

ENTRE NEGRILLAS Y CUMBÉS, SONES Y GUAJIRAS. INFLUENCIAS TEMPRANAS DE LA MÚSICA AFRICANA EN ESPAÑA Y EN LA AMÉRICA DE HABLA HISPANA¹

Miguel Ángel Berlanga
Universidad de Granada

<https://orcid.org/0000-0002-4911-6202>

Resumen

En este trabajo nos centramos en algunas influencias musicales africanas que se habrían introducido a través de los españoles en la práctica musical de una amplia zona del Caribe. Lo haremos a través del estudio de dos elementos estructurales. Por un lado, un tipo de ciclos rítmicos de 6 / 12 tiempos, portadores de una particular acentuación interna. Por otro lado, una sonoridad musical que llamaremos *modo mixolidio caribeño*. Consideramos a ambos elementos como idiosincráticos de muchas músicas del Gran Caribe, más en concreto de Cuba y Puerto Rico, de algunas zonas de México, Panamá, Colombia y Venezuela. Se argumenta que ambos rasgos provendrían de una particular interacción entre rasgos españoles y africanos. Y que esta interacción fue precedida por otra similar, iniciada en el sur de España, principalmente en Andalucía, unas décadas antes del inicio del descubrimiento de América.

Palabras clave:

Modo mixolidio caribeño, sesquiáltera, flamenco.

Abstract

In this work we focus on some African musical influences that would have been introduced through the Spanish into the musical practice of a wide area of the Caribbean. We will do so through the study of two structural elements. On the one hand, a type of rhythmic cycles

¹ Este artículo forma parte de los resultados de la Red de Excelencia que lleva por nombre «Esclavitud, servicio doméstico, mestizaje y abolicionismo en los mundos hispánicos» (código HAR2017-90783-REDT) del Plan Nacional de Investigación del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad de España.

of 6 / 12 beats, carrying a particular internal accentuation. On the other hand, a musical sonority that we will call *Caribbean Mixolydian Mode*. We consider both elements as idiosyncratic to many music of the Greater Caribbean, more specifically Cuba and Puerto Rico, and some areas of Mexico, Panama, Colombia and Venezuela. It is argued that both features would come from a particular interaction between Spanish and African features. And that this interaction was preceded by another similar one, initiated in the south of Spain, mainly in Andalusia, a few decades before the discovery of America.

Keywords: *modo mixolidio caribeño*, sesquiáltera, flamenco

Berlanga, Miguel Ángel, "Entre negrillas y Cumbés, Sones y Guajiras. Influencias tempranas de la música africana en España y en la América de habla hispana". *Música Oral del Sur*, n. 17, pp. 227-249, 2020, ISSN 1138-857

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se aborda el tema de la presencia de determinados elementos de tradición musical africana introducidos a través de la presencia española en la práctica musical de una amplia zona del Caribe. Mas en concreto nos centraremos en dos elementos estructurales que aparecen con frecuencia en repertorios de músicas populares de tipo tradicional, no solo en América, sino también -aunque en menor proporción- en España. Por un lado, en un tipo de **ciclos rítmicos** de 6 / 12 tiempos cuya particular acentuación interna les hace portadores de una especial fuerza expresiva.² Por otro lado, en **un tipo de sonoridad**, que llamamos la escala o *modo mixolidio caribeño* (o más precisamente hispano/afro/americano), que consideramos idiosincrática del Gran Caribe, aunque es más específicamente popular en Cuba y Puerto Rico, en zonas de México, Panamá, Colombia y Venezuela, países de cuyos repertorios ternarios más hemos indagado. Si el primer aspecto a tratar, el rítmico, ha sido más estudiado por la (etno)musicología, de las sonoridades hemos encontrado escasas referencias bibliográficas y -quizá por eso mismo- ni consenso ni un especial debate.

² No entraremos en este trabajo en el concepto de binarización de ritmos ternarios africanos (Pérez Fernández, 1987), por dos motivos. Primero porque nos centramos en la caracterización de ritmos ligados a diversos *Cancioneros Ternarios*, que parecen haber sido predominantes en toda la primera época de la Colonia (siglos XVI y XVII y buena parte del XVIII). Y en segundo lugar porque los ritmos ternarios que observamos en el *Cancionero Ternario Colonial y Caribeño* los consideramos muy directamente relacionados con las estructuras métricas (tipo coplas, décimas...), con sonoridades musicales específicas, instrumentos y orquestillas de cuerda, fiestas de fandangos, idioma, sistema de organización social y política, etc., rasgos todos ellos que nos remiten a influencias culturales provenientes de España.

La hipótesis que manejaremos es que ambos rasgos provienen de una particular interacción, sobre todo en sede caribeña, entre rasgos principalmente españoles y africanos. Y que esta interacción fue precedida por otra similar, acaecida en el sur de España (principalmente en Andalucía) unas cuantas décadas antes del inicio del descubrimiento de América. Esta primera mezcla, habría anticipado o, por decirlo así, incoado la que se produjo, principalmente entre los siglos XVI y XVIII, en territorios americanos del llamado Gran Caribe, donde las músicas a que nos referiremos³ habrían acabado por adquirir los rasgos que las caracterizan.

Aunque necesariamente será un repaso de conjunto, haremos uso de abundantes referencias a ejemplos musicales. Para superar la limitación de quienes no tengan conocimientos musicales especializados, vamos a recurrir al apoyo de audiciones, que entendemos hacen más comprensible el discurso y permite obviar el recurso a transcripciones musicales, a las que acudiremos solo puntualmente.

REDESCUBRIENDO LA PRESENCIA AFRICANA EN ESPAÑA

La importante impronta cultural dejada por los esclavos africanos en los países americanos de habla hispana tuvo un precedente inmediato en España entre la segunda mitad del siglo XV y hasta al menos todo el XVII. Si hasta la primera mitad del siglo XV la población esclavizada había sido sobre todo de origen morisco, norteafricano y canario, en la segunda mitad de ese siglo fueron traídos, especialmente al sur de España, numerosos grupos de esclavos africanos provenientes de la zona norte de las costas de Guinea (actuales países de Senegal, Gambia, Guineas y partes de Mali y Burkina Faso). En muchas localidades andaluzas la presencia de estos esclavos llegó a ser importante a finales del siglo XV.⁴ Jorge e Isabel Castellanos calculan que, por los años del descubrimiento de América, había en torno a 100.000 esclavos que vivían en España, de los cuales en Sevilla había 6.327 (Castellanos, 1988: 19).

³ Principalmente: sones de la Tierra y músicas y danzas de *fandangos* -en el sentido amplio de la palabra: un particular tipo de fiestas de baile-.

