



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico
Instituto de Investigaciones Antropológicas

El zarambeque y sus fuentes en los siglos XVII y XVIII. Edición crítica

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN MÚSICA (Etnomusicología)

PRESENTA:
Erika Salas Cassy

TUTOR
Antonio García de León Griego (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM)

MÉXICO, D. F. agosto, 2015



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.

Agradecimientos

A la Coordinación de Estudios de Posgrado y al Programa de Becas para Estudios de Posgrado de la UNAM, por la beca para realizar mis estudios de maestría.

Al jurado, Dr. Carlos Ruíz, Dr. Antonio Corona, Dr. Rolando Pérez, Mtro. Omar Morales y Dr. Xosé Crisanto, por la lectura tan minuciosa que hicieron de mi tesis y la gran retroalimentación que me proporcionaron.

A mi tutor, por su asesoría.

Al Archivo Provincial de Málaga y a su Directora Esther Cruces, por proporcionarme amablemente una copia digital del manuscrito de Partituras para guitarra barroca que resguardan.

Dra. Evgenia Roubina, Dr. Julio Estrada, Dr. Roberto Kolb, Dr. Ernest-Émile Lopez-Sanson, Alfredo Nieves, Amilcar Cárdenas, Jesús Alfaro, Armando Arzate, Jorge Landeros, Gustavo Martínez, Eduardo Contreras y Alejandro Correa.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
PARTE 1. ESTUDIO DE LAS FUENTES DEL ZARAMBEQUE	
1. ESBOZO HISTÓRICO DEL ZARAMBEQUE.....	11
2. FUENTES.....	33
2.1. Descripción de las fuentes.....	33
3. LOS INSTRUMENTOS.....	43
3.1. Descripción de los instrumentos.....	45
4. AUTORES.....	53
4.1. Diego Fernández de Huete.....	54
4.2. Santiago de Murcia.....	54
4.3. Lucas Ruiz de Ribayaz.....	55
4.4. Antonio de Salazar.....	56
4.5. Otros autores.....	57
5. SOBRE LAS CIFRAS.....	59
5.1. Cifras para arpa y teclado.....	61
5.2. Cifras para guitarra y bandurria.....	62
5.3. Los valores rítmicos en la cifra.....	65
6. CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN.....	67
7. RASGOS MUSICALES DEL ZARAMBEQUE.....	71
CONSIDERACIONES FINALES.....	83
COMENTARIOS CRÍTICOS.....	85
BIBLIOGRAFÍA.....	88
PARTE 2. TRANSCRIPCIONES.....	102
8. TRANSCRIPCIÓN PALEOGRÁFICA DE LOS TEXTOS LITERARIOS	102
Loa para la comedia <i>Las amazonas</i>	102
Bayle de las Danças.....	103
9. TRANSCRIPCIONES MUSICALES.....	105
1. Zaranbeque/Loa <i>Historia de la música española</i>	105
2. Çarambeque/E-Mn M/2618.....	106

3. Zarambeque/ <i>Luz y Norte</i> f. 72.....	106
4. Zarambeque/ <i>Luz y Norte</i> f. 109.....	106
5. Zarambeque criollo/ <i>Compendio numeroso</i> f.4.....	107
6. Zarambeque/ <i>Compendio numeroso</i> f.5.....	107
7. Zarambeque/ <i>Compendio numeroso</i> f.7.....	108
8. Zarambeque/ E-Mn M811, f.99.....	108
9. Zarambeque/ E-Mn M811, f.108.....	108
10. Sarambeque 1ºtom Barrios/P-Cug, MM97, f. 57v.....	109
11. Sarambeque 1º tom Sylva/P-Cug, MM97, f.58r.....	110
12. Sarambeque 1ºtom Fr. João/P-Cug, MM97, f.58r-58v.....	111
13. Sarambeque Sylva/P-Cug, MM97 f.58v.....	112
14. Sarambeque 2º tom/ P-Cug, MM97, ff.58v-59r.....	113
15. Sarambeque 4º tom Abreu/P-Cug, MM97, ff.59 r-v.....	114
16. Sarambeque 4º tom Sylva/P-Cug, MM97, f.59v.....	115
17. Sarambeque 7º tom/P-Cug, MM97, ff. 59v.60r.....	116
18. Sarambeque 1º tom/P-Leg, ff. 22v-23r.....	117
19. Sarambeque 7º tom/P-Leg, f.74.....	118
20. Serambeque/P-Bad, M-471.	119
21. Sarambeque/E-Bbc M896	120
22. Zarambeque/ E-Map11872	121
23. Zarambeques por la C/ RCH-Suc. 787.87 M973c 2007 ff.35r-35v.	122
24. Zarambeques o Muecas/ MEX-Msaldívar. <i>Códice Saldívar IV</i> , ff. 45-46.....	123
25. Guachi/ MEX-Mcen, CSG 26.....	124
26. Como tienen los morenos/ MEX-Mc A0094.....	126

Lista de ilustraciones

1. Equivalencia del sistema hexacordal.....	p. 47
2. Afinación de arpa de <i>Recull de poesies</i>	p. 47
3. Afinación del arpa de dos órdenes.....	p. 49
4. Afinación de la guitarra de cinco órdenes.....	p. 51
5. Brazo de la guitarra Códice P-Lcg.....	p. 52
6. Zarambeque de rasgueo <i>Libro de diferentes cifras</i>	p. 64
7. Zarambeque <i>Luz y Norte</i> p.72 (fragmento).....	p. 65
8. Afinación para las transcripciones de guitarra de cinco órdenes.....	p. 69
9. Sarambeque 7º tom <i>Cifras de viola</i> p. 59v (fragmento).....	p. 70
10. Zarambeques por la C <i>Cifras Selectas de Guitarra IV</i> (fragmento).....	p. 72
11. Fragmento Zarambeque l. 5, Diego Fernández de Huete.....	p. 73
12. Fragmento Zarambeque l. 7, Diego Fernández de Huete.....	p. 73
13. Fragmento Zarambeque <i>Libro de diferentes cifras</i> p.108.....	p. 74
14. Relación del patrón estándar de doce pulsaciones con el ritmo.....	p. 76
15. Sentido de clave y ritmo sesquiáltero	p. 78
16. Patrón estándar africano de cinco-golpes	p. 78
17. Patrón rítmico Zarambeques por la C <i>Cifras Selectas de Guitarra</i>	p. 80
18. Recursos rítmicos en los zarambeques.....	p. 81
19. Zarambeque (Soriano, 1856: l.14.n.7).....	p. 81
20. Serambeque de <i>Enredos de amor</i>	p. 82
21. Como tienen los morenos.....	p. 83

Lista de tablas

1. Tabla de afinación del arpa M.896.....	p. 48.
2. Tabla de recursos de variación rítmica africana.....	p. 79.

Lista de abreviaturas

MEX-Mc	Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México
P-Bad	Arquivo Distrital de Braga
MEX-Mfm	Biblioteca Cuicamatini Facultad de Música, UNAM
E- Bbc	Biblioteca de Catalunya
P-Cug	Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra
E-Mn	Biblioteca Nacional de España
P-La	Biblioteca Nacional de Portugal
P-Pc	Casa do Infante
MEX-Mcen	Centro Nacional de Documentación, Investigación e Información Musical “Carlos Chávez “
MEX-Msaldívar	Colección privada Gabriel Saldívar
P-Leg	Fundación Calouste Gulbenkian.
RCH-Suc	Universidad Católica de Chile

INTRODUCCIÓN

Desde la segunda mitad del siglo XX se prestó atención a la localización de fuentes hispanoamericanas que contenían música. Por lo general, estos textos permanecían en bibliotecas y acervos, muchas veces siendo desconocido su contenido. Las primeras identificaciones fueron fruto de una búsqueda exhaustiva por parte de investigadores o en su defecto de hallazgos fortuitos (Calvo-Manzano, 1992: 7). Algunos de los pioneros en el estudio de estas fuentes fueron Robert Stevenson, Rosa María Calvo en España, y Gabriel Saldívar en México, entre otros.

El ordenamiento y la catalogación de diferentes acervos musicales ha facilitado el desarrollo de la investigación musicológica. Actualmente se cuenta con grupos, como el de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), dedicados a la gestión, preservación y difusión del patrimonio musical escrito. En México se han conformado equipos de trabajo, como el del proyecto *Musicat* donde tuve oportunidad de colaborar para la catalogación de el Archivo Musical de la Catedral de México. Asimismo, en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, Carlos Chávez, otro equipo conformado por los maestros Aurelio Tello, Bárbara Pérez y Omar Morales han desarrollado trabajos de investigación y de catalogación como el de la Colección Sánchez Garza.

Sin embargo, falta mucho trabajo por hacer, pues una vez teniendo el material se requiere descifrar su contenido musical y encontrar las relaciones entre estas fuentes y su contexto de producción. Existe una cantidad considerable de códices musicales que pertenecen a la producción de la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del XVIII que contienen danzas y bailes. Son varias las investigaciones que se han realizado acerca de estos códices, entre ellas, las de Rosa María Calvo, Craig Russell, Francisco Valdivia, entre otros, centradas principalmente en el texto musical. Además de la riqueza musical develada por su estudio, hay otras investigaciones como la de Rogerio Budasz en Portugal y Brasil que han abordado

un poco más las relaciones de este repertorio con su contexto cultural. No obstante, siguen haciendo falta más trabajos que profundicen en este sentido pues se puede obtener información sobre la gente que la producía la música y la que la escuchaba, el gusto musical popular de la época, y las mezclas e intercambios de distintas culturas musicales.

Mucha de la música contenida en dichos códices sirvió para acompañar la danza y, en otras ocasiones, pasó de las actividades dancísticas del pueblo a formar parte de la literatura musical culta. En los códices de danzas de tradición europea conocidos hasta ahora se han encontrado documentos de música derivada de una actividad que surgió del pueblo, específicamente aquellas que fueron practicadas por los esclavos africanos. Entre estos aires se encuentran algunos que en documentos de la época son señalados como una actividad musical propia de los negros. Ejemplo de esto son las definiciones del *Diccionario de Autoridades* dadas al guineo y al cumbé como: “Cierta especie de baile ù danza, que se executa con movimientos prestos y acelerados, y gestos ridículos y poco decentes. Es baile propio de los negros, por cuyo motivo se le dio este nombre¹” (1734: 96) y “Baile de negros, que se hace al son de un tañido alegre, que se llama del mismo modo, y consiste en muchos meneos de cuerpo à un lado y à otro” (1721: 700).

De manera similar algunas letrillas hispanoamericanas del siglo XVII revelan la relación entre América y África al mencionar algunos bailes africanos. *El Baile del Paracumbé, á lo portugués* publicado en 1708 refiere al Paracumbé de Angola. *La fiesta de palacio* de Agustín Moreto (1658) indica que: “una negra de Angola interpreta un zarambeque” (Cotarelo y Mori, 1991: CCXX, CCLXXII).

La presente investigación centrará su estudio en el baile del zarambeque debido a que como otros bailes, ha sido poco estudiado y sus transcripciones son producto de estudios muy generales que parten de marcos estéticos de la música europea y que podrían reorientarse en el caso de expresiones de influencia afrodescendiente. Por estas razones, se realizó una compilación de zarambeques y una transcripción de

¹ Se realizó una transcripción paleográfica literal de los documentos originales.

ellos basada en un análisis formal de la música, el estudio comparativo de las distintas fuentes en que este baile aparece vinculado a sus distintos ámbitos de producción.

ENFOQUE Y FINALIDAD DE LA EDICIÓN

En sus inicios, la etnomusicología se enfocó en el estudio de las músicas no occidentales, sobre todo en las de tradición oral. Paulatinamente, el campo de su estudio se fue ampliando a nuevas temáticas y temporalidades por la necesidad de explicar de una manera más amplia y diacrónica los fenómenos musicales populares. Keith Howard (2014: x) señala que: “La erudición tiene, en la Etnomusicología como en otras partes, un pasado de intentos de objetivar la historia de historias en las que se contextualiza a los músicos y a su música. Algunos trabajos como el artículo de Kay Kaufman Shelemay (1980) “Historical Ethnomusicology: Reconstructing Falasha Liturgical History” y en específico de música antigua europea el libro de Peter Jeffery (1992) *Re-Envisioning Past Musical Cultures: Etnomusicology in the study of Gregorian Chant* han colaborado a explorar una etnomusicología de mayor énfasis histórico.

Las fuentes musicales del presente estudio contienen un repertorio musical que, como en el caso del cumbé y guineo, las definiciones históricas señalaron ser una práctica proveniente de la población negra de la época, y más específicamente con un posible pasado africano.

El propósito de realizar una transcripción es poder identificar qué elementos y rasgos musicales son recurrentes y qué otros no, para así poder avanzar hacia una caracterización formal de los zarambeques a partir del análisis de las fuentes primarias musicales. Para ello, fue necesario el estudio de la escritura musical de los siglos XVII y XVIII, esto con el objetivo de lograr un mejor conocimiento del sistema de notación en cifra que permitiera vislumbrar algunos de los códigos musicales de la cultura donde se originó. La cifra, método de escritura para algunos instrumentos

musicales en el que se utilizan números, fue un método de escritura musical recurrente en la época y aunque es un sistema muy práctico a la ejecución, no obstante, para los fines de análisis buscados en este trabajo, resultó más eficiente pasarlo a notación actual. Como música de una marcada filiación africana se realizó un análisis fundamentado en las investigaciones etnomusicológicas orientadas al estudio de la música en África, para saber qué rasgos musicales del zarambeque son comunes a la tradición musical de africana.

Para dejar en claro las características musicales del zarambeque y presentar una transcripción musical que nos ayude a figurar cómo fueron las formas más antiguas a las que tenemos acceso de esta expresión musical, se aplicaron algunos de los elementos enunciados en la edición crítica musical propuesta por James Grier (2008) como:

- a) Enfoque y propósito de la edición.
- b) Estudio histórico del contexto de las fuentes a editar.
- c) Conocimiento y descripción de las fuentes.

Esta tesis se sitúa en el contexto de los estudios diacrónicos de la etnomusicología histórica. Richard Widdes (1992) sistematizó algunas estrategias usadas en estudios de esta índole, tales como: el análisis de las evidencias que arrojan las fuentes históricas, la búsqueda de procesos históricos y cambios o permanencias de las prácticas musicales. En el caso de este estudio se analizaron qué evidencias arrojaron las fuentes históricas respecto al zarambeque y los cambios o continuidad que tuvieron sus formas musicales en los distintos contextos donde se encontró.

Para el análisis de la incorporación del zarambeque al contexto de danzas europeas ha sido empleada la diferenciación de elementos africanos desarrollada por Roger Bastide en su libro *Américas Negras* (1969), la cual será explicada más adelante.

Se presentarán las transcripciones de un corpus, conformado hasta la fecha de veinticuatro zarambeques y dos villancicos que se encuentran contenidos en códices musicales localizados en distintos lugares de la Península Ibérica, México y Chile,

que datan de la segunda mitad del siglo XVII e inicios del siglo XVIII. Debido a que se respetaron las distintas ortografías que se presentan en las fuentes, el nombre del baile puede aparecer como: zarambeque, çarambeque, salambeque, serambeque, saranbeque y sarambeque.

El trabajo de transcripción se realizó de una manera bidireccional, primero se transcribieron los zarambeques que contaban con información musical más completa para el análisis de su estructura, armonía y ritmo, y posteriormente con ese análisis pudieron encontrarse algunos patrones rítmicos que permitieron trabajar en una reconstrucción de los zarambeques que no contenían información rítmica pero que con la armonía la sugerían.

Es importante aclarar que la presente investigación se ha limitado al estudio de los zarambeques pertenecientes a la producción de la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII, dejando algunas composiciones posteriores.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Julio Dantas en el año de 1918 realizó un estudio monográfico del zarambeque donde trató de reconstruir su historia equiparándolo con otros bailes de la época como la zarabanda, la fofa y las chaganças. Dantas señaló que el zarambeque fue un baile tradicional de origen portugués que tuvo una existencia de siglo y medio ya que estaba en plena moda a mediados del siglo XVIII, y que todavía fue muy popular en las procesiones del *Corpus* a finales del siglo XVIII. Asimismo, el autor comparó algunos datos de la coreografía del baile como que se bailaba con los brazos y las piernas zapateando, y sonando las castañuelas alrededor de una alfombra. Debido a que en la época del estudio citado no se usaba un rigor en el aparato crítico, el autor no señala sus fuentes para constatar la información.

Por otro lado, son varios los trabajos musicológicos que contienen transcripciones de los zarambeques junto con otros bailes y danzas. Una de las pioneras en elaborar dichos estudios fue Rosa María Calvo (1982) que hizo una edición del tratado *Luz* y

norte musical: para caminar las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar à compás por canto de órgano de Lucas Ruiz de Ribayaz. La autora presenta una extensa introducción de Rodrigo de Zayas sobre el contexto de la obra, los datos biográficos del autor, las referencias de los posibles compositores de las obras y teoría musical de la época. La edición incluye un facsímil y la transcripción de todas las piezas del libro, el cual incluye dos zarambeques. Diez años más tarde, en 1992, Calvo realizó la edición de los dos tomos del tratado musical *Compendio numeroso de cifras armónicas* de Diego Fernández Huete. En este trabajo, María Calvo ofrece datos biográficos de Fernández de Huete y un panorama general del arpa en España durante el siglo XVII. La publicación contiene la edición facsimilar y las transcripciones de todas las piezas del tratado, entre ellas, tres zarambeques para arpa doble.

Maurice Esses, en *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries* (1993), desarrolló uno de los estudios más completos hasta la fecha sobre las danzas y bailes durante los siglos aludidos en el título del libro. Esses realizó una reconstrucción histórica y de contexto, puntualizando las diferencias existentes entre las danzas europeas y los bailes que fueron introducidos posteriormente al repertorio europeo. Aporta datos para entender la naturaleza de los préstamos musicales que ocurrieron durante los siglos XVII y XVIII. En sus transcripciones dio a conocer un gran número de danzas y sus distintas fuentes musicales. Transcribió ocho zarambeques de varias procedencias como: *Luz y Norte...*, *Compendio...*, M811, *Cantadas...*, y el Códice Saldívar.

Craig Russell (1995) en su estudio del *Códice Saldívar IV* profundiza en el contexto donde se manifestaron las danzas contenidas en el manuscrito de Santiago de Murcia que fue encontrado por el musicólogo Gabriel Saldívar. Russell, con base en la categorización de danzas y bailes de Cotarelo y Mori (1991), catalogó cada una de las obras del código. También, definió los aspectos que permiten identificar el origen popular de algunas de ellas, transcribió las danzas contenidas en dicho manuscrito, incluyendo un zarambeque del cual sugirió un posible origen mexicano.

Por último, Russell desarrolló un apartado de concordancias con otros códigos musicales de la época.

Francisco Alfonso Valdivia (2008) realizó una edición facsimilar y con transcripciones del manuscrito M811 de la Biblioteca Nacional de España (E-Mn de aquí en adelante) que contiene dos zarambeques. Valdivia atribuyó algunas faltas de coherencia de este manuscrito debidas a errores del escribano, y por esta razón los valores y compases asignados a varias de las obras no concuerdan.

Una parte agnada en el estudio de los bailes de herencia africana contenidos en los códigos musicales europeos es el estudio *The Five-Course Guitar (Viola) in Portugal and Brazil in the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries* de Rogério Budasz (2001). Este autor profundizó en el papel de la guitarra en Portugal durante los siglos XVII y XVIII, y dedicó un capítulo a los géneros de filiación africana tanto en Portugal como en Brasil. Además, estableció la relación de los géneros africanos con los géneros europeos. Posteriormente, Budasz en su artículo “Black Guitar-Players and Early African-Iberian Music in Portugal and Brazil” (2007) ahondó más en las relaciones geográficas de la música entre la Península Ibérica y América, ofreciendo un extenso número de referencias de los nombres de los bailes con una herencia africana evidente e incluyendo un análisis musical del paracumbé, el cual muestra que existe una similitud musical entre algunos de los cumbés hallados en los ámbitos hispano y luso.

El trabajo más reciente es el de Alejandro Vera (2007) “Santiago de Murcia’s *Cifras Selectas de Guitarra* (1722): a new source for the Baroque guitar” donde se da a conocer el hallazgo en Chile de un código musical de Santiago de Murcia que contiene varias correspondencias musicales con el Código Saldívar IV y otros manuscritos de ese compositor. Además, Vera (2010) realizó una edición crítica del código *Cifras Selectas de Guitarra*, como también dio a conocer nuevos datos biográficos acerca de Santiago de Murcia. En su investigación se concluyó que la supuesta estancia de Santiago de Murcia en América, no sucedió, por lo que propuso

una nueva hipótesis de cómo los códices pudieron haber llegado al continente americano que será revisada más adelante.

Por otra parte, Xosé Crisanto Gandara (2009) presentó una edición del manuscrito M-471 del *Arquivo Distrital de Braga*, Portugal que contiene una colección de bailes y géneros perteneciente al teatro breve de la época, entre ellos, algunas piezas y aires populares como el villano, el sarao y el zarambeque.

Por último, en mi tesis de licenciatura titulada *¡Teque, teque, lindo zarambeque!: el zarambeque como fenómeno de transculturación en la Península Ibérica y la América Ibérica*, se estudió el zarambeque con base en el concepto de transculturación sustentado por Fernando Ortíz (1940) quien expresa lo siguiente:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, 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* (p. 96).

Sobre estos criterios se analizó el contexto y ámbitos culturales donde aparece el baile, haciendo énfasis en que su desarrollo se encontró profundamente ligado a un proceso colonizador llevado a cabo desde el siglo XV por Portugal y España en los continentes africano y americano, respectivamente, y por el cual una gran cantidad de esclavos africanos llevaron su música a tierras peninsulares y americanas. Se descubrió que el zarambeque fue un baile popular que hace aparición en dos ámbitos: el religioso, como danza de la fiesta de *Corpus*. En villancicos religiosos, como es el caso del que se presentará en esta edición, en el cual el zarambeque es aludido junto con otros bailes y danzas de la época. En el ámbito secular, el zarambeque fue ejecutado en algunos entremeses y comedias. Por último, en varios

códices musicales y cuadernillos en cifra de la época se encuentran piezas musicales con el nombre de zarambeque.

Se analizaron distintas definiciones de la época, así como posteriores para un mejor entendimiento de este baile, en las cuales se le relacionaba y adjudicaba un pasado negro. Empezando por el *Diccionario de Autoridades* que lo define como: “Tañido, y danza mui alegre, y bulliciosa, la qual es mui frecuente entre los Negros” (1739: 562). Así como algunas referencias que lo relacionaban con la población negra o personajes que representaban negros en distintas escenas.

Además, en un intento por explorar los posibles orígenes de esta expresión, en mi tesis se consideraron dos etimologías, la primera propuesta por John Schneider (1991:551) que afirma que la palabra tuvo su origen en la lengua portuguesa *zarambeque*, que evolucionó del vocablo *saramba* proveniente de la cultura bantú que se desarrolló en el norte de Mozambique o cerca de Malauí y que significa “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”. La segunda, del etnomusicólogo Rolando Pérez², que afirma que la palabra proviene del *kikongo* con la raíz: *sala*, que significa: vivir, latir el corazón y *mbeke, mbeke* que significa: rápidamente, intensamente. Se decidió tomar la segunda propuesta etimológica ya que a mediados del siglo XVII existió un tráfico masivo de esclavos de la costa occidental africana de lengua kikongo. Otro aspecto que ayudó a que se tomara la etimología propuesta por Rolando Pérez fue el acercamiento musicológico de Gerhard Kubik (2004: 92) que postula la no coincidencia del punto axial (el primer tiempo del compás) con el punto inicial (primer punto donde el ejecutante realiza su primer golpe con el instrumento), rasgo frecuente en los repertorios musicales bantúes del occidente africano. Pudo identificarse este mismo rasgo en algunas expresiones distintas como el zarambeque, la zarabanda y el cumbé, todas del mismo contexto. Algunos de estos rasgos musicales que se lograron atisbar y que han ayudado para la transcripción de un

² En comunicación personal en el año de 2011.

variado número de zarambeques en esta nueva investigación que se presenta ahora fueron: el compás ternario, un acento en el segundo tiempo del compás, frases acéfalas, uso de síncopas, la simplicidad armónica, y la dominancia rítmica.

Por todo lo anterior, en mi tesis de licenciatura se consideró que el zarambeque pudo haber sido una práctica de los negros en sus reuniones y fiestas, y que, tras un proceso de transculturación fue adoptado por los ibéricos en el teatro, la música y la danza.

