de España, de las Indias y el rey del Reino Unido de la Gran Bretaña e Irlanda el tratado de la abolición del tráfico de negros

(Aguirre Beltrán, 1972: 94), desgraciadamente al quedar libres los esclavos no tenían asegurado su trabajo y las dificultades fueron otras como el vicio y la explotación laboral. La esclavitud fue abolida pero los negros y mulatos constituyeron la capa social más marginada, discriminada y explotada, continuando así después de muchos años, el sistema de dominación impuesto a este grupo social (Moreno Friginals, 1996: 31).

I. 2. Los negros y su participación en la vida social de Iberoamérica

La vida social de los esclavos negros que eran llevados a la Península estaba muy limitada porque siempre fueron un grupo marginado. El europeo se preocupó por integrarlo a la sociedad y a la economía, lo bautizó, pero al mismo tiempo lo despojó de sus derechos. El negro fue participe de toda acción de la vida social, siendo la fuerza de trabajo por la cual la corona española se llenó de riquezas y territorios en América. Al unificarse Portugal y España de 1580 a 1640 se crea la llamada Unión Ibérica. En este trabajo nos referiremos a Iberoamérica comprendida como estos dos países europeos y los países americanos en donde los mismos tuvieron colonias. Hemos usado este término debido a que estos países compartieron su historia y cultura. En territorio peninsular los negros eran parte del servicio doméstico y su destino estaba en manos de su amo, si le tocaba uno bueno tendría una vida relativamente humana, pero si su amo era malo sufriría de maltrato. Los varones, por lo general se enfrentaban con la negativa de los gremios de oficios por lo cual, tenían que desempeñar los trabajos más pesados y peor remunerados para los trabajadores libres, como agricultores, mineros, carniceros, herreros, mandaderos, etc (Santa Cruz, 1988: 9).

Las mujeres servían como cocineras, nodrizas y muchas veces como concubinas de sus amos. Entre los derechos que tuvieron los esclavos estaba el que podían contraer matrimonio.

Los que eran destinados a América, reemplazaron a los indios ya que según sus defensores de los indios estos físicamente no aguantaron el trabajo forzado que les imponían los colonizadores los cuales los mantenían muchas veces en condiciones

infrachumanas, explotándolos físicamente hasta que murieran. Algunos otros, al igual que en la Península, trabajarían como servidumbre.

II. El encuentro cultural entre ibéricos y africanos: transculturación, hibridación.

Los esclavos africanos al llegar a tierras ibéricas traían consigo todo su bagaje cultural, costumbres, su música, sus cantos y bailes, pero tuvieron que someterse a las reglas y obligaciones de su nuevo estatus de esclavo. Es imposible quitarle a una cultura sus tradiciones por completo, como también es imposible que habiendo contacto entre estas, las dos no se vean influenciadas entre ellas. Por un lado, como señalamos anteriormente, el blanco trató de cristianizar e integrar a la economía al bozal y el negro trató de blanquear sus expresiones (Aguirre Beltran, 1994: 191), pero, por otro lado, tiznó al europeo. Estos cautivos, al ser arrancados de su entorno natural tuvieron que adaptar su cosmovisión y prácticas diarias, sembrando semillas negras en su nuevo entorno. Las esclavas tenían entre sus tareas la de cuidar y hacer de amas de crianza con los hijos de sus amos. También muchas negras sirvieron como amas de leche, entonces, muchos de los niños blancos mamaron junto con la leche la cultura negra. Los esclavos fueron integrados a la sociedad y se les permitía continuar con algunas de sus prácticas modificándolas a la usanza de la sociedad occidental. Muestra de estas prácticas fueron el baile y la música. Los amos de estos esclavos les dieron la posibilidad de bailar y de celebrar sus fiestas porque de lo contrario [bastide] estos morían rápidamente de tristeza o simplemente por el hecho que de esta manera trabajaban mejor, “incluso en los barcos negreros, durante las travesías, se les hacía bailar a los pobres cautivos para evitar que muriesen”. Otra buena razón para permitir estos bailes era su carácter erótico, esto beneficiaba a los amos con más número de nacimientos de esclavos (Bastide, 1969: 160). El africano terminó por adoptar la religión de su amo y siendo este un ser religioso desarrolló una ferviente fé en su nuevo Dios introduciendo en sus demostraciones algunos razgos propios. En Brasil existió una invocación de la Virgen de Nuestra Señora del Rosario a la cual se representaba algunas veces con cara y manos de negra (Koster, 1816: 410).

Los esclavos fueron ultrajados en muchos aspectos de su vida además de su libertad. Los esclavistas procuraron una deculturación² y para ello desarrollaron un sistema con el cual lograran desarraigarlos de su cultura, para explotarlos. Una de las medidas que se tomó para esto fue la captura de esclavos pertenecientes a distintas etnias para que con esto olvidaran su lengua y costumbres o de etnias enemigas entre sí para evitar que pudieran reunirse y levantarse contra los esclavistas, (Moreno Fraginals, 1996: 14-16). Este proceso funcionó en un principio pero después al desarrollarse la trata y ser tanta la población esclava que llegó a América; asimismo, que el territorio africano fue saqueado en las mismas regiones para este abastecimiento, las etnias africanas reunidas en “naciones” terminaron aliándose unas con otras al identificarse en su status de esclavos. A principios del siglo XIX un viajero inglés señala que en Brasil durante el baile para la celebración de la coronación de los reyes congos, africanos de distintas naciones se juntaban y realizaban los mismo bailes (Koster, 1816: 441).

Los negros adoptaron también la lengua de su amo, olvidando la propia, algunos otros la conservaron, y hasta la incorporaron a la nueva lengua. La aportación africana a las lenguas romances como el portugués fue muy grande. Schneider en su *Dictionary of African borrowings in Brazilian Portuguese* señala dos mil quinientas palabras con un posible origen sub-sahariano, pertenecientes algunas a las lenguas bantúes. Como vemos la influencia y aportación fueron mutuas a este proceso que se le conoce como transculturación. Este vocablo acuñado por Fernando Ortiz en 1940 expresa lo que sucede en el encuentro entre distintas culturas, tal como sucedió con las africanas y la europea, posteriormente con las indias de América. Y explica que:

El proceso transitivo de una cultura a otra no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*” (Ortiz, 1987: 96).

Margareth Kartomi señala que el proceso de transculturación se produce

² “Entendemos por deculturación el proceso consciente mediante el cual, con fines de explotación económica, se procede a desarraigar la cultura de un grupo humano para facilitar la expropiación de las riquezas naturales del territorio en que se está asentado y/o para utilizarlo como fuerza de trabajo barato no calificado” en Moreno Fraginals, Manuel *Aportes culturales y deculturación*, p.14.

cuando un grupo de personas selecciona nuevos principios conceptuales o ideológicos organizadores —musicales y extramusicales— para adoptarlos, en oposición a nuevos principios musicales generales, tales como el sistema temperado o la armonía, pueden ser: 1) el halo de prestigio de las culturas dominantes en situaciones de colonialismo; 2) la necesidad de comunicación artística entre grupos que no poseen una cultura en común; 3) ventajas materiales o políticas o las fuerzas del mercantilismo. El impulso y el ímpetu iniciales y propulsores de la transculturación musical son generalmente extramusicales.

El proceso de transculturación que tratamos en este caso concuerda con estas tres razones que señala Kartomi. Las culturas involucradas tenían la necesidad de expresarse y llevar a práctica sus tradiciones musicales sólo que en este caso imperó la situación de colonialismo, en la que había una clase dominante, junto con sus ventajas materiales para determinar el resultado. Observamos que muchos trabajos realizados hasta la fecha se han centrado en buscar el origen de los géneros musicales, estudios en base a la criollización, buscando los posibles orígenes africanos de éstos. Kartomi señala que es interesante intentar establecer los parentescos musicales cuando contamos con suficientes datos históricos y muchas veces confirmar éstos datos (Kartomi, 2001: 365), pero en esta investigación además de realizar este trabajo, veremos otro objetivo que nos interesa de nuestro objeto de estudio, que es el resultado del proceso de transculturación. El zarambeque fue el resultado del encuentro entre culturas y su estudio estará centrado en el hecho de que no ya no es un baile sólo de negros, sino que es una “síntesis musical”, un baile que trascendió sus elementos progenitores convirtiéndose en un producto que fue aceptado por la sociedad europea y americana. El zarambeque como fenómeno de transculturación quizá tenga ya pocos rasgos africanos aparentemente y se puede llegar a entender como una danza con rasgos predominantemente europeos, con una herencia africana muy estilizada, misma que nos proponemos identificar.

II. 1. Las expresiones religiosas.

Portugal tuvo un largo periodo de guerras con los moros. Juan I se propuso la conquista de Berbería y su hijo Enrique logró la toma de Ceuta en el año de 1415. Este siendo gran

defensor de la religión católica le declara la guerra a los países infieles, con el propósito de convertirlos al cristianismo (Saco, 1879: 21).

Una de las urgencias y justificaciones existentes para colonizar África por parte de los europeos fue la necesidad de cristianizar a los negros, porque al no ser bautizados y creyentes de la fe católica estos no se salvarían de su destino final en el infierno. Los negros fueron cristianizados en Europa, América y hasta en África. En África este trabajo fue realizado por los misioneros, se levantaron templos cristianos en este territorio con el consentimiento de sus soberanos. En 1489 el Manicongo Nzinga a Nkuwu acuerda con el Rey de Portugal una ayuda mutua. El dirigente congolés termina por convertirse al cristianismo y se construye la primera iglesia en Mbanza (Bertaux, 1985: 121). Las misiones llegaron a territorio africano y les fueron otorgadas tierras y esclavos para construir sus templos, más además de la encomienda de cristianizar al pueblo africano estos misioneros tenían la tarea de ayudar al abastecimiento de esclavos para Portugal, haciendo una estrategia perfecta para crear el tráfico de mercancía humana. Así, de esta manera los portugueses fueron conquistando toda la costa occidental del continente negro.

Al llegar a la Península los esclavos eran bautizados e incorporados a la cultura europea, la cristianización fue más fácil debido que estaban en tierras extranjeras y bajo el yugo de una cultura dominante, entonces fueron poco a poco cediendo. En la península con el fin de cristianizarlos se les hizo partícipes en las ceremonias y procesiones como era la de *Corpus Christi*, donde con representaciones se explicaba y mostraba la doctrina católica. La participación de los negros fue irregular, en algunas ocasiones eran obligados a participar y en otras ocasiones se les excluía, por lo general esto era debido a ajustes a la celebración. En algunos casos los negros son aludidos en los autos representando el paganismo o también a las Áfricas que desean ser cristianizadas. Uno de estos autos con personaje negro es el de *La siega*, de Lope de Vega, donde el negro representaba a la Idolatría, y hablaba con la característica "lengua de negro" del teatro del setecientos (Molinero, 1995: 50) que lo hacía ver más inestable en sus creencias y más cercano a lo africano.

Los esclavos cuyo destino era América primeramente eran bautizados en África o en la Península, porque los esclavos ya convertidos al cristianismo eran preferidos a los que

llegaban sin bautizar, puesto que los no bautizados requerían de una mayor atención y cuidado para que no llevaran a cabo sus prácticas acostumbradas en África.

El esclavo africano fue incluido en la vida cristiana de Iberoamérica. En este apartado veremos como la presencia del negro modificó y enriqueció las prácticas religiosas de los iberoamericanos en sus fiestas, celebraciones, procesiones y las artes como la música y la danza usadas para la liturgia y paraliturgia.

II. 1. 1. La participación de los negros en la fiesta de *Corpus Christi*.

La festividad de *Corpus Christi* quedó establecida en el año 1246 cuando el obispo de Lieja la celebró en su diócesis y posteriormente ésta se fue adoptando por otras diócesis. El Papa Urbano IV le encargó a Santo Tomás de Aquino la composición de la fiesta para *Corpus* y en el año de 1264 promulgó la bula *Transiturus* que instituía la solemnidad para toda la cristiandad el jueves anterior a la Trinidad (Sigaut, 2008: 30). Según la bula papal, la fiesta de *Corpus* debía ser una celebración reverente y alegre frente a la institución de la eucaristía, por ello se dio cabida a los cantos jubilosos y otras manifestaciones culturales de manera que cada pueblo comenzó a crear su propia forma de llevar a cabo esta fiesta. El Papa Urbano IV exhortó: “Cante la Fe, Dance la Esperanza, salte de gozo la Caridad” (Markessinis, 1995: 61). Para mediados del siglo XIV el *Corpus Christi* estaba ya instaurado en la mayoría de las ciudades europeas (Sigaut, 2008: 32), y para la mitad del siglo XVII éste se convierte en la festividad por antonomasia en donde todo el pueblo participaba y donde el poder obtenía legitimación (Martínez Gil, 2002: 90). Finalmente la fiesta pierde fuerza en el siglo XVIII cuando Carlos III excluye las representaciones y las danzas, limitando la fiesta a la liturgia y la procesión que todavía en algunos lugares sigue siendo vistosa (Martínez Gil, 2002: 90).

El elemento más distintivo de la fiesta de *Corpus* fue su procesión, la cual fue desarrollándose hasta alcanzar su mayor esplendor a finales del siglo XV. También en la fiesta se representaban autos sacramentales con música y danzas, que se llevaban a cabo

sobre carros o en tablados especialmente colocados para estas representaciones³. Al promediar el siglo XVI, se intercalaban en los autos sacramentales unas representaciones jocosas a las cuales se les llamaba “entremés” (Cotarelo y Mori, 1911: LIX), que posteriormente fueron muy usadas en la comedias del teatro.

La procesión de *Corpus* generalmente se llevaba a cabo de la siguiente manera: es precedida por la tarasca, animal fantástico entre dragón y serpiente que representa el mal. Algunas veces estaba acompañada por músicos, danzantes, enanos, monos o siete diablitos que representaban los siete pecados capitales (Sigaut, 2008: 36). Después salían los gigantes, muñecos huecos que se cargaban en los hombros y salían en parejas de hombre y mujer, y que representaban distintas nacionalidades del mundo como turcos, negros, indios, etc., que rendían todos culto al Santísimo Sacramento. Detrás de estas figuras salían las danzas representando escenas bíblicas, mitológicas e históricas; las danzas tradicionales, como las de espadas, moros y cristianos, de lazos y enramadas, y bailes de indios, negros y mulatos (Sigaut, 2008: 37) que son los que nos interesan. En este espacio de baile y los entremeses era donde se ejecutaba el zarambeque y otros bailes con expresiones musicales de los negros.

La fiesta de *Corpus* fue el espacio donde el pueblo multiétnico que conformó a Iberoamérica hizo demostración de sus variadas expresiones culturales. Los bailes de negros junto con su música habían logrado mucha fama por ser una de las expresiones más arraigadas de los negros. Como señalamos anteriormente, los bailes considerados de negros eran integrados en la procesión de *Corpus*. Entre los bailes más nombrados estuvieron la *zarabanda* y el *paracumbé*. Los bailes de negros eran ejecutados en las comedias y entremeses de la fiesta, el testimonio que da Sentaurens (en Molinero, 1995: 50) sobre Sevilla en el periodo de 1564 a 1659 habla de veintiuna danzas con títulos genéricos como "Los negros" o " Los negros de Guinea". Cada año se elegían las danzas que se llevarían a cabo en la procesión y los bailes de negros eran de los más populares.

³ Margaret Rich Creer en su libro *El Teatro Palaciego En Madrid, 1586-1707: Estudio y Documentos*, señala que en el Archivo Municipal de Madrid existe documentación sobre la construcción de los tablados en 1638 para la representación de los autos sacramentales en una plaza del Alcázar, uno para los actores y otro para los espectadores, p. 14.

Estos bailes, aunque se señala que los bailaban negros, no eran interpretados por negros reales sino por actores pintados o con máscaras de negros. En la segunda mitad del siglo XVII encontramos varios contratos convenidos para la celebración donde se especifica como saldrán estas danzas a la procesión (BNE, Mss 14027- 9), (BNE, Mss 14027- 14), (BNE, Mss 14027- 17). En el año 1674 se señala:

Una danza de negros y negras han de ser cuatro negros y cuatro negras han de ir vestidos de sempiterna o escarlain encarcado guarnecidos de cintilla de santa grabel las cuatro con guardapieses y jubones y abantales con sus máscaras de negro sus tocados a lo guineo, y los hombres con cabelleras negras mosqueadas de colores han de hacer mudanzas a lo guineo con pañuelos y mudanzas de castañela con sus maestros (BNE, Mss 14027- 19).

Pero entonces ¿porqué habiendo negros de carne y hueso se requerían negros pintados? Y ¿de qué manera los negros reales participaban en la fiesta de *Corpus*? ¿Tenían éstos un espacio propio dentro de dicha celebración?

El uso de actores que se caracterizaran de negros pintándose la cara fue un recurso muy utilizado en varias de las actividades culturales que se llevaban a cabo tanto en la Península Ibérica como en América Latina. Este fenómeno puede explicarse por distintas razones que más adelante trataremos a fondo pero sin duda fue una manera de discriminación y exclusión del negro.

La fiesta de *Corpus* era para el pueblo cristiano, y los negros esclavos habían sido ya convertidos a la religión católica, luego entonces, era su derecho participar no obstante que hubiera actores no negros que los representaran.

Los negros esclavos eran partícipes de la fiesta y podían asistir si estaban organizados para ello. Las cofradías religiosas de negros, asociaciones que sirvieron y protegieron a los negros dándoles asistencia de hospital, representatividad y defensa, fueron muchas veces partícipes en las fiestas religiosas. Existieron cofradías de negros en ciudades europeas y americanas que organizaban y financiaban la participación de su comunidad en las diferentes fiestas del año, entre ellas la fiesta de *Corpus Christi*. El gasto mayor de la cofradía de negros de Sevilla en las celebraciones litúrgicas era el de las músicas, y para conseguir fondos, organizaban bailes que no eran bien vistos (Moreno Navarro, 1997: 130) por su carácter sexual. “Abundan los testimonios de ‘danzas’ y ‘bailes’ de

negros y de guineos, o de negros e indios, casi todos con motivo de las fiestas del Corpus” (Molinero, 1995: 50). Encontramos que para la procesiones la cofradía de negros de Nuestra Señora de los Ángeles de Sevilla se hacía acompañar por trompetas y cantores, así sucedió en la procesión de Semana Santa: *“por el acompañamiento de música y ministriles que acompañan a esta santa cofradía de Nuestra Señora de los Ángeles de ida y vuelta a nuestra casa, no embargante que fue mayor el concierto a esta cantidad por haber faltado tres”* (Contrato firmado por el capataz Sebastián de Caraballa para sacar los pasos de la cofradía la madrugada del Viernes Santo de 1674, por 196 reales de vellón, Libro de Cuentas de la hermandad), según Moreno Navarro (1997: 115). Otra de las participaciones que llevaron a cabo los negros danzantes fue el papel de *diablitos*, que representaban junto con la tarasca el desorden y el pecado (Moreno Navarro, 1997: 54). Esta tradición llega a toda Latinoamérica donde al negro se le encomendó y relacionó con la personificación del diablo. A estas danzas que hacían los negros se les conoce con el nombre de “diablitos”, “diabladas”, “diablicos” etc (Santa Cruz, 1988: 32), como es el caso de la famosa danza de los diablitos de Veracruz donde estos personajes demoníacos son representados por las comunidades indígenas con máscaras de negros o máscaras grotescas.

Encontramos un testimonio de cómo participaban los negros de la cofradía de negros Nuestra Señora de los Reyes de Jaén España:

“se alquilaban libreas de colores, cascabeles y sonajas y se daban seis reales al de la atambora, que acompañaba a las chirimías o ministriles de la iglesia Mayor. Al que guiaba la danza se le daban dos reales y a los danzantes se les obsequiaba con una colación o comida. Tras algunos pasos de danza en el interior del templo, salían las imágenes en procesión, precedidas de los danzantes y del estandarte de tafetán con sus cordones muy buenos. Junto a las andas los cofrades, para los que se hicieron doce arandelas con sus palos torneados y pintados, portadoras de sus respectivos encendidos. El prioste regía la procesión con su cetro dorado, al que ayudaban dos alcaldes con sus cetros negros. Detrás de la imagen seguían las trompetas para la vocación (convocación o llamamiento) y llevar el paso de la imagen hasta su regreso. Esta procesión se repetía el día de Corpus” (Moreno Navarro, 1997: 55).

Hemos encontrado referencias a la práctica del zarambeque en la fiesta de *Corpus*. Julio Dantas en su libro *Éles e elas, na vida-na arte-na historia* dice que el zarambeque era una danza que estaba en plena moda en Portugal a mediados del siglo XVII y que la gente

todavía deliraba con ella en la procesión de *Corpus Christi* a finales del siglo XVIII. Pero si éste era un baile que no era bien visto, cabe preguntarnos ¿qué hacía un baile definido como lascivo en una festividad religiosa? En Europa la mezcla de actividades profanas como representaciones teatrales y bailes en festividades religiosas era común desde el medioevo. Estas fiestas eran un espacio donde participaban todos los estratos y etnias que convivían en Iberoamérica, y sirvió como un puente de comunicación entre el pueblo con sus tradiciones y la Iglesia. La fiesta de *Corpus* se convirtió en la ocasión ideal para todo el pueblo de apropiarse de la ciudad y llevar a cabo sus expresiones y tradiciones más arraigadas y hacer demostración de su fe y devoción al Santísimo Sacramento.

La fiesta de *Corpus* siendo una concepción religiosa implica la distinción entre lo sagrado y lo profano, que se excluyen y contraponen (Caillois, 1996:11-12), y como todo rito religioso pretende conservar la vida religiosa y en último fin reparar el orden el mundo (Caillois, 1996: 26) que contiene esta dicotomía, mostrándonos el desorden con todo su simbolismo de caos, bailes, comedias, animales monstruosos, lo mundano, el pecado y el mal para luego restablecer el orden y la creación, con la devoción. La fiesta siempre tuvo un orden establecido había sí cosas mundanas, pero siempre se cuidaba de que lo sagrado —la liturgia— saliera librado de cualquier contacto con lo profano. La ciudad era sacralizada con la salida de la procesión a sus calles.

Veamos ahora una referencia concreta al uso del zarambeque en la procesión de *Corpus* en el ámbito Iberoamericano. Brasil al ser colonia de Portugal hereda la manera de festejar la procesión de *Corpus*. Silvia Campos en *Procissões tradicionais da Bahia* (en Ruy, 1953), nos relata como eran las procesiones reales en Bahía del Salvador:

En las vísperas, por la noche, existía en la iglesia, excepto si fuese a San Francisco, “antorchas con tambores y charamelas”. “Lámparas en las ventanas y las calles, cohetes y ruedas de fuego”. —Pereira da Costa asevera que en Brasil colonial estaban prohibidos los cohetes. Entretanto, a finales del siglo XVI, según testimonio del Padre Fernam Cardim estaban en uso aquí en Bahía. Sólo si la prohibición se produjo en una fecha posterior. Previamente por la tarde, “cansa”, y folias. Comedias y danzas en el atrio del templo. Por la tarde de fiesta se corrían los toros en Terreiro de Jesús.