⁴ Llegaron de manos de traficantes, mayoritariamente portugueses. En «Los sones negros del flamenco: sus orígenes africanos», Eloy Martín detalla las siguientes localidades con presencia significativa de esclavos negros: Sevilla, Rota, Cádiz, Ayamonte, Palos de la Frontera, Huelva, Antequera, Málaga, Almería, Guadalcanal, Lucena, Córdoba, Granada, Martos, Jaén, Cartagena, Murcia, Valencia, Barcelona, Madrid, Valladolid y diversas localidades de Baleares, Canarias y Extremadura. En: <http://www.palabrasdelaceiba.es/los-sones-negros-del-flamenco-sus-origenes-africanos/>. Consulta 15. IX. 2016.

La presencia significativa de esclavos africanos en Andalucía, sobre todo en su parte occidental, si bien fue disminuyendo a partir del siglo XVII (Martín-Casares / Barranco, 2009: 52), se refleja en la importancia que ya habían adquirido en el siglo XVI los *cabildos* de las *cofradías de negros*, cuyas reuniones eran permitidas los días festivos.⁵ Eloy Martín ha reseñado los lugares de los que se tiene noticia de la fundación de estas cofradías:⁶

Fundaron cofradías religiosas en Sevilla (Nuestra Señora de los Ángeles, de comienzos del siglo XV, aunque sus reglas datan de 1554, Presentación de Nuestra Señora fundada en 1572 y la trianera del Rosario, 1584), Cádiz (con anterioridad a 1590, apareció la cofradía del Rosario, que fue sustituida en 1655 por la de los Morenos de Nuestra Señora de la Salud y San Benito de Palermo), El Puerto de Santa María, Jerez, Huelva, Jaén, Badajoz, Valencia, Barcelona y Palma de Mallorca (Martín, 1999).

A los miembros de estas cofradías les estaba permitido participar en procesiones en el Corpus Christi y Semana Santa. Hay noticias de *bailes de negros* interpretados en las fiestas del Corpus de Sevilla desde 1477, y poco después en otras ciudades. Datos como éstos explican que el *tono* del Guineo⁷ llegara a ser popular en España ya a finales del siglo XV, y que siguiera siéndolo en los dos siglos siguientes. Por Covarrubias sabemos que a principios del siglo XVII era una danza practicada por negros y blancos: «pudo ser que (...) antes la danzasen primero los negros» (Covarrubias, 1611).

Ahora bien, ha de observarse que por muy significativa que fuera esta presencia, fue la de una minoría esclavizada que asimiló a su manera -y al aparecer bastante rápidamente- la música que se hacía en España. Entender los procesos de africanización de algunos repertorios populares practicados en el sur de España en estos siglos pasa por entender que corrió en paralelo al hecho de la asimilación por parte de los esclavos africanos de repertorios populares españoles. Por citar solo algunos ejemplos, en la literatura de los

⁵ Acaso la mayor importancia en Andalucía Occidental de los palos flamencos *a compás* de 12 irregular -el *compás flamenco* por antonomasia: soleares, bulerías, peteneras, guajiras flamencas, alegrías...- provenga no sólo de las especiales relaciones históricas entre América y Andalucía Occidental a través de los puertos de Sevilla y Cádiz, sino también de una *práctica interpretativa* de influencia africana que habría comenzado antes del intercambio americano y que éste posteriormente habría reforzado. Tal es la complejidad del ininterrumpido fenómeno de ida y vuelta.

⁶ <http://www.palabrasdelaceiba.es/los-sones-negros-del-flamenco-sus-origenes-africanos/>. Consulta 15. IX. 2016.

⁷ Tono o *tonada*, con frecuencia asociada a un tipo de baile del mismo nombre. Tonada hace referencia directa a su música, al menos al del acompañamiento instrumental. Covarrubias definió el *guineo* como una danza de movimientos “prestos y apresurados” y Quevedo lo hizo aludiendo a sus *meneos*. Otros términos que designaron a danzas de origen africano fueron los de *cumbé*, *paracumbé*, *gurumbé*, *zarambeque*, etc.

siglos XVI y XVII aparecen esclavos que tocaban la guitarra y cantaban coplas, así en el entremés *El celoso extremeño*, de Miguel de Cervantes. Eloy Martín da noticias de un mulato enterrado en 1618 en el cementerio de la iglesia del barrio sevillano de San Bernardo, cuyo apodo era el de *Juan Coplilla*, sin duda en referencia a sus habilidades (Martín, 1999).

Además, estos datos nos informan de que los esclavos negros interpretaron tanto repertorios hispanos “de escuela” -incluida música religiosa- como músicas populares de tipo tradicional. Hubo esclavos negros *músicos* que interpretaban repertorios e instrumentos «que culturalmente les eran ajenos, como chirimías, pífanos o trompetas, o transmitieron con sus voces y atabales, como pregoneros, los edictos y leyes de una sociedad colonial de la que participaban bajo la negación de su propia libertad».⁸

Con esto queremos señalar que el análisis del fenómeno de africanización deberemos enmarcarlo en otro fenómeno paralelo de “desafricanización”, asunto que han estudiado autores como Baltasar Fra, aunque aplicado al ámbito específico de la literatura del Siglo de Oro. En el análisis que Fra hace de la visión (convencional) del esclavo negro africano tal como viene retratado en las comedias y entremeses del siglo de Oro (Fra, 1995: 8-9 y 35-37)⁹, este autor observa que la *africanía* de la imagen del esclavo negro en estas obras queda reducida a ciertos estereotipos: el color de la piel, la lengua (designada también como *guineo* las más de las veces),¹⁰ el origen geográfico... Además de determinados comportamientos tópicos que se repetían y transmitían una imagen amable y risueña del esclavo negro.

Si no se tiene en cuenta esta particular e inicial occidentalización o españolización de los esclavos africanos, no acertaremos sobre el particular tipo de africanización que se produjo en algunos repertorios españoles y americanos desde esas tempranas fechas. Comenzaremos por detenernos, aunque sea brevemente, en algunas músicas históricas que

⁸ ROMERO GARCÍA, Celia. «Notas europeas para manos africanas. Vientos de chirimías, flautas y bajones en el contexto de la esclavitud negra de la América Colonial». En <http://www.palabrasdelaceiba.es/notas-europeas-para-manos-africanas/>. Consulta 15. IX. 2016.

⁹ Abundaron las comedias en que los negros fueron personajes destacados. He aquí algunos títulos citados por Martín (op.cit): “El negrito hablador y sin color anda la niña”, “Negro del mejor amo”, “Del negro hablador”, “Sainete y baile de los negros”, “El Entremés de los negros”, “Negra por amor”, “Negro más prodigioso”, “Baile entremesado de los Negros”, “Los negros de Santo Tomé”, etc.