PARTE 1. ESTUDIO DE LAS FUENTES DEL ZARAMBEQUE

1. ESBOZO HISTÓRICO DEL ZARAMBEQUE

“El zarambeque es un baile de movimientos vivos, meneado, con movimientos de las nalgas menos vulgar que la fofa de los habitantes de Alfama y Regateiras en el tiempo de D. João V (1706-1750)” (Dantas, 1918: 189). Quizá haya sido por esos “movimientos sensuales”, este baile fuese mal visto, como veremos enseguida. Julio Dantas en su estudio ya mencionado no menciona nada del zarambeque como práctica de negros como otras fuentes lo hacen, pero sí lo relaciona con la *fofa*, danza con señalado pasado negro¹, a lo cual dice que el zarambeque tuvo un desarrollo de manera invertida a la *fofa*. Según el autor, el zarambeque primero fue baile tradicional y una danza originalmente portuguesa, bailada por las damas aristocráticas, y después pasó a las corridas de toros en las calles y procesiones, para finalmente morir en el carnaval (*Idem*: 192).

La conjetura de Dantas se basó muy probablemente en que la referencia con mayor antigüedad que se ha encontrado del zarambeque de 1651, en Portugal es la *Carta de guia de casados para que pelo caminho da prudencia se acerte com a casa do descanso* de Francisco Manuel de Melo donde se señala que no era digno que las mujeres lo bailasen: "No elogio traer castañuelas en la faltriquera, saber Jácaras y entender las mudanzas del sarambeque por ser indicios de desenvoltura" (Melo, 1873: 100).

No obstante lo anterior, ha sido necesario acercarse a la mayor cantidad de fuentes con el propósito de delinear la presencia e incorporación del zarambeque a los distintos ámbitos de la vida cultural iberoamericana. Entre las fuentes halladas destacan: fuentes documentales como actas de cabildo, denuncias y contratos, diccionarios, crónicas, crónicas de viajeros, manual de buenas costumbres, fuentes literarias del teatro, fuentes

¹ “La ‘fofa’, que es, en su inicio, una danza de negros, ‘la más indecente cosa que yo jamás haya visto’ dice Dalrymple en 1774” (en Dantas, 1918: 192).

musicales de la época como tratados musicales, música impresa y manuscritos, y algunas fuentes historiográficas y trabajos históricos de archivo.

Cada una de estas fuentes se analizó valorando su origen, alcance y limitaciones para lograr tener una mejor claridad y cortar algunos sesgos e inconsistencias. En general, las fuentes expresan el discurso venido del poder, ya fuera de la iglesia o de la monarquía y no de los ejecutantes, mucho menos de la población negra. Por lo anterior, fue necesario hacer una lectura de la documentación donde fuera considerada la calidad y tipo de información proporcionada.

Las fuentes documentales han proporcionado información que fue de importancia para las autoridades eclesiásticas y civiles correspondientes de las prácticas musicales a regular. El *Diccionario de Autoridades* proporcionó información de la academia de la época al respecto de los bailes practicados por la población negra, sin embargo esto se limita solamente a la tradición y uso de la lengua de la Monarquía hispánica. Las fuentes literarias proporcionaron información valiosa sobre la representación del zarambeque. Estos géneros, entre los que destaca el teatro, aunque condicionado a una forma estética determinada, dieron a conocer una práctica frecuente del zarambeque en sus representaciones. Así mismo, los contratos entre el ayuntamiento y los autores de comedias permitieron ver la periodicidad de actividades músico-dancísticas y sus concordancias en distintos lugares, donde se especifica los atuendos, personajes, instrumentos musicales y algunos detalles coreográficos. Sin embargo, se debe considerar que estas últimas fuentes expresan una visión hegemónica y del orden social general donde se tenía imagen estereotipada de los negros. Los tratados musicales de la época facilitaron información sobre teoría musical que ayudó a la realización de las transcripciones que se presentan. Los trabajos monográficos fueron de gran valor ya que aportaron concordancias entre los documentos históricos hallados en distintas localidades y para así ampliar los horizontes geográficos del estudio.

La locución zarambeque puede adquirir una distinta acepción dependiendo del contexto de cada una de las fuentes encontrándolo como: baile de negros, danza de personajes negros en la procesión del *Corpus*, baile en el teatro o una danza instrumental.

Se infiere que el zarambeque tiene sus antecedentes en algunos bailes² practicados por la población africana que había sido llevada a la Península Ibérica por la trata esclavista derivada de la colonización de África. Los esclavos eran trasladados a regiones de Portugal, al parecer desde el siglo XIII, sin embargo, el apogeo de estas prácticas fue hasta el siglo XV.

Se ha mencionado que entre las primeras evidencias musicales ligadas a la negritud se encuentra una cantiga de escarnio perteneciente al siglo XIII del poeta galaico-portugués Lopo Lias o Liáns, la cual está incluida en el Cancionero de la Biblioteca Vaticana³. Los versos de la cantiga comienzan con: “En este son de negrada, haré un cantar” y “En este son de negrada un cantar haré”⁴. Aunque al vocablo *negrada* se le puede encontrar en los léxicos del portugués y español refiriéndose a un grupo de negros (Pellegrini, 1969: 162), han surgido dos posturas sobre esta fuente: una que la define como canción morisca (Rodríguez Lapa, 1966: 148; Pellegrini, 1969: 162-163; Filgueira, 1991: 128) y otra que apunta que podría tratarse de una alusión a la población negra (Russell, 1973: 245). Lo anterior no está del todo claro puesto que la mención “negrada” en las letras podría relacionarse directamente con la población de piel oscura en general, pudiendo ser moros del norte de África o esclavos negros (Auserón, 2012: *s/p*), pero que podría mostrar que desde el siglo XIII, la influencia de la música africana en la España musulmana estaba manifestándose.

² Cuando se habla de baile, la expresión alude a la música que acompañaba al baile del mismo nombre.

³ Fra Molinero (1995: 24), señala a Lias como autor del siglo XIV misma fecha que usé en mi tesis de licenciatura pero una pesquisa más profunda en bibliografía ha arrojado que se trataba de un autor del siglo XIII.

⁴ “En este son de negrada, farey hun cantar”, “En este son de negrada hun cantar farey” Pellegrini, 1969: 170).

El tráfico de esclavos del continente africano comienza mucho antes de la colonización llevada a territorios africanos por Portugal. Existía una relación mercantil importante entre el sur de la Península Ibérica y el norte de África, por lo que se comercializaban esclavos de África capturados o comprados por los árabes. José Antonio Saco señala que:

[...] la dominación sarracénica en la península ibérica acompañada de las relaciones mercantiles que se establecieron entre ella y África, llevaron en abundancia negros esclavos á España y á Portugal muchos siglos ántes de los descubrimientos de los portugueses en la costa occidental de Africa (1879: 26).

En los tratados de administración y regulación de mercado se detalla cuáles eran las procedencias y cualidades de los esclavos negros sudaneses que los esclavistas árabes traficaban de Occidente, Oriente y una vasta región del sur del Sahara (Marín, 2006:126) durante el periodo de la dominación musulmana en la península. Posteriormente, para el siglo XVI, según el estudio de Sentaurens sobre Teatro en Sevilla, contratos y otros documentos de los principales archivos de Sevilla, señalan que en esa ciudad, de 1564 a 1659, había por lo menos veintiuna danzas en la fiesta del *Corpus* con nombres genéricos como: “Los negrillos” (1564) y “Los negros” (1621 y 1638). Así mismo, otras tantas danzas con nombres similares en España como: “Los negros de Guinea”, “La batalla de Guinea”, “Los negros de Guinea”, entre otras (Sentaurens, 1984: 793). Sentaurens indica que estas prácticas eran interpretadas por personajes caracterizados como negros en la procesión de *Corpus* (citado en Molinero, 1995: 51), lo que hace suponer que estas danzas –término usado en ese contexto de la procesión–, eran ya en el siglo XVI un producto de mestizaje e inspiradas en bailes que originalmente eran manifestaciones de esclavos.

Sevilla era el principal centro distribuidor de esclavos de España, allí se localizaba la Casa de Contratación que vigilaba este tráfico y otras mercancías. Por ello, para tener mejor control, los esclavos tenían que pasar forzosamente por ese puerto (Cortés López, 1989: 50). No obstante, los portugueses tenían la exclusividad ya que, en el Tratado de Trujillo, del 27 de septiembre de 1479, se acuerda que la navegación de la costa de Guinea, Mina del Oro y Fez habían quedado en manos de Portugal.

Desde de la segunda mitad del siglo XVII se encuentran otros nombres de bailes a los que se les ha relacionado con una procedencia vinculada con África. Bailes como *guineo*, *zarabanda*, *chacóna*, *fandango* y *cumbé*, fueron piezas muy conocidas en España. Otros fueron *arromba*, *cãozinho de Sofala*, *cubanco*, *gandu*, *cumbé* y *paracumbé* se conocieron en Portugal (Budasz, 2007: 5). En América y el Caribe *portorricos*, *negrillas*, *guineos*, *muecas*, *cumbés* aparecen en referencias y manuscritos musicales. De esta manera, se fueron conformando nuevos géneros musicales⁵, producto del mestizaje de la música de los esclavos africanos con la música ibérica; tempranamente en el siglo XVI, como los mencionados por Sentaurens, entre África y el sur de Portugal, después con España, y posteriormente, esta influencia también estuvo presente en el continente americano durante los dos siglos siguientes. De estas influencias en América se pueden identificar ejemplos de estas músicas, en el mismo periodo y en toda esta amplia geografía, creando un lenguaje compartido en una especie de “*World Music*” en lo que ha sido llamado la “primera globalización” (García de León)⁶. Así, se fue formando un lenguaje que ha sido llamado música de “ida y vuelta”, que con los ires y venires se alimentaba y constituía un ejemplo de unidad cultural iberoamericana.

⁵ Entendiendo género musical como una música que coincide en aspectos formales y estilísticos, así como en el sentido más amplio a una práctica cultural cuyo curso se rige por un conjunto definido de normas socialmente aceptadas (Fabri, 2012: 11) y otras connotaciones sociológicas como con ciertos valores culturales, rituales, prácticas, territorios, tradiciones y grupos de personas (Holt, 2007: 19).

⁶ Se agradece al autor que proporcionó amablemente una nueva versión de la obra *El mar de los deseos* que saldrá pronto a la luz.

Para explicar mejor el proceso de mezcla entre la música de una tradición ibérica con la africana, ha sido necesario conocer algunas de las relaciones interculturales que se formaron con el tráfico de esclavos y la incorporación de éstos a la sociedad iberoamericana. Roger Bastide desarrolló una distinción entre dos tipos de comunidades afroamericanas derivadas del trata de esclavos de África. Por un lado, las comunidades africanas en las que los modelos africanos se impusieron a la presión del medio cultural. Y, por otro lado, las comunidades negras de africanos y afrodescendientes en las que la presión del medio ambiente fue más fuerte y diluyó sus memorias colectivas, por lo que sus integrantes tuvieron que inventar nuevas formas de vida social que ayudaran a solventar sus necesidades de grupo (Bastide, 1969: 46-47).

Respecto a las producciones culturales de estas comunidades, habría que distinguir tres niveles de elementos que se reproducen conforme a sus orígenes y modalidades religiosas sincréticas: un folklore propiamente africano, trasplantado y conservado; un “folklore negro” producto, ya sea, de un acriollamiento espontáneo de la cultura africana en su adaptación y asimilación al medio, o, por otro el contrario, un folklore con elementos remanentes africanos inventado por los mismos colonizadores y dirigido a sus esclavos con fines de evangelización y, por último, un folklore blanco, expresiones europeas apropiadas por la población negra o afrodescendiente en el proceso de inclusión a la vida urbana o viceversa expresiones de los negros que adoptaron los blancos (Bastide, 1969: 159). Respecto a este último estrato Bastide (*Idem*: 159) especificó lo siguiente: “lo mismo que los blancos tomaban de los negros ciertos bailes o músicas para hacerlos pasar gracias a múltiples manipulaciones, ‘el umbral de la civilización’”. Los niveles mencionados se extendieron a una gran geografía donde se manifestó de manera similar la convivencia entre sociedades multiétnicas.

Para coadyuvar a la caracterización del zarambeque, siguiendo los principios enunciados por Bastide (1969), nos permitió distinguir que fueron los músicos, compositores, interpretes, difusores y otros receptores, los que dieron las pautas para

reconocer los estratos del folklore. Por lo anterior, fue necesario hacer una revisión de distinta documentación que se producía en la vida cotidiana puesto que fue allí donde se llevaron a cabo todos estos intercambios culturales y musicales. Conocer cuáles fueron las prácticas musicales de la población negra, de esclavos y libertos, y cuál fue su repercusión tanto en América como en la península. Para ello, se realizó un trabajo historiográfico de una amplia bibliografía, un trabajo de archivo y una búsqueda novedosa de fuentes iconográficas novohispanas. Así mismo, se revisó documentación de celebraciones públicas pues en ocasiones como esas se proyectaron simbólicamente las relaciones sociales existentes.

Con respecto al primer nivel africano, el zarambeque se situó en una compenetración de bailes a los que se les mencionó como una práctica de negros. El *Diccionario de Autoridades* (1739), definió al zarambeque como un: “Tañido, y danza mui alegre, y bulliciosa, la qual es mui freqüente entre los Negros” (1739: 562). Se debe considerar que al abandonar su tierra, el africano pasó por varias personificaciones durante un periodo largo de la historia, entre ellas, la de esclavo, bozal, criollo, ladino, ingenuo, liberto, mulato y negro (Moreno Fraginalls, 2006: 53). Las definiciones históricas refieren que se le llamaba negro al Etíope o los habitantes de Guinea (Covarrubias, 1611: 457-562; *Diccionario de Autoridades*, 1734: 661). El historiador cubano Manuel Moreno Fraginalls (2006: 55) señaló que el africano sufrió una metamorfosis al llegar reinos hispanos transformándose en negro.

Respecto a lo anterior, el texto de una jácara de finales del siglo XVII menciona a un negro llamado Francisco Meneses que bailaba el zarambeque y lo tocaba con un el arco y cuerda (BNE, VE/114/20).

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
[...]

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. □ Sones
este era esclavo [...]

El texto de la jácara se encuentra impresa en un pliego de cordel, llamado así porque las hojas estaban atadas a una cordel o cuerda. La investigadora María Cruz García de Enterría (1989: 137) señala que los pliegos de la literatura de cordel en muchas ocasiones pueden ser un referente social ya que captaban la opinión pública. Así mismo, esta autora señala que este tipo de publicaciones en el que se cuentan relatos de crímenes, a los que denomina pliegos de sucesos, para los siglos XVII y XVIII aumentan en gran cantidad y que llevan el nombre de “xácara” posiblemente debido a que se perdió el uso correcto del término jácara que se usaba en el teatro para contar la vida de los jaques y el hampa, y que terminó usándose por quienes escribían relatos de casos asesinatos y otras cosas (*Idem.* 143-144).

Por otro lado, Elena Di Pinto (2010) señala que esta jácara pertenece a un conjunto de géneros del que se tiene conocimiento en el último cuarto del siglo XVII, al cual la autora ha denominado "Jácara de sucesos". Estos pliegos, al igual que las jácaras tradicionales, cuentan con una forma de versos ostosílabos y narran hechos delictivos con la peculiaridad de que comienzan presentando un resumen de todo lo ocurrido (*Idem*: 227). Este tipo de jácaras se diferencian de las jácaras convencionales del teatro ya que se acercan más a un estilo pre-periodístico en el cual se trataban hechos de la realidad con el fin de informar y intimidar al que quisiera cometer un delito (*Idem*: 231).

El esclavo de la jácara comete un delito por lo que termina siendo sentenciado y ejecutado. El arco mencionado es un arco musical, instrumento cordófono que consiste de una cuerda –que para su ejecución puede ser pulsada o percutida– tensada entre los extremos de una vara, generalmente de madera y de tamaños variados. La jácara también menciona que el bailarín negro: “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”. El arco musical pertenece a un gran número de instrumentos africanos, cubriendo un área muy amplia del continente africano, principalmente asociado a los pueblos bantú (Balfour, 1899: 18-19). Es común en una gran cantidad de instrumentos africanos la utilización de aditamentos como cascabeles y campanillas, los arcos *zedzilava* con cascabeles de las regiones de Madagascar (Balfour, 1899: 34) o el *zeze* de Mozambique y Malauí de la cultura bantú.

El autor de la jácara refiere que junto con la actividad dancística, el personaje hacía “mil visages” –gestos desproporcionados (*Diccionario de Autoridades*, 1739: 497)–, aunque en este tipo de fuentes pesa mucho la caracterización que se hace, la referencia concuerda con otras fuentes en que en el baile se utilizaran otro tipo de expresiones faciales. El zarambeque contenido en el *Códice Saldivar IV* lleva también el título de *Muecas*. De la misma manera, en *El parto de Juan Rana* (1653-58?) de Francisco Pedro Lanini (Thompson, 2009:112) se presenta el zarambeque junto con las muecas.

Con el afán de comprobar si Juan Ranilla es hijo suyo, Juan Rana lo hace bailar el zarambeque como él. A continuación se presenta un fragmento:

Canta la música y los dos bailan el zarambeque

Música: Los hijos del padre

en las semejanzas

como en la mudanzas

se retratan siempre.

Teque. teque, teque

Cantando Juan Rana: ¡Qué se me parece!

¡Ay, mi Juan Ranilla

en el zarambeque!

Escribano ¿Qué hacéis Alcaldes?

Vuelven a hacer otra mudanza y los seis Alcaldes dejan las varas y bailan también.

Aldalde 1: Querer

apreecer hoy, de Juan Rana

también retratos al vivo

Juan Rana: Vaya unas muecas.

Juan Ranilla: Vayan.

Hacen los dos las muecas y el Escribano los imita.

Craig Russell sugiere la posibilidad de que este baile se realizara con caras expresivas y gestos distorsionados (Russell, 1995:79). Sin duda, el relato de la jácara contiene una carga ideológica y tener más de una interpretación pero deja al descubierto al zarambeque entendido como una práctica de un negro.

Se infiere por estas referencias y su posterior localización en otros ámbitos que revisaremos más adelante que, el zarambeque fue, en un inicio, un baile practicado por la población negra pero al paso del tiempo fue adquiriendo una diversidad formas.

Con la finalidad de esclarecer como fue el acogimiento de estos bailes, una búsqueda sistemática de evidencias de las prácticas musicales de la población negra en Nueva España, me condujo a localizar tres fuentes de las artes figurativas del siglo XVIII, que dentro de su contenido iconográfico muestran el uso del arco musical africano por la población afrodescendiente (Salas, 2014).

Tres biombos que representan a personajes de tez oscura tocando un arco musical que por sus características morfológicas y modo de ejecución permitieron sustentar la hipótesis del origen africano del arco musical novohispano y de que la población negra en España y Nueva España, continuó con el uso de instrumentos de tradición africana. Se desconoce si el zarambeque de la jácara, tocado con el arco musical, tuviese algún patrón rítmico-armónico o si su ritmo haya sido para acompañar al bailarín en sus movimientos. Con el arco musical es posible producir algunos cambios de altura en los sonidos pero principalmente es un instrumento rítmico y usado para marcar ciertos movimientos en las danzas. Resulta interesante la referencia ya que el instrumento usado para ejecutar el zarambeque era de procedencia africana, lo cual indica un legado africano junto con la pervivencia de un elemento de la cultura musical africana. Así también, llama la atención que se trate de un instrumento de cuerda percutida, ya que la generalidad de los zarambeques localizados para este estudio fueron compuestos o interpretados para instrumentos de cuerda donde el elemento rítmico resulta muy característico.

Existen pocas referencias de las prácticas musicales de las clases subalternas de la sociedad iberoamericana, sin embargo, con las pocas que hay es posible darse cuenta de que existía una vida musical muy activa entre la población negra. Las fiestas públicas, como las procesiones y otro tipo de reuniones, eran eventos donde se llevaban a cabo

diversas expresiones y tradiciones del pueblo. En repetidas ocasiones se menciona que los grupos de negros participaban con sus bailes y música, sobre todo en los eventos públicos realizados en las ciudades, como los cortejos religiosos y las fiestas reales. En Portugal a principios del siglo XVIII, el padre Manuel Bernardes revela cómo los esclavos realizaban sus bailes:

Enmédese el consentimiento señores que sus esclavos y esclavas, los días santos, antes de poner un panel de Nuestra Señora, festejan públicamente a la Virgen de las vírgenes con bailes, gestos y meneos de riesgo hasta la imaginación, por no hablar de la vista (Sasportes, 1979: 15)⁷.

Por otro lado, en América, las participaciones de los negros en eventos públicos fueron muy gustadas. En Puebla de los Ángeles, el relato del fraile Gregorio Argaiz, que data del siglo XVII, se refiere a los negros dedicados a la música como “criaturas muy alegres” y agrega:

Había en la Puebla grande número de ellos, que eran el regocijo de la ciudad en los días de fiesta; porque como en los demás sirven como esclavos, en las fiestas descansan y se ocupan en danzar y bailar al son de los instrumentos de cualquier género que sean; llegando a tanto, que traen por la cintura colgadas muchas calabacitas pequeñas, porque tocándole unas con otras cuando andan y moviéndolas ellos con los dedos, como quien toca una ginebrilla, se satisfacen y alegran con aquel ruido a falta de otra música (Gembero, 2001: 495).

⁷ La traducción es mía. El original en portugués dice: "Emende-se o consentirem os senhores que os seus escravos e escravas, aos dias santos, pondo diante um painel de Nossa Senhora, festejem publicamente a virgem das virgens com bailes, gestos e meneios arriscados até para imaginação, quanto mais para a vista".

Más reseñas confirman que el negro, sobre todo de algunos grupos étnicos como los guineos, usualmente destacaban en la sociedad occidental por su habilidad para la danza y el baile. El padre jesuita Antonio de Sandoval que se dedicó a catequizar y convertir a millares de esclavos durante la primera mitad del siglo XVII, escribe que los esclavos en Cartagena de Indias eran:

Alegres de corazón y muy regocijados, sin perder ocasión en que si pueden, no tañan, canten y bailen; y esto aún en los ejercicios más trabajados del mundo; pero cuando lo toman de propósito, es con tan grande algazara y gritería, y con modos tan extraordinarios, e instrumentos tan sonoros, que hunden a voces a cuantos les alcanza a oír, sin cansarse, de noche, ni de día, que admira como tienen cabeza para gritar tanto, pies y fuerza para saltar. Algunos usan vihuelas que se asemejan a la nuestras (Sandoval, 1647:45).

La fiesta religiosa del *Corpus Christi* fue también un espacio donde diversas expresiones culturales de la población negra se exhibieron. En estos eventos, las cofradías de negros se sumaban al gran espectáculo con sus danzas y sones. En el año de 1619 en Caracas, el cabildo, durante la organización de la fiesta se acordó: “que los regidores Diego de Villanueva y Blas Correa de Benavides, se encarguen de hacer una danza de muchachas mulatas [...]. Y que las cofradías de negros y mulatos hagan las danzas que se acostumbran” (García Gavidia, 2002: 341).

De la misma manera, en la Nueva España africanos, negros y mulatos fueron incluidos en las fiestas especiales. Un ejemplo fue el “Festín hecho por las morenas criollas” llevado a cabo en 1640 a causa de la recepción del marqués de Villena en la Ciudad de México, donde un grupo de mujeres fueron elegidas para llevar a cabo bailes para deleitar al marqués y a la concurrencia que acudió al evento (Gutiérrez de Medina, 1640: 94). En el festín se amenizó a los asistentes con música y baile. En esta misma

celebración, se encuentra una referencia que deja ver el sentir del pueblo al respecto del evento. El documento es una loa al nuevo virrey en el que se leen las actividades de la población esclava femenina: “Con estas aclamaciones generales de gente noble eclesiásticos, y seculares, y plebeyos, niños, y mujeres, sin poder tener [sic] los amos a las esclavas, y morenas, que repartidas en bandas diferentes hacían alegres bailes” (*Idem*: 38v).

Una última referencia en Nueva España ejemplifica cómo la música del sector negro fue incluida en la fiesta para la canonización de San Francisco de Borja en 1672 “lo festejan tan variadas naciones, como instrumentos, resonando a un tiempo castañetas de españoles, sonajas de mulatos, bandurrias de mestizos, ayacaxtles de indios, y sambra de negros...” (*Festivo aparato*, 1672: 21v).