Plazas y calles amanecían enramadas, tapizadas de hojas de manguera y pintaguera, después cada habitante de la vía pública por donde el cortejo debía transitar encargábase obligatoriamente de barrer la entrada de su casa, y adornarla de esa manera. Las fachadas de los edificios tenían abilhadas de colchas de damasco,

razos y brocades, de colores estridentes y variados colgando de las ventanas. Repicaban campanas. Fortalezas y buques de guerras estrondaban tiros de artillería.

Movíase lentamente la procesión. Aquí, al menos en los primeros tiempos, mantuvo todos los usos de la metrópoli, se veían *charamaleiros* a la cabeza de la procesión. Después seguía "la chacota": moros, bufones e invenciones, al son de gaiteros, y, más tarde, de tamborileros, uno de los números de esta procesión sería la danza llamada sarambeque: trompetas, "gitanas" "la folia". El uso de máscaras y danzas en las procesiones fue prohibida en Portugal y sus dominios en el año de 1752.”(Ruy, 1953: 170)⁴.

Los primeros músicos que aparecen en esta descripción son los llamados *charamaleiros*. La palabra *charamela*⁵ viene del latín *calamus* (Freitas, 1946: 39). La *charamela* es un aerófono de una sola caña como el clarinete o el *chalumeau* su antecesor el cual tiene de la misma raíz latina. Este instrumento, llevado a Brasil por los portugueses. Este instrumento era tradicionalmente tocado en bandas que, casi siempre eran integradas por negros (Crook, 2009: 25).

Las invenciones eran creaciones para divertir y asombrar a la gente, eran a veces complicadas maquinarias que abrían y cerraban mecanismos de donde surgían palomas, flores, imágenes de santos y manos (Sigaut, 2008: 38,39).

⁴ El texto original en portugués dice : “Na véspera, à noite, houvera na igreja, exceto se fôra a de São Francisco, ‘tochas com tambores e charamelas’. ‘Luminárias pelas janelas e ruas, foguetes e rodas de fogo’. — Pereira da Costa asevera que no Brasil colonial eram proibidos os foguetes. Entretanto, em fins do século XVI, segundo o testemunho do padre Fernam Cardim, estavam em uso aqui na Bahia. Só se a proibição veio em data posterior. — Antes disso porém, à tarde , "canas", e folias. Comédias e dansas no adro do templo. Na tarde da festa correr-se-iam touros no Terreiro de Jesus.

Praças e ruas amanheciam emramadas, tapizadas de fôlhas de mangueira e de pitangueira, pois cada morador da via pública por onde o cortejo devia transitar encarregava-se obrigatòriamente de varrer a testada de sua casa, e orná-la daquele jeito. As frontarias dos prédios apresentavam ar jocundo, abilhadas de colchas de damasco, razes e brocados, de côres estridentes e variadas pendentés das janelas. Repicavam sinos. Fortalezas e belonaves estrondavam tiros de artilharia.

Move-se vagarosamente o cortejo. Se aqui, pelo menos em tempos mais recuados, guardavam-se tôdas as usanças da metrópole, verse-iam charamaleiros à testa do préstito. Seguir-se-ia a "chacota": mouros, truanices e invenções, ao som de gaiteros, e, mais tarde, de tamborileiros, —um dos números desta da procição seris a dansa chamada sarambeque:— trombetas, "ciganas" "a folia". — O uso das máscaras e dansas nas procissões foi prohibido em Portugal e seus dominios no ano de 1752.

⁵ El texto original en portugués dice: *CHARAMELA* — Do nome latino dado à flauta rústica — *calamus* —

No sabemos si en esta procesión eran negros los que bailaban el sarambeque al que se alude, pero vemos que es el mismo contexto de caos y situación burlesca donde se representa dentro de la procesión.

II. 1. 2. Los villancicos religiosos negros.

El villancico fue una forma musical literaria y teatral que llegó a tener mucha aceptación en la Península Ibérica durante los siglos XV al XVII y casi simultáneamente en América Latina y hasta los villancicos tardíos del siglo XIX. Los villancicos religiosos son piezas poéticas con una estructura de estribillo y coplas que posteriormente eran musicalizadas por el maestro de capilla; músico y compositor que era el encargado de hacer la música ya fuera en una capilla real de un palacio o convento, así también, de una catedral donde hubiera disposición de una capilla de músicos. Son muchos los ejemplos que tenemos de villancicos, famosos escritores como Sor Juana Inés de la Cruz y Luís De Góngora, entre otros han sido reconocidos por su elaboración. Primeramente los villancicos religiosos se utilizaban en las llamadas “siestas” palabra derivada de la hora sexta, la cual era el momento del día utilizado para la devoción contemplativa del Santísimo Sacramento (Martínez Gil, 2002: 230). Posteriormente, estos villancicos tenían su ejecución a la hora de los maitines entre nocturno y nocturno, después de los responsos, de ello, se tiene evidencia en Sevilla con el maestro Francisco Guerrero desde el siglo XVI. Debemos tomar en cuenta y es demostrable que se le llamaba genéricamente “villancico” a muy diversas y varias músicas (Morales)⁶, pero en este estudio nos referiremos a los villancicos religiosos, con la estructura de estribillo y coplas que se tocaron en la segunda mitad del siglo XVII. Los villancicos sirvieron para darle más atractivo a la liturgia y así la gente asistiera con mayor gusto a su realización, y al estar en lengua vernácula el mensaje religioso llegaba con mayor facilidad al pueblo. Tenemos noticias que los villancicos también llegaron a ser representados en diferentes fiestas del calendario litúrgico, teniendo mucha semejanza con el teatro de la época. Algunos autores afirman

⁶ Comunicación personal con Omar Morales 31 de mayo 2011.

que los villancicos pertenecen al llamado “género chico” o “teatro bajo” debido a que contienen piezas pertenecientes a dicha rama del teatro (Knighton, 2007: 259) como lo fueron, las cantadas, las folías, pasos y entremeses. Con las representaciones de los villancicos se atraía un mayor número de gente a que participara en el ritual y así, el pueblo estaba presente al igual que en otras manifestaciones religiosas como la misa donde también se convocaba a toda la comunidad a que fuera partícipe. Los villancicos llegaron a ser de tan gran magnitud e importancia, su ejecución requirió de arduo trabajo y gastos, su estreno, era muy esperado por los asistentes curiosos de ver el espectáculo cada año. Espectáculo que era personificado muchas veces por los actores más reconocidos en el teatro de la época.

Las fiestas de *Corpus* y de la Natividad fueron las más importantes en donde se usaban los villancicos.

Existen gran cantidad de letras de villancicos y villancicos con música en los archivos y bibliotecas de España, Portugal y América Latina, además de los que se encuentran en otros archivos importantes de otros países no hispanos, esto, nos demuestra el gran auge que tuvieron. Durante el siglo XVI son abundantes en los *cancioneros navideños*, posteriormente las catedrales ricas comenzaron a costear su impresión y encontramos textos de villancicos en pliegos con la leyenda “villancicos que se cantaron”, los cuales seguramente — si tenemos en cuenta el costo tan alto que tenía el papel en esa época — servían como recuerdo a los que habían sido asistentes a la fiesta, como autoridades o personalidades relevantes eclesiásticas o de la realeza (BNE, 1992: XV). Para la segunda mitad del siglo XVI y a lo largo del XVII los documentos que encontramos dicen la leyenda “villancicos que se han de cantar”, que en este caso se entregaban antes del evento. Podemos observar que en los primeros tenemos una descripción del evento y en el segundo caso una prescripción para el evento.

Los villancicos son piezas escritas en lengua vernácula con motivos festivos de la iglesia. En los villancicos constantemente se hace alusión al habla de diferentes nacionalidades y grupos étnicos. Este fenómeno nos muestra una realidad de convivencia y fueron además una manera de incluir a las minorías que formaban parte de la sociedad hispana. Existen

villancicos imitando la manera de hablar de portugueses, gitanos, franceses, gallegos, indios y negros que son quienes nos ocupan.

Los villancicos negros o llamados también “guineos” intentaban imitar la manera de hablar de los negros, como sucedió también en el teatro ibérico de la época, siendo esta la manera de representar de la alteridad por parte de los poetas. Natalie Vodovozova (1996), menciona que es en el Cancioneiro Geral de Garcia de Resende (1516) de Portugal donde se encuentran los ejemplos mas antiguos con el elemento conocido como *falar guine* o hablar a la manera guinea.

Como se había mencionado anteriormente algunos villancicos fueron representados y en el caso de los villancicos de negros se utilizaron actores que muchas veces eran criados o servidores de la capilla que se caracterizaban y pintaban la cara para representar a los negros. Un ejemplo de ello fueron los villancicos que se ejecutaron en la Catedral de Cuenca España a principios del siglo XVII, donde se le paga a un tal Agustín Pérez, "por *hacer de negro* y bailar la noche de Navidad en el coro" (Martínez, 1971: 9). Este fenómeno de utilizar al negro pintado fue muy acostumbrado en el templo al igual que en el teatro de la época. Es pertinente preguntarse si en un principio los negros eran partícipes en la fiestas y cuándo y por qué se comienzan a usar actores para representarlos en estos eventos.

Los villancicos siguieron representándose por la iglesia festivamente pero parece ser que no siempre fueron bien vistos por las autoridades, por ello Felipe II los prohibió dentro de su Capilla Real y el fraile Fray Martín de la Vera específicamente de los villancicos guineos expresó lo siguiente:

“De aquí es que los villancicos hechos en lengua Guinea o Gallega o en otras, que no son sino para mover a risa y causar descompostura, y otros hechos a imitación, o en la letra o en el tono, de los cantares o letras profanas, y que despiertan la memoria de ellas, en ninguna manera deberían cantarse en la iglesia, ni en el coro... y como están vedadas hacerse representaciones profanas en la iglesia, sería justo lo estuviesen los villancicos que son de esta data y calidad; pues en lo uno y en lo otro corre la misma razón” (Zarco, 1930:45).

Vemos que estos villancicos de negros eran comentarios humorísticos y para el fraile Vera y otros religiosos eran cuestión de alboroto que desconcentraba la atención en lo verdaderamente importante de la liturgia, sin embargo, los villancicos tuvieron tal aceptación que se siguieron ejecutando y desarrollando. Los villancicos guineos pueden estar haciendo mofa de los negros, pero a la vez hay un reconocimiento de la existencia de un negro cristiano que canta al recién nacido niño dios y en ese sentido el mensaje es incluyente, así como sucedió también con la devoción de las castas en América.

Los villancicos negros nos pueden ofrecer información de la procedencia, vida cotidiana, costumbres y bailes de los negros, pero siempre hay que tomar en cuenta que se trata de una caricatura y de una imagen totalmente estereotipada de los negros, más tomando en cuenta esto podemos llegar a hacernos una idea de estos aspectos.

Los villancicos negros están escritos a la forma de la música europea y hasta el momento lo único que hemos encontrado como posible rasgo africano es los ritmos. Aurelio Tello señala que el parentesco de muchos *negros*, *negritos*, es cuando el patrón rítmico ternario-binario (derivación del uso de hemiolas) es puesto de relieve por las texturas homofónicas de las voces; así mismo como un ‘cariz negro’ con ataques acéfalos de las frases musicales. Muchas veces también este aire “exótico” se hacía recurriendo a onomatopeyas y vocablos definidos como de “negros” (Tello, 2006: 158, 162).

Observamos que en los villancicos negros se ejecutaba la música de los bailes conocidos como negros. En las capillas reales y en los conventos esta tradición llegó a convertirse en género de comedia, imitando al teatro y ejecutándose la música y baile propio de éste. En el año de 1663 el fraile franciscano José Méndez de San Juan pide al inquisidor Francisco de Angulo y Figueroa intervenga en el caso de villancicos que se cantaban en el convento de Las Descalzas en Madrid porque había llegado a excesos (Knighton, 2007: 22). En el reporte de esta queja encontramos lo siguiente:

“ Es público y notorio que en muchas iglesias de estos reinos y con especialidad en conventos de religiosas, no sólo en festividades de la Natividad del Señor y de los Santos Reyes, que son las que más obligan a demostraciones de regocijo, sino en otras muchas festividades del año, y estando patente en Santísimo

Sacramento del altar, se cantan diversas letras en romance vulgar que se han cantado en teatros de la farsa, trovadas a lo divino con los mismos que llaman estribillos, sin diferenciar cosa alguna ni en letra ni en el tono, de modo que se ha cantado el Zarambeque y el Yo soy solo y el A mi me lo dexan todo, con las mismas palabras y tono que se cantó en las farsa”. (Knighton, 2007: 24), (Ortiz, 1984: 76).

Existen una gran cantidad de villancicos negros y algunos hacen referencias a bailes de negros. En este apartado revisaremos algunos villancicos que hacen referencia específicamente al zarambeque que es el tema que nos ocupa.

Podemos ver que como en la mayoría de los villancicos negros se tiene un concepto del negro como una persona que le gusta mucho la fiesta, la música y el baile. Son varias las veces que en estos villancicos se mencionan instrumentos musicales que generalmente se relacionaban con los negros, estos son la guitarra, pandereta, sonajas, rabel y arpa.

Ahora veamos tres letrillas de tres villancicos religiosos que se encuentran en los archivos de la Biblioteca Nacional de España, La Capilla Real de Granada y la colección Sánchez Garza del CENIDIM (México), respectivamente. Estas letrillas de villancicos las hemos seleccionado debido a que hacen mención al zarambeque. Después haremos un comentario respecto de ellos.

De “Villancicos que se han de cantar en el Real Convento de la Encarnación, la noche de Navidad , este año de 1675” .

VIII. VILLANCICO.

NEGRO. Estrivillo

1. Asiola Flanzequiya.

2. Que me manda buenzanze:

1. Encucheme. 2. Que, que, que.

1. Traygame su guitarriya.

Y acompañe mi raue. 2. Que, que, que.

1. Ecucheme plima,

Yo se lo dile. 2. Que, que, que.

1. Turo neglo hazemo fiesta

A tan Soberano Reye,

Y vestidos de dansanta

Le vailamo el zulambeque:

Teque, reteque.

2. Palezeme ben el teque reteque,

1. Vaya plima.

2. Vaya de zulambeque.

Coplas.

Al Reye que và en carrosa

Fiesta hasemo que le alegra,

Polque zepa que lo negla

Samo vassalla bliosa.

Que hechado de la gloliosa

Baylamo hasiendono rajas,

Y con pandela, y zonajas

Hassemo mil sonsonete;

Ay que teque reteque teque,

Vaya plima de zulambeque.

Disflaçado turo plimo

Con la capirola larga,

Y vestiros de votarga

En mogiganga salimo,

Y tanta invension finjimo.

Que nueztro plimo Antolin

Sale hasiendo el matachin

Y cuando ensendido un cuete;

Ay que teque, &o.

Poldonde lo Reye van,

Pala hasser mucha entlemessa

Con bonete en la cabessa

Y camison de Ruan,

Se vistiô de Saclistan

Un neglo de Monicongo

Con su caraça de ongo

Y al Reye quitô el bonete;

Ay que teque, &c.

Dando invidias à lo branco

Palesiendo al Molo Muza

Salimo con caperuça.

Mucho neglo puezto en zanco,

Luego saltamo de un blanco

Con cabayito, y con lansa

Corriendo hisimo la dansa

Del toriyo que arremete:

Ay que teque reteque teque, c & ;

FIN

(BNE, VE/9149: f, 4v).

El tema de este primer villancico es la Navidad. Está escrito en forma de diálogo entre dos negros que se preparan para festejar el nacimiento del niño Jesús, haciendo demostraciones de todas sus habilidades de bailarines y músicos. Se reconocen como vasallos de Dios, demostrando su fe católica. Encontramos la mención de diferentes instrumentos musicales como la guitarra (guitarriya), el rabel (raue), la pandereta y las sonajas, para llevar a cabo una práctica musical, demostrando su capacidad de hacer sonsonetes.

Se hace mención a la práctica de bailar el zarambeque utilizando una variación de la palabra zalambeque, *zulambeque*. Utiliza el estribillo *teque reteque* característico del zarambeque. La participación de los negros en mojiganga y entremeses, representaciones breves, nos informa del uso de trajes especiales e invenciones para la fiesta. Además del zarambeque, hace referencia a otras danzas, la del matachín y otra de la época “la danza del torito que arremete”, esta danza tiene mucha semejanza con otras que se conocieron en Nueva España con el nombre de *torito* la cual se bailaba entre una mujer y un hombre. La mujer sigue el ademán de torear y el hombre de embestir, luego ambos torear y embisten a los espectadores (Aguirre Beltrán, 1994) y el zacamandú también conocido en el Sotavento veracruzano hasta la fecha.

A continuación transcribimos otro villancico de la Capilla Real del Monasterio de las Descalzas Reales.

Villancicos que se cantaron en la Real Capilla de las señoras descalzas la noche de Navidad este año de 1685 y la noche de Reyes de 1686, siendo maestro de dicha Real Capilla el Lic. Don Matías Juan Veana en Madrid por Don Antonio de Zafra.

VILLANCICO II.	de los sones de Palacio.
Negro	Con algazara festiva
INTRODUCCION.	a pares vienen entrando,
Den lugar à los Negrillos,	y por lo negro, parecen
que à danzar vienen ufanos,	que son pares de zapatos,
haziendo escuela, y estudio	Sobre componer la Fiesta,

segun se han amotinado,
yo imagino que en la Dança
avrà su paloteado.
Estrivillo
Danç. La Danza ze empieze
cun turo plazè,
y al Niño aleglemo,
que naze en Belè.
1. Empieze el Ziol Francico:
2: Empieze el Ziol Tumè.
3 Entle tulo lo Neglo,
y empieze la Dança Baltulumè.
1 Ha entlado cansalo
y eztà delengalo [derrengado].
2 Puez vaya el toniyo de zu melze
chacona.
Que zi eztà delengalo
mi Baltulumè,

Villano.

1 Al Chiquiyo, que le dãn
pol la mançana de Adãn.
2 No le dalan otla coza
zino muelte liguloza.
1 Polque naze entre la paxa

à los Piez de lo Diozo
recoble loz piez.
A cavayo ze ponga
en Mula, y en Buey,
y en doz blutoz velemoz
la dança de tlez.
Que al Ziolo ez forzozo
le palezcan ben
laz mudanzaz, si oy haze
mudanza en Belèn.
Otlo vayle mulemo,
polque la mula
za mohina, y enzeña
laz eladulaz [herraduras].
2 Vaya el Villano,
loz Pastolez ayuden
como paizanoz.
Tod. Vaya, vaya el Villano.

Diozo que del Cielo baxa.

2 Polque ez el maz feltil Glano
pala el Pan maz Zobelano.
1 Zi ez tolo un Bolcan su Pecho,
como tilita en el lecho?
2 Pol hazel con sus pezalez

el lemedio de miz malez.

1 Esta dazça es muy zelia,

vaya ota alegle,

con que el Diozo que chola [llora]

zu llanto temple.

1 Vaya el Canaliao.

2 Va el Zalambeque.

1 Zalambeque vaya

con zu teque teque,

Tod. Vaya, vaya,

vaya el Zalambeque.

Zarambeque.

1 Al Diozo poblete

demozle plezente;

entle Flanziquia

à hazel la papiya.

2 No apalte zuz ojoj

de loz Plimoz Cocoz,

que aunque Neglo zamo,

mile, no ezpantamo;

demo un capotiyo

Al pazeble lleguemonoz, Plimoz,

y falemo la zanguangua,

que el Chiquio ez el blanco del Neglo,

y queliendo puede azeltà.

que gualde del flio;

maz no ze encapote,

que ablà blavo azote.

1 Zeze ya el Zalambeque,

polque za quieblan

de laz Neglaz Figulaz

todaz laz guezaz.

2 Que ez lo que quelè!

1 Laz Palaletaz [Las Paradetas].

3 Zin palal ze comièzen

y ande la rueda,

que no canzalàn,

quando el Cielo que mila

noz ayudala

Tod. Ande la lueda,

empezemozlaz.

Paradetas.

1 Palaletaz, y maz Palaletaz

loz Neglioz han de vaylà,

polque al ayle que cole ligelo

laz mudançaz han de bolal.

Ola, Plimoz, milemo la Bueya;

polque aunque no zabemo baylal

laz boltetaz, y laz reboltetaz

blavamente laz zabemoz dal.

1 Zeze, Plimos la danza, y el baile,
pues, el Diozo canzalo estalà,
como à Rey, el Glan Duque colone
la fiesta, la danza, el vayle, el zolàz.

2 Entle el Glan Duque, entle,
polque ze vea,
que los Negloz concluyen
con excelencia.

El Gran Duque.

Pala lo Neglio, Ciolo, que la danza
hizielon
con glande plimòl,
de eze Pezeblito poble las flechaz
dizpala
del Alco de Amol,
las Ariztas ò que vèn
elmoza Flolezta zon;
polque florezzen pol milal Flol al Zol:
Ay que dulzula! Ay que gloña
Ay que glande rezplandol!

4 Redoblemoz al Duque,

pala acavayo,
aunque turos noz digan,
za colcobado.

Tod. Vaya de redoble,
vaya, vaya empezando

4 Tuque la zambuchiia [zambuchilla],
y el alpa folme
el Re Mi Fa Zol,

al Solezito Elmozo

que yeloz [hielos] dola [dora]con zu dolol;
Vaya, Vaya aleglito [alegrito] el zon,
puez que laz Perlaz que del amò
pala el Neglo zon.

con que fablan con zu colazon:

Ay como chola [llora]el Amol!

polque lo Neglo enliquezca oy

denoz zu Mano el Ziol,

y eche à los Plimoz Zu ben-

dicion.

(BNE, VE/ 7914)

El tema del villancico es de nuevo la Navidad. Comienza con una introducción señalando la entrada de los negros que van a adorar al niño Jesús con sus bailes. Tiene rúbricas que señalan la realización de sonos de palacio como la chacona, el villano, el zarambeque, el

canario y las paredetas. Utiliza en el zarambeque, el estribillo “Zarambeque vaya, con zu teque, teque”. Vemos que la chacona alterna con el zarambeque, como también se hacía en el teatro, específicamente en la mojiganga del *Zarambeque*, de Bernardo López del Campo (Cotalero: 1991: CCLXXII). Encontramos la mención de instrumentos musicales como el arpa y zambuchilla, refiriéndose al sacabuche.

Ahora presentamos otro villancico de Granada.

De la Capilla Real de Granada

—XLVII—

—AZÍ, FLAZIQUIYA—

ESTRIBILLO

Alonso de Blas y Sandoval 1701

Azí, Flaziquiya;

azí, Almentela;

azí, Clementiya.

Rigamo: ¿Qué quele?

Que tuque instlumenta

pala el zalambeque,

que teque, que teque,

que zamo Negliya

con la instlumentiya,

y tucamo chacona,

chacona, chacona;

azí, que le aglada

a la Reina pulida.