¹⁰ La imitación convencional del habla africana definió en la literatura española el *lenguaje guineo* o *negro bozal*, con estereotipos que Francisco de Quevedo llegó a definir de modo irónico: “Si escribes comedias y eres poeta sabrás guineo en volviendo las RR, LL y al contrario: como Francisco, *Flancisco*: primo, *plimo*”. Aunque a veces se lo escribía mezclando algunas palabras sueltas de las lenguas yoruba o bantú, es claro que el bozal no era sino “una metáfora estilística y no el retrato de una práctica común”. En Santamarmía, Carolina: <http://www.musicaantigua.com/guineos-negros-negrillas-o-villancico-de-negros/>. Consulta 22. VII. 2016..

presentan signos de una temprana influencia africana. De su análisis podremos sacar algunas consecuencias que aplicaremos a los elementos de ritmo y sonoridad que vamos a estudiar.

PRIMERA RECEPCIÓN DE ELEMENTOS MUSICALES AFRICANOS EN ESPAÑA Y EN AMÉRICA. ELEMENTOS RÍTMICOS

Las fuentes musicales que nos han llegado de *músicas y danzas de negros* en España y en América entre los siglos XV y XVII nos dan algunas pistas sobre los rasgos supuestamente *africanos* que comenzaron a aparecer en algunos repertorios interpretados en ambas zonas. Las partituras de piezas llamadas genéricamente *negrillas* o *villancicos de negros*, inciden en algunos rasgos en los que será interesante detenerse.

Por un lado, encontramos un llamativo paralelismo entre repertorios españoles y americanos de la época. Los *cumbés*, *negrillas*, *guineos* y otros *villancicos de negros* de esa época que se conservan en algunas capillas catedralicias, son muy similares a uno y otro lado del Atlántico. Así lo ha observado Carolina Santamaría, quien al rastrear los estándares aplicables al concepto *música negra* construido en España en los siglos XV a XVII, observa que desde muy pronto fueron retomados en las colonias americanas.

Con respecto a los rasgos que en esa primera época eran propuestos como “africanos”, debemos ir más allá del uso tópico de sílabas onomatopéyicas que remedan el *habla de negros*.¹¹ Dando un paso más en este sentido, Santamaría, centrando su estudio en «un subgénero de villancico, llamado *negro*, *guineo* o *negrilla* que pretendía retratar a los esclavos africanos imitando su música y su manera de hablar» (Santamaría, 2005: 4), hace referencia al primero de los elementos que vamos a tratar: el acento en una nueva complejidad rítmica «Hay una *energía rítmica* ligada al uso de onomatopeyas (...) que está conectada con el uso de tambores, otra alusión directa a lo africano. Se mencionan también de manera frecuente la danza y el uso de otros instrumentos musicales, en especial de viento y de percusión» (Santamaría, 2005: 7).

Si las más tempranas alusiones a lo africano en la música ponían el acento en la complejidad rítmica, cabe preguntarse, por un lado, si ese hecho estaba comenzando a provocar algún cambio significativo en determinados repertorios; y por otro, si ese cambio tenía algo que ver con el *modo de hacer música*, en concreto con elementos de acentuación rítmica. A este propósito el siguiente texto de Eloy Martín apunta específicamente a esto:

¹¹ Las cadenas de sílabas y palabras sin sentido, como “tumbucutu cutu cutu” (*A siolo flasiqiyo*, de Juan Gutiérrez de Padilla) o “zaranguan guan” (*Teque-leque*, de Julian de Contreras), ilustran que los autores de entonces imitaban superficialmente los dialectos africanos (Santamaría, 2005: 7).

ENTRE NEGRILLAS Y CUMBÉS, SONES Y GUAJIRAS. INFLUENCIAS TEMPRANAS DE LA MÚSICA AFRICANA EN ESPAÑA Y EN LA AMÉRICA DE HABLA HISPANA

Es indudable que los ritmos africanos fueron conocidos en España *con anterioridad a su ida forzada a América*. Al menos desde el siglo XIV los esclavos negros lo habían ido introduciendo en las ciudades bajo andaluzas [la Andalucía Occidental] y en las de la fachada mediterránea española [Andalucía Oriental]. Lope de Vega reconocía en su comedia 'Los nobles como han de ser' la participación de los negros en la mezcla de músicas que se producía en los puertos bajoandaluces: 'Flamencos, indios y negros / y la nación española, / risueños bailando muestran / sus alegrías notorias' (Martín, 1999).

Ahora bien, Martín no entra a cuestiones específicamente musicales. Para introducirnos en ellas, proponemos la audición de algunos ejemplos de *villancicos de negros*.¹² Piezas de autor como éstas, además de mostrarnos la aludida similitud entre versiones españolas y americanas apuntada por Santamaría, nos permitirán estudiar algunas interacciones entre la música española y africana que se produjeron en esta época. Una vez que nos detengamos en ciertos caracteres de ritmo de estas piezas, daremos un paso más, comparándolas, aunque sea brevemente, con otros repertorios, en este caso de danzas del Barroco, que presentan ciclos rítmicos semejantes. Y finalmente las compararemos con algunos ciclos rítmicos de géneros de música de danza de tipo tradicional cuya popularidad se ha mantenido en muchas zonas de América hasta el día de hoy. Comencemos con la audición de algunos ejemplos del género de las *negrillas*.

Ej. 1. [Eso Rigor E Repente](#). (Guineo a 5). Gaspar Fernandes (ca. 1566 - 1629). Cancionero Musical de Gaspar Fernandes. Archivo Catedral de Oaxaca (México).¹³

Ej. 2. [San Sabeya gugurumbé](#). (Desde el min. 2,52). Negrilla a 4, de la Ensalada *La Negrina* de Mateo Flecha "el Viejo" (1481-1553).¹⁴

Ej. 3. [Tambalagumbá](#), Negrilla a 6, de Juan Gutiérrez de Padilla (ca. 1590 – 1664).¹⁵

La audición atenta de estos ejemplos nos permite individuar algunos rasgos musicales que se asociaban en estos repertorios a la *música de negros*. Además del resalte que adquiere la componente rítmica, una primera constante que aflora es la de ciertos tipos de compases, o

¹² Asumimos el riesgo de acudir a interpretaciones para argumentar las ideas que vamos exponiendo. Para acudir a las fuentes musicales escritas recomendamos la obra de Maurice Esses, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and 18th Centuries*. (ver bibliografía).

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=7bmsb-VcRv8>

¹⁴ https://youtu.be/g_zrLRJs5Pg. A partir de min 2,52, puede observarse el contraste con el pasaje anterior, y en concreto el ritmo sesquiáltero (3,3,2,2,2), intenso y marcado.

¹⁵ A partir del min. 0,24. <https://youtu.be/FrMvSoerFnc>

más bien *ciclos rítmicos* de seis tiempos en los que cabe individuar dos células ternarias acentuadas de manera distinta, que puede esquematizarse así:

1,2,3,1,2,3...