Otros grupos de africanos y negros durante las fiestas se dividían en “naciones”, donde los distintos grupos étnicos pertenecientes a diversas áreas del continente africano daban muestra de sus atuendos, música y bailes tradicionales: en 1780, D. José da Cunha Grã Athayde e Mello refiriéndose al lundú, baile llevado a Brasil por esclavos de Angola (Schneider, 1991: 173), expone que en Brasil: “Los negros divididos en naciones, y con los instrumentos propios de cada una, danzan y dan vueltas como arlequines, y otros danzan con diversos movimientos del cuerpo, que aunque no sean los más indecentes, son como los fandangos en Castilla, las fofas de Portugal, el lundú de los blancos y negros de ese país” (Ramos Tinhorão, 1988: 330)⁸.

Todas estas expresiones se volvieron parte del folklore de la fiesta barroca⁹. Las danzas que en un principio eran una práctica de los negros esclavos o libertos fueron

⁸ La traducción es mía. “Os pretos divididos em nações e com instrumentos próprios cada uma, dançam e fazem voltas como arlequins, e outros dançam com diversos movimentos do corpo, que, ainda que não sejam os mais indecentes, são como os fandangos em Castela, as fofas de Portugal, o lundum dos brancos e pardos daquele país”

⁹ El concepto de fiesta barroca ha sido estudiado desde diversas disciplinas, este estudio toma el enfoque antropológico definiéndolo como un evento estructurado y regulado por la clase dirigente donde se toman elementos de la cultura popular para hacer propaganda política (Orozco, 1985: 2, Ferrer, 2003: 3).

utilizadas por los blancos y representadas por personajes caracterizados como negros en procesiones y el teatro, lo cual nos remite a un segundo nivel de africanidad que ya refirió Bastide (1969), el de un folklore negro creado por los blancos dirigido a sus esclavos. Abundan testimonios de representaciones de danzas, tanto en las procesiones religiosas como “danzas de negros”, como en el teatro de la época con el apelativo “bailes de negros”.

Ejemplo de las danzas de negros en procesiones es que durante el siglo XVII en Madrid, para la procesión del *Corpus*, se elaboraron contratos donde se especificaba el vestuario, algunos datos de la coreografía y cantidad de bailarines para la representación de estos bailes. (BNE, Mss 14027- 9), (BNE, Mss 14027- 14), (BNE, Mss 14027- 17), (BNE, Mss 14027-19). En la última señalada:

Una danza de negros y negras han de ser cuatro negros y cuatro negras han de ir vestidos de sempiterna o escarlain encarnado guarnecidos de cintilla de santa Isabel las cuatro con guardapiés 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.

Algunos autores refieren que eran africanos o afrodescendientes los que participaban en la procesión junto con sus cofradías o divididos por “naciones”. Como ejemplo de su participación “Los africanos, que en la procesión del *Corpus Christi* presentaban sus danzas “de negros y mulatos” y animaban las de los gigantes, tomaron parte en numerosas fiestas con participaciones relevantes” (Ramos, 2011: 40), “También hay constancia de la participación de negros danzantes en algunas procesiones, en especial la del *Corpus*: en ésta, tenían el papel de *diablitos*, representando, al igual que la tarasca o lo cabezudos, el desorden y el pecado que el Sacramento veía a redimir (Moreno, 1997: 54), Sin embargo, se debe tener precaución en asegurar esto y verificar las fuentes para no

caer en confusiones.

Los bailes de negros se popularizaron de manera que se convirtieron en una forma estereotipada y caricaturesca de la expresión original. En un folklore negro que era generalmente dirigido por la clase dominante. Pero no sólo los negros adoptaron estos usos, sino que los personajes que encarnaban en distintos bailes podían ser de cualquier etnia. Se cuenta con evidencias iconográficas que atestiguan el uso de máscaras que representan negros por indios en la Nueva España¹⁰.

En la fiesta pública se pretendía incluir, aunque fuera de manera simbólica, a todas las naciones y pueblos del mundo cristiano en sus celebraciones reales, pero, sobre todo, en las religiosas. Los bailes de negros eran representados junto con otras danzas de mulatos, españoles, portugueses y gitanos. Se realizaban contratos y premiaban a las mejores representaciones de comedias (Ramos, 2011: 23,151).

En ese contexto hace aparición el zarambeque. En los espacios donde convivían simultáneamente las prácticas de unos sectores y otros de la sociedad. En la descripción de Julio Dantas (1918: 190) de su libro *Êles e elas, na vida-na arte-na historia*, se menciona que el "sarambeque" todavía para finales del siglo XVIII gozaba de mucha popularidad en la procesión de la Fiesta de *Corpus*. Un ejemplo concreto de lo anterior es una relación de la procesión en Bahía, Brasil antes que fueran prohibidas las danzas en el año de 1752:

Movíase lentamente la procesión. Aquí, al menos en los primeros tiempos, mantuvo todos los usos de la metrópoli, se veían *charamaleiros*¹¹ 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" (Ruy,1953: 170)¹².

¹⁰ En una investigación que presenté en el Simposio 52, *Sonidos prestados, melodías propias: la iconografía musical como espejo de las sociedades novomundistas* en junio de 2013, se analizaron dos biombos del siglo XVII realizados por los artífices novohispanos donde indígenas portan máscaras que representan al negro.

¹¹ En español chirimitero.

¹² Move-se vagarosamente o cortejo. Se aqui, pelo menos em tempos mais recuados, guardavam-se tôdas as usanças da metrópole, verse-iam charamaleiros á testa do prestituto. Seguir-se-ia a "chacota": mouros, truanices e invenções, ao som de gaiteiros, e, mais tarde, de tamborileiros, — um dos números desta da procição seris a danza chamada sarambeque:— trombetas, "ciganas" "a folia.

La Iglesia pudo permitir algunos tipos de exteriorización de regocijo del pueblo siempre y cuando no se relacionara con el culto divino dentro del templo. Así, las danzas y otras expresiones de júbilo salieron a las calles en procesiones. Para ello, las autoridades eclesiásticas siguieron de cerca las actividades festivas, con la finalidad de evitar el desorden. En varias ocasiones fueron necesarias las prohibiciones de los bailes por considerarlos indecentes, específicamente aquellos practicados por la población negra porque mantenían rasgos de su origen como movimientos pélvicos y el toque de ombligo con ombligo, situación que incomodaba a los eclesiásticos.

En 1766, la Inquisición en México prohibió el baile del Chuchumbé donde: “cuatro mujeres con cuatro hombres; y que el baile es con ademanes, meneos y zarandeos [...] por mezclarse en él manoseos de tramo en tramo, abrazos y dar barriga con barriga” (AGN, Inquisición, vol. 1052. f. 298r). Mayormente, donde existieron este tipo de prohibiciones a los bailes de negros por encontrarlos indecentes, las religiones africanas terminaron mayormente por desintegrarse en el folklore secularizándose en un capítulo ulterior (Bastide, 1969: 96). O de otra manera en asimilarse, los bailes también pudieron volverse de movimientos más moderados y a la manera que dictaba la moda impuesta, como fue el caso del zarambeque y el fandango donde además se usaban las manos imitando el uso de las castañuelas. Como es posible apreciar, el aporte africano a la cultura musical iberoamericana fue muy significativo.

Por otro lado, el zarambeque tuvo su mayor esplendor en el teatro español de los siglos XVI y XVII. Su representación, como parte del género baile del “teatro breve”, alcanzó mucha popularidad, convirtiéndose en uno de los entretenimientos más esperados en las comedias. El baile se presentaba entre la segunda y la tercera jornada (Cotarelo y Mori, 1911: III) o al final del espectáculo, podemos encontrarlo en obras de mediados del siglo XVII de Matías Montero, Bernardo López del Campo y Luis Quiñones de Benavente. En ocasiones los bailes de negros eran escenificados en los

entremeses de las comedias, donde el personaje del negro o negrito representaba las expresiones inspiradas en la idiosincrasia de la población africana según el imaginario europeo. Su característica más notoria era el tono de su piel y la forma de hablar “incorrecta” del castellano. Este personaje reflejaba, a sentir de la clase hegemónica, muchas de las cualidades psicológicas como la inocencia y alegría de la población negra. Se construyó así, un personaje cómico con rasgos estereotipados de bailarín y músico, con sentimientos nobles y alma de niño (Fra Molinero, 1995: 3).

Cabe hacerse la pregunta de si en alguna de estas puestas en escena existió la participación de la población negra. En la siguiente reseña de Cotarelo y Mori (1911), se puede comprobar que dentro del teatro, también participaron afrodescendientes. En el año de 1660, en un baile de Carnestolendas, en el palacio, divididos en dos cuadros de graciosos:

El primero compuesto por Manuela Bernarda (*Rabo de vaca*), Bernarda Manuela (*la Grifona*), María de Escamilla y Bernarda Ramírez; y el segundo, de negros, que lo figuraban Isabel de Gálvez, Manuela de Escamilla y dos negritos verdaderos. En el primer cuadro entraban cantando y bailando el zarambeque (Cotarelo y Mori, 1911: vol. I, CCXIV).

No se especifica quien interpretaba el zarambeque pero se existen algunas referencias que los actores Bernarda Ramírez y Cosme Pérez fueron muy conocidos en la época porque tenían grandes habilidades para bailar en zarambeque (Cotarelo, 1911: CCLXXII).

Hasta el momento, el zarambeque con más antigüedad del que se tiene notación musical es el que se encuentra en la loa de la comedia *Las amazonas* de Antonio Solís, representada ante el rey de España y fue representado en Madrid, el 7 de febrero de 1655, que fue un domingo de Carnestolendas. Los actores que llevaron a escena la obra fueron: María de Quiñones representando a La Comedia, Mateo Godoy a El Teatro,

Mariana de Borja La Música; Mariana Romero de criada, Cosme Pérez más cuatro actores y Bernarda Ramírez con otras cuatro actrices. (Soriano, 1856: 1.14.n.7).

En la loa, Solís realizó una representación alegórica de los géneros propios de la comedia, dándole voz a los entremeses, las loas y los bailes. Los personajes exponen sus inquietudes al personaje La Comedia: los entremeses expresan que sus “gracejos” ya no causan la risa de los oyentes, los bailes y los entremeses piden que las loas se vayan a los autos del jueves y las loas piden que los “teques teques que cantan los bayles y los entremeses se vuelvan loas”. Según Cotarelo (1911. XXXVI) esta manera de usar los bailes era novedosa en la época, por lo que algunos poetas comenzaron a incluirlo en sus obras. De esta manera, la Loa canta para beneplácito de los reyes el estribillo: “teque, teque, teque”.

El estribillo mencionado fue muy característico del zarambeque, aparece en entremeses y villancicos junto con el baile. En el entremés *El retrato de Juan Rana*, al momento que van a retratarlo con una postura con una mano levantada y la otra arqueada en la cintura ese personaje expresa:

¿No parece que los dos [Juan Rana y Juan Ranilla]
el *zarambeque* bailamos?
¡*Teque, teque, lindo zarambeque!*

Así mismo, en el entremés de Francisco de Castro *Pagar que le descalabren* se señala en una acotación dice: “Por el zarambeque” y dice: ¡Zarambeque, teque, lindo zarambeque!”.

Otras menciones que se tienen del zarambeque se encuentran en los villancicos religiosos de la segunda mitad del siglo XVII¹³. La novedad por los bailes, entre ellos el zarambeque, también llegó a los géneros paralitúrgicos. Muchos villancicos conocidos

¹³ Para revisar una selección de villancicos donde se menciona al zarambeque se puede consultar Salas, 2011: 28-38.

de “negros”, “negrillas” o “guineos” lo mencionan. Estos villancicos, además, remedaban la manera de hablar de los negros bozales, como se les designaba a los negros recién llegados del África¹⁴. Las negrillas se inspiraron y echaron mano del folklore negro criollo, con el uso de ritmos similares a los de los bailes de negros, a decir: con frases acéfalas, el uso de hemiolas, ritmos ternarios y onomatopeyas y vocablos conocidos como negros (Tello, 2006: 158). Un ejemplo de esto es el villancico *Como tienen los morenos* que se presenta en esta edición, que menciona al “salambeque” y cuyos ritmos hacen alusión al mismo. En varias ocasiones, los villancicos fueron censurados por las autoridades eclesiásticas por sus exteriorizaciones exaltadas que les parecían excesivas. Reveladora es la expresión del fraile Martín de la Vera sobre los villancicos negros, que expresa:

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).

Por último, en lo referido al último nivel distintivo de folklore—adopción de bailes de negros por los blancos— en los siglos XVI y XVII, maestros, compositores y aficionados comienzan una producción de fuentes con música instrumental, reflejo de la vida cultural. La música sirvió para acompañar las danzas populares, entre estas el

¹⁴ El musicólogo Omar Morales en su artículo “Los villancicos de remedo en la Nueva España (2013) ha propuesto la denominación “Villancicos de remedo” a una serie de villancicos eclesiásticos que imitan el hablar y la pronunciación de varias etnias y sectores de la sociedad.

zarambeque como una danza de la aristocracia. La música presentada en esta edición pertenece en su mayoría a la música realizada por *amateurs* que tocaban algún instrumento y que anotaron su música en algún trozo de papel para recordarla. En otros casos, la música de autores como Ribayaz, Huete, Murcia que tuvieron un alto conocimiento de teoría musical. Los zarambeques contenidos en las distintas fuentes musicales son el único testimonio que puede permitir un acercamiento sonoro a esta música.

Diego Fernández de Huete da muestra de la procedencia afroamericana de un zarambeque con el título *zarambeque criollo*. La acepción criollo se decía tanto para los españoles como gente de raza negra nacidos en América (*Diccionario de Autoridades*; 1729: 661). La publicación de los trabajos de Huete y Ribayaz muestran una difusión de géneros que estaban bullendo del pueblo y fueron tomados por los músicos de la iglesia. Un gusto por una música popular, que no se usaba para el culto divino, pero que posiblemente lo era para el tiempo de libre como lo menciona Ribayaz: “practiquè en algunos ratos que el tiempo me prestava, por no tenerlos del todo ociosos en la cifras, Instrumentos, y Música, de que he compuesto este libro” (1677: ¶ 3).

Una muestra de cómo la música no religiosa permeaba en la música en la iglesia es el siguiente registro: en México se localizó una referencia en el que se prohíbe al organista Juan de Esquivel tocar el zarambeque. En el acta de cabildo de 1698 se lee:

Mandose [*sic*] notificar a Juan de Esquivel organista, -trate de estudiar lo que le enseñó [*sic*] 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 (MEX-Mc, Actas de cabildo: L.25, f.14).

La cita anterior, muestra que Juan de Esquivel tocaba zarambeques al órgano, en lugar de tocar sobre los tonos del canto llano que el profesor Joseph Idiaques le enseñaba. Esquivel fungió como organista de la Catedral de México, junto con, Juan Téllez y Manuel de Sumaya. José Idiaques, también fue primer organista de la Catedral. Estos datos son relevantes porque se tienen noticias que en esa época era común que los músicos de la Catedral trabajaran en el Coliseo, donde se representaban obras de teatro y comedias y esto pudo haber determinado que el repertorio de teatro fuera conocido por los músicos de la Catedral (MEX-Mc: L.26, f.348). No se tienen noticias de que Esquivel hubiese trabajado en el Coliseo pero su conocimiento sobre música secular y posiblemente de teatro, ya que el zarambeque fue parte también un baile de la actividad teatral, indica el alcance que ésta había tenido en distintos ámbitos.

Se puede concluir que el zarambeque transitó por los tres niveles distintivos del folklore—africano, folklore negro y música negra adoptada por los blancos—, que en el proceso de intercambio cultural no son lineales. Es posible situar al zarambeque en la convergencia de los tres niveles dado que se pudo encontrar referido como una práctica de la población negra, como parte del folklore negro creado por los blancos y adoptado por los negros e incluido en las danzas instrumentales europeas. Dependiendo del contexto donde se localice el baile, será el nivel al que corresponda.

La presencia del zarambeque en este recorrido de fuentes es notable. El ámbito en el que se desarrolló, influyó en el grado de mestizaje que sufrió. Así, a pesar de que su origen pudo haber sido en barrios y reuniones de africanos y negros, también se adaptó a otros medios como el teatro: Robert Ranulph Marett (citado en Ortiz, 2001: 9) llama a este proceso “transvaloración”, en el que la música folk es compartida entre clases con una ida y vuelta, así, el zarambeque, fue “blanqueado” y luego reapropiado en las fiestas públicas dirigidas al pueblo.

2. FUENTES

Se han logrado reunir trece fuentes primarias, de las cuales se han extraído un total de veinticuatro zarambeques y dos villancicos que toman como referencia el baile que nos compete.

En esta sección se presentarán los datos de los zarambeques y los villancicos, que se enumeraron consecutivamente y trataron de ordenar cronológicamente, tarea que fue muy compleja, ya que se cuenta con poca información de las fechas de su realización. Siempre que sea factible se procurará abordar estos aspectos: título, autor, fecha, localización, características físicas, origen y contexto. Para mantener la información ordenada, se colocó una pequeña descripción del contenido en la portada de cada documento.

Con la catalogación de la información se pudo notar que las fuentes provenían de distintos ámbitos, por lo que cumplían distintas funciones musicales. En lo que respecta a la música secular, tuvieron presencia en el teatro y en los sones de palacio o piezas populares de la corte (Esses, 1993: 197). En cuanto a la música religiosa, en los villancicos religiosos, piezas músico-poéticas con una estructura de estribillo y coplas que eran usadas en las horas de los maitines.

También se constató que la música fue compuesta para las siguientes dotaciones instrumentales: quince para guitarra, cinco para arpa, una para bandurria, una para violín, una fuente para voz y acompañamiento, una para dos coros, violines y acompañamiento, y por último, dos para bajo o acompañamiento.

2.1. DESCRIPCIÓN DE LAS FUENTES

1. LOA PARA LA COMEDIA/ DE LAS AMAZONAS./ QUE SE PRESENTÒ A SU
MAGESTAD/ Domingo de Carnestolendas 7. De Febrero/ del año de 1655. *Varias*

poesías sagradas y profanas.

De autor anónimo, el zarambeque de la loa de la comedia, *Las Amazonas*, de Antonio de Solís fue presentado en Madrid el 7 de febrero de 1655. El manuscrito original se encuentra extraviado, a pesar de esto, se cuenta con dos ediciones posteriores. La primera se encuentra en *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, serie de 4 tomos de Mariano Soriano Fuertes. En el tercer tomo, f. 272, ejemplo musical 14, número 7 contiene un zarambeque para voz y acompañamiento. La voz con clave de sol, con un compás de tres por cuatro. La pieza musical tiene el título de: Zarambeque cantado y bailado [...], también da información adicional sobre su ejecución:

Este zarambeque se halla en una colección de bailes antiguos que conservamos de P. Falguera. Organista que fue del convento de Cerónimos [*sic*] de la ciudad de Murcia la cual hizo para probar la afinidad de dichos bailes con el Aguinaldo que de muy remotos tiempos se canta en dicha ciudad (Soriano, 1856: 272).

El mismo zarambeque se halla en una publicación posterior de Felipe Pedrell, *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX*: “BAILETES./ EL ZARAMBEQUE/ CANTADO Y BAILADO EN LA LOA DE LA COMEDIA/ LAS AMAZONAS/ De autor desconocido”. La obra es un compendio extenso de música de teatro con un análisis del contexto de las obras y autores.

Pedrell mencionó algunas fuentes de donde sacó sus ejemplos musicales, por lo que se realizó una búsqueda en los legajos mencionados pero no se ha podido localizar. Así mismo, se pidió asesoría del musicólogo Pepe Rey quien, con su gran experiencia, consultó algunos otros recursos sin obtener mayor información (Rey, 2014: www.veterodoxia.es/2014/03/el-zarambeque-de-pedrell/). En la edición de Soriano se

menciona que la fuente fue propiedad de un Padre Falguera, por lo que tal vez se trata del padre José Falguera (1778-1824?). Este padre fue organista del monasterio del Escorial en la última década del siglo XVIII y posteriormente del Convento de Jerónimos de Murcia (Saldoni 1881: 93). Es probable que esta sea la vía más próxima a la búsqueda del zarambeque en cuestión.

2. *Cantadas a lo humano con acompañamiento de violín y oboe 1737 del P. M. Fr. Anselmo de Lera, Predicador de su Magestad en Sn. Martin de Madrid*

De autor anónimo, al parecer estas cifras fueron insertadas y no forman parte de la colección de cantadas, ya que se encuentran detrás de un folio de cuentas con distinta caligrafía, con fecha de 1659 y firmado en la ciudad de Salamanca. El documento actualmente se localiza en la E-Mn con la signatura M/2618, tiene 90 páginas de 28 cm. Es una colección de nueve bailes y danzas que incluyen un zarambeque. También, contiene unas instrucciones de cómo afinar el violín con la guitarra, firmado por un Gaspar Fernández.

3. LUZ, Y NORTE/ MUSICAL/ PARA CAMINAR POR LAS/ cifras de la Guitarra Española, y/ Arpa tañer, y cantar á compás por/ canto de Organo; y breue explicacion/ del Arte, con preceptos faciles, idu/ bitables, y explicados con claras/ reglas por teorica, y/ practica.

El autor es Lucas Ruiz de Ribayaz. El libro fue publicado en el año de 1677 en Madrid. El ejemplar que se ha estudiado se localiza en la Biblioteca Zayas de Sevilla (Calvo-Manzano, 1982: III). El tratado tiene medidas de 19.5 x 14 cm, está

encuadernado con pergamino y tiene una portada enmarcada por orla tipográfica y grabados xilográficos. (Calvo-Manzano, 1982: IV) ¹⁷.

La obra es una compilación de cifras que realizó Lucas Ruiz de Ribayaz. En la introducción del tratado se explica cómo deben entenderse las cifras y la teoría musical. Las piezas se encuentran en cifras para guitarra barroca de cinco órdenes y para arpa de dos órdenes, como lo indica el autor. La parte teórica se divide en dieciséis capítulos donde se estudian cuestiones técnicas de la guitarra y del arpa. Entre las piezas se encontraron un zarambeque para guitarra y otro para arpa. Ruiz de Ribayaz señala que recogió las piezas de diferentes autores tales como Gaspar Sanz, Andrés Lorente y Juan del Vado, sin embargo, no especifica la autoría de las piezas individuales.

4. COMPENDIO NUMEROSO/ DE ZIFRAS ARMONICAS, CON THEORICA, Y PRACTICA,/ PARA HARPA DE VNA ORDEN, DE DOS ORDENES, Y DE ORGANOS,/ COMPUESTO POR DON DIEGO FERNANDEZ DE HVETE,/ Harpista de la Santa Iglesia de Toledo, Primada/ de las Españas.

El autor es Diego Fernandez de Huete. La obra fue publicada en el año de 1702. Actualmente se localiza en la E-Mn con la signatura R/ 9749, también en versión digital. Existen otros ejemplares en el Real monasterio cisterciense de Santa Ana de Ávila, el Archivo de la Santa Iglesia de Toledo (Calvo-Manzano, 1992: 7). El documento está conformado por láminas calcografiadas con cuarenta y seis páginas, de las cuales las veintidós primeras están numeradas y contienen teoría musical. Los siguientes cincuenta y tres folios contienen notación musical en cifra para arpa de una y dos órdenes u

¹⁷ Se utilizó la versión facsimilar de Calvo-Manzano (1982: III, IV). Se infiere que este documento perteneció a Francisco Asenjo Barbieri (1823- 1892) por una dedicatoria que se encuentra detrás de la portada que dice: “A mi querido amigo Soriano Fuertes” con la firma de Barbieri.

órgano, ya que este sistema de cifras es igual para estos instrumentos musicales. La obra está dividida en dos volúmenes con tres libros cada uno. Fernández de Huete señala que:

Todo el trabajo se reduce, à tres cuerpos, ò tomos, y a vno de ellos, se subdivide en tres libros; y lo contenido en este primero, lo reconoceràs por el índice: los otros dos, que yà estàn concluidos en el estudio, y saldràn a la luz muy brevemente se componen de sones de palacio, canciones de clarines, pasacalles por diversos términos, reglas de acompañar y obras que pertenecen al culto divino (Fernández de Huete 1702:§§6).

El primer tomo contiene un tratado sobre el arpa, la teoría musical y los sones de palacio puestos en cifra; el segundo contiene un tratado musical que contiene reglas y pasacalles, reglas para el acompañamiento y algunos salmos, cánticos e himnos para la liturgia.

Fernández de Huete obtuvo en el año de 1698, el privilegio del rey por diez años para la impresión de sus textos. El primer tomo se imprimió en el año de 1702, aquí se encuentran tres zarambeques para arpa de dos órdenes.