Tuquemo suliya;
Zezú, que cuntenta
que za Nazimenta.
Rigamo: ¿Qué quele?
que tuque instlumenta
pala el zalambeque,
que teque, que teque.
Zezú, que cuntenta
que za Nazimenta.

COPLAS A SOLO

1. Venga apliza camine, Flazico,
velemo de Noso Siolo la festa,
que tocan campana a maitine,
que za bona noche re zu Nazimenta.

Todos.— Rigamo: ¿Qué quele?
que tuque instlumenta
pala el zalambeque,
que teque, que teque.

Zezú, que cuntenta
que za Nazimenta.

2: Tlaiga turo zumbrero calaro,
cuberto fozico, tapara la geta,
que de noche za parda lo gato,
y penza lo branco que za cabayera.

Rigamos: ¿Qué quele?...

3. Entlalemo en la Reale Capiya;

velemo la ronda que vene muy gueca,
cum pultelos y hachas delante,
dal vuelta al zopulco [sepulcro]dende za lo Reya.

Rigamo: ¿Qué quele?...

4. Entlalemo muy grave en el colo,

que za plima noche cun hacha e cun vela;
cuchalemo la viyarancica [escucharemos el villancico]
que canta cantole que zá mucho diestla [que cantan los cantors que son muy diestros].

Rigamo: ¿Qué quele?

5. Valé tanto de lo zaclistane,

que tlae camizona vestira de suela [seda],
que uno canta, otlo rabia, otlo riye,
otlo toma tabaca, otlo parla, otlo reza.

Rigamo: ¿Qué quele?...

6. Velá un hombre que yaman Bajona.

que chupa uno palo, y lo sopla, y lo besa;
y otlo toca una cosa tursira [torcida],
que turo lo neglo ze ezpanta re veyá [de verla].

Rigamo: ¿Qué quele?...

7. Otlo que alza y abaja la mano,

y en merio re turos laz moazaz [mozas], ojea.
Otlo tiene instlumenta muy grande,
y tura la noche za templa que templa.

Rigamo: ¿Qué quele?...

8. Hallalá allí otloz mil instlumentos,
acoldez, sonoraz, con cien difelienciaz [diferencias],
que le ran palabienes al NIño
que nace, alegliya rel cielo y la tiela.
Rigamo: ¿Qué quele?...
y en merio re turos laz moazaz, ojea.
Otlo tiene instlumenta muy grande,
y tura la noche za templa que templa.
Rigamo: ¿Qué quele?...
(Tejerizo Robles, 1989: 223-224).

Este otro villancico, también con el tema de la Navidad, está escrito en forma responsorial entre el personaje del negro y otros negros más. Igualmente se trata de la visita de un contingente de negros al niño Jesús recién nacido. Tocan y bailan la chacona y el zarambeque, con instrumentos musicales para acompañarse. El estribillo usado en esta ocasión es: “pala el zalambeque que teque que teque”.

Cuenta que los negros entran discretamente al coro de la Real Capilla de Granada a la hora de los maitines para escuchar los villancicos y que cuando lo hacen quedan muy sorprendidos de ver a la capilla de músicos tocando diferencias, con el maestro de capilla dirigiendo al coro y los instrumentos musicales que estaban ejecutando, como el bajón y “una cosa tursira” que debe referirse a una corneta.

El último ejemplo de villancicos con alguna referencia al zarambeque que mostraremos es uno que hemos encontrado en México contenido en la Colección Sánchez Garza CSG.261⁷, (ver anexo1 pag. 126,126) un villancico atribuido al compositor y maestro de capilla Antonio de Salazar que hace referencia al zarambeque, desgraciadamente está muy incompleto y sólo se conserva la parte musical del bajo 1º. El musicólogo Robert

⁷ Catálogo en proceso de publicación.

Stevenson hace mención de este villancico en sus libros *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (1970) y *Christmas music from baroque México* (1974) como “Guachi” el título del villancico y “Pelos alambeque”.

La parte del bajo 1° no tiene el texto completo, solamente el *incipit* “guachi” de una primera sección y dice en la parte baja “Ma ynes de sto Franco” y el *incipit* de las coplas “Pelos alambeque”. “Guachi”, es una onomatopeya del estornudo, que aparece en algunas comedias donde aparece el personaje negro⁸. Y “Pelo salambeque” Lo cual está escrito en la llamada *fala guiné*, con su característica influencia portuguesa, que significa “por el sarambeque”, y que probablemente no presenta separadas las palabras por un error del copista. Este texto pudiera tratarse de una rúbrica con la cual se indica el comienzo del zarambeque, como sucede con otros villancicos que indican el baile. Este villancico está escrito en notación mensural, con clave de do en cuarta línea (en notación para un instrumento transpositor), en un compás perfecto con signo de proporción menor, cosa común entre los guineos y utilización de ritmos yámbicos.

Después de haber examinado estos villancicos, encontramos similitudes evidentes entre ellos, los elementos fonéticos que utilizan al querer imitar la forma de hablar de los negros. Entre estos elementos están: el cambio de la “r” y la “d” por la “l”, el uso de la “z”. También se evidencia la influencia del portugués con el uso de verbos como “falar” y “chola”. Existen trabajos académicos que más adelante abordaremos donde se profundiza el estudio de la conformación y desarrollo de este estilo literario tanto en los villancicos como en el teatro de la época (Vodovosova, 1996; de la Fuente Ballesteros, 1984). Aunque no tenemos una crónica o descripción de la ejecución de estos villancicos negros, por la información que nos ofrecen podemos asegurar que fueron representados, como era costumbre, por negros pintados y vestidos con los trajes a los que se hace referencia en la misma letra.

⁸ *Comedia Famosa, El asombro de la Francia. Marta la romarantina*: “Los Negros. Guachi, guachi, que ziolo, Estornudan”.

II. 2. Las expresiones seculares.

La participación de los negros en la vida social tanto de la Península como en América, como hemos visto, estuvo regulada por las autoridades, y las expresiones artísticas producto del contacto con el negro reflejan este hecho. La literatura, el teatro y la música fueron las artes donde más repercusión tuvo la convivencia con los negros, el personaje del negro fue sumamente utilizado en comedias, entremeses, bailes, sainetes, géneros que hasta nuestros días tienen esta influencia. El teatro fue el reflejo de la vida cotidiana, mostrándonos el complejo entramado social. Vemos cómo en estas expresiones se incluye al negro aunque de una manera burda con carácter de burla, de inocentes, de ignorantes y en algunos casos extremos de seres malévolos que nada bueno tienen. Otras veces, como hemos visto en los villancicos se tratan de exaltar algunas posibles virtudes pero el elemento exótico sobresale. Las expresiones artísticas con participaciones negras fueron compuestas en el Teatro del Siglo de Oro que es considerado el esplendor de las artes hispánicas. Podemos afirmar que estas artes fueron las responsables en gran medida de la imagen y conformación del estereotipo del negro usado en Iberoamérica.

II. 2. 1. El teatro y la música.

La aparición del negro en la literatura peninsular tiene sus comienzos en el siglo XIII con el auto sacramental *Auto de los Reyes Magos*, donde el rey Baltasar era representado como un negro (Vodovozova, 1996: 38). Pero sin lugar a dudas, la figura del negro tuvo el mayor auge en el teatro del siglo XVII; su presencia se comenzó a incluir como un recurso en las obras de autores como Lope de Vega, en *El negro del mejor amo*,⁹ y Lope de Rueda, en *Eufemia*.¹⁰ La imagen que se le dio al negro en la literatura fue la del esclavo, arrancado de su cultura dejándole unos tintes de negritud. Rasgos que la

⁹ “Lope de Vega, en el siglo XVII español, adopta el concepto de esclavitud metafísica para una comedia de santo, pero con la diferencia de que desde el título mismo, *El negro del mejor amo*, *Antiobo de Cerdeña* el esclavo de Dios lo es por partida doble: es cristiano y es negro, es decir, su esclavitud es algo más que una figura retórica” (Molinero: 1995: 103).

¹⁰ Es esta comedia aparece un personaje de una negra enamorada adquiere mayor refinamiento en el personaje de Eulalla (Molinero: 1995: 103).

sociedad europea de esa época identificaba como ‘de negros’. Una representación estereotipada, motivo de risa y burla, al igual que sucedió con otras etnias extranjeras y con los mismos hispánicos campesinos.

Una de las primeras cuestiones por las cuales se incluyó al negro fue el color de su tez, la marcada diferencia de pigmentación de la piel los hacía diferentes a los peninsulares, éstos los distinguían de las otras etnias que también vivían en la región como los moros, gitanos, etc. Debido a ese color, a los esclavos negros provenientes de África se les reconocía con el nombre de etíopes, negros, morenos, prietos, pardos (Molinero, 1995: 2). Los esclavos negros eran parte de la vida cotidiana y también constituían dentro de la sociedad iberoamericana un problema social, eran seres por cristianizar, educar y limpiar de sus tradiciones africanas. Toda esta problemática se reflejaba en las comedias y entremeses del teatro de la época, donde a los negros se les veía como seres inferiores. Los entremeses, según el *Diccionario de Autoridades* eran una “representación breve, jocosa y burlesca, la cual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia para mayor variedad o para divertir y alegrar al auditorio. Viene del latino *intermedium* y por eso algunos ya le llaman intermedio” (1976 :vol.III, 519) fueron el espacio más utilizado para desarrollar el personaje cómico del negro.

Para llevar la representación del negro a la escena se recurrió a la utilización de actores, los cuales se volvieron un elemento característico del teatro barroco, nos referimos a los negros cómicos que eran hombres blancos que se tiznaban la cara o utilizaban una careta de negro. Estos actores pintados de negro del teatro iberoamericano tuvieron una función definidora de las actitudes sociales hacia los negros en general (Molinero, 1995: 52,53)

Una manera de representar a los negros y que se convirtió en uno de los elementos clave de la negritud en el teatro, fue el modo de hablar que tenían los negros “bozales”, negros que recién iban llegando de África y no dominaban la lengua de sus colonizadores, esta manera de hablar se convirtió en un recurso muy explotado en la literatura. Los portugueses fueron los primeros en utilizar la *fala guiné*, como se le llamó al imitar la manera de hablar de los negros. Gil Vicente incluyó este recurso desde el siglo XVI en

sus obras como *Fragoa d'amor* en 1524 y *Não d'amores* en 1527 (Vodovozova, 1996: 40).

Casi paralelamente en el teatro español también se empezó a utilizar este recurso en obras como las de Feliciano de Silva *Segunda comedia de celestina* en 1534 y Lope de Rueda *La comedia de los engaños* en 1538 (Vodovozova, 1996: 41). Quevedo decía: "Si escribes comedias y eres poeta, sabrás guineo en volviendo las rr ll, y al contrario: como Francisco, Flancisco; primo, plimo." (de la Fuente Ballesteros, 1984).

Este recurso sin duda fue otro elemento de burla hacía la población de negros, exhibiéndolos como personas incapaces de hablar "correctamente" el castellano. Muchos académicos han abordado el estudio el "habla de negros", puesto que fue un recurso que no era improvisado de ninguna manera, al contrario, fue un elemento estilístico que requirió de un desarrollo y sistematización y que todos los autores que escribieran letrillas y piezas para teatro, dominaban. Nació, sí, del hecho fonético, de los negros reales que no hablaban a la perfección el español o el portugués, pero este accidente creó una estética literaria en la época. Veremos ahora algunos elementos bien identificados en la literatura hispana¹¹ por los estudios hechos por Vodovosova, (1996) y de la Fuente Ballesteros, (1984).

El conocido hablar de negros en su fonología.

En las vocales:

- a) Eliminación del diptongos: ie > e: ben, festa, penza ; ue > u: pus, fu; ue > o: nostla, pos; ai > as: Mastine.
- b) Ambigüedad de las vocales átonas: tuquemos (toquemos), invidias (envidias), cun (con).

En las consonantes:

- a) Rasgos portugueses, como la f y otras consonantes que se intercambian con el español: falemo, chola (llora).
- b) La eliminación de las consonantes "s" finales: vailamo, hazemo, etc; o la colocación de una vocal al final: Diozo.
- c) Cambio de consonantes como la "r", por la l: neglo, plimo, pala, etc; la "d" por la "r": vestiros, rigamo, tursira (torcida).

¹¹ Se explicaron elementos de la literatura hispana debido que se utilizaron ejemplos de esta lengua.

- d) El ceceo: Diozo, plimoz, ze, neglaz, etc.
- e) El yeyismo: papiya, toniyo, toriyo, etc.
- f) La caída de uno de los elementos de un grupo consonántico: bancos (blancos), guta (gusta), detás (detrás), pobe (pobre),...
- g) La velar j: Yezú (Jesús), Yuzepe (Julepe), o cambiar por “x”: paxa, baxa, etc.

Sintaxis

- a) La falta de artículo determinado del negro portugués, o la falta de concordancia: turo neglo, o, lo quisiyo, lo negla, lo blanco, lo usía, lo dineriyo, etc.
- b) Diferencias en el género y el número: dansanta, vasalla, entlemessa; mucho neglo puezto, tulo lo neglo, (también se puede deber a la pérdida de la s), etc.
- c) La conjunción “y” puede cambiar a “e”.
- d) Metathesis: plesona, probeza, etc.

Vemos también en muchas letras el uso exagerado en los diminutivos: flanquesiya, guitariya, negrillos, etc, “iya”, “iyo”. (yeyismo).

Recurrentemente, vemos que los usos lingüísticos no son totalmente sistemáticos esto nos indica que lo único que deseaba el escritor era mostrar la falta de habilidad en la expresión del personaje para provocar la risa entre el auditorio (de la Fuente Ballesteros, 1984). Además de que en esta época no existía aún una estandarización en la forma de escribir una palabra por parte de los escribanos.

Por lo general todos estos entremeses y bailes eran escritos en seguidillas. Las seguidillas son una “composición métrica que puede constar de cuatro o de siete versos, de los cuales son, en ambos casos, heptasílabos y libres el primero y el tercero, y de cinco sílabas y asonantes los otros dos. Cuando consta de siete, el quinto y el séptimo tienen esta misma medida y forman también asonancia entre sí, y el sexto es, como el primero y el tercero, heptasílabo y libre” (RAE, 22va edición).

Otro elemento identificador del estereotipo del negro fue la imagen de éste como un aficionado y apasionado de la música y el baile, gustos que para la época eran de alguien vicioso y poco confiable. En las obras siempre se representa al negro junto con sus bailes,

los cuales, para el momento de ser ejecutados en escena por negros pintados habían sufrido una transformación, estilización y blanqueamiento para que no causaran conmoción como los otros realizados por negros reales en las calles de la ciudad. Entre los bailes que representaban a los negros en escena estaban la *chacona*, el *cumbé*, la *zarabanda*, el *guineo* y el *zarambeque* entre los más famosos que alternaban en las obras. El entremés *Los Negros* de Simón Aguado escrito en 1602 es la primer obra en que se hace referencia al negro que baila y dice hablando de uno de ellos: “Él sabe tañer y bailar y cantar y danzar y otras mil gracias” (Cotalero y Mori, 1911: CLXV).

Respecto al negro músico en la literatura peninsular la primer mención que ha encontrado Molinero data del siglo XIV, y se trata de un "Son de negrada" del poeta gallego-portugués de Lopo Lias, num.949 del Cancioneiro da Vaticana (Moliner,: 1995: 24).

El negro escénico tuvo una evolución dentro del teatro debido al cambio social al haber más negros libertos. Pasaron más de cien años para que el negro representado con máscaras ridículas se convirtiera en protagonista de comedias (Molinero, 1995: 19).

Por otro lado, con el sainete lírico y la tonadilla encontramos que hay una continuidad en la aparición de negros y sus bailes en el siglo XVIII. El sainete hereda de los entremeses un polimorfismo dramático-musical, con personajes que entonan seguidillas que culminan con algún baile. El término sainete era considerado como sinónimo de baile por el *Diccionario de Autoridades* y algunos autores utilizan los términos entremés y sainete indistintamente, como Cotalero que indica que el sainete era el entremés de actualidad (Cotalero y Mori, 1991: CLVII).

El sainete ocupó en las representaciones el lugar del baile, en el segundo intermedio y la tonadilla escénica nació también como una parte musical de estos sainetes iniciales, ocupando los intermedios teatrales en las representaciones de comedias, posteriormente la tonadilla se desarrolló independientemente (Angulo Egea, 2007: 86) (de la Fuente Ballesteros, 1984).

Un ejemplo de ello es el sainete *La fingida Arcadia* de Ramón de la Cruz donde en el tercer número cantan dos negras “La Granadina” y la “La Portuguesa” un zarambeque con “vihuela, sonajas o pandereta” la siguiente seguidilla:

Los dos: Cantano y bailano

este zarambeque

a estar en docena

la neglas se vienen.

¡Cuchichí, cuchichí, cuchichí!

¡Tequeté, tequeté, tequeteque!

¡Ay, Jesús, mosquetero querido!

¡Ay, Jesús, que la negla se muere!

(muy grave)

La nacionalidad portuguesa de una de las negras se explica puesto que los esclavos negros eran principalmente llegaban a España traídos de Portugal y la otra negra es granadina debido a que en la región de Andalucía hubo la mayor cantidad de población negra de España.

El sainete tuvo resonancia en América, especialmente en Cuba, con la presentación el 18 de octubre de 1792 en el teatro Coliseo de La Habana del sainete “El negro más prodigioso” del dramaturgo español Juan Bautista Diamante, y con actores como Lucas Sáez, Ramón Medell, primer barba; la tonadillera Rita Medell y Juan Peña, primer violín y director de orquesta, que eran los “cómicos”, “cantarina” y músicos todos ellos españoles. (Villabella, 2008). Este sainete siguió la tradición del negro pintado siendo según Villabella el “primer negrito” en la escena cubana, y el inicio del teatro vernáculo y bufo cubano.

El teatro vernáculo cubano explotó entre sus personajes al negro, el 14 de diciembre de 1812 el aplaudido actor cómico Francisco Covarrubias, uno de los más destacados precursores del teatro cubano, se pinta el rostro para dar vida a un “negrito” y en 1815 repite este hecho en la tonadilla *El desengaño feliz o El negrito*. Como vemos la representación del negro sigue siendo de bufón, el “negro catedrático”, personaje ridículo típico del sainete y del teatro cubano del siglo XIX (Villabella, 2008). El “negro catedrático” surge debido a que en la vida cotidiana los negros aún siendo libertos continuaban sin tener derechos a una formación académica entonces adoptan palabras

rebuscadas imitándolas de los blancos, volviéndolas locuciones poco usuales (Carpentier, 1987: 323).

La representación en escena del negro con actores blancos es un fenómeno que se siguió desarrollando más adelante en la historia. Esta modalidad fue también adoptada en países como Estado Unidos donde aún en el siglo XIX existían grandes plantaciones de algodón y numerosos esclavos. A este tipo de teatro se le conoció como *black face* o *minstrel*. Los *minstrels* fueron la escena teatral dominante del siglo XIX durante sesenta años. Este teatro es considerado como la primera contribución original estadounidense al teatro mundial (Bean, 1996: xi). El teatro de *minstrels* contó con actores de teatro como Thomas Dartmouth Rice, en el año 1828, dando vida al sumiso anciano negro “Jim Crow”. En 1843 Daniel Decatur Emmett organizó el *Virginal Minstrel*, es la fecha que fijan los historiadores como el inicio de los “minstrels”. Las canciones más populares fueron “Old Dan Tucker” y Dixie y compositores como Stephen Collins Foster y Edwin P. Christ. (Villabella, 2008).

El recurso del negro pintado puede verse como una manera de expresar en el arte un reflejo de la vida cotidiana en el que convivía una sociedad pluricultural pero también debemos tomar en cuenta que había una clase dominante que detentaba el poder. Si observamos la historia, el negro fue sobajado junto con su cultura, y por supuesto no se le iba a permitir ser participe del arte europeo. Las demostraciones culturales de los africanos, su música, sus bailes nunca fueron bien vistos por sus amos, la sociedad y las autoridades debido a su desenvoltura. En un principio el esclavo hizo ostensibles esfuerzos por vestir sus bailes con indumentaria occidental y la representación del culto y los santos católicos. (Aguirre Beltrán, 1994: 191). Para el africano, el llegar a un nuevo mundo y convivir con una cultura impuesta sistemáticamente lo condujo a soterrar sus usos, costumbres y concepciones, sincretizar estos con los de sus amos y, en consecuencia, cambiar poco a poco la memoria de su identidad étnica originaria (Carretero Cruz, 1990: 7). Una manera de someter y subyugar a un pueblo es desvalorizando su cultura, en este caso la cultura dominante ataca a la cultura minoritaria burlándose de ella, ridiculizándola y parodiándola. Pero, ¿cuál era el sentir del negro al respecto? Podemos pensar que éste se quedó callado mas algunos sí levantaron la voz y otros rebeldes conocidos como cimarrones escaparon a las zonas de difícil acceso en el

territorio donde estuvieran. Otros tuvieron la posibilidad de expresar su sentir y nos legaron testimonio en letras de canciones, dejándonos ver la existencia del negro autor. La siguiente canción fue hallada por José Labrador Herraiz en 1993 en la Biblioteca Nacional de Madrid en una hoja suelta que se encontraba entre varios cuadernillos y hoy cuenta, según este autor, con el número de catálogo 3711, f. 177r-v. El citado autor señala: “No estamos, pues frente a una miscelánea poética, sino ante un códice facticio de gran interés para los aficionados al temprano teatro del siglo XVIII [...] texto que bien pudiera ser muy de finales del XVII o de principios del XVIII” (Labrador Herraiz: 2004: 163-164)

Soy un negrito,
Guinea es mi patria,
soy negro en el cuerpo
y negro en el alma,
y también es negra
toda mi prosapia,
mi gloria es ser negro
y hago de ello gala.
Todo el que no es negro
me irrita y me enfada:
porque mi negrura
ni tizna mi [ni] mancha.
Soy libre, aunque negro:
ya mi alma no arrastra
de la tiranía
la cadena ingrata
que arrastra vilmente
la balanca canalla.
Siempre el negro adora
la libertad santa;
grillos y cadenas

al negro no adaptan
y, así mi negrura
ni tizna ni mancha.
De cuántos insultos,
cuantas bufonadas,
cuántas indecencias
de la raza blanca
ha sufrido el negro
sus torpes palabras.
De un modo inocente
al negro insultaban:
"Que mueran —decían—
esas negras almas",
cuando *mi negrura*
ni tizna ni mancha.
Los varios cantares
de la raza blanca
son torpes, lascivos:
esa vil canalla.
Ajos, indecencias
solamente cantan,

¡y con eso honran
la religión santa!
Antaño los negros
así no cantaban:
*su hermosura negra
ni tizna ni mancha.*
¿De qué se compone
la familia blanca?
De hombres sin virtudes
de vida estragada,
fieros asesinos,
gente desalmada,
de ordas de ladrones
y de otra canalla.
En la especie negra
(Labrador: 2004: 164)

nada de esto anda:
*su feliz negrura
ni tizna ni mancha.*
El blanco es esclavo
que agobiado anda
con unas cadenas
gruesas y pesadas,
inmoral perverso
que la ley profana.
El negro abomina
potencia tirana,
respeto las leyes
varias y ordenadas:
*nunca el negro tizna
siempre el blanco mancha.*

Esta canción es contemporánea a la producción de villancicos y comedias que hemos revisado anteriormente, escritas en torno al personaje del negro. Es obra de un negro liberto, que es consciente de que, aunque él es libre, el ser negro sigue siendo una limitante. Levanta su voz y su pluma para protestar de la esclavitud que los blancos le impusieron a su gente. Sin duda es una canción de denuncia del personaje y estereotipo que los blancos elaboraron del negro para burlarse de él; bien dice el autor que los blancos finalmente son los que tiznan, porque la negrura de él es genuina y humana. Cabe destacar que, como puede apreciarse, esta canción no tiene absolutamente ningún rasgo ni alusión al “habla de negro”, utilizada en las demás obras de la época que se refieren al negro.