La asimetría entre las dos células (y el consecuente efecto de enriquecimiento y fuerza expresiva que transmite) se produce a través la acentuación de los pulsos 1 y 5. Ahora bien, ese ciclo no siempre se percibe en una primera lectura musical de las fuentes musicales de que disponemos parda el caso de las *negrillas* y de otras piezas de la época que comenzaron a popularizarse poco después -en la segunda mitad del siglo XVI-, en las que con frecuencia no se detalla el compás de manera precisa. Esto sucede particularmente en las tablaturas de música instrumental para danza-. De tal forma que el compás puede percibirse e interpretarse también de otra manera: como compás o ciclo sesquiáltero de 12 tiempos. Proponemos volver a oír los ejemplos citados teniendo presente el siguiente ciclo rítmico:

1,2,3,1,2,3,1,2 1,2, 1,2...

Esta ambigüedad (dos posibles maneras de percibir el compás) responde no solo a que en la época se daban por sobreentendidos algunos rasgos rítmicos, melódicos y armónicos -que no se detallaban en la escritura porque eran bien conocidos-. Responde también, como saben bien los músicos que se dedican a estos repertorios, a que casi siempre estas músicas se pueden interpretar de ambas maneras: incidiendo en el ciclo de seis, o bien en el de doce.

Dando un paso más, lo interesante para nosotros es que, se los perciba de una manera u otra, los ciclos de 6 / 12 con tendencia a la acentuación interna enriquecida (en el caso de los de 12 mediante la combinación de dos células ternarias y tres binarias) son también uno de los rasgos distintivos de muchas músicas de danza del Barroco Iberoamericano, como *chaconas*, *cumbés* o *zarabandas*, que autores de la época -como Cervantes o Quevedo- ya consideraron *amulatadas*.

El primer ciclo detallado, el de seis tiempos, lo encontramos en las *chaconas*, con frecuencia instrumentales, como la de [Ruiz de Ribayaz](#) (mediados del S. XVII),¹⁶ pero también en versiones vocales, como la conocida de Juan de Arañés [Un sarao de la chacona](#).¹⁷ También lo encontramos en el [zarambeque](#) (otro ostinato de danza del Barroco español y atribuciones claramente africanas),¹⁸ en las *marionas* (véanse las de Gaspar Sanz

¹⁶ (Ej. 4). Puede oírse en <https://youtu.be/ZNgqhipSeAQ?t=160> [no hemos encontrado mejor versión pública, disponible en YouTube, aunque sin duda las hay].

¹⁷ (Ej. 5). Varias versiones en YouTube, por ej. <https://youtu.be/HICz8MIQKU4?t=48>

¹⁸ (Ej. 6). Puede oírse en https://youtu.be/qZbGTE_EOc4.

y Santiago de Murcia), en las *paradetas*... Es fácil que, en una misma obra, unas veces percibamos el ciclo de 6 regular (**1,2,3,1,2,3**), otras el de 6 enriquecido ya referido (**1,2,3,1,2,3**) y otras el sesquiáltero de 12 u otras distribuciones de las células binarias y ternarias.¹⁹

Si no se iniciaron en América (recuérdese la aludida influencia africana previa en la Andalucía de los siglos XV y XVI), muchos datos apuntan, y así lo argumentaremos, a que fue en América donde se acabaron de *configurar o definir*, donde incluso llegaron a adquirir rango de repertorios populares que se convirtieron en *tradicionales*. La bibliografía que hemos manejado, tanto de danzas como de música del Barroco Hispanoamericano, hace frecuente alusión a la existencia de un continuo trasvase de rasgos entre la práctica popular y las *músicas de autor*, algo que a veces queda patente cuando estos autores expresa(ba)n manifiestamente su intención de hacer referencia a *lo popular*. Cuando un músico hacía alusión a *lo africano*, recurría a estas fórmulas. Sirva de ejemplo el *cumbé* de Santiago de Murcia (ej. 11),²⁰ ya del siglo XVIII, en el que seguimos percibiendo el ciclo citado junto a este otro, más irregular, similar al de la *seguiriya* flamenca:

1,2, 1,2, 1,2,3, 1,2,3, 1, 2...

En cuento a la relación de estos ciclos con los de danzas o bailes de tipo tradicional practicadas en América, ciclos rítmicos de este tipo se encuentran en muchas de ellas. Los encontramos en sones en los que aparentemente la componente africana no se nos representa tan clara, al menos a primera vista. Proponemos la audición de un ejemplo de la

¹⁹Proponemos comprobar este efecto oyendo las *paradetas* de Lucas Ruiz de Ribayaz (Ej. 7): <https://youtu.be/wZs13ndICqU>. Ciertamente que marionas y *paradetas* no son de tan clara referencia africana. Retomamos este dato más abajo.

²⁰ Que este ciclo sesquiáltero de 12 más irregular o acéfalo sea el mismo que afloró más tarde en la *seguiriya* flamenca, nos habla de que las continuidades entre la práctica musical *popular* y la que tenía lugar en las capillas catedrales y salones (los *villancicos de negros*), siguieron en el siglo XVIII (como el *cumbé*), y han llegado hasta la actualidad en músicas de tipo tradicional, caso de los *sones de la tierra* americanos, o en algunos cantes o *palos* del flamenco. (Ej. 11); Repárese sobre todo tras la introducción, a partir del comienzo del fraseo musical ('15): <https://youtu.be/7baAu8SZJgM?t=15>

danza argentina del *gato*,²¹ otro del son jarocho *el canelo*,²² y otro de *polos* margariteños (Venezuela, ejemplo 10).²³

Tal como lo representa Rodríguez Ruidíaz (2019: 5 y 8)²⁴, éstas serían dos formas posibles de transcribir estos ritmos de manera esquemática:

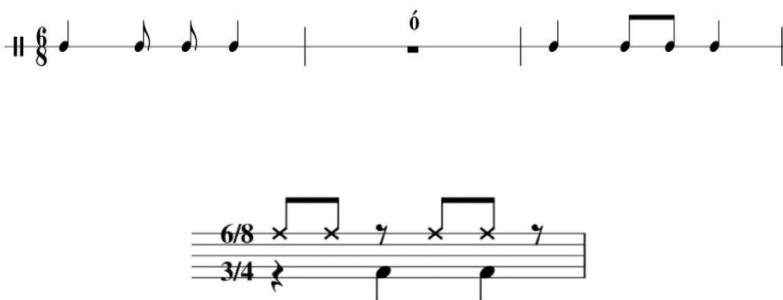


Imagen 1 y 2. Rodríguez Ruidíaz: Ritmos de Bambuco

Por nuestra parte, pensamos que las siguientes células rítmicas sirven para destacar la naturaleza de estos ritmos:



Imagen 3. Ritmo de guaracha antigua

²¹ (Ej. 8, mejor desde el seg. 0,55 en adelante). Puede oírse en <https://youtu.be/6lfc1XZSum4?t=55>

²² (Ej. 9). Puede oírse en <https://youtu.be/yJqXftGHllc>. Podemos percibir tanto el ciclo de 6 (1,2,3,1,2,3) como el de 12 (1,2,3,1,2,3,1,2,1,2,1,2). Este ejemplo lo usaremos también para percibir la sonoridad idiosincrática *mixolidia americana*, que atribuiremos a influencias africanas sobre modos españoles.