El segundo tomo se publicó en 1704. Sobre el tercer tomo no se tiene ningún dato, por lo que se duda de que la impresión se haya realizado.

5. LIBRO DE DIFERENTES CI/FRAS/ DE GUITARA ESCOJIDAS DE LOS/ MEJORES AUTORES.

Manuscrito de autor anónimo del año 1709 que consta de 159 páginas. La portada tiene orla a dos tintas y las páginas de notación musical están enmarcadas con filetes. Hay tres páginas con el número 103 y en una de ellas se puede observar la existencia de otra foliación con el número 103v. La música contenida está en tablatura italiana para

guitarra de cinco órdenes, se puede dividir en repertorio para guitarra de rasgueo y de punteo. La obra contiene dos zarambeques uno en estilo de rasgueo, y otro de punteo muy similar al estilo de los códices de Saldivar y *Cifras Selectas de Guitarra* de Santiago de Murcia. El documento actualmente se localiza en la E-Mn, la cual ha hecho pública una versión digital con la signatura M811.

6. Cifras/ De viola/ Por varios Autores/ Recogidas/ Pelo L.do Joseph Carneyro Tavares Lamaunse.

Es un manuscrito anónimo, *ca.* 1700 que se localiza en la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra con la signatura MM-97. Tiene un soporte de pergamino, está encuadernado y tiene 137 folios con medidas de 31 x 21 cm. (Budasz 2001). La obra contiene ocho sarambeques para guitarra de punteo.

7. Códice P-Lcg.

Manuscrito de autor anónimo, no cuenta con una fecha exacta de su producción, aunque por las marcas de agua se ha podido establecer un periodo aproximado de 1670 a 1730 (Budasz, 2001: 78). Se localiza en el Serviço de música de la Fundación Calouste Gulbenkian sin número de signatura. El soporte es de pergamino con medidas de 31 x 22 cm y los primeros doce folios sin numeración donde se tratan temas sobre teoría musical. Los siguientes noventa y siete folios si están numerados y tiene la música en cifras. Cuenta con algunas piezas de Robert de Visée y Gaspar Sanz. En las piezas en cifras hay dos sarambeques: uno para guitarra de cinco órdenes y otro para bandurria. Se consultó el original y una versión digital de P-Lcg.

8. ENREDOS, DE/ AMOR/ fingidos para exemplo/ da affeicam./ em/ SESSENTA
BAILES/ EXPLICADOS/ Que a curizidade ajun/tou no compendio/ deste/ VOLUME/
DE PHELIPE IACOME DE SOUZA

Se desconoce el autor. La compilación de los bailes fue realizada por etapas y cuenta con dos foliaciones (Gandara, 2009: 66). El manuscrito cuenta con cuatro diferentes tipos de marcas de agua (*Idem*: 7). Una de las marcas de agua es el escudo de Génova y coincide con las marcas de agua que tiene el manuscrito de cifras de Coimbra por lo que podrían ser cercanas las fechas de su elaboración de 1700. Se localiza en el P-Bad con la signatura M-471. El encuadernado es en pergamino y tiene formato vertical con 377 folios de un cuarto de medidas de 16 x 22.8 cms. La obra contiene sesenta y nueve baile de teatro breve. En el folio 27 viene *Baile de las danzas*, donde algunos bailes populares de la época son personajes de la pieza teatral, entre ellos el Saltarelo, el Villano, el Sarao, la Chacona y el Serambeque. Primero se presenta el texto y posteriormente la música. En el folio contiene bajo el título de “serambeque”¹⁸.

9. *Recull de poesies castellanes i danses populars per a arpa*

Manuscrito de autor anónimo, se desconoce la fecha de elaboración. Se encuentra en la Biblioteca de Catalunya con la signatura Ms. 896. En la portada lo único que puede percibirse en la portada “LIBR”, lo demás está ilegible. El manuscrito cuenta con un índice de dos folios, cuarenta y ocho páginas con poesías, y doce folios con música en cifra para arpa e instrucción, y cinco folios en blanco. Entre las piezas musicales hay un zarambeque para arpa diatónica.

¹⁸ Se agradece a Gandara Eiroa la facilidad para consultar su versión digital del manuscrito.

10. Libro de cifras es de D.n Antonio de Castro y Varrios/ Veedor y Contador por SM.
De la real plasa.

En el folio 10v indica “Cuio tono sifro el ermano fray aquel de [canónigos] Santos Redentor de cautivos Don Lope de Vega Carpio y su Consorte Don Diego Paes y Co[r]rea.

Los folios están divididos y desordenados en tres localizaciones o signaturas: la caja L-77 y en los protocolos notariales de números 1804 y 1805, pertenecientes a la Escribanía de la Santa Cruzada. Estos folios con cifras se encuentran a su vez cosidos al principio y al final de dichos protocolos. Los folios sueltos son ocho de papel verjurado de aproximadamente 42 x 30 cm. tiene una marca de agua de que se ha podido datar entre 1672 a 1682 (Ayala Ruiz 2006:17). Se localiza en el Archivo Provincial de Málaga no tiene portada. Las otras dos partes se encuentran divididas de la siguiente manera: diez folios al principio y ocho al final del 1084; ocho al principio y ocho al final del 1805. El estado de conservación del documento es deteriorado por lo que en algunas partes ya es imposible su lectura.

El manuscrito contiene una colección de danzas en estilo de punteo y rasgueo para guitarra, tonos para voz y guitarra, y dos alfabetos para cifrar los acordes. La obra contiene un zarambeque para guitarra de rasgueo. Aún no se ha investigado la relación de estas hojas con los protocolos notariales. El documento está siendo investigado pero se desconoce si se unificará o se mantendrá en su estado actual.

11. CIFRAS SELECTAS/ DE GUITARRA/ POR/ DON SANTIAGO DE MURCIA/
MAESTRO DE LA REINA, N.a S.a/ DOÑA MARIA, LUISA DE SABOYA/ AÑO DE
MDCCXXII.

Manuscrito del autor Santiago de Murcia, 1722. Se localiza en RCH-Suc con la signatura 787.87 M973c 2007. El libro tiene medidas de 24 x 16.5 cm, está forrado en

piel. Se trata de una colección de danzas españolas que incluye un zarambeque, mismo del *Códice Saldívar IV* sólo que con algunas diferencias en el final distintas.

12. *Códice Saldívar IV*

Se ha atribuido su autoría a Santiago de Murcia en el año de 1732. La atribución a Murcia fue primeramente por el musicólogo Michael Lorimer y después confirmado por Craig Russell (1995: 4). Las investigaciones de Lorimer y Russell, fueron realizadas con base en el estudio de la similitud del tamaño del papel, formato, tinta, número de pentagramas en las hojas, el estilo del copista, la encuadernación y las concordancias, confirmaron la autoría del músico español. Actualmente, la obra se localiza en MEX-Msaldívar con la signatura Ms. *Códice Saldívar IV*. Fue hallado en la ciudad de Guanajuato por el musicólogo Gabriel Saldívar. El documento es de formato vertical de 21.5 x 14.5 cm., está encuadernado en piel roja, adornado con flores las esquinas y rectángulos concéntricos y carece de portada. Santiago de Murcia incluye en los dos trabajos el mismo zarambeque pero con algunos cambios. Para el presente trabajo se consultó la versión facsimilar de Craig Russel (1995).

13. Guachi

De Antonio de Salazar (Stevenson, 1974:16) *ca.* 1688. Los folios se localizan en MEX-Mcen con la signatura CSG.261. La obra se encuentra incompleta ya que sólo se cuenta con el bajo.

14. Villan=com Negro de Navidad/a S= Como tienen los molenos/ Roca/ Valen 6 pesos.

El villancico ha sido atribuido por la investigadora Bárbara Pérez (2013) al compositor Matheo Tollis de la Rocca, sin embargo cabe la duda de si pudiera tratarse de otro compositor de apellido Roca, a caso de Joseph Roca (José de Roca), compositor anterior a Tollis. Es de considerarse que generalmente los manuscritos de Tollis de la Rocca tienen la firma con una doble c, además que se observa en el villancico un estilo musical anterior al de Tollis. Se localiza en MEX-Mc con la signatura A0094. La dotación es de seis voces: dos tiples, tenor, alto y bajo; dos violines y un acompañamiento.

3. LOS INSTRUMENTOS

Durante el siglo XVII varios de los instrumentos musicales utilizados en Europa y América se encontraban en continua transformación. Para realizar una transcripción certera de los zarambeques fue necesario establecer distintos parámetros para cada una de las fuentes. Algunos de los códices proporcionaron la información necesaria de la forma y afinación de los instrumentos, en otros casos se requirió de la consulta de algunos tratados teóricos como la *Declaración de instrumentos* de Juan Bermudo (1555), Joan Carles Amat *Guitarra española y vandola* (1596), Gaspar Sanz *Instrucción de música sobre la guitarra española y métodos de sus primeros rudimentos... Reglas y advertencias generales* de Pablo Mingue e Yrol (1774) y. El conocimiento de las características morfológicas y afinación de los instrumentos musicales dio luz, para entender la manera en que se llevaba a cabo la práctica musical de los zarambeques.

La mayoría de los zarambeques están escritos para instrumentos de cuerda como arpa diatónica, arpa de dos órdenes, violín y bandurria, pero especialmente para guitarra de cinco órdenes, también conocida como Guitarra Española.

Diego Fernandez de Huete (1702) señala:

Lo sonoro, y perfecto del Harpa de dos ordenes, va desterrando el uso de las que tienen vna sola: y con esta experiencia hallaras que he escrito menos Zifras, para una orden, y en el presupuesto de que estas se pueden executar en dos órdenes, y no a el contrario, tomaras lo que te pareciere advirtiendo, que mi animo ha sido hazer elección de las escogidas de mejor Musica, y ordenación, ligaduras malas por buenas, fugas, contrafugas, trocados a duo, a tres, y a quatro (§§6).

Huete deja ver un gusto por el arpa de dos órdenes, por ser un instrumento que permitía mayores posibilidades de composición al ampliar el registro. Esto último, muestra un desarrollo instrumental de arpa, así como un cambio musical y composición para este instrumento.

Por otro lado, Bermudo (1555) en su tratado menciona que durante el siglo XVI existían muchos tipos de vihuelas en España: de cuatro, seis y hasta siete órdenes. Posteriormente, la guitarra de cinco órdenes cobró la supremacía en el siglo XVII, siendo un cordófono muy popular entre todas las clases sociales. Según Esses, a la guitarra de cinco órdenes se le relacionaba con las clases bajas de la sociedad, pues según este autor era uno de los instrumentos usuales en las procesiones, sobre todo la de *Corpus Christi* (1993: 114).

La bandurria es un instrumento de cuerda pulsada y se afina por cuartas. En la opinión de Bermudo (1555: xcviij), la bandurria se origina porque: “Quisieron los tañedores que deste temple usan abreviar la guitarra en el tamaño, y cuerdas: y hizieron la bandurria”. La bandurria es más pequeña que una guitarra, y se sabe que hubo algunas de tres órdenes y de cinco órdenes con su origen en América, cuyo modo de cifrar es similar al de la vihuela (*Idem*, 1555: xcviij).

Según Esses (1993: 324), los ejemplos musicales de bandurria más tempranos de los que se tienen noticias son los que se encuentran en el tratado de Minguet y Yrol (1774), de mitad del siglo XVIII, sin embargo, con el hallazgo de los zarambeques en el código de la Fundación Calouste Gulbenkian es posible tener ejemplos de composiciones para este instrumento desde el siglo XVII.

El violín con cuatro cuerdas tiene su aparición a mitad del siglo XVI (Montagu, 2015: www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7163). En el ámbito hispano son pocas las fuentes del siglo XVII y XVIII de música popular para violín, allí la importancia de la fuente encontrada junto con las cantadas.

3.1. DESCRIPCIÓN DE LOS INSTRUMENTOS

EL ARPA

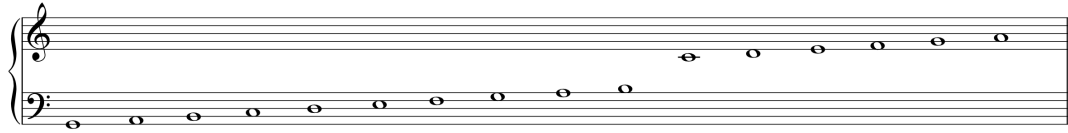
En esta época no existía un estándar del instrumento en diseño y número de cuerdas, y había gran cantidad de variantes. Por lo que se sabe, los zarambeques de arpa fueron escritos en cifras para arpa de un orden y de dos órdenes. Las tres fuentes —Ribayaz, Huete y M-896— estudiadas utilizan arpas distintas, lo que indica una diversidad en la producción de instrumentos en distintas localidades.

Bermudo (1555: lxxxvij) señala que algunas arpas contaban con veintiocho cuerdas organizadas de la siguiente manera: veinticuatro cuerdas, y cuatro más debajo de *Gamaut*. Otras arpas contaban con treinta cuerdas: veintisiete, igual en número y alturas de las teclas blancas que tenía el monacordio, más las mismas cuatro cuerdas graves mencionadas y tres más arriba.

Existieron otras arpas a las que se le colocaban cuerdas de color rojo que servían para tocar música con semitonos, empero esto resultó ser problemático debido a que la extensión del instrumento volvió difícil su ejecución. Cada productor añadía las cuerdas que se necesitaban, algunos ejemplares contaban con cinco notas cromáticas en cada octava.

Respecto a la afinación, Bermudo (1555: lxxxvij) indica que: "el temple de la harpa era el juego blanco del monacordio: aunque algunos piensan la primera cuerda ser octavada en Ffaut, y no es sino de Cfaut". La afinación a la que se refiere Bermudo es por supuesto diatónica.

En aquella época la teoría musical estaba basada en el sistema hexacordal que contaba con dieciséis signos:



Gamaut Are Bemí Cefaut Delasolre Elami Fefaut Gesolreut alamire befabmi cesolfaut delasolre elami fefaut gsolreut alamire ETC.

Ilustración 1. Equivalencia del sistema hexacordal.

Para tener una equivalencia a nuestro sistema musical actual, se ha traducido el *Gammaut* como el sol de la primera línea del pentagrama con clave fa en cuarta línea y el *Cfaut* como el do debajo del mismo pentagrama. Por lo tanto, la cuerda más grave del arpa como un *do*.

El manuscrito M. 896 para arpa contiene un folio ubicado antes de la cifras donde se señala la manera de afinar el arpa [ilustración 2]. Se trata de una tabla con una serie de números que representan las cuerdas: el número 1 es la primera cuerda, luego tiene un número 8 o la octava. De esta manera se indica cómo se afinaba cada cuerda en sucesión con una consonancia perfecta de una octava y, en seguida de una quinta u otra consonancia. Los números llegan hasta el 16 y abajo se indica que las siguientes cuerdas se afinan por octavas. El arpa en cuestión es entonces un arpa diatónica.



Ilustración 2. Afinación de arpa de *Recull de poesies* (sf: 51).

Temperamento del Arpa

do	= con =	do
do	= con =	sol
sol	= con =	sol
sol	= con =	re
re	= con =	re
re	= con =	la
la	= con =	mi
mi	= con =	mi
do	= con =	fa
fa	= con =	fa
fa	= con =	si
la	= con =	la
sol	= con =	si
do	= con =	do
re	= con =	re

Las demás cuerdas con octavas

Tabla 1. Afinación del arpa *Recull de poesies*.

El arpa diatónica no contaba con un mecanismo como el del arpa moderna que altera la notas en sostenidos y bemoles, por esta razón, el ejecutante era el que modulaba la nota haciendo presión con el dedo en la cuerda. Bermudo (1555: lxxxvij) señala la forma en la que Ludovico *el del arpa*, arpista y músico de cámara de la corte de Calabria (Bermúdez, 1994: 13)¹⁹, lograba producir cromatismos: "poniendo el dedo debaxo de la cuerda, la semitonava y hazia clausula de sustentado" (Bermudo, 1555: lxxxvij). No se tiene certeza del número exacto de cuerdas de este arpa en específico pero las cifras refieren que tenía un registro mínimo de 29 cuerdas.

Lucas Ruiz de Ribayaz (1677:23) señala que las obras para arpa contenidas en *Luz y Norte* son para arpa de dos órdenes. Con órdenes del arpa se refiere a que está dividida en un orden de cuerdas diatónico y otro orden cromático: dos hileras cruzadas de

¹⁹ En *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles* Francisco Asenjo Barbieri lo identifica a Ludovico *el del arpa* como músico de la corte de los Reyes Católicos (1986: 47).

cuerdas, por un lado se tienen las notas naturales y por otro, las notas sostenidas o bemoles. De esa manera, la mano derecha toca las notas cromáticas y la izquierda la escala diatónica. Los primeros registros que se tienen de este tipo de arpa son de principios del siglo XVII.

En 1616, Antonio Hidalgo, violero y constructor de arpas, describe la manufactura: “Un arpa de alamo blanco [...] Es de dos ordenes Enteras Universales” (Bordas 1987: 152). Manzano (1982) en su edición de *Luz y Norte* de Ribayaz señala que el arpa de dos órdenes fue un instrumento específicamente español y que sólo fue mencionado por los tratadistas españoles como Bermudo y Pablo Nassare, probablemente esto pudiera deberse a que el arpa tuviera otro nombre en un idioma distinto como es el caso del *arpa doppia* en Italia.

El arpa descrita en la obra de Ribayaz tenía cuarenta y dos cuerdas: veintisiete en el primer orden y quince en el segundo orden, lo cual da un registro de tres octavas con una sexta, esto concuerda con el número de cuerdas que Bermudo (1555: 122r) refirió: “Deforma, que si le ponen a la harpa veynte y siete cuerdas correspondientes a otras tantas teclas blancas que tiene monachordio: le han de poner otras diez y nueve, o alomenos quinze conformes alas teclas negras del dicho monachordio”.

En la siguiente figura se puede observar cómo se afinaban cada orden.

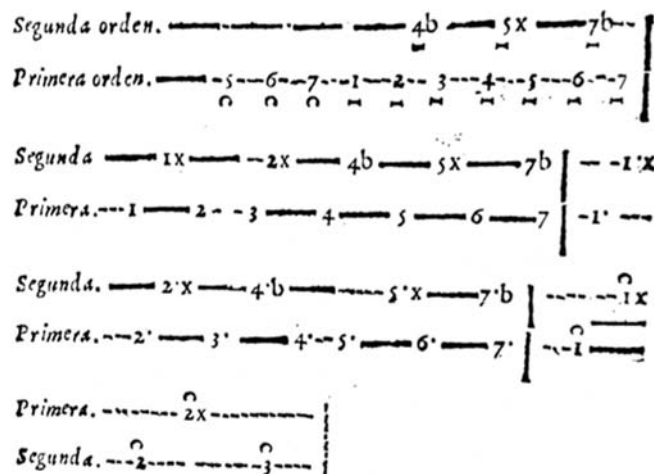


Ilustración 3. Afinación del arpa de dos órdenes (Ribayaz, 1677: 22).

El *Compendio numeroso de cifras armónicas*, de Diego Fernández de Huete, indica que su repertorio se podía ejecutar con arpas de una y dos órdenes. En la primera página del tratado se señala que para el arpa de dos órdenes se requería de cuarenta y siete cuerdas organizadas de la siguiente manera: veintinueve para el orden diatónico y dieciocho para el orden cromático que da un registro de cuatro octavas y una segunda. No se especifica con cuántas cuerdas contaba el arpa diatónica, pero se supondría que las mismas que tuvo el orden diatónico del arpa de dos órdenes.

Huete (1702:1) coincide con la idea de Bermudo en que algunos constructores de arpas aumentaban o disminuían el número de cuerdas, cosa que hacía que aumentara a su vez el número de cifras por lo que se requerían más rasgos que distinguieran de qué octava se trataba. El *Compendio* contiene instrucciones de cómo tocar las piezas con sostenidos y bemoles en ambos tipos de arpa –diatónica y de dos órdenes. Para el arpa diatónica se advierte que el ejecutante debe procurar “que las manos anden altas de la cabeça del Harpa porque en esso es mas fácil hazer los sostenidos” después se agrega: “poniendo el dedo pulgar de la mano izquierda debajo de la cuerdas de dicho vno, junto à la cabeça de el Harpa, y se aprieta vn poquito”. Esta manera de tocar se asemeja a la descripción que Bermudo (1555: lxxxvij) hizo de la ejecución de Ludovico.

LA GUITARRA

Los zarambeques reunidos en cifras para guitarra proceden de fuentes con fechas variadas. Se trata en general de música destinada a ser interpretada en guitarra barroca de cinco órdenes. El término orden es distinto a lo que se entiende por orden en el arpa, en la guitarra son las cinco cuerdas dobles que, aunque podían tener variantes, se organizaban de la siguiente manera: la primera es cuerda sencilla y las cuatro siguientes dobles afinadas al unísono u octavadas. La afinación equivale a las primeras cinco cuerdas de la guitarra actual pero con la diferencia que las cuerdas dobles permitían

varias posibilidades de afinación. Este tipo de guitarra surgió en España durante el siglo XVI. Se usaban dos técnicas principales para tocarla: el rasgueo donde se tocaban de golpe con un acorde todas las cuerdas al mismo tiempo y el punteo donde los dedos se acomodan en una o varias cuerdas para tocar sólo la cuerda que le corresponde y la guitarra toma más una personalidad de instrumento solista que acompañamiento (Sanz, 1674: 4, 7).

Existieron varios tipos de afinaciones en los siglos XVII y XVIII, a continuación se presentan los tres más utilizados:

1. Afinación re-entrante: cuerdas dobles, a excepción de la primera, afinadas al unísono. Esta afinación permitía mayor destreza en la ejecución de obras con técnica de punteo con escalas y un efecto conocido como “campanelas” que son pasajes de escalas donde se pueden tocar las notas sucesivas en los distintos órdenes (cuerdas dobles).

2. Afinación parcialmente re-entrante similar a la española pero con un bordón en la cuarta cuerda.

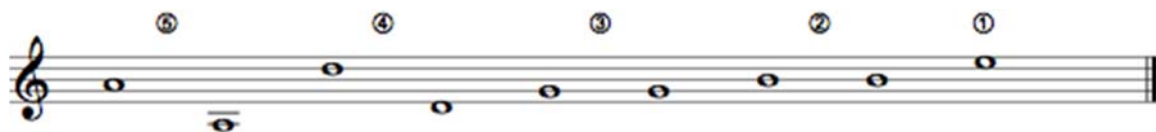
3. Afinación con bordones en el cuarto y quinto órdenes. (Tyler, 2011: 5).



Afinación re-entrante



Afinación parcialmente re-entrante



Afinación con bordones en el cuarto y quinto órdenes

Ilustración 4. Afinaciones de la guitarra de cinco órdenes.

Los bordones son cuerdas más gruesas afinadas una octava baja. Sólo una de las fuentes con zarambeques para guitarra proporciona el tipo de afinación específica que se usaba. El tratado de *Luz y norte musical* señala que la afinación de la guitarra es: mi, si, sol, re y la con las cuerdas re y el la “requintadas” a la octava, o sea con dos bordones. En *Cifras selectas* se señala cómo afinar la guitarra con otros instrumentos como la bandurria, el arpa y el violín, y aunque no lo especifica directamente contiene el dibujo de un pentagrama con un re grave lo que podría indicar el uso de bordón en la cuarto orden.

Por otro lado, en las fuentes portuguesas se utiliza el término viola para designar desde mitad del siglo XV una variada cantidad de instrumentos de cuerda, tanto frotados como pulsados, ya para el siguiente siglo, la palabra viola se refería a los instrumentos con diseño en forma de ocho como la viola de mão (mano) o vihuela de mano de España. Finalmente, viola era el instrumento pulsado de cuatro a seis órdenes conocido en España con otros nombres como guitarra o vihuela (Budasz, 2010: 11). El código Gulbenkian contiene una parte teórica donde se explica la afinación de la guitarra con unas representaciones del diapason con doce trastes y cinco cuerdas. El instrumento está afinado por dos cuartas, una tercera y otra cuarta pero no se indican las alturas precisas o las cuerdas dobles.