Descripción.

El Palo Volador. Ritos prehispánicos representados de forma festiva durante la época colonial. Biombo. Virreinato de la Nueva España. (Siglo XVII, 2da mitad). México. Foto. Horacio Socolovsky

II. 2. 2. Las fiestas, la música y los bailes.

Durante el Renacimiento la danza tuvo un proceso de sofisticación en las cortes europeas, con el cual, se comenzaron a establecer las reglas y métodos del correcto arte del danzar (Markessinis 1995, 73). La danza en la Península Ibérica del siglo XVII se vuelve parte fundamental de la vida cotidiana y social tanto del pueblo como de la clase aristocrática. La danza fue parte esencial de la educación y era también muy bien visto que los monarcas tuvieran el arte de la danza entre sus virtudes. Para hacer gala de esta cualidad la aristocracia organizaba grandes fiestas llamadas “saraos”, donde mostraba sus dotes en este arte.

El bailar se convirtió en una moda propia de toda la sociedad europea, y siendo ésta tan estratificada las danzas eran distintas para las clases sociales nobles que para los plebeyos, esto se reflejó en el nombre que tomó esta actividad en los diferentes estratos y eventos.

Existieron dos términos para nombrar esta acción, la diferencia se fundamentó en criterios tanto sociales como morales de la época. El término danza se utilizaba para aquellas prácticas dignas de la aristocracia, las cuales tenían diseño de coreografía con movimientos controlados y estilizados, como señala el *Diccionario de autoridades* la danza es “un baile serio” (1976: vol. II; 5). Por otro lado, el baile, era considerado salvaje y de las clases bajas con movimientos, deshonestos, lascivos y poco controlados (Esses, 1993: 345, Caro, 1884: 60). También anterior diccionario mencionado define los bailes como la zarabanda y el zarambeque como “danzas vivas y alegres” (1976: vol. III, 561-562).

Esta diferenciación, también se hacía por la distinta manera en que se ejecutaba la coreografía veamos la consideración que hace Jusepe Antonio González de Salas:

“Cabe mencionar una distinción entre danza y baile. Así, la primera es un género más antiguo, según Ateneo, en el que sólo se usan los pies y en el que los movimientos suelen ser más “mesurados y graves”. Por el contrario, en los bailes se usan pies y manos y los movimientos son más libres o desmedidos” (Salas: 2003: 376).

Entonces, las danzas eran las realizadas en palacios y propias de la aristocracia. Las danzas “de negros” que se llevaban a cabo en *Corpus*, tenían esa categoría debido a que se trataba de un agregado de danzantes reunidos para la función en la fiesta, generalmente eran ocho los que danzaban acompañados con instrumentos musicales (Diccionario de autoridades, 1976: vol II, 5). Eran entonces, danzas organizadas con vestuario especial y no eran ejecutadas por negros reales.

Los bailes eran de las clases bajas, sin embargo son los que llegan hasta escena como reflejo de la sociedad y para divertimento del pueblo.

En el libro *Discursos sobre el arte del danzado*, Juan de Esquivel se refiere a los bailes como danzas de cascabel, lo cual se refiere a que se bailaban con cascabeles en los tobillos, que se acompañasen con campanillas o a las danzas que se hacían en *Corpus* con trajes con estos cascabeles y adornos (Esses, 1993: 352).

El *baile* fue un género escénico que servía de intermedio, en el que se combinaban como elementos principales: la música, el canto y, sobre todo, el baile, propiamente dicho (Cotarelo y Mori, 1911: CLXIV). El baile del pueblo llega primero a escena con los entremeses. Cervantes, en el entremés *Retablos de maravillas*, introduce la zarabanda como baile¹² (Cotarelo y Mori, 1911: CLXXIX). En el género de la *comedia grande* también se utilizó el entremés con *baile* como en la *La gran Sultana* de Cervantes¹³.

Los *bailes* dentro del teatro se vuelven parte fundamental y los actores requerían de una preparación que les permitiera dominar la variedad que existía. Observamos que para la segunda mitad del siglo XVII existía una reducida cantidad de actores especialistas que eran los encargados y consentidos para hacer los bailes en el teatro. Los bailes de comedia fueron el momento ideal para colocar a los actores cómicos, bailando los pasos del pueblo, ridiculizando a los sectores marginados de la sociedad. Estos cómicos tenían papeles llamados “graciosas” y “graciosos”. Entre estos actores se encuentra el famoso Juan Rana que junto con Bernarda Jiménez hicieron muchas comedias actuando de marido y mujer.

¹² Se señala en la obra que se toca la zarabanda y el personaje de nombre Capacho dice: “ ¡Toma mi abuelo, si es antiguo el baile de la Zarabanda y de la Chacona”. (Cervantes Saavedra: 1993: 984).

¹³ Señala “Levántase la Sultana a bailar, y ensáyase este baile bien. Cantan los Musicos” (Cervantes Saavedra: 1993: 2365).

Es en esta escena de bailes donde tiene su aparición el zarambeque en el teatro, el cual era interpretado generalmente —como otros bailes de negros— por negros pintados. Entre los actores que se menciona, que eran expertos en bailar el zarambeque se encuentran estos dos actores mencionados, se aclara que aunque no fueron los primeros, pero sí los más reconocidos. Ahora veamos un poco de la vida de estos dos actores expertos en bailar zarambeques.

Juan Rana cuyo nombre verdadero era Cozme Pérez, vivió en Madrid y perteneció a la compañía de Juan Bautista Valenciano. Actuó en comedias de Lope de Vega. Fue también un actor reconocido en los autos. Su mayor talento lo desarrolló siendo de “gracioso” con el maestro Tomás Fernández Cabredo. También trabajó en el teatro junto con la compañía de Pedro de la Rosa. Murió en el año de 1672 a una edad avanzada, según testimonios de la época (Cotarelo y Mori, 1911: CLVIII; CLXI).

Bernarda Jiménez nació en Madrid y fue una actriz muy reconocida en los bailes que se llevaban a cabo tanto en el teatro como en Palacio. Fue actriz predilecta del autor Antonio de Solís y muy apreciada por los reyes; estuvo casada con Bartolomé de Robles y con Sebastián de Prado (Cotarelo y Mori, 1911: XXXIV; CLXI). Murió en el año de 1662 (Lobato: 2003: 615).

El baile poco a poco toma una identidad propia volviéndose un intermedio en las comedias.

El europeo tenía la concepción del negro como bailarín nato, esta concepción no era errónea, porque para el africano el baile es un elemento sagrado, es la manera de expresar su cosmovisión y es con el manejo de su corporalidad y con la danza como sacraliza su sexualidad, de manera que le es imprescindible el baile. Señala J. Jahn que: “Sobre la base de la filosofía africana no puede existir una separación estricta entre lo sagrado y lo profano. Puesto que todo es fuerza —tanto el orisha como el hombre, y el tambor sacro como el profano— y toda fuerza es la encarnación de una fuerza de vida universal única, la línea divisoria entre sagrado y profano no se puede trazar al modo europeo. Como ya hemos mostrado, todo lo sagrado tiene un componente profano y todo lo profano un revestimiento sagrado. En ello hay infinitos grados, según que una danza simbolice más o

menos la fuerza de vida universal, contenga, más o menos *nommo*¹⁴. Aunque para el europeo peninsular estas prácticas resultaban escandalosas terminó por absorberlas lenta y mesuradamente en sus propias manifestaciones artísticas como el teatro y danzas cortesanas de Europa. Los negros participaban en las fiestas religiosas cristianas, mas su participación llena de fervor terminaba por despertar en ellos expresiones propias de su cultura, como el baile. Esto, era posteriormente tratado de ser contenido y frenado por las autoridades eclesiásticas preocupadas de que la doctrina permaneciera intacta. El baile dentro de la religiosidad era percibido por las autoridades eclesiásticas y civiles como inmoral, degradante, y diabólico. “Lo que más enfurecía a las autoridades era el hecho de que indios, españoles, mestizos ladinos, mulatos, negros, muleteros, y forasteros sin hogar celebraran juntos fiestas supuestamente cristianas de una manera tan reprobable” (Navarrete Pellicer, 2011: 4) .

En América el proceso fue aún más complejo debido a que la confluencia de culturas fue mayor, aunado además al proceso de conquista a lo largo del continente. La transculturación se desarrolló entre los españoles, indios y negros.

Los bailes que realizaban los esclavos fueron reglamentados en su práctica. En Nueva España encontramos que el virrey Luis de Velasco emitió un decreto en 1569 con el fin de reglamentar las danzas en la plaza mayor de la ciudad de México, para que sólo los domingos y días festivos desde mediodía hasta las seis de la tarde los negros pudieran tañer, cantar, bailar y embriagarse. Esto continuó en el año de 1612 incluyendo a Puebla para los bailes patrocinados por las cofradías de negros (Robles Cahero, 2008). Las cuales muchas veces sirvieron para preservar un poco la identidad de sus integrantes. Estos bailes y los que después se originaron de ellos fueron denunciados ante las autoridades y por esta razón nos enteramos de su existencia, como por ejemplo los bailes prohibidos por la Inquisición. El 2 de diciembre de 1643 se prohibieron los nacimientos, conventículos, juntas y oratorios “concurso de gente, bailes y chocolates” (Aguirre Beltrán, 1994: 192). En el siglo XVII existe otra denuncia ante la Santa Inquisición y en la que uno de sus comisarios que excomulgó "a todos cuantos habían asistido en San Antonio Zacatepec a la fiesta y bailes que la gente libre y esclava de Real del dicho Ingenio habían echo a la Virgen y Mártir Santa Catalina" (Aguirre Beltrán, 1994: 192)

¹⁴ El poder mágico de la palabra.

En Brasil los negros podían bailar cerca de las iglesias pero no dentro, esta práctica también se acostumbraba en Lisboa, aunque allí al parecer lograron entrar en la Iglesia. En 1633 un cronista español describe:

“En Lisboa hay más de 15,000 hombres y mujeres esclavos, todos ellos se reúnen el día de Nuestra Señora de las Nieves [...] muchos van desnudos, con bandas en la cabeza y brazos y una pieza de ropa colorida para cubrir la espalda. Ellos van en procesión a través del pueblo y muchos cantan, tocan guitarras, tambores, flautas y otros instrumentos usados en sus propias tierras, bailan con castañuelas los bailes salvajes acostumbrados en sus tierras, las mujeres portan canastas en la cabeza, en la espalda o en la cintura con trigo u otra ofrenda dada por ellas mismas que llevan a la Iglesia de São Francisco da Cidade. Entran en la iglesia bailando danzas árabes y cantando [...]” (Fryer, 2000: 56).

Esquivel de Navarro en *Discursos sobre el arte del danzado* se queja de que los negros sean maestros de danza y dice: "Y aunque en este particular se me ofrecen muchas cosas que poder decir, por haber tanta cantidad de Negros, y otros hombres de baja suerte, que quieren honrar sus personas, y sustentarse, y dar lucimiento a ellas con el Danzado, en descrédito de el Arte, y de los que lo enseñan legítimamente” (Brooks Matluck, 2003: 233).

A diferencia de la Península en América el negro tuvo un desarrollo más aceptado socialmente en el arte, aunque ocupaban el último grado de la escala social, solían ser los maestros de danza en las academias más elegantes (Estenssoro Fuchs, 1988: 165), así como músicos profesionales muy apreciados y algunos con estas actividades pudieron comprar su propia libertad. Como señala Alejo Carpentier, “estándole vedadas la judicatura, la medicina, la carrera eclesiástica y la administrativa en sus mejores cargos, la música constituía para él una profesión muy estimable, por haberse situado en el tope de sus posibilidades de ascenso en la escala social” (Carpentier, 1987: 316).

Celebraron "oratorios" y pusieron en escena comedias musicales. Joseph Chamorro, hombre libre de color, enseñaba danza y guitarra en Oaxaca en 1682, como refiere el proceso de bigamia que enfrentó en el Santo Oficio (Robles Cahero, 2008).

En el territorio latinoamericano encontramos a la fecha una gran cantidad de géneros musicales y bailes populares herencia de este sincretismo, unos que por su nombre nos dejan ver su origen africano. Estos bailes los revisaremos más adelante a fondo.

La chacona, la zarabanda, el guineo, el zumbé y el zarambeque fueron algunos de los bailes de negros más representados en el teatro de la época. Cotarelo nos dice que el zarambeque era al parecer lo mismo que el guineo en el siglo XVIII ya que en la comedia *Pagar que le descalabren* escrita antes del año 1713 sale un personaje y dice:

Bailemos el Guineo y en una acotación se añade: «Por el zarambeque», y termina con el estribillo común del zarambeque: ¡Zarambeque, teque; lindo zarambeque! (Cotarelo y Mori, 1911: CCLI).

También Cotarelo nos informa que el zarambeque “se llamaba también Zumbé”: En el entremés de *Los gorriones* se dice: «Salen la negra y el negro y bailan el *Zumbé* ó *Zarambeque* y canta la negra. »” (Cotarelo y Mori, 1911: CCLXXII).

No creemos que el zarambeque fuera lo mismo que el guineo o el zumbé, sino que eran bailes muy relacionados entre ellos, no eran bailes idénticos, pero se podían intercambiar. En la comedia *Asombro de la Francia hasta la Romarantina* de Manuel Hidalgo, salen una negra y un negro:

Negro. Basta, daxed à ziolo,

y bayelmo zalambeca.

Negra. O baylemo el guineo

como se uza en nuestra tierra.

Los dos baylan la cumbeyle.

(Hidalgo: 1771: f.17)

También lo podemos observar en las siguientes citas que aparecen en Cotalero:

“Eugenio Salazar (Cartas, Bib. Rivad., 1866, pág. 24): «Y todo lo tocan á la sonada del gurumbé ó chanchamele y otros guineos. »” (Cotarelo y Mori, 1911: CCL), por otro lado Cotalero dice que el estribillo “Gurrumé, gurrumé, gurrumé” era además propio de otros bailes (Cotarelo y Mori, 1911: CCLXXII)

El zarambeque tuvo mucho éxito, pues no solo lo utilizaron en los entremeses de negros sino que este baile se volvió junto con su estribillo, una conclusión en el que los personajes después de los problemas y enredos de la comedia, llegaban a buen término

con un baile en una especie de “final feliz”. Tal es el caso de la comedia *El destierro del ocio*, que también pudiera ser *El destierro del hoyo* (la palabra hoyo esta tachada en el documento) porque trata acerca de esa temática: hay un hoyo en medio de la plaza del pueblo el cual está causando problemas. Después de todos los dichos y fallos para ponerse de acuerdo las autoridades y el pueblo para tapar dicho hoyo, después al resolverse el asunto, todos los personajes terminan bailando un zarambeque, con el estribillo:

¡Zarambeque, teque,

lindo Zarambeque! (BNE: Mss/ 14089 ff. 136r-145v)

Encontramos el atuendo típico con el que se representaba el negro en escena, en el entremés *Los negros* de Santo Tomé, se presenta una danza de negros: “con unas máscaras de negros y sus bonetes y tamborilillos” y “empiezan á tañer y á danzar” (Cotarelo y Mori, 1911: CLXXXI).

Otro ejemplo de un zarambeque no bailado por negros es, cuando en *la Dama encerrada* lo bailan unos Gitanos, y la mujer le dice al hombre a quien le robaron la mujer el siguiente verso:

Ojitos de enamorado:

¡qué receloso y honrado!

Dancemos alrededor

zarambeque de primor.

(Cotarelo y Mori: 1911: CLI)

Entre los autores de piezas de teatro con zarambeques están: Zamora, Bernardo López del Campo, Francisco de Castro, Suárez de Deza, Moreto, Montero, Avellaneda, Antonio de Solís, Sebastián de Villaviciosa.

Otro género que tuvo mucha popularidad en el teatro del siglo XVII fue la jácara, que era un romance en que se cantaban acontecimientos de la vida de las clases sociales bajas, de lugares peligrosos y de personajes del hampa.

Ahora mostraremos una jácara de finales del siglo XVII, que hemos hallado en la Biblioteca Nacional de España. La jácara, a manera de periodico, cuenta la historia de un negro que bailaba el zarambeque, y cómo sus desobediencias y pasiones lo llevan a cometer un asesinato y finalmente a ser castigado.

Famosa Xacara Nueva en que se da cuenta y clara el más fiero delito que se ha visto en nuestros tiempos, sucedido en el termino de Ciudad-Real, el qual cometió un Negro que andava en esta Corte vailando el zarambeque por todas las calles con un arco, y una cuerda, que se llamava Francisco Meneses; y fue que encontrando en un camino a una hermosa labradora, la dió en seguir, y corrella, hasta que la pobre inocente del susto, y cansancio, cayó desmayada en el suelo, y alli la forço y luego la dió de puñaladas, y la enterró en el campo, porque no se supiesse su delito, y del modo que fue descubierto, y como la cogió la Santa Hermandad, y le ahorcaron en Peralvillo el dia 6. de Junio deste año de 1687. Con todo lo demás que verá el curioso Lector.

Ha del mundo? à todos llamo,
y no hago nada en hazerlo,
que es el caso prodigioso,
y es bien que me escuche atento.

Suspenda el Sol su carrera,
detenga su movimiento,
que bien se puede parar
a ver caso tan tremendo.

Suspensa el rapido curso
de los glovos lo violento,
para que mire del mundo
el mas tragico sucesso.

Pare la Luna su curso,
para que mire en su espejo
la atrocidad mas terrible
que obrò el Monstruo mas sangriento

Tengan todas las estrellas
su rapido movimiento,
porque vea que influencia
labro desacierto

Atienda de nuestra España
el Politico, y plebeyo
verà la mayor desdicha
que jamás vieron los tiempos.

Vengan todos los Señores
para que sus nobles pechos
se lastimen de mirar
la lastima que refiero.

Vengan todos los Letrados,
para si tiene sus Textos
pena para este delito
tan cruel, como es de nuevo.

Veràn en lo que han parado
los zarambeques de un negro.
y pues me dais atencion
en nombre de Dios comienzo.
Erase un negro bufon,
que siempre lo son los negros,
que en la corte de Madrid
era la risa del pueblo.
Este es Francisco Meneses,
aquel vailarin moreno,
que con una cuerda, y arco
era junta de Gallegos.
Este era esclavo, y el amo
hallandole tan travieso
le quiso vender, y nadie
le dava por el dinero.
Y viendo que no podia
pagar nada con su precio,
le diò por cinquenta reales
que devia à un tabernero;
Diziendole, le llevase
para moço de pellejos:
el tabernero le lleva
mas quando se vio dentro
Cargo de vino, de modo

que pudo passar por cuero:
el amo le matò a palos
y dixo, borracho el negro:
Yo te pagaré, señor
todo el caudal que te cuesto,
con que me dexes andar
vaylando por el Pueblo.
El amo se lo concede,
quando el picaro embustero
puso en un arco una cuerda,
y para mayor festejo,
Le puso de cascaveles
un remate, y con aquesto
salió haziendo mil visages
con la dança del guineo.
Entravase en las tavernas
y si hallaba algun gaytero,
no solo el vino tomava,
sino ganava dinero.
Con el andavan los lobos,
dia, y noche compitiendo;
a si vendiera las zorras
fuera su ganar sin cuento.
Dava al amo cada dia
dos reales, con que en teniendo

la carta de horro, se fue
baylando de Pueblo en Pueblo.
Era tan grande la brega
con que siempre gasta el tiempo,
que era siempre en los lugares
el mayor advertimiento.
Y viendo las desvergüenças,
los visajes, los meneos,
las palabras indecentes,
los cantares deshonestos.
Le embiavan los Alcaldes
a puros palos del Pueblo:
quiso ver a Ciudad Real,
porque alli tenia el Cielo
Prevenido su castigo
de tan indecentes medios,
iba, pues, por un camino,
y al bolver el rostro fiero
Vió una hermosa labradora;
que baxaba de un repecho,
buscando para sus padres
entre las yervas sustento.
Alterosele la sangre,
y fue danzando, y tañendo
tras ella, porque gustasse

de aquel entretenimiento.
Esperole la zagala
Con candido pensamiento
Sin que pudiera pensar
Las maldades de su intento.
Llegose el Negro, y la dixo:
que si gustava de aquello,
que tocava, y que cantava,
seria se esclavo el Negro.
Apenas ella lo escucha,
quando su candido pecho
penso que era algun demonio
que venia del infierno.
Partió a correr por el monte,
mas èl la siguiò diziendo:
aunque te calzes de plumas,
no escaparàs de mi incendio.
Corre mucho la pastora,
mas era corto su aliento,
que era el Etiope un rayo,
y lleva un bolcan de fuego.
Alcanzola, y ella entonces,
con un desmayo, diò al suelo,
ocasion para fuera
tan lastimoso el sucesso.