²³ (Ej. 10). Véase https://youtu.be/raCm_F317F0. Igual sucede con otras piezas tradicionales, como por ej. los briosos joropos venezolanos, mucho menos líricos (https://www.youtube.com/watch?v=m_JmA41uGX8) o los torbellinos colombianos. Como se va viendo, atribuímos un papel importante a la audición activa de obras y repertorios.

²⁴ Rodríguez Ruidíaz lo refiere en este caso a los bambucos, uno de los géneros tradicionales, en este caso de Colombia, que consideramos herederos de esta tradición.

A este respecto, la presencia de ritmos ternarios integrados en ciclos de 6 / 12 resulta ser uno de los rasgos idiomáticos más destacados de la casi totalidad de las jotas, de las seguidillas y de las malagueñas de baile o fandangos del sur, los tres grandes grupos de músicas tradicionales de baile más extendidos -en un sinfín de variantes locales- por toda la geografía española. Acudamos, como venimos haciendo hasta ahora, a la audición de algunos ejemplos.

Lo que se percibe auditivamente en las [jotas zamoranas](#)²⁶ y otras del [cuadrante noroeste](#)²⁷ de la Península, en las [jotas extremeñas](#),²⁸ en las castellanas, las murcianas, etcétera, y además de forma muy recurrente, es la presencia de células ternarias asociadas en ciclos regulares de 6 (3+3), o en ciclos rítmico/armónicos, también regulares, de 12 tiempos (3+3+3+3), normalmente asociados al canto de un verso de las coplas. Cuando musicalmente no se perciben los ciclos de 12 o de 6, sí que vienen marcadas nítidamente las células ternarias, como podemos oír en el [ejemplo 20](#) (fandango de Almonaster la Real, Huelva).²⁹ Lo mismo sucede en la mayoría de los fandangos del sur de España (Berlanga, 2000), bien sean [malagueñas murcianas](#)³⁰ o [andaluzas](#)³¹, [castellanas](#)³², etc.

En muchas jotas y seguidillas y en todos los fandangos del sur, se perciben fácilmente los ciclos de 12, configurados como el agregado de dos ciclos rítmicos de 6 tiempos. Ahora bien, de estas audiciones o de la lectura de transcripciones es fácil deducir la tendencia a una mayor regularidad o uniformidad en estos repertorios si los comparamos con la música de fandangos americanos. Además, las músicas tradicionales españolas tienden a ser interpretadas en un tempo significativamente más lento que sus equivalentes americanos. Y por ende, no hay esa especial presencia de figuraciones en tresillos rápidos que vimos como una característica de muchos sonos americanos. He aquí dos modos posibles de representar algunos de estos ritmos (existen muchas variantes):



Imagen 5. Células ternarias en ciclos de 6 / 12 (España)

²⁶ (Ej. 17): <https://www.youtube.com/watch?v=vFjHhhleAIY>

²⁷ (Ej. 18): <https://www.youtube.com/watch?v=PhqDixeNS7s>

²⁸ (Ej. 19): <https://www.youtube.com/watch?v=005qpZxztpM>

²⁹ (Ej. 20): <https://www.youtube.com/watch?v=H2oIMT-izNE>

³⁰ (Ej. 21): <https://www.youtube.com/watch?v=fKMMlpn-wxY>

³¹ (Ej. 21.b): <https://youtu.be/5yjMjtJvdU>

³² (Ej. 21.c): <https://youtu.be/ODDaGhDxTO8>

Puede observarse un ritmo más pegado a tierra, menos liviano que el de los sonos americanos. He aquí otro posible modo de representar estos ritmos recurrentes, que al incidir en el pulso 4 (inicio de la segunda célula ternaria de cada ciclo de 6), lo “asienta” más aún:



Imagen 6. Células ternarias en ciclos de 6 / 12 (España)³³

Sea lo que fuere, invitamos a descubrir a través de cualquiera de estas audiciones lo fácil que resulta percibir que, en el fraseo melódico de la mayoría de estas músicas, significativamente en jotas y fandangos, se perciben ciclos rítmico-melódico-armónicos de 12 tiempos (uno por cada verso de las coplas cantadas, pero también en los fraseos de los interludios instrumentales). Ahora bien: los compases en hemiolia no se perciben en la práctica interpretativa de estos repertorios. Y en esto se vuelven a distanciar del conjunto de repertorios americanos a los que estamos aludiendo. (Esta afirmación no es válida para todo el mundo musical del flamenco,³⁴ de cuyos compases de amalgama de 12 -el “compás flamenco” por antonomasia- la investigación más reciente ha puesto en evidencia su relación con las músicas de ida y vuelta).

Pero una vez hechas estas precisiones, no podemos afirmar categóricamente que las interpretaciones rítmicas más complejas no tenían lugar en estos u otros repertorios antiguos. Esa posibilidad está en estos repertorios, al menos en germen, como en estado latente. La encontramos por ejemplo en un repertorio de músicas tradicionales de cuya práctica contamos con datos que las retrotraen al menos a época renacentista. Es el caso del *ostinato* -unido a un tipo de melodía- *Guárdame las vacas*.³⁵ De su popularidad tenemos noticias desde el primer cuarto del siglo XVI. Nosotros mantenemos que estas fórmulas se han mantenido en ámbitos *populares* como música tradicional en la tonada y secuencia acórdica de los *aguilandos*³⁶ -o aguinaldos-, cantados en diversas zonas del sur de España,

³³ En realidad, la transcripción en 6/8 resulta algo forzada y no muy representativa para el caso de muchos fandangos del sur, para cuyas células rítmicas características conviene más una representación en compases de 3/4 o 3/8. Pero sí es adecuada para algunos tipos de jotas del cuadrante N.O. de la Península, castellanas, murcianas...

³⁴ Hemos estudiado la complejidad rítmica del compás flamenco en La originalidad musical del flamenco: el compás. *Sinfonía Virtual*, n. 26, 2014. www.sinfoniavirtual.com

³⁵ (Ej. 12). <https://youtu.be/PIRVRA94>. A partir del min. 0,40 puede percibirse un ritmo más próximo al de temas populares similares, como los reseñados a continuación.

³⁶ (Ej. 13). <https://youtu.be/QyCefVEuyi8>

particularmente en la región de Murcia³⁷. Probablemente la oralidad fue el medio principal de popularización temprana de algunas tonadas de este tipo, como es el caso de *La Lloroncita*³⁸ (son mexicano) o el *Polo Margariteño* (Ej. 15, Venezuela)³⁹.