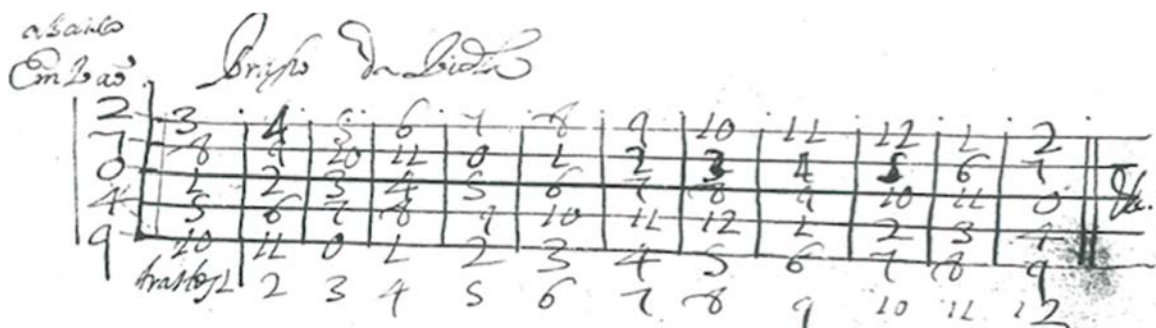


Ilustración 5. Brazo de la guitarra (Código P-Lcg: 83r.)

LA BANDURRIA

El Códice P-Lcg. contiene un zarambeque para bandurria de cinco órdenes. Minguet e Yrol (1774: 47r) señala que este tipo de bandurria contaba con cinco cuerdas dobles afinadas por cuartas perfectas: c#, f#, si, mi y la. El instrumento contaba con siete trastes y se tocaba con “pluma”, una especie de plectro (*Idem*: 44v). El *Códice P-Lcg* refiere que se puede afinar la bandurria: “Cuando vergracia se quisiera en la guitarra se puede hacer en la bandurría dándole los mismos puntos que se dan en la guitarra, advirtiendole que la prima de la bandurría valen diez [*fa*], y la segundas valen cinco [*do*], y las otras tienen el mismo valor que las de guitarra” (Códice P-Lcg: 87)²⁰. Siguiendo la instrucción resulta la siguiente afinación de las cuerdas más graves a las más agudas: la, re, sol, do y fa, afinación que da las cuartas perfectas referidas por el autor citado.

EL VIOLÍN

El manuscrito *Cantadas* en la parte de las cifras para violín, incluye las instrucciones de la afinación de las cuatro cuerdas del violín ajustándolo con la guitarra. El procedimiento da como resultado la afinación estándar del violín con las notas de la más grave a la más aguda: mi, la, re y sol.

Según Esses (1993: 333) estas instrucciones podrían ser una evidencia de que estas melodías se tocaban en conjunto con una guitarra, cosa que coincide con el manuscrito de *Cifras selectas* donde vienen instrucciones para afinar un conjunto de guitarra, bandurria y violín.

²⁰ “Quando verbi gratia qiseres na viola podes faser na Bandurra dandolhe los mesmos pontos que das na viola advertindo que a prima da Bandurra Val em Vas[*sic*], des, e asegunda corda val em Vas [*sic*] sinco, e as outras tem os mesmo valor que as da Viola”.

4. AUTORES

La música presentada en este estudio viene de una tradición de tipo popular, es decir, manifestaciones creadas por el pueblo y autoría anónima en la mayoría de los casos. En el caso de los cuadernillos, éstos pertenecieron a personajes intérpretes de música que pudieron haber o no tenido una instrucción musical pero que anotaban estos aires en cifra. La mayor parte de las fuentes que contienen zarambeques son compilaciones con piezas hechas por algún músico o amante de la música. En algunos casos el nombre que aparece en los códigos puede tratarse del responsable de la compilación o simplemente del dueño del papel. En otros casos como los tratados de Fernández de Huete o Santiago de Murcia ha sido comprobada su autoría. Sin embargo, aun cuando a estos últimos se les reconoce como creadores de la música, pudiesen tratarse de versiones de una música bastante conocida en la época. El concepto de compositor, en el que la música es propiedad del que la firmaba no es aplicable como tal en estos casos, debido a que las danzas contenidas en estos códigos contaban con una forma y un estilo bien definido. Venían de la tradición de la diferencia, en el que el punto de partida generalmente era un patrón rítmico-armónico con una melodía sobre lo cual se podían hacer variaciones como se observa en algunas de las transcripciones con división de doble raya. Los autores hacían quizá sus versiones de lo que se escuchaba en las calles, usaban la música de otros compositores—como en el caso de Ribayaz— que era una práctica común. La música se usaba y se prestaba.

A continuación se exponen algunos datos biográficos de los autores, contextos de producción y usos de los códigos utilizados en este trabajo con el propósito de conocer el ámbito en el que desarrollaron su trabajo, así como las fechas, procedencia y difusión de los zarambeques. Estos datos son de mucha importancia debido a que permiten ver las diversas naturalezas de estos zarambeques.

4.1. Diego Fernández de Huete

Diego Fernández de Huete (?1633-1643-1713) nació en Navalmoral, Toledo, España (Lawson, 2015: www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09499). Es autor del *Compendio numeroso de zifras armónicas con theórica y pràctica para harpa de una orden, de dos órdenes y de órgano*.

Fernández de Huete fue un hombre que dominaba la teoría y la práctica de su instrumento, dedicó su vida al estudio de la música. En la dedicatoria del libro dice: “aunque parezca ossadía por lo humilde de la Obra, poner a los pies de V. Majestad, este Compendio de armoniosas Zifras fruto del estudio de algunos años” (1702: § 2). Más adelante: “que aviendo aprehendido lo poco que sé de los mejores maestros de España y procurando no deslucir su doctrina en el ejercicio de 30 años pareció a personas de autoridad, y a algunos amigos, que me dieron la alabança con la inclinación, que debía no enterrar el talento, sino comunicarlo y reducir a la Zifra el trabajo” (*Idem*: § 5). Debíó de ser un músico preparado ya que obtuvo la plaza de arpista en la Catedral de Toledo en el año 1681 con un salario de 3000 reales como lo muestra el acta capitular que halló Calvo- Manzano (1992: 9) en la catedral toledana. Y aunque desarrolló sus funciones dentro de la capilla de Huete no se tiene conocimiento de que fuese clérigo por lo que pudo formar parte de los músicos llamados de “oficio móvil”, quienes acostumbran ir de una capilla a otra buscando un mejor pago (*Idem*: 10). El tratado muestra el trabajo de música religiosa pero también de una música laica con danzas.

4.2. Santiago de Murcia

Santiago de Murcia (1673- 1739) nació en Madrid, fue hijo del matrimonio de Gabriel de Murcia, violero de la casa de la reina a finales del siglo XVII, y Juliana de León, hija de Francisco de León también violero de la casa real (Vera 2010: IX). Ha sido

reconocido como instrumentista, tratadista y compositor. Se conocen cuatro obras suyas: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (1714), *Pasacalles y obras de guitarra* (1732), *Cifras selectas de guitarra* (1722) y *Códice Saldívar* no. 4 (1732). Murcia fue maestro de guitarra de la reina María Luisa Gabriela de Savoya de 1704 a 1706, según consta en el *Resumen de acompañar* (1714) y *Cifras selectas de guitarra* (1722). Se desconoce qué pasó en su vida entre los años 1717 y 1729 este último año de su declaración de pobreza y año del fallecimiento de su esposa. Existen algunas hipótesis sobre una estancia en México porque se han localizado varias de sus obras en este país, pero esto no se ha podido comprobar. Vera (2010: XII, XIII) afirma que los manuscritos de Murcia son madrileños y que la localización de esas fuentes en México y Chile puede ser debido a su exportación a razón de que Murcia hubiese buscado hacerse promoción para conseguir un trabajo en tierras americanas. Como puede leerse en dos de sus obras, Murcia trabajaba bajo el cobijo de la casa real, tuvo la aprobación de Don Antonio Literes, músico principal de la capilla real, para publicar el *Resumen de acompañar* (Murcia, 1714: 1).

4.3. Lucas Ruiz de Ribayaz

Ruiz de Ribayaz (1626-1677) nació en Santa María de Ribarredonda, Burgos. Recibió algunos principios de música sirviendo a los condes de Lemos y Andrade. Posteriormente, fue presbítero y prebendado de la Iglesia Colegial de Villafranca de Bierço por intercesión de don Fabrique de Toledo (Calvo-Manzano, 1982: III). Es autor del libro de cifras titulado *Luz y norte musical para caminar las Cifras de la Guitarra Española, y Arpa, tañer, y cantar á compás por canto de Organo; y breue explicacion del Arte, con preceptos faciles, idubitables, y explicados con claras por teorica, y practica*. En la introducción del mismo se asume la autoría de la compilación y señala: “han de lograr alguna estimación, siquiera por el trabajo que he tenido en recogerlas,

advirtiéndolo, que son de los mejores Autores que al presente se hallan” (Ribayaz, 1677: 32).

Entre los autores a los que se refiere se encuentra Gaspar Sanz del cual realiza un acercamiento al libro *Instrucción de Musica sobre la guitarra española* e incluye once de sus piezas para guitarra de punteo (Esses 1993: 124). Otros autores mencionados por Ribayaz son Andrés Lorente del cual cita el tratado *Melodias Mosicas [sic]* y Juan de Vado. Algunos autores como Calvo-Manzano (1982) y Valdivia (2008) han indicado que en las piezas existe una gran similitud con el estilo y hasta algunas concordancias con la obra de estos los compositores nombrados. Ribayaz (1677, ¶ ¶): menciona en su obra que ha visitado algunos reinos de ultramar, esto se explica porque en el año de 1667 viajó junto con Pedro Fernández de Castro, VI conde de Andrade, X Conde de Lemos y virrey de Perú (Esses, 1992: 125).

4.4. Antonio de Salazar

Se desconoce el lugar de su nacimiento pero se sabe que murió en la Ciudad de México (c.1650-1715). Fue maestro de capilla de la Catedral de Puebla en 1679 y en 1688 de la Catedral de México (Stevenson, 1974: 61-62) . Tuvo bajo su responsabilidad la enseñanza de canto figurado a los niños de la escoleta, sin embargo, por su incumplimiento fue retirado del cargo y reemplazado por Manuel de Sumaya (MEX-Mc: L 27: 51v). Dentro de las obligaciones que tenían los maestros de capilla estaba la de componer villancicos como consta en el reporte de examen de Salazar para el puesto del 11 de julio de 1679 que dicta que se les requirió a los candidatos a maestro de capilla componer un motete y un villancico mientras estando solos y incomunicados del contacto exterior (Stevenson, 1974: 61). Se conocen varios villancicos de negros de su autoría, cuyos versos han sido atribuidos a Sor Juana Inés de la Cruz, así como 130 composiciones a coros dobles (Tudela Calvo, 2006: 108).

4.5. Otros autores

Se desconoce la identidad de los compositores de la mayoría de los zarambeques. En los casos en que las fuentes contienen alguna firma se podría indagar al respecto para saber si pudiera tratarse de algún autor. Sin embargo, algunos de estos nombres pueden dar razón del ámbito o receptores de esta música.

Los zarambeques localizados en Málaga pertenecieron a don Antonio de Castro y Varrios, quien fuera vendedor y contador de la Real plaza (veáse p. 41). Así mismo, en el documento se menciona a Frey Lope de Vega, sin embargo, como se mencionó anteriormente, se requiere de una investigación más específica que pudiera aportar más información para aclarar los datos contenidos en este documento.

Joseph Carneyro Tavares Lamasense, es el responsable de la compilación de *Cifras de viola por varios autores* (veáse p. 40). De este personaje se conoce que en el año 1691 se matriculó en el *Instituta*, ahora Universidade de Coimbra, en derecho romano (Pal Picado, 2004: 46). En 1693 ingresa al curso de canónigos y obtiene el título de licenciado en 1699. Según la autora Rosa Teresa Pal Picado (2004), el interés de Carneyro por la música de guitarra se debe a que era un buen ejecutante del instrumento, lo cual se puede corroborar en evidencias como los errores de digitación plasmados en el manuscrito los cuales muestran que al escribir las cifras estaba tocando el instrumento (Pal Picado, 2004: 46). Los sarambeques del código se rubricaron con el apellido de Abreu, según José Augusto Alegría podría tratarse de Francisco Abreu quien fuera alumno del padre Pedro da Fonseca Luzio en Vila Viçosa en 1650, o, de Antonio Cunha Abreu, alumno de Frovos en 1678. Sin embargo, no se tiene ninguna evidencia de otras obras para guitarra de estos autores. El Abreu del manuscrito *Cifras de viola...* compuso un *sarambeque*, dos *rojão*, una *meya dança*, dos *chacaras*, cuatro *amorosas* y tres *fantasias*.

No se tiene ninguna referencia sobre quienes sean Barros y Sylva autores que figuran en el mismo códice. De Barros se conocen: un *sarambeque*, un *marisapalos*, una *pavana*, unas *vacas*, un *cubanco*, dos *chacaras*, cuatro *fantasías*, dos *rojao*, un *sarao* y una *magana* o *chacona*. Así también, de Sylva: tres *sarambeques*, cuatro *fantasias*, siete *rojaos*, tres *marisapalos*, dos *españoletas*, cinco *saraos*, dos *pavanas*, dos *alanella*, dos *magana*, dos *caponas*, unas *vacas*, unas *meninas*, una *maricota*, tres *sarambeques*, una *amorosa* y una *marinera*. Frei João es el único autor referido como un monje, es autor de tres *fantasías* y una *batalha*.

En la portada del manuscrito M-471 del archivo distrital de Braga se señala que el documento perteneció a Felipe Jácome de Souza. Crisanto Gandara (2009) realizó una profunda investigación biográfica sobre este personaje, pero no halló ninguna evidencia que pueda demostrar que fuera el autor de la música, no obstante nos proporciona información del ámbito en que estaba esta música. Jácome de Souza perteneció a las élites hidalgas de la ciudad de Braga como lo demuestran algunos documentos de su inclusión como parte de las familias hidalgas bracarenses en una de las fiestas de *Corpus*, dato que justifica de alguna forma que pudiera haber sido el compilador esta colección de música (*Idem*: 42- 43).

5. SOBRE LAS CIFRAS

Existe una cantidad considerable de fuentes musicales del siglo XVII relacionadas con el ámbito popular, las cuales contienen danzas, bailes y sones de palacio. Aunque era poca la gente que podía tener acceso a una formación musical con un maestro, existió la posibilidad de aprender a tocar música instrumental por medio de estos impresos que buscaban suplir la necesidad de un maestro (Sanz, 1674: ¶ ¶ 2; Ribayaz, 1677: ¶ ¶; Fernández de Huete, 1702: 5; Minguet Yrol, 1774: 3).

Algunas personas que tenían un poco más de instrucción y conocían la escritura de números pudieron hacerse de una forma de escritura musical: la cifra, sistema de notación instrumental en el mundo hispano entre los siglos XV y XVIII, en el que se indicaba por medio de números la forma en que el sonido debía producirse en las cuerdas o trastes; a decir, la digitación (Pérez Gutiérrez, 1985: 277). De esa manera se ubicaban las notas o acordes que se podían tocar en un instrumento musical y resultó muy eficiente para que cualquier *amateur* pudiera tocar y aprender la música. La cifra fue también un modo de escritura musical que sirvió para facilitar la ejecución de los músicos no profesionales que no conocían de la “solfa” (Huete, 1698: 13).

La mayoría de las cifras que se analizaron no contienen indicaciones rítmicas, esto se deba a que estas cifras quizá servían como una mera guía pues sólo contenían la información necesaria para una ejecutante conocedor de las piezas, o porque quizá estos aires eran muy conocidos y no se requería de mayores precisiones en su escritura. En la actualidad es difícil interpretar la escritura en cifra porque su información resulta muchas veces insuficiente para poder traducir y tocar la música que contienen.

Como se ha mencionado, el sistema de cifras surge como una manera de reducir o facilitar la escritura musical. La música representada en cifra resultó mucho más accesible para los intérpretes. Bermudo (1555) desde el siglo anterior señala algunos de los beneficios de esta escritura:

Este arte de cifrar a tres cosas sirve. La primer, para que si algun buen tañedor quiere tañer un motete de improviso (como lo hazen los buenos tañedores de vihuela) cifrandolo primero: sin falta lo puede tañer. No sera pequeña alabança poner canto de organo en el monachordio de improviso: aunque sea por cifras. La segunda servira, para que si alguno quisiera tener mucho canto de organo en poco papel: lo tenga puesto en cifras. Quatro vezes mas ocupa el canto de organo puntado; que cifrado. Aprovechan mas las cifras para los principiantes. Si un maestro que enseña a tañer tiene discipulos que no saben cantar: por cifras puede enseñar (Bermdo, 1555: IV,XLI, f. LXXXIir)

Dos siglos más adelante continuaba el uso de las cifras con fines pedagógicos. Pablo Nassarre (1724), indicó que la cifra pertenecía a los músicos que no tenían conocimiento de la teoría musical. Cuando para escribir en el arpa música con varias voces señaló:

Yà dixè tenia por mejor este modo de escribir [la cifra] la Musica para la Arpa, por ser mas claro, y mas facil para los que huvieren de ponerla en el Instrumento; pero se entiende aviendo de saber cantar Canto de Organo; porque para los que no saben se han inventado las cifras (Nassarre: 349).

El sistema de notación con cifra tuvo un desarrollo ligado a la ejecución de los instrumentos, pues cada instrumento contaba su propio sistema de cifras. A continuación se revisará cada caso.

5.1. Cifras para arpa y teclado

El sistema de cifras para arpa y teclado utilizaba los números del 1 al 7 como representación del número de notas pertenecientes a una octava. Se distinguía a las octavas superiores e inferiores por medio de símbolos agregados. Ejemplo de lo anterior es el sistema usado por Ribayaz que comienza por la cuerda más grave del arpa, un *do* indicado con el número 5 con un rasgo curvo \cap debajo, el *re* con el 6, el *mi* con un 7 y 1 para *fa*. De otra manera, a las notas con alteración se les colocaban los signos # o b. Esta manera fue utilizada por autores como Luis Venegas de Henestrosa en el *Libro de cifras nueva para tecla harpa y vihuela* (Alcalá, 1557), Antonio de Cabezón en *Obras de musica para tecla arpa y vihuela... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo* (Madrid, 1578), Francisco Correa de Araujo *Libro de tientos y discursos de musica practica* (Alcalá, 1626) (Apel, 1949: 50) y en dos de las publicaciones objeto de nuestro estudio: *Luz y Norte* y *Compendio numeroso*.

Existieron algunas variedades de cifras para arpa en el siglo XVII que dependían de las características del instrumento: si el arpa era diatónica o de dos órdenes. Como se mencionó anteriormente, había una gran variedad de modelos de arpa, y por esa misma razón, una gran cantidad de las maneras de representarla en cifra.

En las cifras para arpa diatónica estudiadas en este trabajo cada número representaba la cuerda del instrumentos. Respecto a las cifras, Bermudo en *Declaración de instrumentos musicales* (1555) asignó un número o cifra del 1 al 42 a cada una de las teclas del monacordio: la primera octava es corta con ocho tonos, numerada hasta el 8 y, de allí, en adelante, cada tecla negra o blanca tendrá el número que le corresponde en secuencia. Posteriormente, con esta misma organización, propuso cifrar el canto de órgano con la representación de las cuatro voces en un sistema de cuatro líneas,

ordenadas de la misma manera que el canto: *cantus*, la línea superior, y, en orden descendente: *altus*, *tenor* y *basis*. De esta manera, cada voz se escribía en una línea con la cifra correspondiente a la nota (Bermudo: xlij). Esta descripción ayudó a esclarecer la manera en que está diseñada la tabla de afinación contenida en el Ms.986.

Las cifras para arpa de dos órdenes cuentan con cuatro líneas, las cuales representan las cuatro voces de la pieza. Además de esto, Ribayaz (1677: 23-24) explica un uso práctico a las cuatro líneas para ordenar las octavas: la línea superior es la de la octava más aguda. En el modo de ejecución, las tres líneas superiores son las notas tocadas por la mano derecha: la de superior con el pulgar, la que sigue con el índice y la tercera con el dedo largo. La línea inferior es la octava grave y se toca con el dedo largo de la mano izquierda. Los dedos se indican con letras: p, pulgar, i, índice y l dedo largo.

Ribayaz dedica un capítulo en *Luz y Norte* para explicar el canto de órgano y la simbología que usará para los valores rítmicos, sin embargo no coloca ninguna indicación rítmica en los compases del zarambeque para guitarra. Por lo anterior, algunos autores en sus transcripciones como Manzano-Calvo han tenido que inferir los tiempos como explica: “los tiempos se deben deducir por el número de cifras contenidas en cada compás según si se trata del uno o del otro de los dos ritmos empleados por Ribayaz: el compasillo (binario) o la proporción menor (ternaria)” (Calvo-Manzano 1982: XI). Para señalar la manera en que el interprete debía tocar los acordes en el arpa se coloca la letra O cuando se señalan los acordes de lleno (acordes completos) y con la letra *q* (tocar los acordes pero a partir de la quinta).

5.2. Cifras para guitarra y bandurria

Durante los siglos XVII y XVIII, existieron en Europa occidental varios tipos de cifras o tablaturas para la guitarra, las más populares fueron la francesa y la italiana.

Ambas suponían una reproducción visual del diapasón de la guitarra con la representación de las cuerdas de la guitarra con líneas paralelas horizontales y con números o letras sobre de estas, los trastes a pisar.

Existieron dos tipos de cifrado para guitarra, una para representar los aires que se tocaban con técnica de rasgueo, que consiste en tocar un acorde y hacer sonar todas las cuerdas a un solo tiempo; y la técnica de punteo donde se toca una o hasta cuatro cuerdas, como máximo, por tiempo.

Joan Carles Amat en su tratado *Guitarra española* (1596) sienta las bases para la escritura de la guitarra de rasgueo, asignándole un número a cada uno de los doce acordes mayores y menores. No obstante, el sistema que tuvo mayor éxito fue conocido como alfabético italiano donde se utilizaban letras latinas para designar cada uno de los acordes. Monica Hall (www.monicahall2.files.wordpress.com/2012/03/2-alfabeto.pdf) menciona que las dos fuentes manuscritas más antiguas encontradas a la fecha con alfabeto son: *El cancionero de Bezon* y el *Libro de cartas y romances españoles del Illustrisima Senora Duquesa di Traetta*, ambos documentos italianos fechados en 1599. Posteriormente, la primera publicación que utiliza el sistema de alfabeto es el libro de Girolamo Montesardo *Nuova inventione* (Florencia, 1606).

Para indicar la dirección del rasgueo se colocaban unas líneas verticales pequeñas sobre la primer línea horizontal que representaba la primer cuerda de la guitarra, si éstas líneas pequeñas estaban debajo de la línea horizontal, el rasgueo es hacía bajo, y por el contrario, si la línea está por encima, el rasgueo es hacia arriba (Ribayaz, 1677: 3). El siguiente ejemplo muestra tanto los números del alfabeto como las líneas de rasgueo.

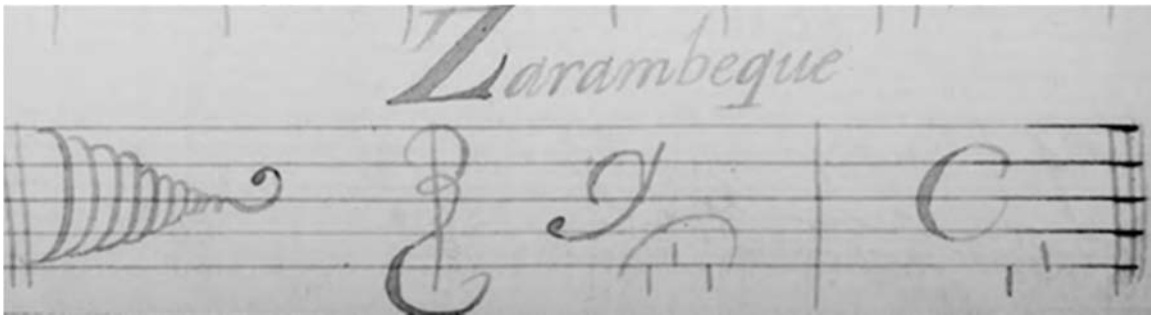


Ilustración 6. Zarambeque de rasgueo, (*sf*: 99).

La tablatura italiana cuenta con cinco líneas, las cuales representan los cinco órdenes de la guitarra como si se viera de frente a un espejo, la línea superior simboliza la cuerda más grave, el *la*. Los números colocados en cada una de las líneas representan los trastes que se van a pulsar.