Quitole la mejor joya:
que pudo esconderse el Cielo;
por no ver de aquel infame
el arrojó mas sangriento.
Bolvió en fin la desdichada,
la maldad conociendo,
llamava el Cielo en su ayuda,
mas no la socorre el Cielo.
Que son los juizios Divinos
de nuestro entender agenos,
sabe Dios de un delito,
servirle para su intento.
Bien juzgava este traidor
que nadie vido el mal hecho,
mas puso Dios un testigo
donde lo pensava menos.
Estava entre unas carralcas
un pastorcillo durmiendo,
que à las voçes de la moça,
le hallò turbado, y despierto.
Dava la pastora gritos,
y el arrepentido negro
para encubrir su delito
blasfemava contra el Cielo.
Sacò un puñal que llevaba,

y llegó al candido pecho
de la inocente cordera,
sin Dios, sin ley, y sin miedo.
Y la diò tantas heridas,
que parece que el infierno
para exemplo de maldades
ordenò tal desacierto.
Viendole muerta, la dize:
ya no contaras el cuento;
y el pastor mirando estava,
tan temeroso, y suspento,
Que para que no le oyesse
casi detenía el aliento;
y es cierto, que si le viera
le matara allí, temiendo
Que le avia de sacar
a plaça el infame hecho:
en fin el negro inhumano,
barbaro, cruel, y fiero
Le labró la sepultura,
siendo el infame instrumento
con que descubrió su mal,
y quiso cubrir el yerro,
Enterrola finalmente,
partiòse con gran sosiego

a Ciudad [sic] Real, descuidado
de que tiene ojos el Cielo.
Llegò al lugar, quando aqui
parece que el firmamento
quiso que se conociera
el lastimoso successo.
A penas llego Meneses
al lugar, quando de un perro
se hallo acometido tanto,
que pareciò que le infierno
le embiò para Castigo
del mayor atrevimiento.
Dava el perro los haullidos
tan espantosos, que dieron
motivo à que la justicia,
queriendo amparar al negro,
Con palos, y con pedradas
procuran matar al perro:
pero nadie le aguardava,
que retrato del infierno
eran los latidos rayos
que arrojava el can cerbero.
Viendo la justicia el caso,
à mi Meneses asieron,
que turbado, y temeroso,

dio à entender su sentimiento
Vieron las manos consangre,
hallan el puñal sangriento
con que sin ir à la carcel
dijo el mal que dejava hecho,
A este tiempo en Ciudad Real
entrò el pastor, dando al Pueblo
noticia de la maldad
que vido la tierra, y Cielo.
Llegò la Santa Hermandad,
y con veinte quadrilleros
llevaron al negro, à donde
hizo el lastimoso entierro.
Saliò muchisima gente
con èl, al llegan alpuestro,
parece que se arrancavan
las almas de sentimiento[sic].
Desentierran la donzella:
justicia pedia el Cielo,
vengança pide la tierra,
quando el acompañamiento
fue todo hasta Ciudad-Real
de llanto misero exemplo.
Iban quatro labradores
asidos con gran respecto

de una escalera, que fue
el tragico monumento.
Al negro llevan detras,
que es cierto lo huvieran muerto,
sino fuera la Hermandad,
para su mal defendiendo.
Davan las mugeres gritos,
y de las campanas fueron
bocas de tristes clamores
para culpar el successo.
Llevan al Negro à la Carcel,
quando en un encierramiento
le dexan con pocos grillos,
porque estava casi muerto.
Enterraron la pastora,
haziendo tal sentimiento,
que le escaparon muy pocos
que no llorassen al verlo.
Preguntaronle a Meneses,
la raçon de tanto yerro;
y respondiò: si callara,
no la diera pan de perio.
Hiçole presto la Causa,
y la justicia atendiendo
à la maldad tan teriible,

quiso que fuera mi Negro
Colgajo de Peralvillo,
y de los grajos sustento;
otros dixeron que no,
que era castigo pequeño;
Que en un carro le llevassen
con dos braseros de fuergo,
y que muera atenazeado,
como el Hamete en Toledo.
Hubo varios pareceres,
como ha de morir el negro,
y fue que muera ahorcado
en la parte, y en el puesto
Donde dexò Pedro Ponce
el nombre de Vandolero:
en fin dad la sentencia,
un Religioso traxeron,
para que salvasse el alma,
ya que no podia el cuerpo.
Esta fue mayor desdicha,
pues tenia este soberbio
de Dios tan poca noticia,
que jamàs acertò el Credo.
En fin, con la Caridad
de los Divinos Obreros,

le dispusieron el alma,
con la brevedad del tiempo.
Saliò llorando al Suplicio,
del pecador mas tremendo.

que de caso tan adverso
sabe Dios labrar la dicha

Muriò arrepentido, en fin,
y pidiendo à todo el Pueblo
perdon de tantas maldades,
a voces muriò diziendo:
Señor, recibe esta muerte
que en tus manos me encomiendo;
son esto quedò colgado:
tengale Dios en el Cielo.

(BNE, VE/114/20)

La jácara anterior nos ofrece mucha información respecto de la concepción que se tenía del esclavo negro y sus aficiones con el baile y la música. El esclavo baila el zarambeque acompañado de un arco con una cuerda amarrada que lleva unos cascabeles colocados en el arco. Este monocordio seguramente de cuerda percutida al igual que instrumentos de origen africano como el berimbau, lleva cascabeles lo cual es elemento muy característico de la estética musical africana que utiliza este tipo de recursos con idiófonos de entrechoque. La concepción de los zarambeques en esta jácara es negativa, pues se utiliza como sinónimo de prácticas indecentes, con desvergüenzas, visajes (expresiones faciales),¹⁵ meneos (movimiento del cuerpo), palabras indecentes y cantares deshonestos, lo que significa que el zarambeque también incluía el canto. Se vuelve a relacionar la danza del guineo y el zarambeque. Volvemos a encontrar que se le tiene al negro como bufón en escena, travieso y poco obediente al que el amo quería vender, pero el esclavo quiere su libertad y baila para lograr su manumisión.

En esta representación el esclavo es una persona que se deja llevar por las pasiones y vicios, y estos lo llevan a cometer un asesinato del cual es finalmente castigado con la muerte. Se relacionan su música y su baile con el diablo y se le ve como alguien inhumano, bárbaro, cruel y fiero.

La Península Ibérica al mediar el Siglo XVII tuvo una producción musical instrumental regida principalmente por los gustos de la aristocracia, dependiente de las fiestas que estos hacían. El auge tan grande que tuvieron las danzas en las recepciones que se llevaban a cabo en los palacios reales, las que se representaban en el teatro, en las procesiones y las fiestas del pueblo y en los monasterios, se vieron reflejadas en el estilo de componer música instrumental tanto para profesionales como aficionados. La producción musical del pueblo y de los grupos marginados como los negros era también abundante pero sólo conocemos algunas referencias por descripciones de cronistas de la época, por denuncias ante la autoridad o por documentos que muestran que algunas veces los bailes y músicas iban y venían de las clases acomodadas al pueblo y viceversa.

¹⁵ Según el *Tesoro de la lengua castellana*: Visage, la mudanza del rostro, que se pone y quita, mensajera de la passion que está en el alma, avisaque es la vista, la qual colocamos en el rostro. Hazer visages, tener diferentes semblantes, y de ordinario se haze por algun gran accidente, o especie de locura. 76.

Al estar unificado, el reino de España con el de Portugal de 1580 a 1640, al iniciar el siglo XVII, muchos de los géneros musicales eran compartidos en estos dos territorios y en sus colonias, tanto en África como en América.

El gusto por la música y el baile de la familia real y la aristocracia era grande, muchos de ellos incluían estas artes como parte de su formación educativa y cultivaban el gusto por ellas. Ejemplo de ello, fue el Rey Juan IV de Portugal amante de la música, era además compositor. Juan IV gobernó de 1640 a 1656 (Hill, 2007: 272). La instrucción musical era una práctica también para las clases acomodadas tanto en la Península como en sus colonias en América.

El tránsito de músicos y música era constante en estos territorios que estaban muy comunicados y los géneros musicales iban de un lado a otro rápidamente.

En este mismo tiempo, la Iglesia formó en sus catedrales capillas musicales que jugaron un papel importante en el desarrollo y ejecución instrumental, pues estas incorporaron en su repertorio variados instrumentos, entre ellos los instrumentos de aliento como la corneta, el sacabuche y el bajón (Esses, 1992: 67), además ya de su tradición del órgano e instrumentos de cuerda como los violines y el arpa.

Encontramos que en el siglo XVII comienzan a publicarse en España códigos, cancioneros y tratados sobre música¹⁶. Algunas de estas publicaciones son hechas por catedrales, capillas y monasterios. Para que estas publicaciones pudieran salir a la luz tenían que pasar por un proceso de escrutinio por parte de las autoridades eclesiásticas y del Santo Oficio para ver que no violaran las buenas costumbres. Entonces, es curioso que en estas publicaciones hechas por la Iglesia observamos que los músicos de las capillas de música manejaban el arte de componer música no sólo para la liturgia, sino para los ambientes profanos o seculares también. En la música instrumental secular los compositores pudieron introducir recursos que en la música de la

¹⁶*El cancionero musical de Góngora, El cancionero musical de Lope de Vega y el Teatro de Calderón* (Cañal: 2000: 247). *El Melopeo y maestro: Tractado de musica theorica y pratica, en que se pone por extenso, lo que vno para hazerse perfecto musico ha menester saber, y por mayor facilidad, comodidad, y claridad del lector, esta repartido en XXII libros*, escrito por Domenico Pietro Cerone en 1613; *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo* de Diego Fernandez de Huete.

iglesia no les era permitido, disonancias, ritmos más complejos y la libertad de no estar sujetos al texto.

Ruiz de Ribayaz consideraba que el final del siglo XVII había sido un ocaso cultural debido a que era muy difícil la impresión de música instrumental en comparación a la gran cantidad de tratados y libros de canto llano que producía la Iglesia (Ruiz de Ribayaz, 1982: XXVI), aún así los pocos libros como el de este autor¹⁷ nos dejan ver que la música dancística era la que dictaba las reglas.

Como hemos visto, las danzas se diferenciaban de los bailes y unos y otros eran conocidos tanto por las clases altas como por las clases populares de la sociedad y ambos fueron de gran influencia para la música instrumental.

Existieron como hemos visto gran cantidad de bailes de negros que se tomaron de este grupo y se llevaron a diferentes escenarios. Esto mismo pasó con la música instrumental. La música impresa que encontramos contiene muchos tipos de danzas cortesanas porque este repertorio generalmente se ejecutaba para ser bailado, y en otros casos también se ejecutaba para deleite de aficionados al instrumento o a los estudiosos de la técnica e instrucción del mismo. Los músicos de los bailes tenían que tocar durante muchas horas y para esto desarrollaron un recurso con el cual variaban la música para que fuera lo suficientemente larga y divertida. A esto se le conoció como “variaciones” (Esses, 1997: 4). Esta música era generalmente improvisada, pero alguna ha llegado hasta nosotros en notación.

Los bailes junto con las danzas cortesanas europeas fueron introducidos en el repertorio instrumental. Estos géneros estuvieron durante mucho tiempo ignorados, pero ahora varios investigadores, entre ellos Gerhard Kubik , Perter Fryer y Rogério Budasz han estudiado, analizado esta música, encontrando similitudes entre ella y su aparición casi simultánea en La Península Ibérica y América Latina.

Entre estos bailes conocidos como de negros, se encuentra el zarambeque.

El zarambeque también surgió como género musical, atribuyéndosele un origen africano. Podemos encontrar en varios códigos musicales como *Luz y norte musical: para caminar por las*

¹⁷ Ruiz de Ribayaz, Lucas. 1677, *Luz y norte musical: para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar á compás por canto de organo*, España.

cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar á compás por canto de organo de Lucas Ruiz de Ribayaz tres en el *Compendio numeroso de zifras armónicas, con teoría y práctica para arpa de una orden, de dos ordenes y órgano* de Diego Fernández de Huete; el código Saldivar IV, entre otros, al zarambeque junto con danzas francesas, italianas o españolas. Estos géneros “negros” muchas veces se les puede reconocer simplemente por el nombre y por lo general por sus distintivos patrones rítmicos.

III. El zarambeque.

El zarambeque fue un baile y danza de los más nombrados y utilizados en el teatro y la música en la Península Ibérica de los siglos XVII y XVIII, si bien no fue uno de los más importantes de dicha época. En ello radica la importancia de su estudio.

Para una mejor comprensión de este fenómeno musical y dancístico, haremos a continuación un análisis de todas las referencias y definiciones del zarambeque que hemos localizado.

La referencia más antigua con que contamos de la práctica del zarambeque se ubica en Portugal. Francisco Manuel de Melo (1608-1666), en su obra *Carta de guia de casados para que pelo caminho da prudencia se acerte com a casa do descanso* (manual para el matrimonio y las buenas costumbres), escrita en Lisboa en el año de 1651, hablando de los entretenimientos que eran bien vistos entre las mujeres, y refiriéndose específicamente a la danzas, dice: "No elogio traer castañuelas en la faltriquera, saber Jácaras y entender las mudanzas del sarambeque por ser indicios de desenvoltura" (Melo, 1873: 100).¹⁸ El término mudanza del "Latine mutatio. Algunas vezes significa en los bayles las diferencias dellos"(Covarrubias, 1611: mxvii).

El baile y en específico el zarambeque como hemos visto anteriormente, no era una actividad bien vista, como también lo refiere la cita anterior y, según se consigna en *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Sebastián de Covarrubias, menos aún practicado por mujeres, por significar desenvoltura "atrevimiento y demasia" (Covarrubias, 1611: 308). En la historia de la humanidad se le ha atribuido a la mujer la facilidad para el baile y, al igual que con el negro, ambos han sido relacionados con las ideas que se tienen acerca del diablo y el baile. Encontramos una referencia que nos deja ver esta relación. Un refrán de la época lo expresa: "A la mujer baylar y al asno rebuznar, el diablo se lo devió de mostrar. Les es tan natural a las mugeres la inquietud y mutabilidad, que esta las inclina y facilita al baile, que no es otra cosa sino que una inconstancia en su cuerpo y en todos sus miembros" (Covarrubias, 1611: 107). Es

¹⁸ El texto en Portugués dice: "Não louvo o trazer castenhetas na algibeira, saber jacaras, e entender de mudanças do çarambeque, por serem indicios de desenvoltura".

importante señalar que el citado diccionario de Sebastián de Covarrubias, uno de los más importantes del siglo XVII, no consigna la palabra zarambeque.

El *Diccionario de autoridades*, publicado en 1739, define ‘zarambeque’ como:

tañido y danza mui alegre y bulliciosa, la cual es mui frecuente entre los negros. Lat. *AEtiopum festiva saltatio*. MONTOR. Obr. Posth. Tom. 2. PL. 377.

Ya que saltos y brincos

Se han hecho leyes,

Que teque, reteque,

lindo zarambeque

(vol. III, 562)

El sustantivo “tañido” se deriva del verbo tañer, que se refiere al hecho de tocar algún instrumento (Covarrubias, 1611: 38), y en este caso la definición que alude tanto al evento sonoro producto de esa práctica, como a los movimientos corporales que lo acompañan. El calificativo bullicioso aplicado al zarambeque es debido a su carácter muy movido e inquieto. Es importante destacar el hecho de que se señale al zarambeque como un baile propio de los negros para ya casi mediados del siglo XVIII, lo cual indica que además del baile realizado en escena, este baile seguían siendo una práctica de los negros en sus barrios.

El primer estudio del zarambeque fue realizado por Julio Dantas, autor portugués que en su libro *Êles e elas, na vida-na arte-na historia* dedica un capítulo a este baile describiéndolo y buscando los contextos donde se ejecutó en Portugal. Desgraciadamente debido a que en la época en que se realizó esta investigación no se usaba un riguroso aparato crítico, el autor no cita sus fuentes. Dantas describe el zarambeque como una danza aristocrática del siglo XVII, originariamente portuguesa y uno de los bailes tradicionales de los siglos 600-700. Como un “baile de movimientos vivos, meneado, con movimiento de las nalgas, menos vulgar que la ‘fofa’ de los habitantes de Alfama y Regateiras en el tiempo de D. João V (1706-1750), más rápido y más vivaz que la ‘chacóna’ o el ‘octavado’ o el ‘Zabel-Macau’”. Estaba en plena moda a mediados del siglo XVII, — y la gente todavía deliraba con ella en la procesión de *Corpus Christi* a finales del siglo XVIII.

La vida del "sarambeque" duró, por lo menos, un siglo y medio. Al principio, lo bailaban las damas de la nobleza, se bailaba con los brazos y con las piernas, zapateando y sonando las castañuelas alrededor a una alfombra o colchoneta. En 1752 lo vemos, adorado por el pueblo, bailarse antes de las nobles corridas de toros que el Marqués de Abrantes levantaba en honor del rey D. José (Dantas, 1918: 189-193).¹⁹

¹⁹ El texto original en portugués de Dantas: Ó SARAMBEQUE

No propósito de estudar, em toda a extensão do seu pitoresco, a vida da sociedade portuguesa do século XVIII, fiz reconstituir, no Conservatório, uma das danças tradicionais dos séculos de seiscentos o de setecentos. Chama-se essa dança — o «sarambeque». É um bailado de movimentos vivos, saracoteado, desnalgado, menos grosseiro do que a «fofá» dos alfamistas e das regateiras do tempo de D. João V, mais rápido o mais vivaz do que a «chiacoína») o «oitavado» ou o «Zabel-Macau». Dançaram-no seis «gaivotas» de josèzinhos encarnados e lenços bicudos do cambraia, e seis «francelhos-móres» do tempo de Filinto, com as suas casacas de sêda, os seus bicornes enormes, as suas gravatas «de espéque», os seus brincos nas orelhas, o seu óculo de punho de prata, — degenerescências beatas e apostólicas do lerrível incruyable da Revolução. Baleu-lhe os ritmos, num cravo de oitava larga, o talento de Hermínio Nascimento. Reconstituiu-lhe as marcas — ou as «mudanças» como se dizia no século XVIII -a competência de António Pinheiro. E a vèlha dança, que em 1730 fizera tremer de indignação na sua púrpora o nobre cardeal da Cunha, — teve um sucesso.

O que era o «sarambeque»? Qual foi a sua história? São poucos os documentos que se referem a esta dança, e poucas as indicações subsistentes àcêrca dos seus «passos» e «figuras». O que parece é que, como a «fofa», como o «canário», como o «arromba», como o «arrepia», era uma dança originariamente portuguesa. Estava em plena moda no meado do século XVII, e o povo ainda delirava com ela, na procissão do Corpus Christi ao fim do século XVIII. Ao passo que a «galharda», o «pé de chibáo», a «pavaiaa rica» morriam ao expirar de seiscentos, — o «sarambeque» balia-se com as

«cheganças» no tempo de D. João V, disputava o sucesso ao «fandango» no consulado pombalino, e dançavam-no ainda, no tempo dos franceses, com a mesma fúria esbelta, desnalgada e brejeira, os spencers azúis bordados de ouro dos oficiais de Junot e os encantadores capoles encarnados que deslumbraram, no princípio do século XIX, a viva duquesa de Abrantes. A vida do «sarambeque» durou, pelo menos, século e meio. A princípio, bailavam-no as senhoras fidalgas, por passatempo, nas suas câmaras e oratórios. Mas logo a moral de mosteiro e de cavalaria que caracterizou o século XVII

português, condenou, como demasiado desenvolta, uma dança que à similhaça da «sarabanda» se bailava com os braços e com as pernas, sapateando e estalando castanholas à volta dum tapêto ou duma esteira. O primeiro a fulminá-la foi D. Francisco Manuel, discutindo, na Carta de Guia de Casados os passatempos permitidos às esposas: «Não louvo o trazer castanhetas na algibeira, saber jácaras, e entender de mudanças do sarambeque, por serem indícios de desenvoltura». Essa desenvoltura fundamental fez, daí por diante, a fortuna da antiga dança seiscentista. O «sarambeque» desceu ao povo: passou dos tacões vermelhos das «franças» para os sócos de pau das maranhôas; invadiu as hortas do Catavento e os terreiros da Mouraria; fez as delícias dos picões do Mocambo e dos carpinteiros da Ribeira das Naus, — e farto de saracotear-se atrás do pálio doirado das procissões, ao lado dos mochatins e do rei David, surgiu, no meado do século XVIII, inesperadamente, bravamente, em plenas toiradas fidalgas do Terreiro do Paço. Em 1752 vêmo-lo, preferido pelo povo, adorado pelo povo, dançar-se perante as nobres tranqueiras de toiros que o marquês de Abrantes levantam em honra de el-rei D. José.

Um folheto de cordel, «*Mapa curioso das vistosas entradas e danças que hão-de preceder nos combales de touros; que no Terreiro do Paço se hão-de combater nos primeiros dias*» dá-nos a impressão da grosseira folia popular em que se teria transformado, no terceiro quartel do século XVIII, o aristocrático «sarambeque» de 1650:

Consideramos que Dantas comete un grave error al describir al zarambeque solamente como una danza aristocrática, ignorándola como una danza de negros. El zarambeque debió tener un proceso de transculturación para que llegara a ser practicado por las mujeres como lo señala la obra de Melo. A pesar de todo esto, el referido autor nos deja ver que el zarambeque para mitad del siglo XVII estaba muy difundido en Portugal y la aristocracia ya lo conocía y lo había adoptado entre sus prácticas. Aunque de manera clandestina, las señoritas lo bailaban, pues era un baile mal visto. Es de entender que este juicio negativo a este baile, se debía a las concepciones de la época que desaprobaban los movimientos corporales que nos describe el autor, hablando específicamente del movimiento de nalgas que salía de los pasos que se indicaban en los tratados de danza con movimientos de brazos y piernas unicamente. La práctica por mujeres de bailar el zarambeque en Portugal, continuó por varias décadas más. Con todo, en Lisboa, durante el reinado de João V (1689 a 1750), se decía que las niñas de la aristocracia que estaban en los conventos eran “maestras” en hacer jácaras y sarambeques (Oliveira Martins, 1886: 168).

Robert Stevenson en su libro *Music in Mexico: A Historical Survey*, haciendo una revisión de los códices de música instrumental novohispana, menciona la aparición del zarambeque en uno de

* Outra dança se cobiça
E dizem que há-de ir à praça:
A dança do sarambeque.

Emfim, haja sarambeque,
Dancem, tremam, dêm ao beque.
Que é iefto que o povo quer.*

Foi precisamente a forma plebeia do «sarambeque» que eu fiz reconstituir no Conservatório. E curioso que, na evolução desta dança, se dá exactamente o contrário do que se deu na evolução da «fofa». A «fófa», que é, no seu início, uma dança de negros, «*la plus indecente chose que j'aye jamais vue*» diz Dalrymple em 1774, reaparece, com o néo-marialvismo de 1830, entre as contradanças francesas e os caldos de galinha de Queluz, transformada numa dança de sala; o «sarambeque», pelo contrário, dança aristocrática do século XVII, bailada, como a «galharda» e a «pavana», com os garavins de pérolas e as anquinhas bojudas de Velasquez e de Pantoja de la Cruz, resvala das burlas para as toiradas, das procissões para as ruas-sujas, e morre em pleno carnaval de 1820, em pleno Entrudo dos casacas-de-briche, deixando atrás de si um tipo imortal: o *Ché-Chr*.

ellos. Desgraciadamente su información no es fiel puesto que él refiere que el zarambeque se encuentra en el manuscrito *A Tablatura de vihuela* de 1750 de la Biblioteca Nacional de México confundiénolo con el códice Saldivar IV donde sí están estas piezas. También señala que el nombre zarambeque es aplicado a una variante de la guitarra que tiene cinco cuerdas favorita de los negros en el país caliente (1952: 162).²⁰ No hemos localizado ninguna otra mención de este tipo de guitarra, ni sabemos si Stevenson se refiera a Tierra Caliente o de qué otro lugar se pueda tratar, puesto que tampoco este autor cita sus fuentes.