En los polos margariteños, el compás de hemiolia se cultiva de hecho como un recurso expresivo destacado. Y tanto en los aguilandos murcianos como en la práctica interpretativa del son mexicano *La Lloroncita* (convendrá indagar en versiones más tradicionales como la que aquí proponemos como ejemplo), encontramos la *posibilidad* de fraseo musical en ciclo sesquiáltero de 12 (alternancia de células binarias y ternarias). Lo mismo cabe afirmar del tema *Guárdame las vacas* e incluso de algunas *romanescas*⁴⁰ como la de Santiago de Murcia⁴¹, músicas que fueron tremendamente populares en la España de los siglos XVI a XVIII. En estas piezas, el fraseo melódico-rítmico no incide en el juego del 3 y del 2, pero pueden ser interpretadas en compás o ciclo sesquiáltero [3,3,2,2,2].

En resumen, en algunos repertorios españoles, incluso de datación antigua, el compás sesquiáltero de 12 o los ciclos de 6 enriquecidos (al estilo de los sones americanos aludidos) aparece de manera latente o sugerida como posibilidad⁴². Pero todo apuntaría a que fue en los repertorios americanos donde se configuró y definió una nueva complejidad rítmica, y es esto lo que atribuimos al *modo africano*, nuevo, de interpretar estos ritmos ternarios con tendencia a configurarse en ciclos de 6 o de 12.⁴³ De modo que habría sido en

³⁷ Puede consultarse en Berlanga, 2005. Se acepta que el nombre español de *las vacas* le viene por el primer verso del estribillo de un canto popular, del que hay noticias al menos en un pliego suelto en Zaragoza de hacia 1520, es decir unas décadas antes de que se popularizara el tema como bajo de variaciones instrumentales: *Guárdame las vacas / Carillo y besarte he; /mas bésame tú a mi / que yo te las guardaré*. Éste y otros datos relacionan a esta estructura con formulas de música cantada de tipo popular de la época. Este tema forma parte del ostinato de las folías.

³⁸ (Ej. 14). <https://youtu.be/kRL4JDADCvk>

³⁹ Es versión solo instrumental: <https://youtu.be/pWjyBijb4YE>. Aunque tanto la Lloroncita como los polos margariteños son prácticas distintivas y características de sus respectivos lugares (costa mexicana de Sotavento e Isla de Margarita), no obstante la relación entre los tres repertorios es evidente en los ostinatos comunes, el acompañamiento rasgueado o al golpe, en las cuartetas octosílabas con frecuencia improvisadas... Obsérvense las similitudes musicales entre este ostinato con el de las folías.

⁴⁰ <https://youtu.be/ZCJNONSne6g>

⁴¹ (Ej. 16). <https://youtu.be/ZCJNONSne6g>

⁴² Otra cosa es el flamenco, pero éste no es propiamente *música tradicional*. La investigación de las últimas décadas ha puesto en evidencia que el flamenco ha recibido importantes influencias americanas: el fenómeno conocido como *ida y vuelta* viene de antiguo y no se circunscribe a determinados cantes binarios tipo tangos, o a las guajiras y peteneras.

⁴³ Entendemos que sólo a partir de la 2ª mitad del siglo XVIII en adelante, habría emergido el fenómeno de la binarización (Pérez Fernández, 1986). Pero a diferencia de Pérez Fernández, no entendemos este fenómeno como una adopción de fórmulas traídas de África sin más, sino como una nueva mezcla de componentes ternarios de raíz hispana con componentes binarios de raíz africana, en la que estos últimos sí llegaron ya a ser los predominantes. Desde entonces los repertorios en ciclos

la América hispana donde estos compases enriquecidos (en sus diversas combinaciones) se convirtieron en un elemento distintivo, diríamos que casi en un rasgo idiosincrático de una gran variedad de músicas de danza (sones, joropos, galerones, torbellinos...). Deberemos abundar en este aspecto, en lo que entendemos como “enriquecimiento expresivo” aportado por la -más que probable- influencia africana, principalmente en el Caribe español.

CONFLUENCIAS EUROPEAS Y AFRICANAS

¿Son plenamente de origen africano estos ciclos? ¿Son una combinación de elementos españoles y africanos? La cuestión aparentemente se complica cuando reparamos en que células rítmicas o ciclos similares, se hacen presentes en culturas que a primera vista parecen no tener influencias mutuas. Ciclos complejos de 6 se encuentran en danzas bereberes del Norte de África, que por cercanía geográfica bien pueden haber influido históricamente en Andalucía. Y también en zonas del África subsahariana (Nketia, 1974). Autores como Rodríguez Ruidíaz aluden a ritmos alternos de este tipo en la música *Gnawa* de Marruecos –de claras influencias subsaharianas-.

Pero desde el punto de vista de los lenguajes tradicionales, pocas culturas musicales podemos encontrar tan típicamente ternarias como la española. Además de lo ya apuntado sobre algunos de sus repertorios tradicionales de baile, la presencia de ritmos ternarios en cancioneros antiguos es, cuando menos, significativa. Algunas fuentes nos retrotraen hasta la Edad Media y al Renacimiento. Más allá del problema de la interpretación actual de estas fuentes (no podemos entrar en esto), se descubren ritmos ternarios integrados en ciclos de 6 / 12 en algunas [Cantigas de Santa María](#),⁴⁴ como la nº. 166 (Rodríguez Ruidíaz, 2016: 16-20) y en muchos villancicos, canciones y romances del Cancionero de Palacio, algunos de ellos datados en el último tercio del siglo XV. Sobre villancicos y otros repertorios de este tipo, bien podrían haber actuado los gérmenes africanos que dieron como resultado la conformación de los repertorios tipo *negrillas*.

Nuestra argumentación, acorde con los datos que acabamos de exponer, ha sido que el asentamiento de los ciclos rítmicos de 6 y 12 enriquecidos y de los característicos compases en hemiolia del Barroco Hispanoamericano se produjo en tierras americanas. No hay que ser muy perspicaz para entender que esto está en continuidad lógica con el hecho de que hoy día sigan estando tan presentes en los repertorios de sones a los que hemos hecho alusión.

Pero mientras no contemos con evidencias de que la presencia significativa de ritmos ternarios integrados en ciclos de 6 y 12 fue un rasgo idiomático practicado por los pueblos

ternarios de 6 o alternos de 12 perdieron popularidad y presencia en favor de los nuevos ciclos de 8 (3,3,2) acentuados de diversas maneras: 1,2,3, 1,2,3,1,2... o bien 1,2,3, 1,2,3,1,2...