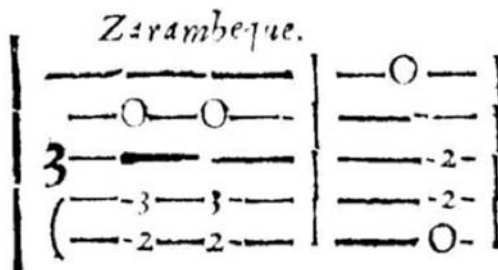


Ilustración 7. Zarambeque (Ribayaz, 1677: p 72)

En el ejemplo anterior está indicado compás de proporción menor con el número 3²¹. El *Diccionario de Autoridades* define compás como: “el tiempo que hai en baxar y levantar la mano el Maestro de Capilla, ò el que rige el canto (1729: 447). Así mismo, Gaspar Sanz (1674: 11) indica que había dos “aires” el compasillo compuesto de dos movimientos iguales y el de proporción que consta de tres movimientos desiguales. Los acordes del primer compás se tocarían entonces pisando: el segundo traste de la primera

²¹ Se ha buscado en las fuentes el significado del signo debajo del número tres sin hallar nada al respecto. Otras fuentes manuscritas realizan un trazo del número terminando de la misma manera. Se podría pensar que se tratara de una manera de representar el símbolo de proporción menor.

cuerda, tercer traste de la segunda cuerda y la cuarta cuerda al aire. El acorde del segundo compás se tocaría entonces: quinta cuerda al aire y luego y acorde con primer cuerda al aire y segunda y tercera cuerda pisadas en segundo compás.

Otra manera de cifra para guitarra se componía de una forma combinada conocida como tablatura mixta: el alfabeto puesto sobre una tablatura italiana para la guitarra de rasgueo y cifras para la guitarra de punteo que se representan en líneas horizontales con el número de cuerdas de la guitarra y en éstas el abecedario o las cifras que representan los trastes, como se mencionó anteriormente (Thurston,2015:www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27338).

5.3. Los valores rítmicos en la cifra

Mientras que con la notación mensural se representaba la altura y duración del sonido con símbolos, en el sistema de cifra sólo se indicaba el sitio donde tocar en el instrumento. El valor rítmico de las cifras se colocaba por encima de las cifras. En muchas ocasiones, se colocaba el valor de la primera cifra y ese mismo valor se aplicaba a las cifras que seguían. Para indicar algún cambio de valor se colocaba otra figura rítmica.

Advirtiéndolo, que en todo tiempo has de dar a las cifras el valor, y compás de la figura que tienen sobre sí; si en algún grande trecho no se halla sobre la cifra otra figura de Musica a todos aquellos numeros les daras el valor de la figura que al principio tienen (Sanz, 1674:12).

El valor rítmico podía estar determinado por el pulso y el número de notas que cupiera en el compás. Sanz (1674:11), Ribayaz (1677:13), Fernández de Huete (1702:17), Torres (1702:70), explicaban que las figuras rítmicas tendrán un valor distinto dependiendo del compás o aire que tenga la pieza musical, sin embargo varios

de los ejemplos estudiados en este trabajo no cuentan con estas figuras rítmicas que al parecer se daban por entendidas, como lo señaló Nassarre (1724) al explicar algunos problemas inherentes a las cifras por su falta de información rítmica:

Muchos tienen por mejor escribir la Musica en cifra, que en Canto figurado; porque à poco saber ponen la Musica cifrada en el Instrumento, y con facilidad; pero ay un grande inconveniente, y es la dificultad que ay, para dar el ayre, que se requiere en muchas partes, y el riesgo grande que ay para no tocarla à compàs, y de los que no saben cantar, solo pueden poner por execucion aquella cifra al ayre, que se debe para Passacalles, ù sonecitos de Palacio, que como tienen el ayre en la memoria los tales, los executaràn sin riesgo de perder el compàs; pero en obras mayores, y nunca oídas es mas dificultoso, no sabiendo cantar, el tener acierto en ellas, y assi siempre tengo por acertado, que el que se huviere de exercitar en qualquier Instrumento, sepa cantar el Canto de Organo antes que pueda poner la Musica escrita en la execucion de las manos. (Nassarre, 1724: 351)

Como lo señaló Nassarre, los aires puestos en cifras estaban en la memoria de los interpretes por lo cual muchas veces no se creía necesario poner figuras rítmicas. Actualmente es imposible tener certeza de cómo sonaba la música que se presenta, pero con la información recabada y con el conocimiento de las reglas musicales de la época es posible hacer una lectura cercanamente a la música que contienen los códices en cifra.

6. CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN

Los zarambeques están escritos mayormente en sistema de cifras, solamente en el caso de los zarambeques de teatro y los villancicos que uno está escrito en notación mensural, los demás se encuentran en notación musical más cercana a la moderna.

La transcripción presentada se realizó con base en el análisis y estudio comparativo de las fuentes, debido a que en la mayoría no se contaba con indicaciones rítmicas. Como se ha mencionado anteriormente, algunos de los documentos cuentan con teoría y práctica de la música que contienen, así como la explicación de la manera de tocar la música en el instrumento, pero en otros, no cuentan con una guía, por lo que se ha tenido que recurrir a los tratados musicales anteriores y de la época, para sustentar algunas decisiones para su transcripción. Entre los tratados estudiados se encuentran: *Declaración de instrumentos* de Juan Bermudo (1555), donde profundiza en la comprensión de la cifra del arpa y vihuela; *Escuela Musica segun la practica moderna* de Pablo Nassare (1724); *Resúmen para acompañar la parte*, de Santiago de Murcia (1714). Así, como los trabajos musicológicos, que ya fueron mencionados en el estado de la cuestión, pues sus trabajos aportaron gran conocimiento de las fuentes que contienen zarambeques.

Afinación

Las afinaciones de los instrumentos fueron determinadas ya sea por su indicación directa en los manuscritos o sustentadas por publicaciones y otras referencias en tratados de la época.

Guitarra: Aunque estoy consciente de las distintas afinaciones usadas en la época y de los estudios más rigurosos que se han realizado sobre el tema (Tyler, 2011: 5; Hall, 2012), por una cuestión de homogenizar y comodidad, he optado como sugieren otros

estudios recientes (Budasz, 2010; Vera, 2010) por utilizar la afinación: la (5ª), re (4), sol (3ª), si (2ª) y mi (1ª), utilizando bordones en el cuarto y quinto orden.



Ilustración 8. Afinación para las transcripciones de guitarra de cinco órdenes.

Arpa: Para la afinación del arpa diatónica se utilizó como la cuerda más grave y cifra 1 un *do* (Bermudo, 1555: lxxxvij) como se mostró en la ilustración 3. La afinación de las arpas de Ribayaz y Huete, la cuerda más grave y con la cifra 5 es un *re*.

Bandurria: Se utilizó la afinación señalada en el Códice P-Lcg: la, re, sol, do y fa.

Violín: Se utilizó la afinación común: mi, la, re y sol.

Valores rítmicos

La reconstrucción rítmica de los zarambeques se realizó con base en la evidencia interna y con el apoyo de los patrones rítmicos-armónicos sugeridos en los otros zarambeques.

Señalizaciones

Las divisiones verticales a lo largo de las piezas que contienen los sarambeques de los códices de *Cifras de viola por varios autores* y Códice P-Lcg se consideraron como divisiones de secciones o frases ya que, aunque no guardan muchas veces un tamaño proporcional, tienen un desarrollo armónico similar, generalmente con término en la tónica como se puede observar en el siguiente ejemplo en las que las secciones terminan en *re*.

siguiendo la manera de la época²² todo esto con el fin de presentar una transcripción con claridad.

Así mismo se transportó el bajo del villancico *Guachi* una cuarta abajo.

Transcripción de textos literarios

Se realizó una transcripción paleografía literal de los textos literarios de los zarambeques. Se desataron las abreviaturas. Se respetó la ortografía de los títulos de los bailes con las siguientes variantes: zarambeque, çarambeque, salambeque, serambeque, saranbeque.

Se ha tratado de mantener una transcripción con la mayor cercanía a los documentos originales, sin embargo, en algunos casos se han hecho algunas intervenciones editoriales, que siguiendo la práctica establecida, se señalan entre corchetes.

²² Los tratados de Joseph de Torres (1702: 10,11) y Nassare (1724:308) mencionan la necesidad de transportar una cuarta abajo las “claves altas” (cuando las tiples con clave de sol, las altos con clave de do en 2a, tenores con do en 3a y los bajos o acompañamientos con do en 4a.

7. RASGOS MUSICALES DEL ZARAMBEQUE

Mediante el estudio de las fuentes históricas hemos trazar una relación del zarambeque con el folklore africano, criollo y blanco. En este apartado se exponen algunos de los rasgos musicales comunes en los zarambeques que se encontraron a partir del análisis de los textos musicales de los siglos XVII y XVIII. Así mismo, se tratarán de establecer algunos parentescos musicales del zarambeque con los principios teóricos desarrollados en torno a la música africana.

El corpus de zarambeques contenido en este trabajo se dividen en dos categorías: los zarambeques instrumentales y los zarambeques con dotación vocal.

Con respecto a los zarambeques instrumentales sólo dos de ellos proporcionaron información rítmica con precisión: Zarambeques por la C, *Cifras Selectas de Guitarra*, Zarambeques o Muecas, *Códice Saldívar*, ambos de Santiago de Murcia. El autor especifica en cada compás los valores rítmicos de las cifras y el sentido de los rasgueos.

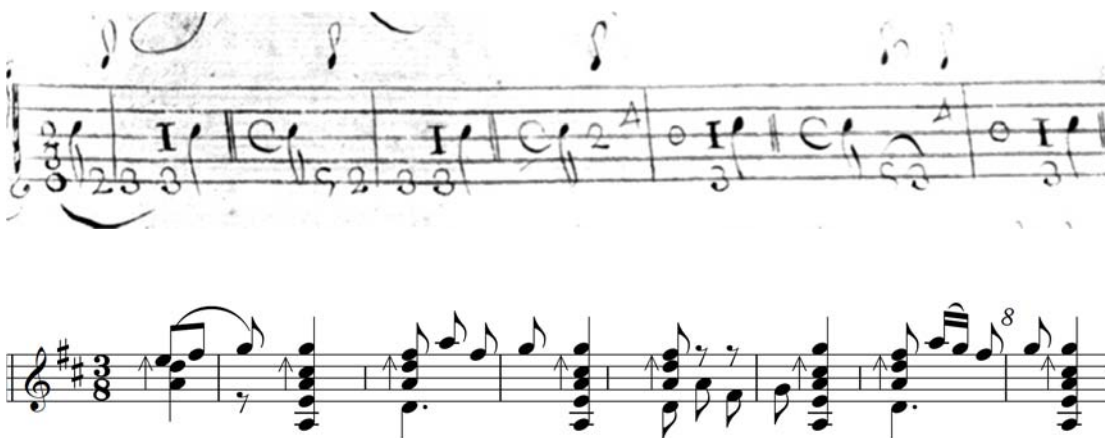


Ilustración 10. Zarambeques por la C (*Cifras Selectas de Guitarra*, 35r.)

Por otra parte, dos de los zarambeques contenidos en *Compendio numeroso* y uno del *Libro de diferentes cifras* aportan algunos valores rítmicos consignados por el autor. En los dos ejemplos siguientes Fernández de Huete colocó los valores rítmicos en la parte superior del tercer y cuarto compases.

Es de considerarse que Fernández de Huete ubicó los valores rítmicos en ese lugar debido a una falta de espacio ya que el título de la pieza ocupa la parte superior de los dos primeros compases, sin embargo posteriormente no coloca más valores, posiblemente porque se sobreentendían y repetían los mismos ritmos. En el primer ejemplo se trata de un patrón armónico de I-V-I-IV-I, dando un acento agógico en el segundo tiempo del compás con el uso del pie rítmico yámbico (breve-larga). Coincide en ambos ejemplos (13 y 14) el uso del patrón breve-larga.

El siguiente ejemplo pertenece al manuscrito *Libro de diferentes cifras*, M-811 de la E-Mn. Tiene un acento agógico con una nota larga en el segundo tiempo del compás. En el c. 6 tiene la séptima de la dominante, que crea también atención hacia el segundo tiempo, además del salto ascendente de sexta mayor en la línea melódica, que también contribuye a acentuarlo.



Ilustración 13. Zarambeque (*Libro de diferentes cifras* p.108)

En el análisis musical de estos zarambeques se observó una estructura armónica muy simple; agrupada en células rítmicas de seis tiempos con las funciones de tónica y dominante, que forman un patrón común. La secuencia de los ritmos enriquece y da una

sensación variada de movimiento. A continuación, se enumeran algunos elementos característicos de los zarambeques.

- 1) Se encuentran en compás de proporción menor.
- 2) Las frases son acéfalas o comienzan en tiempo débil.
- 3) Se observa una estructura rítmica de dos compases en tres de los zarambeques.
- 4) Uso del pie rítmico yámbico generalmente en los compases pares.
- 5) Hay un acento agógico en el segundo tiempo del compás, por lo general alargando la segunda nota del compás; o acentuado este tiempo con el uso de acordes: acordes , con frecuencia de dominante o séptima de dominante; trinos, y en alguna ocasión se crea un acento mediante un salto ascendente en la línea melódica. Es de señalar que los saltos, ya sean ascendentes o descendentes, poseen esa propiedad, y que. la altura del sonido es un factor a tomar en cuenta al definir el ritmo y el metro (Mehner y Hager: 1983: 84-86).
- 6) Hay un acento dinámico con el uso de rasgueos.

Como música de señalada filiación africana es necesario analizar cuáles rasgos musicales africanos presentan los zarambeques estudiados y para ello se realizó una búsqueda en estudios sobre música africana y otros que han abordado sobre los aportes de la música africana a la música americana.

Los estudiosos de la música africana han desarrollado sistemas analíticos para el entendimiento de la rítmica africana. Kwabena Nketia en los años sesenta acuñó el término *patrones de líneas temporales* (time-line patterns), apelativo que ahora designa a los patrones de estructura compleja que tienen la función de mantener el tiempo y sirven de guía para los músicos y danzantes. (Kubik, 2010: 54). Sin embargo, desde los años treinta Arthur M. Jones trabajó en las transcripciones de un patrón de doce pulsaciones en su versión de cinco golpes, conocido como patrón estándar africano (*Ibid*: 55). El patrón estándar es el patrón rítmico que se encuentra presente a través de África occidental y central así como en la diáspora africana (Agawu, 2010: 1).

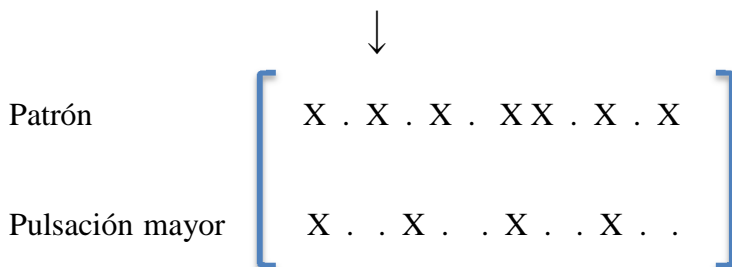
Se realizará a continuación bajo estos parámetros un acercamiento y análisis de los rasgos mencionados del zarambeque con elementos de la música africana.

Una de las características observables en los zarambeques es la constante construcción a de las frases partir del segundo tiempo del compás. Según Gerhard Kubik éste es un rasgo común en poblaciones africanas de cultura bantú de Angola oriental (2004: 92). Esta particularidad provoca que: el pulso de referencia sea variable, iniciando en el segundo tiempo y terminando en el primer tiempo del siguiente compás; el punto de apoyo llamado punto axial o pivote (primer tiempo del compás) no coincide con su punto inicial (punto donde el ejecutante realiza el primer golpe).

Este mismo efecto se observa en otras músicas de filiación africana como en el son jarocho, Rolando Pérez Fernández indica que:

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).

En seguida, se muestra un ejemplo perteneciente a Angola oriental del patrón estándar africano de doce pulsaciones en su versión de siete golpes donde el punto axial o primer tiempo del compás no coincide con el inicio del patrón.



*Punto axial * Punto inicial ↓

Ilustración 14. Relación del patrón estándar de doce pulsaciones con el ritmo.

Se observa en los zarambeques una estructura rítmica que tiende a ser de dos compases. Esta característica se encuentra presente en una gran cantidad de música afroestiza en América que se relaciona con el sentido de *clave*. Las *claves* son patrones rítmicos de cinco o siete golpes, como el más conocido, la llamada *clave de son* del son cubano y otros géneros originarios de Cuba, que consiste en tres golpes cortos y dos largos: C-C-L-C-L. Pérez Fernández, 2013: 98).

Peter Manuel (2011: 73) sugiere que el sentido de clave, característico del son y la salsa en Cuba, tiene sus antecedentes en las contradanzas cubanas de mitad del siglo XIX. Asimismo refiere que solamente un diez por ciento de esas contradanzas estaban escritas en tiempos ternarios, evidenciando un proceso de criollización y binarización²³ con las escritas en dos por cuatro. Podría señalarse entonces que el zarambeque fue un antecedente y una primera etapa en el proceso de criollización mostrando ya un sentido de clave aún en su forma ternaria.

Otra particularidad observable en los zarambeques es la falta sistemática de ataque en el tiempo fuerte, dando protagonismo a los tiempos débiles, lo cual varios autores han señalado como elemento común en la música africana y afroamericana (Agawu, 1997: 24; Pérez Fernández, 2003: 43; Manuel, 2011: 70). Los músicos africanos suelen evitar las notas sonoras con las que se marcan las frases musicales, en cambio prefieren la acentuación de los tiempos débiles con acentos melódicos y percutidos, ya que complementan y responden a los movimientos de la danza (Chernof, 1991: 1098). Agawu (1997: 26) señala que esta manera de concebir los sonidos diferencia la escucha occidental de la africana, debido a que en la música africana, los silencios son tan propensos a marcar ritmos como los sonidos.

Los compases se presentan en la fórmula de tres por cuatro y seis por ocho, ritmo sesquiáltero, lo cual se puede observar en el zarambeque de Fernández de Huete p.7 (ilustración 14). El paso mencionado de un compás a otro, según lo refiere Jones, se encuentra comúnmente en la música africana y es “un factor definitorio en la construcción de su música” (1959: 23).

²³ Aunque el autor [Manuel] no ahonda más en el tema de la binarización, se infiere que el este autor se está refiriendo al proceso estudiado por Pérez Fernández (1986), y que consiste en a la predisposición que tuvo la música africana a convertir en binarios los ritmos africanos.



Ilustración 15. Sentido de clave y ritmo sesquiáltero.



Ilustración 16. Patrón estándar africano de cinco-golpes

Han surgido algunos modelos como forma de acercamiento a los ritmos africanos, tal es el caso de la tabla recursos rítmicos de variación africana desarrollada por Pérez Fernández (1986), en la cual se indican seis grupos de variantes en un patrón de tres negras. Estas variantes fueron evidenciadas por el autor citado después de una recolección y clasificación de los ritmos tradicionales de cencerro, palmadas y clave de la música cubana (*Ibidem* 73-74). Posteriormente, estos mismos recursos fueron hallados y analizados en el son jarocho (Pérez Fernández, 2003: 46).

En el primer grupo de la tabla se muestran variantes en la primera negra; en la primera variante se muestran las tres negras con el ataque en el tiempo fuerte; en la segunda, la omisión del primer tiempo. En el segundo se subdivide el tercer tiempo y varían las primeras unidades. En el tercer grupo se subdivide la segunda unidad, se mantiene la tercera unidad y hay variantes en la segunda. El cuarto grupo se subdivide la segunda y tercera unidades y las variantes se encuentran en el primer tiempo. En el quinto grupo se muestra la fusión de la segunda y tercera unidades. Por último, en el sexto grupo la tercera unidad se subdivide y la primera mitad se une a la segunda unidad, tiene variantes en la primera unidad.

Recursos africanos de variación rítmica.

a	(1)	a	(2)
b		b	
c		c	
d		d	
e		e	
f		f	
a	(3)	a	(4)
b		b	
c		c	
d		d	
a	(5)	a)	(6)
b		b	
c		c	
d		d	

Tabla 3.

El siguiente patrón rítmico es constante en el Zarambeque del *Códice Saldívar*. Se observa la omisión del tiempo fuerte y el inicio de la frase en el segundo tiempo y su término en el primer tiempo del siguiente compás, las variantes rítmicas africanas 1b y 5b en el primer y segundo compases, respectivamente. Obsérvese, por otro lado, que la frase

concluye en el primer tiempo del compás siguiente, completando un ciclo de doce pulsaciones, con un valor de corchea.



Ilustración 17. Patrón rítmico Zarambeques por la C *Cifras Selectas de Guitarra*, 35r; Zarambeque *Libro de diferentes cifras*, p.108.

Se observan las mismas variantes —1b y 5a— en el Zarambeque del *Códice Saldívar IV*, en los primeros dos compases. En el compás 7 la variante 3a (la primer unidad de negra pertenece al final de la frase anterior), seguida de la 5a, y en los últimos la 4ª (aunque la melodía da la sensación de supresión del primer tiempo), seguida de la 5a.



Variantes 1b y 5a.



Variantes 3a y 5a.



Variantes 4a y 5a.

Ilustración 18. Recursos rítmicos en los zarambeques.

Con respecto al uso del pie rítmico yámbico, común en el zarambeque, es un componente característico de la música africana, sobre todo en la música *ibibio*, de Nigeria sudoriental. El mencionado pie tuvo gran difusión en América Latina siendo que al decir de Ramón y Rivera “las frase de los cantos hispánicos corresponden en su

mayoría al pie trocaico; la combinación yámbica aparece en mucha menor cantidad” (apud Pérez Fernández, 1986: 88).

Pérez Fernández (1986: 58) señala que el sistema rítmico africano y el hispano presentan notables puntos de contacto, como el uso ritmos ternarios, el ritmo sesquiáltero (hemiola), por lo que fueron lo suficientemente compatibles entre sí para que se produjera entre ellos un sincretismo, sin embargo el “estilo sesquiáltero africano” organiza de manera aditiva y asimétrica las cinco pulsaciones del ritmo sesquiáltero, rasgo éste que lo distingue de la manera divisiva o simétrica hispana, dándole un “sello distintivo” a la rítmica africana.

Zarambeques con voz

Los zarambeques con voz, y específicamente los que cumplían con una función para el teatro, muestran características similares a las de los zarambeques instrumentales. En el zarambeque de la comedia *Las Amazonas* vuelve a aparecer el sesquiáltero en su forma 3/4 6/8 y el bajo del manuscrito M-471.



Ilustración 19. Zarambeque (Soriano, 1856: 1.14.n.7).

En el Serambeque de *Enredos de amor* se observa también el uso de algunos recursos africanos de variación rítmica. En el c. 8 aparece la subdivisión del primer tiempo y la fusión del segundo con el tercero, a lo cual le sigue, como recurso, la supresión de la primera subdivisión del primer tiempo y la fusión con el tiempo anterior (5d de la tabla 3 de recursos de variación rítmica).



Ilustración 20. Serambeque de *Enredos de amor*

El villancico *Como tienen los morenos* muestra una notable influencia del aire del zarambeque, con algunas entradas de notas largas en el segundo tiempo junto con el acento prosódico de las palabras:

- S1, c. 54, acento en el segundo tiempo que coincide con el acento prosódico de “al **ni**ño”.
- S2, A, T, B, c.55, acento en el segundo tiempo donde coincide con el acento prosódico del monosílabo “cu”, de “**cu**, cusumbú”.
- S1, c. 56, acento en el segundo tiempo donde coincide con el acento prosódico de “cusumb**ú**”.

S1, S2, A, T, B, c. 58, acento en el segundo tiempo donde va con el acento prosódico de “que **b**ese”. por ejemplo: “c**ó**mo”, “gig**a**nte” y otras.

El desplazamiento del acento prosódico a tiempos “débiles”, el acomodo del verso octosílabo hispánico a la típica frase rítmica de 12 pulsaciones, terminando en el primer tiempo del compás siguiente. Estos acentos en la música son [constituyen] uno de los rasgos característicos que encontramos en los zarambeques instrumentales, que junto con

los vocablos “negros”, parecen partir de elementos residuales tomados del folklore africano, lo que nos remite a un folklore criollo.

54

The musical score is for the piece 'Como tienen los morenos'. It consists of eight staves. The vocal parts are S1 (Soprano 1), S2 (Soprano 2), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The instrumental parts are V1 (Violin 1), V2 (Violin 2), and Ac (Acoustic guitar). The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are: 'pe al ni - ño Jes - su Cu - sum - bu Cu - sum - bu Cu - sum - bu que be - se Lo - Cu su - sum - bu Cu - sum - bu Cu - sum - bu Cu - sum - bu que be - se lu - Cu cu - sum - bu Cu - sum - bu Cu - sum - bu Cu - sum - bu que be - se lo - Cu cu - sum - bu Cu - sum - bu Cu - sum - bu Cu - sum - bu que be - se lo -'. The instrumental parts provide a rhythmic accompaniment, with the guitar playing a steady eighth-note pattern.