Luís da Câmara Cascudo (1954) dice que el zarambeque es una danza portuguesa y cita a Dantas en la descripción del baile, y su definición. De este mismo autor, tomamos el pensamiento de Luciano Gallet que en *Estudos de Folclore*, publicado en Rio de Janeiro (1934), incluye al zarambeque entre las "danzas negras implantadas en Brasil"²¹ diciendo que Minas Gerais es el área donde fue más conocida (en Luís da Câmara Cascudo, 1954: 566). El zarambeque fue conocido en Brasil, y lo que este autor nos señala es que fue un baile traído a Brasil y que es de

²⁰ El texto en inglés de Stevenson: The third tablature is in the manuscript division of the Biblioteca Nacional. A *Tablature de vihuela* dated approximately 1740, it contains fifty types of dance music. These dances occur: *jota, fandango, folías españolas, folías italianas, sarabanda, paspied, coranta, cotillón, rigaudon, rondeau, alemanda, burro, tarantelas, valona, and seguidillas*. The most unusual type listed *cumbees o cantos negros*. Here again in this tablature the powerful impress of the Negro in colonial dance types is clearly discernible. The cumbees are subtitled *cantos en idiona guineo*[...]. In this vihuela tablature occurs also a *zarambeques*; this name was applied to a five-string variant of the guitar much favored by Negroes in the hot country.

²¹ Original en portugués: Dança portuguesa, já popular na primeira metade do século XVII em Lisboa. Dom Francisco Manuel de Melo, em março de 1650, reprovava-a: "Não louvo o trazer castanhetas na algibeira, o saber jácaras e entender de mudanças do sarambeque, por serem indícios de desenvoltura" (CARTA DE GUIA DE CASADOS, 60, ed. Simões Lopes, Pôrto, 1949). Júlio Dantas (ÊLES E ELAS, ed. Chardron, Pôrto, 1918, 189-193) descreve-a: "É um bailado de movimentos vivos, saracoteado, desnalgado, menos grosseiro do que a "fôfa" dos alfamistas e das regateiras do tempo de D. João V, mais rápido e mais vivaz do que a "chacoína", o "oitavado" ou o "Zabel-Macau". Júlio Dantas crê o sarambeque "originariamente português", como fôfa, o canário, o arromba, o arrepiã, e em plena moda no século XVIII, nas procissões de "Corpus Christi". O sarambeque disputava com a chegança a popularidade sob D. João V, e veio até a primeira década do séc. XIX. Durara mais de cento e cinquenta anos: O sarambeque, dança aristocrática do século XVII, bailada como a "galharda" e a "pavana", passou a bailado popular e comum. Luciano Gallet (ESTUDIOS DE FOLCLORE, 61, ed. Wehrs, Rio de Janeiro, 1934) incluiu-a entre as "danzas negras implantadas no Brasil", dando Minas Gerais como sua área mais conhecida. Renato Almeida (HISTÓRIA DA MÚSICA BRAILEÑA, 161, ed. Briguiet, Rio de Janeiro, 1942) deu-a como um sinônimo de "samba" na Bahia, como o "sarambé" e o "sorongo".

posible origen berbere y, además, una variante de la zarabanda, sólo que sin movimientos lentos y nobles (en Cascudo 2001: 20).²²

José Pedro Machado señala que la palabra zarambeque viene del castalleno zarambeque retomando la definición del *Diccionario de Autoridades* y está de acuerdo, con que esta palabra se deriva de zambra, además de mencionar la *Carta Guía de Casados* de Melo (Machado, 1967: 2071).²³

Otro estudioso que profundiza en las referencias acerca del zarambeque es Fernando Ortiz (1924: 481) quien señala:

ZARAMBEQUE, m. Baile antiguo de la gente de color, alegre y bullicioso.

¿Es andalucismo? ¿Proviene de *zarabanda*, como quiere [Pedro Felipe] Monlau? ¿Ambas voces se originaron del hebreo, como pretende Covarrubias?

El diccionario de la Academia hace derivar *Zarambeque* de la voz hispana *zambra* *jaleo, algazara, alboroto, escándalo* nacida de un vocablo árabe, como dicen Engelmann, Dozy, Monlau y otros.

En los siglos XVII y XVIII se bailaba en Sevilla el Zarambeque y equivalía al guineo y Cotarelo (62,251) cita a Montero, Francisco de Castro, Antonio de Solís, que traen su estribillo: * Norabuena, Bailemos el *guineo** y acaba !Zarambeque, teque; lindo zarambeque.

En el entremés La fiesta de palacio de Montero (1658), sale una negra de Angola, * en su traje*, y canta:
Ya como unan plesona
turu venimo
a inciña zalambleque
y nucio plimo.

²² Original en portugués : O SARAMBEQUE, que Luciano Gallet dizia dança africana aclimatada em Minas Gerais, considero-a possivelmente berbere, variante da SARABANDA, não mais em movimentos lentos e nobres, mas já em Portugal bailada com meneios indecorosos, popular e lasciva, inicialmente privativa de mulheres, índice do requinte mouro em não fatigar-se e ver dançar os corpos juvenis e femininos. Seiffedin-Bei, da embaixada da Turquia em Washington, a quem Oliveira Lima sugeria quevalsasse, respondia: - Ma foi non, dans mon pays nous les faisons danser pour nous. Começara o SARAMBEQUE aos pares, como o minueto e agavota, terminando em círculo, ardente e festivo. A SARABANDA inspirara Haendel, Bach, Corelli. O SARAMBEQUE ficou nas composições anônimas e jubilosas.

²³ En portugués: Sarambeque, s. Do cast. *zarambeque*, <<música e dança buliçosa, de negros>>, derivado de *zambra* «baile de mouros», que por sua vez, provém do ár. *zarm*. Séc. XVII: <<Não louvro o trazer castanhetas na algibeira, o saber jacaras, e entender de mudanças do *sarambeque*, por serem indícios de desenvoltura>>, D. Francisco Manuel de Melo, *Carta de Guia de Casados*, p. 61, ed. de 1954.

Este baile se llama también el *zambe* acaso de *zamba* *tumbor* y de ahí pudiera haberse derivado la voz zambeque que se conoce asimismo en Cuba.

Ortiz se ocupa de la etimología de la palabra citando a algunos autores que le atribuyen un origen hebreo y árabe. Nosotros consideramos que si se trata de un baile de negros es poco probable que esta palabra provenga de raíces etimológicas hebreas o árabes, lo cual más adelante comentaremos. Al igual que otros autores como Cotarelo, Ortiz señala la equivalencia de este baile con otros dos de la misma época: el zumbé y el guineo, que como hemos explicado nos eran los mismos bailes pero eran bailes de negros que también se ejecutaban en los mismos contextos. Señala el zarambeque como importación de Europa

Otra estudiosa que ha realizado investigación valiosa con respecto a las músicas y danzas de herencia africana en Brasil es Oneyda Alvarenga, ella señala respecto del zarambeque:

Existió en el Brasil una danza negra, el zarambeque, cuya referencia más antigua entre nosotros data del siglo XVIII. Tenido allá también como negro, el zarambeque fue popularísimo en España en el siglo XVII, y se ejecutaba comúnmente ligado a la chacona, danza considerada como el origen de las que pertenecen al tipo del fandango y a la que Simón Aguado, Cervantes, Quevedo y Lope de Vega llamaron “mulata americana”. (1947: 24).

Alvarenga sitúa al zarambeque en los bailes del tipo lundú, junto con el baiano, el sorongo, la cachucha y la tirana, y dice que son emparentados con las danzas portuguesas y españolas, que tuvieron difusión continental a comienzos del siglo XIX (en Pereira Salas, 1950: 130). El lundú es considerado una de las primeras danzas del Brasil que atrajo la atención de los cronistas como Thomas Lindley en el siglo XVII, quien la describió como “tentadora dança de negros” (en Cabrera, 2009: 179).²⁴

Schneider, en su diccionario, define el zarambeque como una danza de origen africano ya popular en Lisboa en la primera mitad del siglo XVII. Señala que la palabra portuguesa

²⁴ Original en portugués: “Descrito como "tentadora dança de negros" o lundú foi uma das primeiras danças a atrair a atenção dos cronistas viajantes, como é o caso de Thomas Lindley O”.

zarambeque viene una lengua bantú del norte de Mozambique o Malawi: de *saramba* del cuabo, lengua de Mozambique (cerca de Quelimane) y que es “baile con meneos de cuerpos y las caderas, acompañados de gestos amorosos al ritmo de pequeñas campanas y sonajas”, o “las pequeñas campanas y traqueteos usados en esta danza”. Además retoma algunos datos de Cascudo y Machado (Schneider, 1991:551).²⁵

Nei Lopes por su parte, dice que el zarambeque es una danza popular brasileña (2003: 202).

El *Diccionario de la Lengua Española* en su vigésimo segunda edición, aún conserva la definición del *Diccionario de autoridades* y la relación que se le dio con la palabra *zambra*.

Zarambeque. (De zambra).

1. m. Tañido y danza alegre y bulliciosa de personas de raza negra.

En la misma fuente; zambra significa:

Zambra. (Del ár. hisp. **zámra*, y este del ár. clás. *Zamr*, tocata).

1. f. Fiesta que usaban los moriscos, con bulla, regocijo y baile.
2. f. Fiesta semejante de los gitanos del Sacromonte, en Granada, España.
3. f. coloq. algazara (ruido de muchas voces).

²⁵ Original en inglés: “A licentious dance of African origin already popular in Lisboa in the first half of the 17th. Cent. It developed into popular dance in the Corpus Christi processions there. It was still seen as procession until about 1810, thus having lasted more than 150 years in its different forms CASCUDO (1979) [CF Spanish zarambeque “turbulent music and dance of blacks” which in turn probably came from the Arabic zamr – MACHADO (1977) However, this Portuguese word more likely derives from Bantu language of northern Mozambique of Malawi: cf Cuabo language of Mozambique (near Quelimane) saramba “dance deaturing swaying bodies and hips accompanied by amorous gestures to the rhythm of small bells and rattles”, or “ the small bells and rattles used in this dance”; cf Nyunge (Tete) at sarama; cf Yao (Malawi) salamba which have the same meaning (presumably both for the dance and the instruments used) –RAIMUNDO (1933)”.

III. 3. Etimología.

Hemos encontrado que varias definiciones del vocablo zarambeque se centran en su posible origen etimológico. En algunas de ellas se expone que esta palabra proviene de la voz hispana *zambra*, nacida del árabe *zarm*, con el significado de “fiesta que usaban los moriscos, con bulla, regocijo y baile” (*Diccionario de la lengua española* 2003). Según Fernando Ortiz en su *Glosario de afronegrismos*, esta etimología es sustentada por los siguientes autores: Machado, Wilhelm Engelmann, Reinhart Dozy y Pedro Felipe Monlau (Ortiz, 1924:481). Otros estudiosos han girado su mirada hacia las lenguas bantúes, tal es el caso de Schneider, el cual afirma que la palabra portuguesa zarambeque viene una lengua bantú del norte de Mozambique o de Malawi: de *saramba* del cuabo lengua de Mozambique (cerca de Quelimane), (1991: 551). Esta etimología es puesta en tela de juicio por Rolando Antonio Pérez [en comunicación personal], quien señala que el vocablo en cuestión proviene de la lengua kikongo y se compone de la siguiente manera: *sala*, ‘vivir’, ‘latir’ (el corazón), ‘actuar’, ‘hacer’ (de allí, *nsala* ‘principio de vida’, más *mbeke-mbeke* (rápidamente, intensamente).

Concordamos en que el zarambeque no pudo ser originario de Mozambique puesto que la primer licencia para un cargamento en ese lugar para llevar esclavos a Brasil fue en el año de 1645 (Curto 2005: 44) y para ese año el zarambeque ya era conocido en Lisboa porque que 6 años después Melo ya se quejaba de que estaba de moda en Portugal. Además, desde el siglo XVII hasta el XVIII, las principales regiones para la extracción de esclavos se localizaban en la costa occidental de Africa. Durante estos siglos se extraían de Angola y Congo los negros para Bahía (Brasil). Y después, la mayoría de los esclavos enviados desde África a Salvador provenían del Golfo de Guinea (Lopes 2008: 63). Esto mismo sucedía con los cargamentos de esclavos para toda América.

Otro dato a tomar en cuenta pero no menos importante, es que según fuentes de la época los esclavos de Mozambique no eran considerados ni siquiera agradables, pues se les tenía como personas pobres y de una raza fea por su específico color de piel, lánguidos, sujetos de abatimiento (Koster, 1816: 420). Si los negros de Mozambique eran vistos de esta manera es poco probable que alguna de sus tradiciones y más tratándose de un baile fuera adoptado o siquiera tomado en cuenta por los blancos. Para que un proceso así suceda debe de haber

identificación o por lo menos estima entre las culturas. Por otro lado, los esclavos angolanos eran muy apreciados en Brasil, pues eran inteligentes y muy serviciales, honestos y fieles (Koster, 1816: 418). Lo mismo señala Aguirre Beltrán de los esclavos de la costa occidental de África que eran transportados a Nueva España, pues dice, que eran los más apreciados por los esclavistas debido a que eran un pueblo más abierto, más trabajador y menos rebelde. Muchas veces se les denominó como negros de Angola, debido a que esta era la factoría de donde se extraían, aunque como hemos visto la denominación étnica *angola* significaba que aquellos esclavos podían ser extraídos una gran extensión de tierra muy alejada de las costas. (Aguirre Beltrán, 1972: 141).

Retomando el criterio de Pérez Fernández, éste autor, estudiando la influencia africana en la música tradicional mexicana en sus raíces etimológicas, explica su hipótesis sobre el étimo en cuestión para el caso del vocablo *saranguandingo*, nombre de un baile denunciado ante la inquisición en el siglo XVIII, en Valladolid, actualmente Morelia.

“El vocablo *saranguandinga* puede ser analizado en tres componentes: Sara- ngua-ndinga, que corresponden a tres étimos provenientes de la lengua kikongo. Ellos son: nsala-ngua-nding. El primero de tales étimos corresponde al sustantivo nsala, literalmente "principio de vida; vida; la vida interior y oculta" (principe de vie; la vie; la vie interieure et cachee), según Karl Eduard Laman (1936: 754). La idea expresada por este sustantivo representa, ni más ni menos uno de los conceptos cardinales en las religiones del Africa negra (Witte 1995); o, según el criterio no exente de connotaciones polémicas de algunos autores, constituye una auténtica filosofía africana (Aguessy 1982). Nos referiremos al concepto de *fuera vital*. Esta alusión tan explícita a dicho concepto no debe ser motivo de sorpresa: J. Van Wing (1938:75) ha destacado que el *mukongo* es "un hombre que ha recibido el don de la vida, que ama este don por encima de todos los demás y se siente en la obligación de transmitirlo a otros." (Pérez Fernández 1999: 53).

La palabra *mbeke mbeke* según el mismo Pérez es utilizada en África para intensificar la acción expresada por un verbo. Así, en el *Dicionário complementar português-kimbundu-kikongo (línguas nativas do centro e norte de Angola)*, de António da Silva, *sala* significa, ‘latir’ (el

corazón), ‘actuar’, ‘hacer’, ‘andar’, ‘trabajar’ (Silva Maia, 1964: 385, 13, 286, 35, 620).²⁶ En consecuencia, este verbo denota la actividad vital humana en general. Y cabe señalar que, como sustantivo, *sala* quiere decir ‘movimiento’ (*Ibidem*: 432); asimismo, *sala* es el nombre que recibe, en el noroeste de Angola (es decir, en el sur del área lingüística del kikongo), un baile caracterizado por “un mouvement rapide des hanches” (‘un movimiento rápido de las caderas’), de acuerdo con Laman (en Pérez Fernández, 1999: 54). Por todo ello, *sala mbeke-mbeke* significa ‘actuar, moverse rápida y/o intensamente’.

Nei Lopes refiere 2 etimologías africanas distintas de la palabra zarambeque dice, que probablemente venga de la lengua nhungue, *ntsaramba*, que es el nombre de un cascabel y de una sonaja. También señala el posible origen kikongo de la palabra *sala*, que según el autor es una especie de danza (esta hipótesis etimológica para *sala* es congruente con lo planteado por Pérez Fernández), y de *mbeka*, que significa movimiento de danza (Lopes, 2003: 202).

El nhungue es el nombre nativo de los tete (Mozambique), así mismo, el dialecto que se habla en el río Tete (Newitt, 1973: 26). Lopes es un destacado investigador del tráfico de esclavos en Brasil y de la cultura africana, sin embargo, no se inclina por alguna de las dos etimologías contempladas por él.

Siendo el zarambeque, por definición, un baile de negros, esta investigación se inclina más a la explicación de una lengua africana como origen etimológico. Debido a lo que hemos expuesto y los datos recabados nos inclinamos en específico por la hipótesis de un origen bantú,

²⁶ **Acção**, s. F. KIMB: kibangu, kubanga, kikakalakalu, kiambe, ila, kima. KIK:

Evangu (pl.mavangu), luxilu, mpova, luzungilu, salu, ufú, p. 7.

Acto, s. m. Kimb: Kikalakalu, kikalakari, ila, kiambe, izame. KIK.: *Nvangi, e vangu, luxialu, mpova, salu, lusalu, fu*, p. 11.

Actuar, v. KIMB: -Kalakala, -banga, -longa, -koka, -fula, -tûa, -banda. KIK.: *Sala, sula, vuakika, vanga, vuaxila, bangaka*, p. 11.

Andar, s. m. E v. KIMB: Kuenda, -tuka, -jeta. -imajana, -kalakala. KIK.: *Diata, kamika, tama, vana e ntamam, vunvula, sala*, p. 35.

Fazer, v. KIMB: . Banga, -ila, -ila, -kita, -limbika, -kalakala, -ta, iambu, -didika. KIK: *Vanga, vangila, sala, sadila, tunga*. p. 286.

específicamente, de la lengua kikongo, hablada hoy día en el noroeste de Angola, el oeste de la República Democrática del Congo (Congo Kinshasa) y el suroeste de la República del Congo (Congo Brazzaville).

III. 2. Posible origen.

Se ha especulado mucho acerca del posible origen del zarambeque, que si era una danza española, portuguesa, brasileña o angoleña. Según las referencias y fuentes que se tienen, y que hemos consultado, se puede decir que este baile fue practicado por los negros esclavos en todos estos lugares anteriormente mencionados, mas lo importante es que fue adoptado por la sociedad europea en la Península Ibérica, y en sus colonias americanas.

Encontramos en las definiciones y en las referencias, que se ha atribuido diferentes orígenes a este baile.

Encontramos en las definiciones y en las referencias, que se han atribuido diferentes orígenes a este baile. En los entremeses del teatro del Siglo de Oro encontramos referencias al posible origen del zarambeque; según este primer ejemplo, este baile provino de Portugal.

FILOMENA: Demos fin, Pascual,

al baile esta vez.

PASCUAL: Tan derretido es,

que es de Portugal...

Zarambeque vaya,

vaya *Zarambeque*,

que es alegre el tono

para los sainetes

(Cotalero 1911: CCLXXIII).

Otras fuentes que nos indican que le zarambeque tiene un origen americano, como el siguiente entremés de *Los Sonos*, de Villaviciosa (impreso en 1661):

El *Zarambeque*, que salta,
pica y brinca más que todos
los sones de la guitarra.
Oiga señor alcalde,
La tonadilla
¡eh, eh, eh, eh!
Que es un baile tan rico
Que es de las Indias.
Eh, eh, eh, eh!
(Cotalero 1911: CCLXXI).

En los villancicos de Manuel de León Marchante también se indica como baile americano.

Con la Nieve que el frío arranca,
¡Tura la Negla zá vuelto Branca!
—Al sonecillo indiano del Zarambeque,
¡teque, teque, reteque, teque!
(Méndez Plancarte, 1952: xxv)

Y en otro villancico del mismo autor de 1676:

¡Adiós luz, que los Maitines
se han convertido en Tinieblas
Al sonecillo Indiano
del Zarambeque,
anden las mudanzas
firmes, y alegres!
¡Teque, teque, reteque, teque!
(Triana y Antorveza, 1997: 59).

Como vemos se indican distintos orígenes, pero no podemos confiarnos de estas referencias porque se puede tratar de juicios y valoraciones subjetivas de los poetas, y siempre es mejor guiarnos por los hechos históricos. El zarambeque fue un baile muy difundido en América, pues sabemos que se conoció en varios países, entre ellos Brasil, donde ya hemos visto su incorporación en la fiesta del *Corpus*; en México, con referencias en el código Saldivar IV y el archivo de la Catedral Metropolitana; en Chile, en el Código de Santiago de Murcia hallado allí; en Cuba como lo señala Ortiz y por último en Colombia.²⁷ Sin embargo, debido a que la fuente más temprana con la que contamos de la práctica del zarambeque se encuentra en Portugal que data de 1651 (la *Carta de guia de casados para que pelo caminho da prudencia se acerte com a casa do descana* de Melo), y basándonos además en que la palabra zarambeque proviene de la lengua kikongo de origen bantú del noroeste de Angola, de la étnia bakongo del sur del área lingüística congo, conocida como sud bantú era colonia de Portugal, planteamos que el zarambeque tuvo su origen en el mundo luso y posteriormente este se difundió a España y sus colonias. El territorio lusitano estaba conformado por Portugal que poseía colonias entre las cuales se encontraban Angola y el mismo Brasil; en éste último donde ya hemos visto que se practicaba también el zarambeque.

III. 4. Análisis musical del zarambeque.

A finales del siglo XVII el zarambeque surge como un género musical “cultivado”, transculturado y puesto en cifra (notación) para ser ejecutado con instrumentos musicales. El siguiente análisis musical tiene como finalidad identificar cuáles son los rasgos musicales específicamente africanos que caracterizaban al zarambeque de los siglos XVII y XVIII. Los zarambeques a estudiar son un total de diez y siete, y son los que hasta el momento se han logrado localizar en las siguientes fuentes: uno de la Comedia *Las Amazonas* de Antonio Solís

²⁷ Contamos con una referencia, no musical pero interesante, al zarambeque, en el hecho de que este mismo vocablo destaca la procedencia africana del baile al designar a un platillo tenido en Perú como comida de los esclavos. “Foó ¡foó! y lo que hiede don Anticucho Zarambeque” (López 1822: 90).

(España, 1655); dos en *Luz y norte musical: para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar á compás por canto de organo* de Lucas Ruiz de Ribayaz (España, 1677); tres en el *Compendio numeroso de zifras armónicas, con teoría y práctica para arpa de una orden, de dos ordenes y órgano* de Diego Fernández de Huete (Toledo, España, 1698); dos en *Libro de diferentes cifras de gitara escojidas de los mejores autores* (1709); uno *Cifras Selectas de Guitarra* (Chile, 1722), el mismo del código Saldivar IV (México, 1732) y; siete transcritos en la tesis doctoral de Rogerio Budasz, PhD. “*The five-course guitar (viola) in Portugal and Brazil in the late seventeenth and early eighteenth centuries.*” University of Southern California, 2001, provenientes uno del código P-Lcg del Servicio de música de la fundación Gulbenkian y 6 del código M-M- 97 Coimbra (Portugal, *sf*); y la voz de bajo del villancico Guachi de la Colección Sanchez Garza CSG.261 (México, ca. 1679-1691).