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=0TIRK7SNc18&feature=youtu.be>

originarios de América antes de la llegada de los españoles, los datos apuntan a que la decantación de estos ritmos como *rasgo idiomático* se produjo a partir de elementos populares/tradicionales españoles y africanos⁴⁵. El variado repertorio de *negrillas* (cumbés, guineos...), lo hemos analizado como un antecedente histórico de la presencia de estos ciclos. Ciclos que es muy probable que estuvieran ya en vías de popularización primero en Andalucía a partir de la 2ª mitad del siglo XV. Pero habría sido en tierras americanas donde acabó por convertirse en rasgo idiomático característico de todo un grupo o complejo de sonos, proceso que se habría producido entre los siglos XVI y primera mitad del XVIII.

SONORIDADES IDIOSINCRÁTICAS. EL MIXOLIDIO AMERICANO

Llama poderosamente la atención la abundancia de piezas tradicionales que se interpretan en una sonoridad particular, ni mayor, ni menor ni frigia, y que nosotros hemos llamado *mixolidia*, bien audible en muchos sonos populares en amplias zonas del Gran Caribe. Ejemplos de esta sonoridad fácilmente audibles en YouTube, los encontramos en el son jarocho *El canelo*,⁴⁶ en *La bamba*,⁴⁷ en *zoropos de Venezuela*⁴⁸ y *torbellinos de Colombia*,⁴⁹ en *décimas puertorriqueñas* improvisadas,⁵⁰ en *puntos cubanos*,⁵¹ etc. En la siguiente transcripción de un zapateo (música guajira cubana) realizada por Peter Manuel (2002:

⁴⁵ Es bien sabido que frente a la disminución progresiva de esclavos de origen africano en Andalucía a partir del siglo XVII y XVIII, en el Caribe español los esclavos africanos fueron adquiriendo una presencia e influencia crecientes hasta ya bien entrado el siglo XIX. Este dato está relacionado con el hecho de que la población de origen africano se había convertido en un elemento clave para la perdurabilidad de la economía agraria de la zona. En Cuba algunos autores elevan hasta 900.000 la cifra de esclavos introducidos durante el periodo de dominio español.

⁴⁶ (Ej. 22): <https://youtu.be/yJqXfTGHllc>. A la cadencia final mixolidia le añaden una “falsa” tónica mayor (4º grado mixolidio), práctica relativamente extendida en la actualidad. Desde nuestro punto de vista sobra. Otras interpretaciones a nuestro juicio más acordes con la práctica tradicional (por ejemplo esta otra de Los Lobos: https://youtu.be/f_WspjApv_8) no introducen ese acorde porque realmente no “pertenece” a este sistema modal, o por hablar en términos menos académicos, no pertenecería a la práctica modal originaria sino a la más moderna práctica tonal de origen europeo. No obstante, también puede explicarse en términos de *dualidad tonal* tal como lo entiende Manuel (2002).

⁴⁷ (Ej. 23): https://youtu.be/EwYeO_9_nxE

⁴⁸ (Ej. 24): <https://youtu.be/tKT2PH5KcHA>. Obsérvese que concluyen en la tónica mixolidia, no añaden la cadencia en el cuarto grado.

⁴⁹ (Ej. 25): <https://youtu.be/tKT2PH5KcHA>.

⁵⁰ (Ej. 26): <https://youtu.be/81zqF7BZ8bs>

⁵¹ (Ej. 27): <https://youtu.be/hGZULFjO2ck>. El ejemplo constituye una pieza inspirada en la sonoridad mixolidia del Punto, que sigue muy fielmente, excepto en los estríbillos, en que modula hacia el 4º grado como centro tonal de una sonoridad mayor. Obsérvese también que por primera vez ponemos un ejemplo de ciclo de 8 tiempos, resultado de la binarización rítmica que parece haberse asentado en Cuba antes que en otras zonas del Caribe, sobre las que posteriormente influyó.

algunas Cantigas de Santa María, como las. [nn. 29](#)⁵² y [383](#)⁵³) y en otras formas que practicaban los españoles que llegaron a América, como décimas, [romances](#),⁵⁴ y otras canciones populares en la época. En la actualidad esta sonoridad no es muy abundante pero la encontramos, como puede observarse en [canciones de bodas](#)⁵⁵ o en el [fandango parao](#) de Alosno (Huelva).

Pero mientras en España la tendencia de este tipo de sonoridades parece haber sido la de subsumirse o evolucionar hacia sonoridades en modo jónico o mayor (quizá por haber sido siempre minoritarias), en América sucedió lo contrario: se reforzaron. Nuestra hipótesis es que se asentaron y decantaron en las zonas citadas, hasta adquirir rasgos propios más específicos, al contacto con escalas de procedencia africana que presentan ciertas similitudes con la escala heptatónica mixolidia de procedencia española. Y que una vez que se configuraron como rasgo propio de determinados repertorios (guajiras cubanas, seis puertorriqueños, algunos sones jarocho, joropo venezolanos, torbellinos colombianos, décimas panameñas etc., influyeron directamente en la configuración de músicas practicadas en España en esta sonoridad, particularmente en las guajiras andaluzas, que acabaron dando forma e lo largo del siglo XIX a las guajiras flamencas.⁵⁶

Un segundo argumento a favor de esto es que sonoridades que oscilan entre la mayor y la mixolidia ya se observan como características de algunas piezas ya retenidas como de influencia africana en la época, como es el caso de las amulatadas [zarabandas](#) más primitivas⁵⁷ o de los oscilantes [zarambeques](#)⁵⁸.

Un tercer argumento a favor de esta hipótesis, es que algunos musicólogos han sugerido la influencia africana en las escalas de la música de los blues de los Estados Unidos,

⁵²Proponemos dos versiones: (Ej. 28): <https://youtu.be/H9Y7WLVv1wM> (ir al min. 1, 47'') y (Ej. 29): <https://youtu.be/0TIRK7SNc18>.

⁵³ (Ej. 30): <https://youtu.be/CFyjaMPW-xQ>. A veces nos ha fallado el link. Puede ponerse en YouTube “Cantiga de Santa Maria 383 - O fondo do mar”

⁵⁴ (Ej 31): <https://www.youtube.com/watch?v=Q7Pc99mh4kg>.

⁵⁵ (Ej. 32): <https://youtu.be/uydV1qODgBg>

⁵⁶ Pensamos que los guitarristas flamencos no han retomado la praxis modal de la cadencia mixolidia, que es de naturaleza muy modal. La praxis de la guitarra flamenca es la de realizar la cadencia final sobre el cuarto grado de la escala mixolidia, lo que da como resultado una especie de “tonalización” o paso a sonoridad mayor. En vez de, por ejemplo, concluir con la cadencia Do – Fa – Sol (tónica mixolidia), cierran con la cadencia Fa – Sol -Do. Y esto, aun cuando a lo largo del acompañamiento de la guajira, realizan abundantes cadencias intermedias sobre la tónica mixolidia.