Ilustración 21. Como tienen los morenos.

Por último, la división y el análisis de esta muestra de zarambeques hicieron posible la reconstrucción de los zarambeques que no contaban con información rítmica. El trabajo se dividió en dos tiempos: transcripción a notación moderna, análisis y ejecución de los zarambeques con información rítmica, y posteriormente; transcripción de los zarambeques sin información rítmica, incorporándoles algunos patrones o células rítmico-armónicas que pudieran corresponder a su estructura y que aportaran cierta lógica.

CONSIDERACIONES FINALES

La denominación zarambeque durante los siglos XVII y XVIII fue aplicada a un heterogéneo tipo de músicas instrumentales e instrumentales con voz. Existen referencias de su uso en contextos muy variados de la vida cultural de la península ibérica y América. A saber, visto y prohibido como baile de negros, representación como pieza del Teatro del Siglo de Oro español, danza tradicional de la fiesta del *Corpus*, repetidas menciones en los villancicos religiosos e incluida como danza instrumental en varios códigos musicales. Su uso en todos estos ámbitos demuestra que se popularizó en gran medida.

Para conocer más acerca de la presencia e incorporación de este zarambeque al ámbito iberoamericano se utilizó la distinción desarrollada por Bastide (1969) de niveles de elementos africanos —folklore africano, negro, blanco— enfocándonos en los músicos y en cada uno de los contextos en donde tuvo presencia el baile. Como parte del folklore africano, las fuentes históricas mencionan algunos aires, entre ellos al zarambeque como una práctica propia de la población negra, estos datos reflejan el concepto africanidad y negritud que se tenía de este baile. En relación al folklore negro, las expresiones musicales relacionadas con el teatro toman ciertos elementos de ese folklore africano, formando así un folklore criollo donde se estereotipa al negro, mostrando algunas de sus particularidades culturales. Por último, es posible localizar al zarambeque como parte del folklore blanco junto con otras danzas de tradición europea en códigos musicales de la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII.

Al formar parte de músicas que procedían de una tradición oral, existen pocas fuentes musicales del zarambeque y las que hay contienen poca información para su interpretación, sin embargo a partir del análisis, cruzamiento y el estudio de fuentes indirectas como tratados y códigos de la época se lograron sustentar varios criterios usados en la transcripción.

La transcripción del corpus de zarambeques permitió encontrar características musicales similares entre ellos que fueron posteriormente analizadas a la luz de la erudición de los teóricos musicales africanistas. Se encontró que el zarambeque tiene algunos rasgos comunes con determinados principios de la música africana, entre ellos:

- 1) El comienzo de las frases a partir del segundo tiempo, produciéndose un pulso de referencia variable y la no coincidencia del primer tiempo del compás (Angelpunkt) con el punto de inicio (Einsatzpunkt) (Kubik, 2004: 92).
- 2) La falta de ataque sistemática del tiempo fuerte y la preferencia por acentuar el tiempo débil.
- 3) La tendencia a construir frases de dos compases, conformadas por doce pulsaciones relacionadas al sentido de clave tan común en la música afroestilizada en América.
- 4) Uso del pie rítmico yámbico frecuente en la música africana.
- 5) El uso del sesquiáltero compartido por la música hispana y africana.

La división en partes del trabajo de transcripción —combinando transcripción con análisis e interpretación— permitió una mejor lectura de las fuentes instrumentales de la época para poder hacer una reconstrucción de los demás zarambeques que no contaban con explicación rítmica.

Se presentó material musical desconocido y que no ha sido estudiado ni interpretado, y que con el cual se busca despertar el interés para que se estudie más a fondo para así avanzar en el entendimiento del material musical y su contexto de producción.

Sin pretender que este trabajo académico sirva como texto para intérpretes, se ofrece una propuesta de interpretación del material musical que nunca ha sido interpretado debido a la poca información que se tenía del zarambeque.

Es necesario profundizar aún más en la investigación y estudio de los géneros con una señalada filiación africana, para abrir nuevas líneas de investigación que se centren en los aportes musicales africanos de la música de este periodo. Como fue posible observar existen algunos rasgos que el zarambeque en el proceso de criollización anuncia, como el sentido de clave que puede ser expresado como una etapa anterior al proceso de binarización observado en la música afroamericana.

COMENTARIOS CRÍTICOS

En este apartado se expondrán algunos criterios específicos para la transcripción de cada uno de los zarambeques.

1. Zaranbeque/ Loa. *Historia de la música española, op. cit.* p. 272. Voz.

Tanto la transcripción de Soriano Fuertes como la de Pedrell sólo tienen la segunda estrofa de la loa, no obstante se agregó la primera estrofa de la loa que comienza manera igual con el estribillo *teque, teque, nuestro día es este*, lo cual sugiere que ese texto se cantaba con la misma música. En la grabación de la Capilla de Seminario de la música Antigua (1983) se incluye de esta manera la estrofa.

2. Çarambeque/ *Cantadas a lo humano* f. 3v. E-Mn. M/2618. Violín.

No tiene indicación compás ni de valores rítmicos. Las líneas verticales se tomaron como señalamientos de frases. La versión que se propone se basa en el acomodo de la melodía por función armónica de dos compases, terminando la frase en la tónica.

3. Zarambeque/ *Luz y Norte* p. 72. E-Mn. R/9407. Lucas Ruiz de Ribayaz. Guitarra

No tiene indicación de valores rítmicos. Se colocaron los valores rítmicos del patrón más común (Ilustración 19).

4. Zarambeque/ *Luz y Norte* p. 109. E-Mn. R/9407. Lucas Ruiz de Ribayaz. Arpa

No tiene indicación de valores rítmicos. En el compás 14 se colocó la octava de *fa* 4 en el bajo porque está indicado dos veces la misma cifra.

5. Zarambeque criollo/ *Compendio numeroso* p. 4. E-Mn. R/ 9749. Diego Fernández de Huete. Arpa

No tiene indicación de valores rítmicos. La distribución de las cifras sugieren la rítmica.

6. Zarambeque/ *Compendio numeroso* p. 5. E-Mn. R/ 9749. Diego Fernández de Huete. Arpa

Sólo se señalan los valores rítmicos en la parte superior del tercer compás, esos valores se aplicaron a los demás compases con distribución de las voces de manera similar. Para los compases con bajo y acorde se utilizó la rítmica indicada en el zarambeque de la p.7.

7. Zarambeque/ *Compendio numeroso* p. 7. E-Mn. R/ 9749. Diego Fernández de Huete. Arpa

Sólo se señalan los valores rítmicos en la parte superior del tercer y cuarto compases, los cuales se usaron en los demás compases con distribución de las voces de manera similar.

8. Zarambeque/ *Libro de diferentes cifras*, p. 99. E-Mn. M811, Anónimo. Guitarra.

No tiene indicación de valores rítmicos. La ligadura del primer compás se tomó como una señal de fraseo del rasgueo abajo- arriba- abajo. Se colocaron los valores rítmicos del patrón más común.

9. Zarambeque/ *Libro de diferentes cifras*, p. 108. E-Mn. M811, Anónimo. Guitarra. Se señalan algunos valores rítmicos.

10. Sarambeque 1º tom/ *Cifras de viola por varios autores*, f. 57v. P- Cug. MM 97, Barrios. Guitarra.

No tiene indicación de valores rítmicos. Las líneas verticales indican frases. Algunos valores rítmicos se han deducido por el tamaño de las frases. Se ha utilizado el patrón más común en concordancia con la armonía.

11. Sarambeque 1º tom/ *Cifras de viola por varios autores*, f. 58r. P- Cug. MM 97. Sylva. Guitarra.

No tiene indicación de valores rítmicos. Las líneas verticales indican frases con ellas y la armonía se ha dado coherencia.

12. Sarambeque 1º tom/ *Cifras de viola por varios autores*, ff. 58r, 58v. P- Cug. MM 97. João. Guitarra.

No tiene indicación de valores rítmicos. Las líneas verticales indican frases. Algunos valores rítmicos se han deducido por el tamaño de las frases. Se ha utilizado el patrón más común en concordancia con la armonía.

13. Sarambeque 2º tom/ *Cifras de viola por varios autores*. P- Cug. MM 97, ff. 58v, 59r, Sylva. Guitarra

No tiene indicación de valores rítmicos. Las líneas verticales indican frases. Algunos valores rítmicos se han deducido por el tamaño de las frases. Se ha utilizado el patrón más común en concordancia con la armonía.

14. Sarambeque 2º tom/ *Cifras de viola por varios autores*. P- Cug. MM 97, f. 59r. Anónimo. Guitarra

No tiene indicación de valores rítmicos. Las líneas verticales indican frases que terminan generalmente en la tónica.

15. Sarambeque 4º tom/ *Cifras de viola por varios autores*, f. 59 r-v. P- Cug. MM 97, Abreu. Guitarra.

No tiene indicación de valores rítmicos. Las líneas verticales indican frases con anacrusa. Se ha utilizado el patrón más común en concordancia con la armonía.

16. Sarambeque 4º tom/ *Cifras de viola por varios autores*, f. 59 v. P- Cug. MM 97. Sylva. Guitarra.

No tiene indicación de valores rítmicos. Se ha utilizado el patrón más común en concordancia con la armonía.

17. Sarambeque 7º tom/ *Cifras de viola por varios autores*, ff. 59v, 60r. P- Cug. MM 97, Guitarra.

No tiene indicación de valores rítmicos. Las líneas verticales indican frases que terminan generalmente en la tónica. Se ha utilizado el patrón más común.

18. Sarambeque 1º tom/ Códice P-Lcg. s/n. ff. 22v-23r. Guitarra
No tiene indicación de valores rítmicos. Las líneas verticales indican frases que terminan generalmente en la tónica. Se ha utilizado el patrón más común
19. Sarambeque 7º tom/ Códice P-Lcg. s/n. f. 74. Bandurría.
No tiene indicación de valores rítmicos. En un inicio, las líneas verticales coinciden con los tres tiempos del compás, posteriormente indican frases o inicio y termino de escalas.
20. Serambeque/ *Enredos de amor s/f*. P-Bad. M-471, Bajo.
Se transportó una cuarta abajo como es costumbre hacer cuando se tiene claves altas. Se agregó un silencio en el c.10 y se cambió a sol el la del c. 26 y se le agregó el valor de un puntillo igualando al c.12. Las notas ennegrecidas se señalan con medios corchetes.
21. Sarambeque/ *Recull de poesies* f. 61. E- Bbc. Ms. 896. Arpa
No tiene indicación de valores rítmicos pero la distribución de las cifras sugirieron los valores en la transcripción
22. Zarambeque/ Manuscrito de partituras para guitarra barroca. E- Map. 11872. Guitarra
No tiene indicación de valores rítmicos. Se tomaron los valores rítmicos del patrón más común.
23. Zarambeques por la C/ RCH-Suc. 787.87 M973c 2007, *Cifras Selectas de Guitarra*, ff. 35r, 35v.. Santiago de Murcia. Guitarra.
Contiene explicación clara de los valores rítmica.
24. Zarambeques o Muecas/ MEX-Msaldívar Ms. *Códice Saldívar IV*. pp. 45, 46.
Colección Saldívar. Santiago de Murcia. Guitarra.
Contiene explicación clara de los valores rítmica.
25. Guachi/ MEX-Mcen. CSG. 261. Antonio de Salazar. Bajo.
Como se costumbre se transportó una cuarta abajo. Las notas ennegrecidas se señalan con medios corchetes.
26. Como tienen los morenos/ MEX-Mc. A0094. Roca. 6v, 2vl y acomp.
Se cambiaron las claves antiguas a modernas.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Fuentes manuscritas

Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. □ Series: Actas de Cabildo, L.25, f.14.

Códice sin título, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Livraria de Arte, manuscrito P-Lcg.

Cifras de viola por varios autores. Recogidas pelo L.do Joseph Carneyro Tavares Lamaunse, Coimbra, Serviço de Manuscritos e de Leitura de Manuscritos e Reservados. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, manuscrito M.M. 97.

Danzas en la fiesta del Corpus de año 1665 en Madrid, contratados por Francisco Garcia. Madrid, E-Mn, manuscrito 14027 -14.. □

Danzas para la fiesta del Corpus Madrid el año de 1674, contratadas con Sancho de Rivera y Domingo Garcia en 13500. Madrid, E-Mn, manuscrito Mss 14027- 19. E-

Danzas para la fiesta del Corpus Madrid el año 1672. Madrid. E-Mn, manuscrito Mss 14027 17.

Danzas que se han elejido para las fiestas del Corpus deste año de 1660, son las siguientes. Madrid. E-Mn , manuscrito 14027 -9. □

Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores. 1705.

Recull de Poesies castallanes i danses populars per arpa”. *ca.* 1700. Cataluña. Bbc, manuscrito Ms. 896.

Este libro de sifras es de D.n Antonio de Castro y Varrios/ Veedor y Contador por SM. De la real plasa”. *ca.* 1700. Málaga, manuscrito L-77.

Salazar, Antonio de. “Guachi, Pelos alambeque”, México. Cenidim. Colección Sánchez Garza, manuscrito CSG.261.

Murcia, Santiago. (1722). “Cifras selectas de guitarra”. Chile. Universidad Católica de Chile, manuscrito 787.87 M973c 2007.

Murcia, Santiago. (1714). “Resumen de acompañar la parte con la guitarra”. Amberes.

Murcia, Santiago. (1732). “Pasacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales”. Madrid.

Murcia, Santiago. (ca.1732). “Códice Saldívar IV”. México. Colección Saldívar.

Roca. (ca.1700). Como tienen los molinos. México. MEX-Mc, manuscrito A0094.

Sanz Gaspar. (1674). *Instrucción de música sobre la guitarra española; y metodode sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza. Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos, y Danzas de Rasgueado, y Punteado, al estilo Español, Italiano, Francès, y Inglés...* Zaragoza: Herederos de Diego Dormer.

Fuentes impresas

Famosa Xacara nueva. Madrid. E-Mn, signatura VE/114/20.

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 118 licenc. Don Matias Iuan Veana en Madrid: por Antonio de Zafrá, cirado de su magestad. Madrid. E-Mn, VE/79/4.

Fernandez de Huete, Diego. (1702). *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo.* Madrid: La imprenta de Música.

Fuentes secundarias

Agawu, Kofi. (1997). "Analyzing Music under the New Musicological Regime" *The Journal of Musicology*. Vol. 15, (No. 3), Oakland, University of California Press, pp. 297-307.

----- (2006). Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the «Standard Pattern» of West African Rhythm. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 59, (No. 1), Oakland, University of California Press, pp. 1-46.

Amat, Joan Carles. (1980). *Guitarra española: (c. 1761)*. Mónaco: Monaco Chanterelle.

Apel, Willi. (1949). *The Notation of Polyphonic Music*. Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy of America.

Ayala Ruíz, Juan Carlos. (2006). "Un manuscrito de guitarra en el Archivo Histórico Provincial de Málaga", *Hispanica Lyræ: Revista de la Sociedad de la vihuela*, nº 2 (octubre). Pp. 16-23.

Balfour, Henri. (1899). *The natural history of the musical bow: a chapter in the developmental history of stringed instruments of music*: Clarendon.

Barbieri, Francisco Asenjo. (1986). *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*. Madrid: Zebra Publications Incorporated.

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

Bermúdez, Egberto. (1994). "Sobre la identidad de Ludovico" en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*. vol. 10, nº 1. Zaragoza: Institución Fernando Católico, pp. 9-16

- Bermudo, Juan. (1555). *Declaración de instrumentos musicales dirigido al illustrissimo señor el señor don Francisco de Çuñiga Conde de Miranda, señor de las casas de avellaneda y baçan &c. compuesto por el muy reverendo padre fray Iuan Bermudo de la orden de los menores*. Osuna: en casa de Juan de Leon impresor.
- Bordas, Cristina. (1987). "The double harp in Spain from the 16th to the 18th centuries", *Early Music*, xv, Oxford: Oxford University Press, pp. 148-163.
- Budasz, Rogerio. (2001). *The Five-Course Guitar (Viola) In Portugal and Brazil in the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries* (Ph.D., Music History,). University of Southern California, Los Ángeles, California.
- Budasz, Rogerio. (2007). Black guitar-players and early African-Iberian music in Portugal and Brazil. *Early Music*, 35(1). Oxford: Oxford University Press, pp. 3-22.
- Chernoff, John M. (1991). "The Rhythmic Medium in African Music" *New Literary History*, Vol. 22 (No. 4), Papers from the Commonwealth Center for Literary and Cultural Change, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, pp. 1093-1102.
- Colombres, Adolfo. (1990). *Manual del promotor cultural: Bases teóricas de la acción*. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL.
- Cotarelo 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.
- Dantas, Julio. (1918). *Êles e elas, na vida-na arte-na historia*. Lisboa: Livraria Chardron de Léo & Irmão.
- Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad [...], 6 vols, 1726- 1739. Madrid: Francisco del Hierro.

- Di Pinto, Elena. (2010). “Jácaras de sucesos. Otra modalidad (El Caso en Jácaras)” en *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Madrid:Visor Libros, pp. 217-242
- Esses, Maurice. (1994). *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries: The notes in Spanish and other languages from the sources*: Pendragon Press.
- Esses, Maurice. (1994). *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries: Musical transcriptions*: Pendragon Press.
- Esses, Maurice. (1993). *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries: History and background, music and dance*. Stuyvesant: Pendragon Press.
- Fabri Franco. (2012). *Genre theories and their applications in the historical and analitical study of popular musica: a commentary on my publications*. Tesis: Doctorado en Filosofía. Huddersfield: University of Huddersfield.
- Ferrer Valls, Teresa. (2003). “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral” en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid: SEACEX. pp. 27-37.
- Fernandez de Huete, Diego & Calvo-Manzano. (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* (Vols. 1–2 Vol.). Madrid: Asociación Arpista Ludovico: Alpuerto.

- Festivo aparato con que la provincia mexicana de la compañía de Jesús celebró en esta Imperial Corte de la América Septentrional, los inmarcesibles lauros y glorias inmortales de San Francisco de Borja. (1672). México: Juan Ruiz.
- Filgueira Valverde, José. (1991). “La ‘seguida’ medieval en la transmisión de melodías” en Carreño, *Actas Do Segundo Congreso de Estudios Galegos Homenaxe a José Amor y Vázquez*. Vigo: Editorial Galaxia, pp. 125-134.
- Fra Molinero, Baltazar. (1995). *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Gandara Eiroa, Xosé Crisanto. (2009). *Estudio y edición filológica y musical del manuscrito M-471 del Arquivo Distrital de Braga*. Tesis doctoral: Universidad de Coruña.
- García de León Griego, Antonio. (2002). *El mar de los deseos*. México: Siglo XXI.
- García de Enterría, María Cruz. (1989). “Literatura de cordel en el tiempo de Carlos II: Géneros parateatrales” en *El teatro español a fines del siglo XVII: historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, vol. 1. Amsterdam: Rodopi, pp. 137-154.
- García Gavidia, Nelly. (2002) “Máscaras y representaciones del diablo en las fiestas del Corpus Christi. Un estudio de antropología comparada entre España y Venezuela” en *Demonio, religión y sociedad entre España y América*. España: Editorial CSIC - CSIC Press.
- Gembero-Ustárrroz, María. (2001). “El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), Obispo de Puebla de Los Ángeles y Virrey de Nueva España” en *Palafox: Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII. Congreso Internacional IV Centenario del Nacimiento de Don Juan de Palafox y Mendoza*. Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 463-496.
- Grier, James. (2008). *La edición crítica de la música*. Madrid: Ediciones AKAL.

Gutierrez de Medina, Cristobal. (1640) *Viage de tierra y mar, feliz por mar y tierra, que hizo el Excellentissimo señor Marques de Villena mi señor, yendo por virrey y Capitan General de la Nueve España en la flota que embió su Magestad este año de mil y seiscientos y quarenta, siendo General della Roque Centeno y Ordoñez, su Almirante Iuan de Campos*. México: Iuan Ruiz.

Holt, Fabian. (2007). *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.

Howard, Keith. (2014). “Foreword. Past is no longer foreign Country” en Jonathan McCollum *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*. EEUU: Lexington Books, pp.ix-xvi.

Jeffery, Peter. (1992). *Re-Envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the study of Gregorian Chant*. Chicago: University Press.

Kubik, Gerhard. (2004). *Zum Verstehen afrikanischer Musik*. Viena: Aufsätze. LIT Verlag
Münster.

_____. (2010). *Theory of African Music*. Chicago, University of Chicago Press.

Lehmann, Dianne Marie. (2008). “Findings concerning the life and spanish origin of Matheo Tollis de la Rocca”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, México: UNAM, pp. 15-23.

Manuel, Peter. (2011). *Creolizing Contradance in the Caribbean*. Philadelphia, Temple
University Press.

Marín Guzmán, Roberto. (2006). *Sociedad, política y protesta popular en la España musulmana*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

Mehner, Klaus y Margaret Hager (1983). *Rhythmus und Metrum in der Musik. Ein Lehrbuch zur Musiktheorie*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig.

- Melo, Francisco. (1873). *Carta de guía de casados para que pelo camino da prudencia se acerte com a casa do descanso*. Lisboa.
- Minhuet e Yrol. (1774). *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales, como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violin, flauta travesera, flauta dulce y la flautilla: con varios tañidos, danzas, contradanzas ... al estilo castellano, italiano, catalàn y francès*. Madrid: en la Imprenta del dicho Autor.
- Molinero, Baltazar Fra. (1995). *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Morales Abril, Omar. (2013). “Los villancicos de remedo en la Nueva España” en *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. México: CIESAS. pp.11-38.
- 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.
- Nassare, Pablo. (1724). *Escuela Musica, según la practica moderna*. Zaragoza: Herederos de Diego de Larvmbe.
- Orozco Pardo, José Luis. (1985). “Fiesta barroca”. *Gazeta de Antropología*, 4. Consultado el 19 de junio del 2015 en <http://hdl.handle.net/104881/13783>.
- Ortíz, Fernando. (1987). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacuch.
- _____. (2001) *La africanía de la música floklórica cubana*. La Habana: Letras Cubanas.
- Pallín, Yolanda. (2008). *Entremeses de Juan Rana*. España: Editorial Fundamentos.

- Pedrell, Felipe. (1897). *Teatro lírico español anterior al siglo XIX; documentos para la historia de la música española*. La Coruña: Canuto Berea y Compañía Editores.
- Pellegrini, Silvio. (1969). "Il canzoniere di Lopo Lúans", *Annali. Istituto Universitario Orientale*, vol. 9, no. 2, Julio 1969, pp. 155-192.
- Pérez, Bárbara. (2013). "Transcripción" en *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. México: CIESAS. pp.176-192.
- Pérez Fernández, Rolando Antonio. (1986). *La Binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. Casa de las Américas.
- _____. (2003). "El son jarocho como expression musical afromestiza" en *Musical cultures of Latin America: global effects, past and present : proceedings of an international conference, University of California, Los Angeles, May 28-30, 1999*. Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology. Los Angeles: University of California.
- _____. (2013). "Clave", en *Encyclopedia of Latin American Popular Music*, George Torre, ed., pp. 97-100. Santa Bárbara, California/Denver, Colorado/Oxford: Greenwood Press.
- Pérez Gutiérrez, Mariano. (1985). *Diccionario de la música y los músicos*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Ramos Smith, Maya. (2011). *Actores y compañías en la Nueva España: siglos XVI y XVII*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Ramos Tinhorão, Jose. (1988). *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa*. Caminho.
- Rodríguez Lapa, Manuel. (1966). "O trovador D. Lopo Lúas. Introdução ao estudo do seu Cancioneiro", *Grial*, no. 12, abril-junio 1966, pp. 129-148

- Ruiz de Ribayaz, Lucas & María Rosa Calvo-Manzano. (1982). *Luz y norte musical / Lucas Ruiz de Ribayaz transcripción realizada con la colaboración de María-Rosa Calvo-Manzano*. Madrid: Alpuerto.
- Russell, Craig. H. (1995). *Santiago de Murcia's Códice Saldívar no. 4: Commentary*. Urbana: University of Illinois Press.
- Russell, Peter Edward. (1873). "Towards an Interpretation of Rodrigo de Reinosa's 'poesía negra'", en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, editado por R. O. Jones, Londres: Tamesis Books, pp. 225-245.
- Ruy Souza, Affonso de. (1953). *Historia da Câmara Municipal da Cidade do Salvador*. Câmara Municipal de Salvador.
- Saco, José Antonio, J. A. (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.
- Sanz, Gaspar. (1674). *Instrucción de Musica*. Zaragoza: por los herederos de Diego Dormer.
- Saldoni, Baltazar. (1881). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Impreso á cargo de A. Perez Dubrull.
- Salas Cassy, Erika. (2011). *¡Teque, teque, lindo Zarambeque! El zarambeque como fenómeno de transculturación en la península ibérica y la América ibera*, tesis de licenciatura. México: ENM, UNAM.
- Salas Cassy, Erika. (2014). "Testimonios iconográficos como fuente para el estudio de la práctica del arco musical por la población negra de la Nueva España", *Cuadernos de Iconografía musical*. México: UNAM.