El *corpus* de zarambeques que hemos logrado reunir se desarrolla a lo largo de un siglo aproximadamente de 1650 a 1750 y están escritos en su mayoría en *cifra*. Fernando Palatín define cifra de la siguiente manera: “Modo vulgar de escribir música por números” (Palatín, 1990 [1818]. 49). La cifra fue el modo más utilizado para escribir música en los siglos XVII y XVIII, quizá por la facilidad para entenderla de los muchos ejecutantes aficionados de instrumentos de esta época que no sabían leer notación musical. Los libros escritos en cifra eran accesibles para un número mayor de público, puesto que la cifra es como un mapa del instrumento en el que las cifras o números representan las notas, las líneas verticales el compás, el lugar donde se encuentren los números dentro del espacio del compás su valor; las líneas horizontales en el caso de la vihuela son las cuerdas. La cifra para los músicos novatos o que no tuvieran el conocimiento de la escritura musical, resultaba más fácil de entender. En los libros de cifras encontramos música popular como danzas y bailes. Por lo general sólo se anotaba la estructura de la pieza puesto que dependía del ejecutante y su capacidad de improvisación el desarrollo de la danza.

En los zarambeques de Huete, encontramos que uno de los zarambeques dice “zarambeque criollo”, señalando un origen americano puesto que la palabra criollo se refiere a la persona de raza negra nacida en América (RAE).

A continuación presentamos los ejemplos mencionados.

Zarambeque

Luz y norte musical

Lucas Ruiz de Ribayaz, 1677

Anónimo

Transcripción: Maria-Rosa Calvo-Manzano

ZARAMBEQUE

The musical notation for 'Zarambeque' is presented on a single staff with a treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The melody is written in a single line, starting with a quarter note G4 (with a sharp sign) in the first measure, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5 (with a circled '4' above it) in the subsequent measures. The final measure contains a quarter note E5 with a fermata above it. The bass line is written below the staff, consisting of six measures of half notes: G3, A3, B3, C4, D4, and E4.

(Ruiz de
Ribayaz, 1982: 15)

Zarambeque
Luz y norte musical

Lucas Ruiz de Ribayaz, 1677

Anónimo

Transcripción: Maria-Rosa Calvo-Manzano.

ZARAMBEQUES

DIFERENCIA

The image displays a musical score for a piece titled "Zarambeques". The score is written in 3/4 time and consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is labeled "ZARAMBEQUES" and contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8, with a circled "5" above the first measure and a circled "8" above the last measure. The third system contains measures 9 through 12, with a circled "10" above the first measure. The fourth system contains measures 13 through 15, with a circled "15" above the first measure. The piece concludes with a section labeled "DIFERENCIA". The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

(Ruiz de Ribayaz, 1982: 34)

Zarambeque Criollo

Compendio numeroso de zifras, 1698

Diego Fernández de Huete

Transcripción: Maria-Rosa Calvo-Manzano

ZARAMBEQUE CRIOLLO

The musical score is presented in three systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a 3/4 time signature. The treble staff contains a melody of eighth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords marked with circled letters: (d), (e), (d), and (d). The second system continues the melody and accompaniment, with chords marked (e), (d), (d), (e), and (d). The third system shows a final chord in both staves.

(Fernandez de Huete: 1992: 53)

Zarambeque

Compendio numeroso de zifras, 1698

Diego Fernández de Huete

Transcripción: Maria-Rosa Calvo-Manzano

ZARAMBEQUE

D.C.

(Fernandez de Huete, 1992: 55)

Zarambeque

Compendio numeroso de zifras, 1698

Diego Fernández de Huete

Transcripción: Maria-Rosa Calvo-Manzano

The image displays a musical score for the piece "Zarambeque". At the top right, there is a title block with the word "ZARAMBEQUE" above a small musical notation snippet. Below this, the score is presented in three systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *(p.)* and *(f.)*. The first system contains six measures, the second system contains five measures, and the third system contains four measures. The piece concludes with a double bar line.

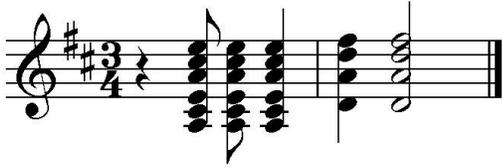
(Fernandez de Huete, 1992: 59,60)

Zarambeques

M811

Anónimo

Transcripción: Jorge Landeros



Zarambeques

M811

Anónimo

Transcripción: Jorge Landeros

1) Org. 2 y 3 en 1a en lugar de 2º orden

Zarambeques. O Muecas
Códice Saldiver IV f. 45,45v

Santiago de Murcia

Transcripción: Craig H. Russell

Musical notation for measures 27-31. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *p.* (piano) at the beginning. A downward-pointing arrow is positioned above the staff at measure 30, and a *v* (accents) marking is above the staff at measure 31.

27

Musical notation for measures 32-36. The staff continues with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *p.* is present. A trill (*tr*) is indicated above a note in measure 35. A downward-pointing arrow is above the staff at measure 36.

32

Musical notation for measures 37-41. The staff continues with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *p.* is present. A trill (*tr*) is indicated above a note in measure 40. A downward-pointing arrow is above the staff at measure 41.

37

Musical notation for measures 42-45. The staff continues with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *p.* is present. A trill (*tr*) is indicated above a note in measure 44. A downward-pointing arrow is above the staff at measure 45.

42

Musical notation for measures 46-50. The staff continues with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *p.* is present. A trill (*tr*) is indicated above a note in measure 47. A downward-pointing arrow is above the staff at measure 49.

46

(Russell, 1995: 23)

Sarambeque 1° tom de Sylva

P-Cug MM97 f. 58r

Anónimo

Transcripción: Rogério Budasz

The image displays a musical score for a piece titled "Sarambeque 1° tom de Sylva". The score is arranged in four systems, each consisting of a treble clef staff and a guitar-specific staff. The guitar staff uses a six-line system with circles representing fret positions and numbers 1-5 indicating fingerings. The treble staff contains the melodic line with notes, rests, and articulation marks. The piece is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The guitar staff shows a sequence of chords and fingerings that correspond to the notes in the treble staff.

(Budasz, 2001: 285)

Sarambeque 1° tom de Fr. João

P-Cug MM97 f. 58r-v

Anónimo

Transcripción: Rogério Budasz

0 2 3 5 5 5 3 2 3 | 5 | 0 2 3 5 3 2 0 3 2 3 0 1

3 2 3 1 0 2 2 0 3 2 0 3 2 3 2 0 2 3 3

1 0 3 3 1 0 2 1 0 3 2 3 2 0 3 3 3 3

0 2 3 3 0 2 3 0 1 0 1 3 2 3 5 5 3 2 0 3

f. 58r

¹ g¹ (1 3)

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The middle staff contains whole notes. The bottom staff contains a sequence of numbers: 3 1 0 3 2 3 0 3 2 3 3 1 0 1 3 3 1.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The middle staff contains whole notes. The bottom staff contains a sequence of numbers: 3 2 5 3 1 0 3 2 3 0 1 0 1 3 2 3 5 5 5 5.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The middle staff contains whole notes. The bottom staff contains a sequence of numbers: 5 5 5 4 6 4 5 4 6 5 4 6 5 6 5 5.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The middle staff contains whole notes. The bottom staff contains a sequence of numbers: 5 6 8 5 7 7 8 8 7 7 8 8 5 6 5 10 8 5.

² c#1 (2 2)
³ c#1 (2 2)

(Budasz, 2001: 286-288)

Sarambeque 2° tom

P-Cug MM97 f. 59r

Anónimo

Transcripción: Rogério Budasz

The first system of musical notation consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is written in eighth notes, with some beamed eighth notes. Below the staff are two lines of guitar tablature. The first line contains open circles representing natural notes, and the second line contains numbers 1, 2, and 3 representing fretted notes. The system spans 8 measures.

The second system of musical notation continues the melody from the first system. It features a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The notation includes eighth notes and some beamed eighth notes. Below the staff are two lines of guitar tablature with open circles and numbers 1, 2, and 3. The system spans 8 measures.

The third system of musical notation continues the melody. It features a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The notation includes eighth notes and some beamed eighth notes. Below the staff are two lines of guitar tablature with open circles and numbers 1, 2, 3, 4, 5, and 6. The system spans 8 measures.

The fourth system of musical notation concludes the piece. It features a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The notation includes eighth notes and some beamed eighth notes. Below the staff are two lines of guitar tablature with open circles and numbers 1, 2, 3, 4, 5, and 6. The system spans 8 measures.

First system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff is a bass clef with a 6-string guitar configuration, showing fret numbers (5, 7, 9, 7, 10, 9, 10, 8, 7, 8, 7, 4, 10, 8, 7, 4, 10) and chord diagrams.

Second system of musical notation. The top staff continues the melodic line. The bottom staff shows fret numbers (4, 10, 8, 7, 4, 10, 8, 10, 8, 7, 5, 5, 5, 5, 7, 8, 4) and chord diagrams.

Third system of musical notation. The top staff continues the melodic line. The bottom staff shows fret numbers (7, 5, 8, 5, 7, 8, 5, 7, 8, 5, 7, 5, 4, 5, 3, 3, 5) and chord diagrams.

[sic]

Fourth system of musical notation. The top staff continues the melodic line. The bottom staff shows fret numbers (6, 3, 6, 3, 5, 3, 5, 5, 6, 5, 3, 0, 2, 3, 2, 3) and chord diagrams.

Sarambeque 4° tom de Abreu

P-Cug MM97 f. 59r-v

Anónimo

Transcripción: Rogério Budasz

The image displays a musical score for a piece titled "Sarambeque 4° tom de Abreu". The score is presented in two systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains the melodic line, while the bass clef staff contains the guitar tablature. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is transcribed by Rogério Budasz. The first system shows the beginning of the piece, with a treble clef staff starting on a G4 note and a bass clef staff with a 2 on the second string. The second system continues the melody and tablature. The third system shows a more complex melodic line with a treble clef staff starting on a G4 note and a bass clef staff with a 2 on the second string. The fourth system continues the melody and tablature. The fifth system shows the end of the piece, with a treble clef staff starting on a G4 note and a bass clef staff with a 2 on the second string.

g(10)

The first system of music consists of a treble clef staff with a melodic line and a guitar fretboard diagram below it. The melodic line features a sequence of eighth and sixteenth notes, with some accidentals. The fretboard diagram shows fingerings for the first three frets, including a triplet of notes on the first fret.

The second system of music consists of a treble clef staff with a melodic line and a guitar fretboard diagram below it. The melodic line continues with eighth and sixteenth notes. The fretboard diagram shows fingerings for the first three frets, including a triplet of notes on the first fret.

The third system of music consists of a treble clef staff with a melodic line and a guitar fretboard diagram below it. The melodic line concludes with a final note marked with an asterisk. The fretboard diagram shows fingerings for the first three frets, including a triplet of notes on the first fret.

(Budasz, 2001: 292-293)

2. Nota borrada. Probablemente para ser tocada como primer final al repetir la sección. Ver número 2.²⁸
 (Budasz, 2001: 294-295)

Sarambeque 7° tom

²⁸ Texto original en inglés: 2. Deleted note A(5 0). Probably to be placed as a first ending when repeating the section. See n.2

P-Cug MM97 f. 59v-60r.

Anónimo

Transcripción: Rogério Budasz

The image displays a musical score for guitar, organized into four systems. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first three systems end with a double bar line. The fourth system is labeled "f. 60r" and continues the melody. The guitar part is indicated by numbers 0-5 on the strings and includes various techniques like triplets and slurs.

1 2

The first system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is written in eighth and quarter notes. Below the staff is a guitar fretboard diagram with two staves. The top staff shows fret numbers (0, 3, 2, 0, 0, 0, 2, 1, 2, 0) and the bottom staff shows fingering numbers (3, 0, 5, 3, 5, 3, 2, 3, 2, 3, 3, 2, 3, 3, 5, 3, 2, 0, 3).

The second system continues the melody from the first system. The guitar fretboard diagram shows fret numbers (0, 0, 0, 2, 1, 5, 1, 0, 2, 1, 5, 1) and fingering numbers (0, 2, 3, 3, 2, 3, 5, 7, 5, 2, 3, 5, 7, 5, 8, 6, 5, 8).

The third system features a treble clef staff with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The melody includes a long note with a fermata. The guitar fretboard diagram shows fret numbers (6, 5, 7, 5, 5, 6, 7, 5, 6, 8, 5, 6, 8, 7, 8, 7) and fingering numbers (5, 5, 4, 5, 6, 7, 5, 6, 8, 5, 6, 8, 7, 8, 7).

The fourth system continues the melody. The guitar fretboard diagram shows fret numbers (9, 10, 9, 10, 10, 9, 10, 8, 7, 8, 7, 5, 7, 7, 5, 8) and fingering numbers (9, 10, 9, 10, 10, 9, 10, 8, 7, 8, 7, 5, 7, 7, 5, 8).

¹ e - g' (1 2 - 1 3)
² f (1 3)

(Budasz, 2001: 296-298)

The image displays a musical score for guitar, organized into four systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The first system shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system continues with similar rhythmic complexity. The third system features a more melodic line in the treble staff with eighth notes. The fourth system concludes with a melodic phrase in the treble staff and a final chord in the bass staff.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff is a bass clef staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a bass line with quarter and eighth notes, including a triplet of eighth notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is a bass clef staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a bass line with quarter and eighth notes, including a triplet of eighth notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a long note with a fermata. The lower staff is a bass clef staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a bass line with quarter and eighth notes, including a triplet of eighth notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is a bass clef staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a bass line with quarter and eighth notes, including a triplet of eighth notes.

f. 23r *Continua o Sarambeq*

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains a melodic line of eighth and sixteenth notes. The lower staff is a lute tablature with six lines, featuring numbers 1 through 7 and rhythmic flags.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff shows a melodic line with some grace notes. The lower staff is a lute tablature with numbers and rhythmic flags.

The third system continues the piece with two staves. The upper staff shows a melodic line with grace notes. The lower staff is a lute tablature with numbers and rhythmic flags.

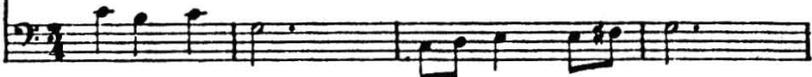
The fourth system concludes the piece with two staves. The upper staff shows a melodic line with grace notes and a final cadence. The lower staff is a lute tablature with numbers and rhythmic flags.

FINITUS

(Budasz, 2001: 362-364)

BAILLETES.
EL ZARAMBEQUE
CANTADO Y BAILADO EN LOA DE LA COMEDIA
LAS AMAZONAS

De autor desconocido.

VOZ. 
Te - que, te - que, te - que, te - que, te - que. te - que.
ACOMPTO. 


te - que, te - que, nues - tro di - a es: que el Rey y la Rei - na



mi Lo - as me - re - cen y o - tras mil las flo - res de es - te rami - lle - te.



Te - que, ya las be - llas da - mas



o - tras mil se de - ben Te - que, te - que, te - que, te - que, te - que!



te - que, te - que, te - que, nues - tro di - a es: es - te.


(Pedrell, 1785: 20)

Rasgos musicales africanos característicos de los zarambeques:

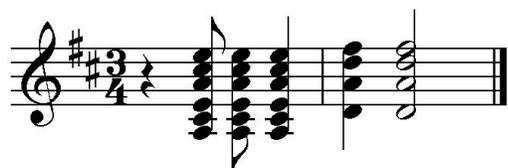
a) la armonía es muy sencilla, por lo general se trata de una relación de tónica-dominante, aunque en algunos casos se llega a usar la subdominante. Generalmente la armonía tiene la función acentuar la rítmica.

b) la estructura está basada en un módulo armónico que puede ser hasta de dos compases de tónica-dominante con la cual después se desarrollaban variaciones. En esta pequeña relación radica la dificultad de esta danza, ya que al tener una secuencia tan pequeña las posibilidades de crear frases es muy limitada.

c) es una pieza que está escrita en un compás perfecto (osea ternario), con signo de proporción menor.

Ej.1

Zarambeques, M811



d) se puede dividir en células compuestas por patrones rítmicos yámbicos o sincopados que generalmente se localizan en el bajo.

Ej. 2

Zarambeque Criollo

Diego Fernández de Huete



e) presenta un acento en el segundo tiempo, esto puede hacerse manifiesto con frases acéfalas; mediante ligadura del primer tiempo con el último del compás anterior, lo cual provoca síncopas y retardos; otra manera es marcándolo con el uso de la armonía, con el cambio de armonía coincidiendo con el segundo tiempo y la ejecución de acordes —con frecuencia rasgueado— en el segundo tiempo, ej. 3; la ejecución de trinos en el segundo tiempo.

Ej. 3.

Zarambeque. O Muecas

Santiago de Murcia. Codice Saldivar IV



Ej. 4.

Zarambeque Criollo

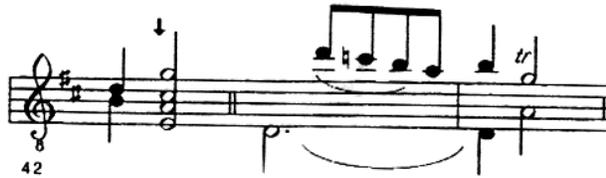
Diego Fernández de Huete



Ej. 5

Zarambeques. O Muecas

Santiago de Murcia. Códice Saldivar IV



f) La alternancia rítmica entre 6/8 y 3/4, con gran cantidad de hemiolas.

Ej. 6

Sarambeque 2° tom

P-Cug MM97 f. 59r



g) el uso de melodías por grado conjunto ascendentes al comienzo de la frase y descendentes al termino de ésta, con el empleo de la séptima disminuida, rasgo importante de su carácter popular (Fernández-Cortés, 2007: 445).²⁹

Ej. 7

Zarambeques. O Muecas

Santiago de Murcia. Códice Saldivar IV



²⁹ Juan Pablo Fernández-Cortés, en su artículo “Sonsonetes y Cumbés: Aproximación a las relaciones de la tonadilla escénica con el Nuevo Mundo a partir de algunas obras de Luis Misón (ca. 1720- 1766) y Blas de Laserna (1751- 1816)” dice de los cumbés que uno elementos musicales de la pieza que revelan su carácter popular es “la utilización del séptimo grado rebajado (*mi* bemol, dentro de la tonalidad de Fa mayor), da lugar a una indeterminación toanl-modal que evoca el folcórico modo mixolidio”.

El zarambeque tuvo un desarrollo en su forma. Los zarambeques de Fernández de Huete al parecer son un modelo inicial con el que se conoció el zarambeque, con el que se improvisaba. Siguiendo una línea con los zarambeques tanto del M811, el de Murcia y los de portugueses del MM 97 y el del servicio de música de la fundación Gulbenkian, que se tratan de los zarambeques que tienen una identidad que se reconoce mejor, un modelo final que llegó a ser el más popular, con el cual estableció un rasgueo característico que llega hasta nuestros días (Armoniosi Concerti, 2003).



Variante



Existen varias grabaciones donde se intenta hacer una reconstrucción sonora histórica, las cuales se basan en estos modelos para sus improvisaciones. Utilizan este rasgueo característico aunque no esté señalado en la partitura.

En Lucas Ruiz de Ribayaz un zarambeque es para guitarra y el otro para arpa. El de guitarra presenta una ligadura del tercer tiempo omitiendo con ella los dos primeros tiempos del compás siguiente, esto, crea una síncopación constante. Aunque estos zarambeques tienen este elemento, salen del patrón común a los zarambeques.

El zarambeque de teatro con el que contamos de la comedia *Las Amazonas* sale del esquema y características de los otros zarambeques, el único posible lazo que encontramos es el uso de octavo con puntillo y deciseisavo que también se usa en los zarambeques portugueses.

IV. Sistema de géneros de influencia africana.

El zarambeque como género musical comparte rasgos con otros géneros “negros” de la época y, por lo tanto, existe un conjunto de géneros emparentados que se diferencian de los occidentales. Algunos de estos géneros son: portorrícos, guineo, cumbé, paracumbé, arromba, cubano, gandu, caôzinho, etc. En este apartado nos proponemos llevar a cabo un análisis del zarambeque relacionándolo con su sistema de géneros emparentados y comparándolo con los más comunes. ¿cuáles son los rasgos comunes y distintos del zarambeque con los otros bailes “negros”? ¿cuáles de estos rasgos son similares a los de la música atribuida a una herencia africana?

El zarambeque está emparentado con la zarabanda, comparten la misma raíz etimológica “zara”. Llama la atención el *Guineo a 5, Eso rigor e Repente* de Gaspar Fernández, maestro de Capilla de la Catedral de Oaxaca donde el estribillo “Sarabanda tenge que tenge, sumbacasu cucumbé” es tan parecido al característico estribillo del zarambeque. Algunos autores han estudiado la relación de la zarabanda con los negros (Pastor, 2005), (Chaspeen, 2004).

La zarabanda, el guineo, el cumbé, el paracumbé, chacona y el zarambeque, comparten históricamente que todos ellos fueron bailados con *meneos* de caderas por negros, con tamboriles y campanillas en los tobillos, y posteriormente fueron danzas, incluidas en la procesión de *Corpus* y el teatro.

En este apartado haremos una sencilla comparación estos bailes y el zarambeque.

Rogério Budasz hace un análisis musical del cumbé, y afirma que el paracumbé se refiere a la mismo género debido a que comparten la misma etimología y musicalmente son similares (2007: 9). Según Budasz el cumbé:

- a) acordes rasgueados en tiempo ternario y la percusión en el tiempo débil es muy común en África occidental.
- b) Tiene un carácter de contexto armónico no funcional con un énfasis en el séptimo grado descendido y el insistente uso de módulos muy pequeños.

Vemos que el cumbé comparte con el zarambeque el uso de un compás ternario, el acento en el segundo tiempo, frases acéfalas, y se diferencia con una percusión en el tiempo débil.

Cumbeés

Santiago de Murcia

Transcripción: Frank Koonce



El guineo según Sebastián de Covarrubias en *Tesoro de la lengua castellana, o española*, define el Guineo, como: “cierta danza de movimientos prestos, y apresurados: pudo ser fuese traída de Guinea, y que la danzasen primero los negros, y puede ser nombre griego del verbo χυεω, moueo, incitor, por la agilidad, y presteza de la danza” (1611: 460).