- Sandoval, Alonso de. (1647). *Tomo Primero De Instauranda Aethiopum Salute: historia de Aethiopia, Salute: naturaleza, policia sagrada y profana....* Madrid: Alonso Reyes.
- Sasportes, José. (1979). *Trajetória da dança teatral em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Presidência do Conselho de Ministros, Secretaria de Estado da Cultura.
- Sentaurens, Jean. (1984). *Séville et le théâtre: de la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle*. Vol. II. Lille: Atelier national de reproduction des thèses, Université de Lille III
- Schneider, John. T. (1991). *Dictionary of African borrowings in Brazilian Portuguese*. Hamburgo: Buske Verlag.
- Shelemay, Kay Kaufman. (1980). "Historical Ethnomusicology: Reconstructing Falasha Liturgical History" en *Society for Ethnomusicology Ethnomusicology 24*: University of Illinois Press, pp. 233-258.
- Solís y Rivadeneira, Antonio de. (1692). *Varias poesías sagradas y profanas, que dexó escritas: (aunque no juntas ni retocadas)*. Madrid: Antonio Roman, pp. 173-176.
- Soriano Fuertes, Mariano. (1856). *Historia de la Música Española desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850*. Madrid, Martin y Salazar.
- Stevenson, Robert Murell. (1974). *Christmas music from baroque México*. Berkeley: University of California Press.
- Tello, Aurelio. 2006. "Aspectos dancísticos en los villancicos del Cancionero de Gaspar Fernández" en *La Danza En La Época Colonial Iberoamericana*. Bolivia: Asociación Pro Arte y Cultura, pp.154-173.
- Thompson, Peter E. (2009). *The Outrageous Juan Rana Entremeses: A Bilingual and Annotated Selection of Plays Written for this Spanish Golden Age Gracioso*. Toronto: University of Toronto Press.

- Torres, Joseph de (1702). *Reglas generales de acompañar, en Órgano, clavicordio, y harpa* [...], Madrid: Imprenta de Musica.
- Tudela Calvo, Eva María. (2006). “Antonio de Salazar (1650-1715) y los villancicos polifócorales ¡Suenen, suenen, clarines alegres! (1703) en *Música, catedral y sociedad*, I coloquio Musicat, México: UNAM, pp. 105- 136.
- Tyler, James. (2011). *A Guide to Playing the Baroque Guitar*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Valdivia Sevilla, Francisco Alfonso (trans.). (2008). *Libro de diferentes cifras M/811 (1705)*. Madrid: Sociedad de vihuela.
- Vera, Alejandro (trans.) & Murcia, Santiago. de. (2010). *Cifras Selectas de Guitarra*. Middleton Wisconsin: A-R Editions, Inc.
- Vera, Alejandro. (2007). “Santiago de Murcia’s Cifras Selectas de Guitarra (1722): A New Source for the Baroque Guitar”, *Early Music*. 35: Oxford University Press, pp. 251-69.
- Vera, Alejandro. (2010). *Santiago de Murcia. Cifras selectas de guitarra. Introduction, Transcription and Critical Report*. Middleton, Wisconsin: A. R. Editions.
- Widdes, Richard. (1992). “Historical Ethnomusicology” en *Ethnomusicology: an Introduction*. Londres: Macmillian, pp. 291-237.

Fuentes electrónicas

Alice Lawson Aber-Count. "Huete, Diego Fernández de." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, recuperado en agosto 5, 2015,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09499>.

Hall, Monica. "The Baroque Guitar made it simple" artículo en versión electrónica en: www.monica-hall.co.uk/srting.htm. Recuperado 20 de abril de 2014 pp. 8-10.

Montagu, Jeremy. "violin." *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. Oxford University Press, recuperado en agosto

5, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7163>.

Rey, Pepe "El zarambeque de Pedrell" <http://www.veterodoxia.es/2014/03/el-zarambeque-de-pedrell>, recuperado en agosto 15, 2015.

Thurston Dart, et al. "Tablature." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, recuperado en agosto 5,,

2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27338>.

Fuente fonográficas

Capilla Musical del Seminario de la Música Antigua. (1983). *En Folía*. Madrid: Hispavox.

Recursos electrónicos en línea

Archivo Provincial de Málaga
(<http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/archivos/ahpmalaga>)

Biblioteca Nacional de Catalunya (<http://www.bnc.cat>)

Biblioteca Cervantes Virtual (www.cervantesvirtual.com)

Biblioteca Histórica Municipal (www.madrid.es)

Internet Archive (www.archive.org)

Google Books (books.google.com)

Hemeroteca Digital Hispánica (<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital>)

Scribd (www.scribd.com)

Oxford Music Online (www.oxfordmusiconline.com)

Universidad Católica de Chile (<http://repositorio.uc.cl>)

PARTE 2. TRANSCRIPCIONES

TRANSCRIPCIÓN PALEOGRÁFICA DE LOS TEXTOS LITERARIOS

En este apartado se presenta la transcripción de dos textos correspondientes a los zarambeques de la Loa para la comedia de *Las Amazonas* y del manuscrito M-471.

LOA PARA LA COMEDIA/ DE LAS AMAZONAS./ QUE SE PRESENTÒ A SU
MAGESTAD/ Domingo de Carnestolendas 7. De Febrero/ del año de 1655. *Varias
poesías sagradas y profanas* p. 175. (fragmento).

Zarambeque.

Bay[le:]. Teque, teque, teque,
nuestro día es este.

Entr[emeses:] Mezclense los Bayles
Con los Entremeses.

Bay[le:] Vayanse las Loas
con los cascabeles.

Entr[emeses:] Vayanse à los Autos,
y el domingo dexen.

Bay[le:] Pues ellas nacieron
para el otro Jueves.

Corro baylando.

Teque, teque, teque, etcetera. [...]

Canta y bayla.

Teque, teque, teque;
nuestro día es éste;
que el Rey, y la Reyna;
mil Loas merecen;
y otras mil, las Flores

deste Ramillete;
y à las bellas Damas,
otras mil se deben:
teque, teque, teque;
nuestro dia es este

Repiten todos, y bailan

Teque, teque, teque, etcetera. [...]

Bayle de las Danças. Archivo Distrital de Braga M-471.

(fragmento)

[...] Muzica: El sarambeque, y chacona

□por los hombres se quizeron

ella por mas septem tono

el porque le toca el medio.

Y como salieron, etcétera.

Sale el serambeque baylando y cantãdo

Saramb[eque] C[antando]. Sarambeque teque

lindo sarambeque.

Capona C[antando]. Contigo me lleva

□que mil graçias tiene.

Rep [iten] tod[os] cant[ando]: Sarambeque teque, etc.

Vill[ano] C[antando]. Siempre las mugeres□

que las topen quieren.

Tod[os] c[antando]. Sarambeque teque, etcétera.

Mor[isca] c[antando]. Sarambeque lindo

llevame contigo.

Sal[tarelo] c[antando]: Mal de embigo tienen
todas las mugeres.

Tod[os] c[antando]. Sarambeque teque, etcétera.

Media dança por la media danç[a] cant[ando].

Med[ia dança] c[antando] Sola yo que de honesta me preçio
sola yo sarambeque nô quiero.

[...]

Pic[aro] c[antando]. Serambeque con chacona
sean amigos en cama
y les doy noches en dote
y dias por la mudança.

2. Çarambeque

E-Mn. M/2618 *Cantadas a lo humano* f.3v.

Anónimo

Violín

0+23 2 40

4

3. Zarambeque

E-Mn. R/9407 *Luz y Norte* p.72

Lucas Ruiz de Ribayaz

Guitarra

3 0 0 3 3 3

4. Zarambeque

E-Mn. R/9407 *Luz y Norte* p.109

Lucas Ruiz de Ribayaz

Arpa

5 5/7 5

9

Diferencia

5. Zarambeque criollo

E-Mn. R/9749 Compendio numeroso p.4

Diego Fernández de Huete

Arpa

3/4

6: 4: 5: 2: 3: 2: 1 p

7

Detailed description: This is the musical score for '5. Zarambeque criollo'. It is written for Arpa (harp) in 3/4 time. The score consists of two systems. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass staff has a 3/4 time signature. The first system contains six measures. The second system starts with a measure number '7' and contains six measures. The piece ends with a double bar line.

6. Zarambeque

E-Mn. R/9749 Compendio numeroso p.5

Diego Fernández de Huete

Arpa

6: 4: 5: 2: 3: 0

5

tr

tr

Detailed description: This is the musical score for '6. Zarambeque'. It is written for Arpa (harp) in 3/4 time. The score consists of two systems. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass staff has a 3/4 time signature. The first system contains four measures. The second system starts with a measure number '5' and contains four measures. The piece ends with a double bar line. There are trills (tr) indicated above the notes in the second and fourth measures of the second system.

7. Zarambeque

E-Mn. R/9749 Compendio numeroso p.7

Diego Fernández de Huete

Arpa

6
3 2 1
q

tr

9

tr

Detailed description: This musical score is for an Arpa (harp) in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of staves. The first system starts with a treble clef and a 3/4 time signature, followed by a 6-measure rest with a 'q' (quarter note) below it. The notation includes chords and melodic lines with a trill ('tr') in the final measure. The second system begins at measure 9 and continues with similar harmonic and melodic patterns, also featuring a trill.

8. Zarambeque

E-Mn. M811 *Libro de diferentes cifras*, p.99

Anónimo

Guitarra

Detailed description: This musical score is for a guitar in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of a single staff with a treble clef. The notation features a series of chords, some with upward and downward arrows indicating fingerings. A 'Y' symbol is present at the beginning of the piece.

9. Zarambeque

E-Mn. M811 *Libro de diferentes cifras*, p.108

Anónimo

Guitarra

3 2 4 0

5

Detailed description: This musical score is for a guitar in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of staves with a treble clef. The first system includes a 3-measure rest with '3 2 4 0' below it, followed by a melodic line with chords. The second system begins at measure 5 and features a rhythmic pattern of eighth notes with chords.

10. Sarambeque 1º tom

P- Cug. MM 97 *Cifras de viola por varios autores, f. 57v.*

Barrios

Guitarra

7

16

25

33

42

51

60

11. Sarambeque 1º tom

P- Cug. MM 97. *Cifras de viola por varios autores, f. 58r.*

Sylva

Guitarra

9

17

23

12. Sarambeque 1º tom

P- Cug. MM 97. Cifras de viola por varios autores, ff. 58r, 58v.

Fr. João

Guitarra

0 2

8

10

19

29

38

48

58

69

78

88

96

14. Sarambeque 2ºtom

P- Cug. MM 97. Cifras de viola por varios autores, f. 59r.

Anónimo

Guitarra

7

13

21

30

39

47

15. Sarambeque 4.º tom de Abreu

P- Cug. MM 97. Cifras de viola por varios autores, f. 59r-v.

Abreu

Guitarra



16. Sarambeque 4º tom

P- Cug. MM 97. Cifras de viola por varios autores, f. 59v.

Sylva

Guitarra

3 0

7

8

16

24

29

17. Sarambeque 7º tom

P- Cug. MM 97. *Cifras de viola por varios autores*, ff. 59v, 60r.

Anónimo

Guitarra

0 2 3 3

8

18

28

38

47

57

66

72

18. Sarambeque 1º tom

Códice P-Lcg. s/sign. ff. 22v.-23r.

Anónimo

Guitarra

0 2 3

8

9

19

28

37

46

55

65

75

19. Sarambeque 7º tom

Códice P-Lcg. s/sign. f. 74

Bandurria

Anónimo

2 2

8

10

19

28

35

42

51

61

70

79

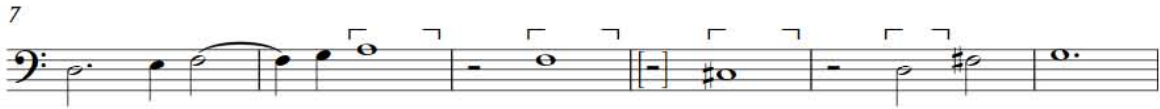
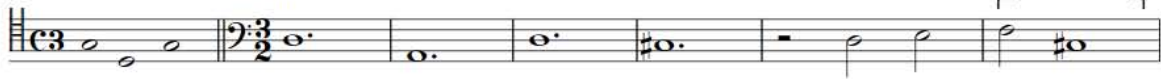
84

20. Serambeque

P-Bad. M-471 *Enredos de amor f.sn.*

Bajo

Anónimo



21. Sarambeque

E- Bbc. Ms. 896. *Recull de poesies*, f.61

Anónimo

8 10 12

Arpa



9



19



29



36



22. Zarambeque

E- Map. 11872. *Manuscrito de partituras para guitarra barroca*

Anónimo

P: **Guitarra**

Otro

23. Zarambeques por la C

RCH-Suc. 787.87 M973c 2007. *Cifras Selectas de Guitarra*, ff. 35r, 35v.

Santiago de Murcia

Guitarra

10

22

32

44

55

62

24. Zarambeques o Muecas
MEX-Msaldívar. Ms. *Códice Saldivar IV*. pp. 45, 46.

Santiago de Murcia

Guitarra

8

17 *tr*

24

33 *tr* *tr*

42 *tr* *tr*

50

58

65 *tr* *tr*

25. Guachi

MEX-Mcen. Col. Sánchez Garza, 261.

Antonio de Salazar

Bajo

Gua-chi

5

12

19

26

32

38

44

50

56

26. Como tienen los morenos

MEX-Mc. A0094. Roca.

Roca

6v, 2vl y acomp.

The musical score is arranged in two systems. The first system contains the vocal parts and the beginning of the instrumental accompaniment. The second system continues the instrumental accompaniment.

Vocal Parts:

- Tiple P.ro:** Co - mo tie
- Tiple 2° Choro:** Co - mo tie
- Alto 2° Choro:** Co - mo tie
- Tenor 2° Choro:** Co - mo tie
- Bajo 2° Choro:** Co - mo tie

Instrumental Parts:

- Viol.n P.ro:** Violin 1 part with eighth-note accompaniment.
- Viol.n 2°:** Violin 2 part with eighth-note accompaniment.
- Acomp.to Con Viol.s:** Bass line with eighth-note accompaniment.

Lyrics:

1. Co - mo tie - nen los mo - re - nos

6

S1
Gi-gan - te y gi - gan - ta ne - gra Los an pe - di - do es-ta no -

S2
Gi-gan - te y gi - gan - ta ne - gra Los an pe - di - do es-ta no -

A
Gi-gan - te y gi - gan - ta ne - gra Los an pe - di - do es-ta no -

T
8
Gi-gan - te y gi - gan - ta ne - gra Los an pe - di - do es-ta no -

B
Gi-gan - te y gi - gan - ta ne - gra Los an pe - di - do es-ta no -

V1

V2

Ac

11

S1
che pa-ra ha-cer su ne-gra fiest-ta

S2
che pa-ra ha-cer su ne-gra fiest-ta

A
che pa-ra ha-cer su ne-gra fiest-ta su ne-gra fiest-ta pa-ra ha-cer su ne-gra

T
che pa-ra ha-cer su ne-gra fiest-ta su ne-gra fiest-ta pa-ra ha-cer su ne-gra

B
che pa-ra ha-cer su ne-gra fiest-ta su ne-gra fiest-ta pa-ra ha-cer su ne-gra

V1

V2

Ac

16

S1 pa-ra ha-cer su ne-gra fies-ta Su ne-gra fies - ta

S2 pa-ra ha-cer su ne-gra fies-ta Su ne-gra fies - ta

A fies - ta, su ne-gra fies-ta Su ne - gra fies - ta

T fies - ta, su ne-gra fies-ta Su ne-gra fies - ta

B fies - ta, su ne-gra fies-ta Su ne-gra fies - ta

V1

V2

Ac



21 **Estribillo**

S1 Entre o si o lo gi - gan - to en-tle la Gi-gan-ta be-ya

V1

V2

Ac

26

S1 Ven-ga si - o - la Gi - ta - na Re - pi - can-do Cas-ta - ñe - ta en - tle

S2 En - tle que

A En - tle que

T En - tle que

B En - tle que

V1

V2

Ac

31

S1 Ven-ga Dan-za buel-ta buel - ta que buel-ta Ven - ga sa -

S2 en - tle Ven - ga que Ven-ga Dan - za que dan-za buel - ta que buel-ta

A en - tle Ven - ga que Ven-ga Dan - za que dan-za buel - ta que buel-ta

T en - tle Ven - ga que Ven-ga Dan - za que dan-za buel - ta que buel-ta

B en - tle Ven - ga que Ven-ga Dan - za que dan-za buel - ta que buel-ta

V1

V2

Ac



36

S1 la - o gla - ve to - na Con La Co - ti - ya be - ye - na

V1

V2

Ac

40

S1
to - ca gui - ta - rra y So - na - xa pa - li to - ca y La Ra - be la

V1

V2

Ac



44

S1
en - tle Ven - ga Dan - za buel - ta vuel - ta que buelta

S2
En - tle que en - tle Ven - ga que Ven - ga Dan - za que dan - za buel - ta que buel - ta

A
En - tle que en - tle Ven - ga que Ven - ga Dan - za que dan - za buel - ta que buel - ta

T
En - tle que en - tle Ven - ga que Ven - ga Dan - za que dan - za buel - ta que buel - ta

B
en - tle que en - tle Ven - ga que Ven - da Dan - za que dan - za buel - ta que buel - ta

V1

V2

Ac

49

S1 Van en - tran-do Lo gi-gan - to pues be - sse lo

A si si - o - lo tu - ro en-tia

V1

V2

Ac



54

S1 pe al ni - ño Jes - su Cu-sum-bu Cu-sum - bu Cu-sum - bu que be - se Lo-

S2 Cu su-sum - bu Cu-sum bu Cu-sum-bu Cu-sum - bu que be - se lu-

A Cu cu-sum - bu Cu-sum - bu Cu-sum-bu Cu-sum - bu que be - se lo-

T Cu cu-sum - bu Cu-sum - bu Cu-sum-bu Cu-sum - bu que be - se lo-

B Cu cu-sum - bu Cu-sum - bu Cu-sum-bu Cu-sum - bu que be - se lo-

V1

V2

Ac

59

S1

pe al ni - ño Je - su no en - tla Lo Cas-ca - be - le

S2

pe al ni - ño Je - su

A

pe al ni - ño Je - su si si o - lo tu - ro

T

pe al ni - ño Je - su

B

pe al ni - ño Je - su

V1

V2

Ac

64

S1
ay an - dar ay an - dar an - dar ay an - dar an - dar an - dar an -

S2
Ay an - dar ay an - dar ay an - dar an - dar ay an -

A
en - tla Ay an dar ay an - dar ay an - dar an - dar ay an -

T
Ay an - dar ay an - dar ay an - dar an - dar ay an -

B
Ay an - dar ay - an - dar ay an - dar an - dar ay an -

V1

V2

Ac

68

S1
dar que es - ta el ni-ño en el por - tal

S2
dar que está el ni-ño en el pul - ta

A
dar que es - ta el ni-ño en el pul - tal

T
dar que es - ta el ni-ño en el pul - tal

B
dar que es - ta el ni-ño en el pul - tal

V1

V2

Ac



72

S1
ay co - sa más Re - so - na - ra bran - co es u - na sal - va - ge - ra que

V1

V2

Ac

77

S1
fie-sa ha - ze lo bran-co, La ba - xo-na La Cul - ne - ta or-ga-

V1

V2

Ac



82

S1
na chi - li - mín go - la ha - la - pa Vio - lo - na y sei - sa

V1

V2

Ac



87

S1
al - to con - tral - to te - no - le Vi - yan - ci - ca de Ma - es - tla

V1

V2

Ac

92

S1

Mu-si-co Con gar-gan - ti - a Ol-ga - nis-ta con pul-se - la so - chan-tle Vo - ze gol-

V1

V2

Ac



97

S1

da - le ti - pre que e chia - en - gar - gue - ra

V1

V2

Ac



101

S1

e - a Ven - ga lo Sa - lao que tu - ro sa - mo en es -

V1

V2

Ac

S1

pe - la ay que el sol ar - de y de a - mor es un es - na

S2

Ay que el sol ar - de y de a - mor es un es - na

A

Ay que el sol ar - de y de a - mor es un es - na

T

Ay que el sol ar - de y de a - mor es un es - na

B

Ay que el sol ar - de y de a - mor es un es - na

V1

V2

Ac

110

S1
ay que es un fue - go y las pa - jas no que - ma en - tle

S2
ay, que es un fue - go y las pa - jas no que - ma en - tle que

A
ay que es un fue - go y las pa - jas no que - ma en - tle que

T
ay que es un fue - go y las pa - jas no que - ma en - tle que

B
ay que es un fue - go y las pa - jas no que - ma en - tle que

V1

V2

Ac

The musical score is written for a choir and instruments. It consists of five vocal staves (S1, S2, A, T, B) and three instrumental staves (V1, V2, Ac). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'ay que es un fuego y las pajas no quemante'. The instrumental parts provide harmonic support for the vocal lines.

115

S1
Ven - ga Dan - za buel - ta

S2
en - tle, Ven - ga que Ven - ga, Dan - za que dan - za, buel - ta que

A
en - tle Ven - ga que Ven - ga Dan - za que dan - za, buel - ta que

T
en - tle Ven - ga que Ven - ga Dan - za que dan - za, buel - ta que

B
en - tle Ven - ga que Ven - ga Dan - za que dan - za, buel - ta que

V1

V2

Ac

118

S1
buel - ta buel - ta que buel - ta

S2
buel - ta buel - ta que buel - ta

A
buel - ta buel - ta que buel - ta

T
buel - ta buel - ta que buel - ta

B
buel - ta buel - ta que buel - ta

V1

V2

Ac

Coplas

121

S1

1. A lo chi-qui-to gla - sio - so Can - ta - mo y bay - la - mo a
 2. De an - go - la tlae - mo pa - ssa de le - gia pe - lo -
 3. La Pas - to - la tlae ga - y - na y la mi - jo - le son
 4. Tla - e a - za - va - che en ca - rrio que a lo ne - glo gi - ga -

V1

V2

Ac

126

S1

le - gle, to - can - do lo sa - lam - be - que, ga - la - lal - da y pa - la - le - ta
 fles - ca, pol - que no se nos hol - vi - le la tla - e - mo de ca - be - za
 ne - gla, Rey Mil - cho - le trae Re - ga - lo que Vie - ne a - lla de la o - rien - ta
 se - a, pul - que ma - no de te - jo - na pas - to les traen de su tien - da

V1

V2

Ac

131

S1

que no lo sa - be lo bran - co aun - que son muy bue - na pie -
 sa - mo gen - te de ym - por - tan - sia pul - que sil - ve de bi - rre -
 y no - so - tro Re - que - so - ne en dien - te col - mi - yo y mue -
 Val - ga - te Dios - o chi - qui - to y - jo de Ma - dle mo - le -

V1

V2

Ac

136

S1
za
ta
la
na
en - tle Ven - ga Dan - za

S2
en - tle que en - tle Ven - ga que Ven - ga Dan - za que

A
en - tle que en - tle Ven - ga que Ven - ga Dan - za que

T
En - tle que en - tle, Ven - ga que Ven - ga Dan - za que

B
En - tle que en - tle, Ven - ga que Ven - ga Dan - za que

V1

V2

Ac

S1

buel - ta buel - ta buel - ta que buel - ta.

S2

dan - za buel - ta que buel - ta buel - ta que buel - ta.

A

dan - za, buel - ta que buel - ta buel - ta que buel - ta.

T

dan - za, buel - ta que buel - ta buel - ta que buel - ta.

B

dan - za, buel - ta que buel - ta buel - ta que buel - ta.

V1

V2

Ac