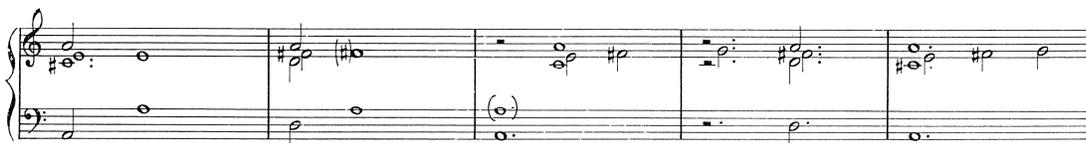
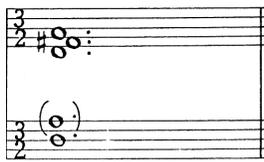
El guineo comparte rasgos con el zarambeque y el cumbé que vienen de su origen negro. También está en compás ternario y presenta el acento en el segundo tiempo. Es una célula de

tónica-dominante. No obstante, hay diferencias entre ellos que pudieron desarrollarse en el proceso de transculturación.

Guineo a 5

Diego Fernández de Huete

Transcripción: Maria-Rosa Calvo-Manzano



(Fernandez de Huete, 1992: 53)

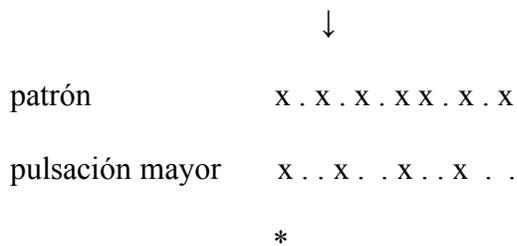
Hemos dicho que estos géneros comparten rasgos evidentes. Rolando Antonio Pérez Fernández, en su artículo “El son jarocho como expresión musical afroestizada”, señala que uno de los rasgos musicales que se identifican de herencia africana es:

“la frecuente construcción de frases a partir del segundo tiempo del compás (la segunda negra), la cual les confiere el carácter de *frases acéfalas*, según la terminología por Carlos Vega (1941), y que, asimismo, determina entradas a contratiempo (off beat), a diferencia de las frases téticas o anacrúsicas, más comunes en la música de origen europeo... características de la música de poblaciones de lengua y cultura *bantú* que habitan en Angola oriental (2003: 43).

Esto hace a su vez que la frase esté integrada a determinados patrones rítmicos en los que existe la no coincidencia del *punto axial* y el *punto inicial*. Según la teoría de Kubik, el *punto axial* (Angelpunkt) de un patrón rítmico cae junto con el primer tiempo del mismo, mientras que el llamado *punto axial* (Einsatzpunkt) indica el punto donde el ejecutante suele realizar su primer golpe con el instrumento. Ello condiciona igualmente una peculiar y frecuente manera de entrada a *contratiempo* (offbeat) (Pérez Fernández, 2003: 41).

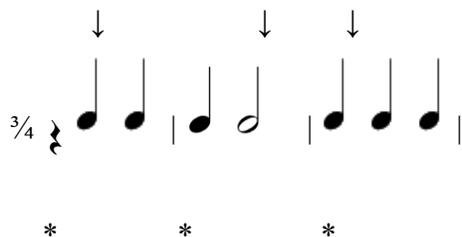
Gerhard Kubik (en Pérez Fernández: 43) muestra en el siguiente ejemplo cómo se da este rasgo en las *lineas temporales* (time lines) características de la música de la cultura *bantú* de Angola oriental en el patrón rítmico estándar de doce pulsaciones de la música africana.

En Angola oriental (ngangela, luvale, chokwe):



* punto axial ↓ punto inicial

Veamos cómo coincide esto con el patrón más común del zarambeque, que equivale a la mitad del patrón estándar africano.



Obsevamos que el acento no cae en el primer tiempo del compás sino que cae en el segundo tiempo. El acento del primer tiempo del tercer compás coincide con el final de la frase y por ello se suavisa a la hora de la ejecución.

Conclusiones

El zarambeque es un fenómeno complejo, por lo cual hubo que abordarlo desde diversas perspectivas que, finalmente, permitieron penetrar en el mundo del préstamo cultural entre esclavos negros, europeos e indios en África, la Península Ibérica y la América Íbera.

El zarambeque fue un baile africano que primeramente fue observado como una práctica de negros esclavos en sus reuniones y fiestas en sus barrios y viviendas, mas posteriormente tras un proceso de transculturación fue adoptado e incluido por los ibéricos, en su teatro, música y danza. Siendo representado por ellos mismo con actores que se vestían de negros.

La introducción del zarambeque en fiestas y celebraciones de la Iglesia nos muestra que, debido a la necesidad de integrar a los esclavos a la religión cristiana, las prácticas religiosas católicas fueron permeables a las prácticas seculares ibéricas y de otras culturas.

El zarambeque como género musical, comparte los siguientes rasgos musicales con otros géneros “negros” de la época:

- a) el uso de un compás perfecto (ternario).
- b) el acento en el segundo tiempo del compás, mediante frases acéfalas, la ligadura del primer tiempo con el último del compás anterior, con el acento marcado por un rasgueo, cambio de la armonía o el uso trinos en el segundo tiempo.
- c) el uso de patrones rítmicos yámbicos.
- d) el uso de síncopas y retardos.
- e) simpleza en la armonía destacando el elemento rítmico.

Por todo lo anterior proponemos que el zarambeque junto con otros géneros negros, conforman un conjunto de géneros emparentados que se diferencian de aquellos otros de origen netamente occidental.

Bibliografía

Fuentes primarias

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Serviço de Manuscritos e de Leitura de Manuscritos e Reservados.

Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.

Series: Actas de Cabildo.

Colección Sánchez Garza /(CENIDIM)

Biblioteca Nacional de España.

Fundação Calouste Gulbenkian, Livraria de Arte.

Anon. Codex (s/n), Fundação Calouste Gulbenkian, Livraria de Arte.

Anon. Codex M.M. 97. Serviço de Manuscritos e de Leitura de Manuscritos e Reservados. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Anon. Danzas en la fiesta del Corpus de año 1665 en Madrid, contratados por Francisco Garcia. 14027 -14. BNE Recoletos, Sala Cervantes.

Anon. Danzas para la fiesta del Corpus Madrid el año de 1674, contratadas con Sancho de Rivera y Domingo Garcia en 13500. Mss 14027- 19. BNE Recoletos, Sala Cervantes.

Anon. Danzas para la fiesta del Corpus Madrid el año 1672. Mss 14027 17. BNE Recoletos, Sala Cervantes.

Anon. Danzas que se han elejido para las fiestas del Corpus deste año de 1660, son las siguientes. 14027 -9. BNE Recoletos, Sala Cervantes.

Anon. Famosa Xacara nueva. VE/114/20. BNE Recoletos, Sala Cervantes.

Anon. Villancicos/ que se cantaron/ en la Real Capilla de las señoras/ Descalzas/ La noche de Navidad./ Este año de 1685/ y la noche de reyes de 1686/ siendo maestro de dicha real capilla/ El

licenc. Don Matias Ivan Veana/ en Madrid: por Antonio de Zafra, cirado de su magestad BNE VE/ 7914.

Anónimo. EL destierro del Ocio entremés nuevo. MSS/14089(H.136R.-145R.). BNE Recoletos, Sala Cervantes.

[Sanz Francisco]. Villancicos que se han de cantar en el Real Convento de la Encarnación la noche de Navidad, este año de 1675. Sala Cervantes VE/ 9149, 4v. BNE.

Salazar, Antonio de, *Guachi, Pelos alambeque*, Colección Sánchez Garza CSG.261, CENIDIM.

Fuentes secundarias

Aguirre Beltrán, Gonzalo. 1994. *El negro esclavo en Nueva España: la formación colonial, la medicina popular y otros ensayos*. México, Fondo de Cultura Económica.

—————1972. *La Población Negra De México: Estudio Etnohistórico*. 2o ed. México, Fondo de Cultura Económica.

Alvarenga, Oneyda. 1947. *Música popular brasileña*. México: Fondo de Cultura Económica.

Angulo Egea, María. 2007. “La fingida Arcadia: un sainete lírico de Ramón de la Cruz”, Universidad de San Jorge de Zaragoza.

Bastide, Roger. 1969. *Las américas negras: Las civilizaciones africanas en el nuevo mundo*. Madrid, Alianza Editorial, El libro de bolsillo.

Bean, Annemarie, Vernon Hatch, James, McNamara, Brooks. 1996. *Inside the minstrel mask: readings in nineteenth-century blackface minstrelsy*. Wesleyan University Press.

Bertaux, Pierre. 1985. *Africa desde la prehistoria hasta los Estados actuales*. México, Siglo Veintiuno.

Biblioteca Nacional de España. 1992. *Catalogo de villancicos de la Biblioteca Nacional: siglo XVII*. España: Ministerio de Cultura.

- Braudel, Fernand. 1976. *El Mediterráneo Y El Mundo Mediterráneo En La Época de Felipe II*. 2o ed. Sección de Obras de historia. México: Fondo de Cultura Económica.
- Brooks Matluck, Lynn, y Juan de Esquivel Navarro. 2003. *The art of dancing in seventeenth-century Spain*. Bucknell University Press.
- Budasz, Rogerio. 2001. The Five-Course Guitar (Viola) In Portugal and Brazil in the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries. Ph.D., Music History, Los Ángeles, California: University of Southern California.
- . 2007. «Black guitar-players and early African-Iberian music in Portugal and Brazil». *Early Music* 35 (1) (Febrero 1): 3-22. doi:10.1093/em/cal117.
- Cabrera, Carlos Arcos. 2009. *Sociedad, cultura y literatura*. Flacso-Sede Ecuador.
- Caillois, Roger. 1996. *El hombre y lo sagrado*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Caro, Rodrigo. 1884. *Dias geniales ó Lúdicos: libro expósito dedicado á Don Fadrique Enrriquez Afan de Rivera*. Impr. de El Mercantil Sevillano.
- Carpentier, Alejo. 1987. *Obras completas de Alejo Carpentier XII: Ese músico que llevo dentro; la música en Cuba*. México, Siglo XXI.
- Carretero Cruz, Sagrario. 1990. *El Carnaval en Yanga: notas y comentarios sobre una fiesta de la negritud*. [Veracruz], Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, Unidad Regional Centro de Veracruz.
- Cascudo, Luís da Câmara. 1954. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministerio da Educação e Cultura Instituto Nacional do Livro.
- Cañal, Rafael González. 2000. *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*. Univ de Castilla La Mancha.
- Cerone, Domenico Pietro. 1613. *El Mellopeo y maestro: Tractado de musica theorica y pratica, en que se pone por extenso, lo que vno para hazerse perfecto musico ha menester saber, y por mayor facilidad, comodidad, y claridad del lector, esta repartido en XXII libros ...* por Iuan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci, impressores.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 1993. *Obra completa: Ocho comedias y ocho entremeses; El trato de Argel; La numancia; Viaje del Parnaso; Poesías sueltas*. Centro Estudios Cervantinos.
- Cotalero y Mori, Emilio. 1911. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI à mediados del XVIII*. Casa Editorial Bailly Bailliére.
<http://www.archive.org/details/coleccindeentr0101cotauoft>.

- Covarrubias, Sebastián de. 1611. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid, por Luis Sanchez.
- Crook, Larry. 2009. *Focus: music of northeast Brazil*. Taylor & Francis.
- Curto, José C., y Souldre-LaFrance, Renée. 2005. *Africa and the Americas: interconnections during the slave trade*. Africa World Press.
- Dantas, Júlio. 1918. *Êles e elas, na vida-na arte-na historia*. Porto, Livraria Chardron de Lélo & Irmão.
- De la Fuente Ballesteros, Ricardo. 1984. “El personaje del negro en la tonadilla escénica del siglo XVIII”. *Revista de Folklore*, Fundación Joaquín Díaz.
- Domínguez Lourdes S. 2008. “Arqueología de los esclavos africanos e indígenas en Brasil y Cuba”, en *Cuba Arqueológica*, cubaarqueologica.org.
- Española, Real Academia, y Spanish Royal Academy. 2003. *Diccionario de la lengua española*. ESPASA CALPE, Noviembre.
- Esses, Maurice. 1993. *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries Vol I: History and background, music and dance*. Pendragon Press.
- Estensoro Fuchs, Juan Carlos. 1988. “Música y comportamiento festivo de la población negra en Lima colonial”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 451-452, pp.161-168.
- Fernández-Cortés, Juan Pablo. 2007. “Sonnetes y Cumbés: Aproximación a las relaciones de la tonadilla escénica con el Nuevo Mundo a partir de algunas obras de Luis Misón (ca. 1720- 1766) y Blas de Laserna (1751-1816)”. En *La música y el atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica.*, Granada ,ed. Gembergo Ustárroz María.
- Fernandez de Huete, Diego 1992. *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo / Diego Fernandez de Huete ; Ma. Rosa Calvo-Manzano*. 2 vols. Madrid: Asociación Arpista Ludovico : Alpuerto,.
- Freitas, Pedro de. 1946. *História da música popular em Portugal: Versão tradicional da música popular em Loulé*, Lisboa, Tip. de Liga dos combatentes de grande guerra.
- Fryer, Peter. 2000. *Rhythms of resistance: African musical heritage in Brazil*. Pluto Press.
- González Casanova, Pablo. 1986. *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*. México: Secretaría de Educación Pública

- Hidalgo, Manuel. 1771. *Comedia famosa, el asombro de la Francia hasta la Romarantina*. F.Suriá.
- Hill, John Walter. 2007. *La música barroca*. Madrid, Ediciones AKAL.
- Kartomi, Margareth J. 2001. “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos”, en Francisco Cruces *Las culturas musicales*, Madrid, Editorial Trotta , pp. 357-382.
- Koster, Henry. 1816. *Travels in Brazil*. Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown.
- Labrador Herraiz, José J. 2004. Villancicos de negros y otros testimonios al caso en manuscritos del Siglo de. En *De la canción de amor medieval a las soleares : profesor Manuel Alvar «in memoriam» : (Actas del Congreso Internacional «Lyra minima oral III», Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)*, 163-187.
- Knighton, Tess, y Álvaro Torrente. 2007. *Devotional music in the Iberian world, 1450-1800: the villancico and related genres*. Ashgate Publishing, Ltd.
- Lopes, Nei. 2003. *Novo dicionário banto do Brasil*. Río de Janeiro, Pallas Editora.
- 2008. “Malês: O Islã Negro no Brasil” en *Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira*, São Paulo, Grupo Editorial Summus, pp. 51-70.
- López, Antonio (impr). 1822. “El Loro” en *Boletín de la Biblioteca Nacional de Perú*, 1969, Biblioteca Nacional de Perú, año XXIII-XXIV, num. 51-52, pp. 87-110.
- López Cortés, José Luis. 1989. *La esclavitud negra en la España peninsular del siglo XVI*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Machado, José Pedro. 1967. *Diccionario etimológico da lingua portuguesa (...)*. Editorial Confluência, Livros Horizonte.
- Markessinis, Artemis. 1995. *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid, Lib Deportivas Esteban Sanz.
- Martínez Gil, Fernando y Fernández Juárez, Gerardo. 2002. *La fiesta del Corpus Christi*. España, Universidad de Castilla La Mancha.
- Martínez, Gloria y Martínez Millán, Miguel. 1971. *El Villancico y la Navidad en la Catedral de Cuenca*, Cuenca, Publicaciones de la Escuela Normal «Fray Luis de León».
- Melo, D. Francisco Manuel de. 1820. *Carta de guia de casados para que pelo caminho da prudencia se acerte com a casa do descanso*. Lisboa.

- Méndez Plancarte, Alfonso. 1952. "Vida del villancico en la vieja España: Estudio liminar" en Cruz, Juana Inés de la, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz: Villancicos y letras sacras*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. xi-xxx.
- Michaelis, Henriette, y Fritz Pietzschke. 1970. *Nôvo Michaelis: Portugues-Inglês*. São Paulo Edições Melhoramentos.
- Molinero, Baltasar Fra. 1995. *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- Moreno Fraginals, Manuel. 1996. "Aportes culturales y deculturación", en *África en América Latina*. México, Siglo XXI, UNESCO.
- Moreno Navarro, Isidoro. 1997. *La antigua hermandad de los negros de Sevilla: etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Navarrete Pellicer, Sergio. 2011. "La zarabanda: fragmentos de una historia musical en Guatemala" Oaxaca, CIESAS.
- Newitt, M. D. D. 1973. *Portuguese settlement on the Zambesi: exploration, land tenure, and colonial rule in East Africa*, Africana Pub. Co.
- Santa Cruz, Nicómedes. 1988. "El negro en Iberoamérica" en *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 451-452, febrero, pp. 7-46, Madrid.
- Oliveira Martins J. P. 1886. *Historia de Portugal*. Vol. II. Lisboa, Livraria Bertrand.
- Ortiz, Fernando. 1924. *Glosario de afronegrismos*, Imprenta «El Siglo XX».
- . 1984. *Ensayos etnográficos*, Editorial de Ciencias Sociales.
- . 1987. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacuch.
- Palatín, Fernando, y Ángel Medina. 1990. *Diccionario de música: Sevilla, 1818*, Universidad de Oviedo.
- Pedrell Felipe. 1785. *Teatro Lírico español anterior al s. XIX*, La Coruña, s. a.
- Pereira Salas, Eugenio. 1950. "RESEÑA A ONEYDA ALVARENGA. - MÚSICA POPULAR BRASILEÑA, 330 páginas más de 133 ejemplos musicales y 52 fotografías originales. (Editora Globo, Río de Janeiro. Porto- Alegre. San Pablo, 1950" en Juan Orrego Salas (dir), *Revista*

Musical Chilena, XL VERANO 1950-1951, Santiago de Chile, Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile.

Pérez Fernández, Rolando Antonio. 2003. "El son jarocho como expression musical afroestiza" en Loza, Steven Joseph, y Jack Bishop *Musical cultures of Latin America: global effects, past and present : proceedings of an international conference, University of California, Los Angeles, May 28-30, 1999*. Dept. of Ethnomusicology and Systematic Musicology, Los Angeles, University of California.

Phillips, William D. 1989. *La esclavitud desde la época romana hasta los inicios del comercio transatlántico*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.

Real, Academia Española, Vigésima segunda edición en línea.

Real, Academia Española. 1976. *Diccionario De Autoridades*. Edición Facsimil, Biblioteca románica hispanica, 3 vol., Madrid, Ed. Gredos.

Robles Cahero, Jose Antonio. 2008. *Un paseo por la música y el baile populares de la Nueva España*. <http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/html/danza/danza.htm>

Ruiz de Ribayaz, Lucas, y Maria Rosa Calvo-Manzano. 1982. *Luz y norte musical / Lucas Ruiz de Ribayaz ; transcripción realizada con la colaboración de Maria-Rosa Calvo-Manzano*. Opera omnia. [Madrid], Alpuerto.

Russell, Craig H. y Saldívar. Gabriel, 1995. *Santiago de Murcia's «Codice Saldivar No. 4»: A Treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico. 2-vol. set (Music in American Life)*., University of Illinois. http://openlibrary.org/b/OL10227603M/Santiago_de_Murcia%27s_Codice_Saldivar_No._4.

Ruy Souza, Affonso de. 1953. *Historia da Câmara Municipal da Cidade do Salvador*. Câmara Municipal de Salvador.

Saco, José Antonio. 1879. *Historia de la esclavitud de la raza africana en el nuevo mundo y en especial en los países Américo-hispánicos*. Barcelona, Imprenta de Jaime Jepûs. <http://www.archive.org/details/historiadelaesc00sacogoog>.

Salas, Jusepe Antonio González de y Sánchez Laílla, Luis. 2003. *Nueva idea de la tragedia antigua*. Reichenberger.

- Schneider, John T. 1991. *Dictionary of African borrowings in Brazilian Portuguese*. Hamburg, Buske Verlag.
- Silva Maia, Antonio da. 1964. *Diccionário complementar português-kimbundu-kikongo: (linguas nativas do centro e norte de Angola)*.
- Sigaut, Nelly. 2008. "La fiesta de Corpus Christi" en Monserrat Galí Boadella (ed) y Morelos Torres Aguilar (ed.) *III Coloquio Musicat Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas; BUAP, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego".
- Subirá, José. 1927. «La participación musical en los sainetes madrileños durante el siglo XVIII». *Revista de la Biblioteca) Archivo y Museo*, pp. 1-14.
- Stevenson, Robert Murrell. 1952. *Music in Mexico: A Historical Survey*, New York, Crowell.
- _____. 1970. *Renaissance and baroque musical sources in the Americas*. General Secretariat, Organization of American States.
- _____. 1974. *Christmas music from baroque México*. University of California Press.
- Tejerizo Robles, Germán. 1989. *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada: Aspectos musicales*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Tello, Aurelio. 2006. "Aspectos dancísticos en los villancicos del Cancionero de Gaspar Fernández" en Aurelio Tello (ed) *La Danza En La Época Colonial Iberoamericana*. Bolivia: Asociación Pro Arte y Cultura, pp.154-173.
- Triana y Antorveza, Humberto. 1997. *Léxico documentado para la historia del negro en América (siglos XV-XIX)*. Instituto Caro y Cuervo.
- Valdivia Sevilla, Francisco Alfonso (trans). 2008. *Libro de diferentes cifras M/811 (1705)*. Madrid: Sociedad de vihuela.
- Vera, Alejandro. 2007. «Santiago de Murcia's Cifras Selectas de Guitarra (1722): A New Source for the Baroque Guitar». *Early Music* 35, pp. 251-69.
- Villabella, José Manuel. 2008. "El negrito del sainete cubano: El primer negrito". *Periódico Cubarte*. <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/opinion/7186/7186.html>.

Vodovozova, Natalie. 1996. A contribution to the history of the Vilancico de Negros: A Thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of master of arts. The University of British Columbia.

Widdes, Richard. 1992. "Historical Ethnomusicology". En Helen Myers (coord.).

Ethnomusicology: an Introduction. Londres: Macmillan, pp. 219-237.

Zarco Cuevas, Julián. 1930. *Los Jerónimos de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Real Academia de la Historia.

Fonogramas

Armoniosi Concerti, Juan Carlos Rivera. 2003. *Zarambeques. Música española de los siglos XVII y XVIII en torno a la guitarra*, CD, Harmonia Mundi.

Capilla Musical del Seminario de la Música Antigua. 1985. *En Folia*, LP. Madrid, Hispavox.

The Harp Consort, 1995. *Luz y Norte. Luis Ruiz de Ribayaz*, CD, Deutsche Harmonia Mundi.

Anexo 1

Budo 1^a 2^a y 3^a *Salazar*

Quasi

In 3^a

100 y 100 de 3^a y 4^a

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. It contains ten staves of music. The notation is in a historical style, likely from the 17th or 18th century. The first staff is marked with a treble clef and a common time signature. The music consists of a series of notes, some with stems and some without, connected by lines. There are several annotations in cursive script: "Budo 1^a 2^a y 3^a" at the top left, "Salazar" at the top right, "Quasi" below the first staff, "In 3^a" below the third staff, and "100 y 100 de 3^a y 4^a" at the bottom. The paper shows signs of age, including some staining and a slightly uneven texture.