⁵⁷ (Ej. 33): https://youtu.be/DwqPWQCux_k. La cadencia final de la interpretación confirmaría la sonoridad mixolidia.

⁵⁸ (Ej. 34): <https://youtu.be/6D3DcE5pvac?t=85>. “Oscilantes” por las oscilaciones del 7º grado (se escribe tanto a distancia de 7ª mayor sobre la tónica como de 7ª menor). Puede percibirse esto en el minutaje seleccionado para la audición. Disco disponible en <https://itunes.apple.com/album/id1003643041>

sonoridades emparentadas con ésta, como veremos. Joseph Pedro, en «La sintaxis del blues»⁵⁹ propone repertorios concretos del África occidental como posible origen:

La utilización de la nota *blue* puede entenderse también desde el punto de vista de la diáspora africana. Se puede oír la nota *blue*, o sus inclinaciones, en la música vocal africana, desde Senegambia hasta el Congo, y tiene una especial significación entre la población de Ghana que habla Akan, quienes sufrieron la depredación de la esclavitud inglesa y americana (Palmer, 1982: 34). Asimismo, la utilización de notas *blue* se ha extendido por otros géneros de la música popular, además de convertirse en sello de identidad de algunos cantantes y músicos (Pedro, 2012).

Ya el ilustre musicólogo Gunter Schuller había observado que en la música de muchas tribus de África Occidental, la sensible (o más bien el 7º grado, subtónica de una escala heptatónica similar en el resto de grados a la mayor occidental) se canta con afinación significativamente más baja que en la europea. Y que la práctica de la *nota blue* en los blues sería una herencia de esto. Schuller sigue a su vez las teorías de Winthrop Sargeant,⁶⁰ quien observó la importancia de la 7ª nota rebajada o *séptima blue* en [antiguas grabaciones](#).⁶¹ La tendencia hacia la afinación ligeramente más baja del 7º grado aparecía de forma algo más estable que la 3ª *blue*.⁶² Y viene a concluir que si bien el concepto de armonía es muy distinto en la música europea y en la africana occidental, se produjeron intersecciones interesantes, de modo que «*un repertorio melódico de origen nativo africano se insertó dentro del marco armónico de la tradición musical occidental*» (Schuller, 1978: 55; la cursiva es nuestra).

Sin ser el mismo fenómeno, estas ideas son aplicables, con matices, a lo que estamos argumentando que se habría producido en el Caribe de habla hispana -antes por cierto que el fenómeno de africanización acaecido en los EEUU-. Una diferencia entre las escalas de los blues y las mixolidias del Caribe hispano americano está en que en las primeras, la 7ª es una nota oscilante, a caballo entre sensible y subtónica, sin que llegue a ser una nota fija que transforme totalmente la sonoridad jónica o mayor en otra de tipo mixolidio, como sí sucede en el mixolidio caribeño.

⁵⁹ En <https://bluesvibe.com/2012/04/21/la-sintaxis-del-blues/>. Consulta 16. VII. 2016.

⁶⁰ SARGEANT, W. *Jazz: Hot and Hybrid*, N. York, E. P. Dutton & Company, 1946 / 1964.

⁶¹ (Ej. 35): <https://youtu.be/O8hqGu-leFc>.

⁶² Schuller, propone como prueba de la herencia de prácticas africanas algunas melodías de la colección *Slave Songs of the United States*, con ejemplos interesantes de 7ª alteradas en sentido descendente. También alude a testimonios escritos de la década de 1870, que muestran que la escala de los blues se hacía en tiempos anteriores a la Guerra Civil de los EEUU (Schuller, 1978: 62).

Por ende, un último argumento a favor de esta hipótesis lo encontramos en la presencia de sonoridades próximas a la mixolidia caribeña en algunas músicas tradicionales africanas, dato que hemos tenido presente desde el primer momento en que comenzamos a plantearnos esta hipótesis.

Por un lado, contamos con que algunos musicólogos africanistas han señalado este fenómeno. C.L. James, a propósito de la melodía de *Chidilo Cha Mindongo* -canción tradicional de Mozambique-, ha puntualizado que muchas melodías africanas «se asemejan a algunos de los antiguos modos medievales europeos». En concreto sobre la canción referida concluye: «La estructura melódica de este ejemplo particular se corresponde con el modo mixolidio, que no era infrecuente en la música religiosa europea» (James, 1992: 19). Nosotros matizaríamos que más que en la música religiosa española (aunque también aparecen), encontramos escalas de tipo mixolidio en músicas populares de tipo tradicional.

Por nuestra parte, queremos llamar la atención sobre ciertas similitudes interesantes que se dan entre las escalas mixolidias latinoamericanas y las que se hacen presentes en algunos repertorios de África Occidental. No es baladí señalar este dato, aunque sea traído a colación al final de nuestro trabajo. Solo en África Occidental -además de en el Caribe Latinoamericano- hemos encontrado escalas mixolidias de esta clase en repertorios de tipo tradicional.⁶³ Proponemos la audición de algunas músicas que se practican en la sonoridad que bien podríamos llamar “la contraparte africana”, y que jugarían a favor de esta teoría.

En “[Senegal y su música](#)” encontramos escalas muy interesantes próximas a las mixolidias (a partir del min. 7.09).⁶⁴

[Djele Lankandia](#) es como viene titulado en YouTube el siguiente ejemplo, en el que Lankandia Cissoko acompañado por su Kora interpreta música vocal de los griots de la zona de Casamence (Senegal).⁶⁵

⁶³ No las tenemos individuadas en Asia: ni en China, ni en Japón, ni en la India. Ni en otras zonas de África, ni en la Europa Oriental y Balcánica... No negamos su posible existencia, lógicamente, pues no contamos con un conocimiento exhaustivo de las “músicas del mundo”. Sí las tenemos datadas en algunas sonoridades medievales y renacentistas europeas (en concreto en España). Este panorama contrasta con el hecho de que las escalas mixolidias se nos aparecen como un rasgo idiomático bien definido en la zona del Caribe.

⁶⁴ (Ej. 36): min 7'09 de <https://youtu.be/WcSqcPff7IE>, a partir del minuto 7,09. También al final de esta audición Pape Kanouté, un virtuoso de la Kora en Senegal, sugiere esta sonoridad.

⁶⁵ (Ej. 37): https://www.youtube.com/watch?v=KMp_El9ltAs&index=5&list=RDh-w_kyflaY. Se lee: A traditional Djele, or griot, Lankandia plays a fast style of Kora music native to Casamence, Senegal. Para más información: www.iasorecords.com.

ENTRE NEGRILLAS Y CUMBÉS, SONES Y GUAJIRAS. INFLUENCIAS TEMPRANAS DE LA MÚSICA AFRICANA EN ESPAÑA Y EN LA AMÉRICA DE HABLA HISPANA

Por último, proponemos oír el siguiente video (oficial) de [Sona Jobarteh](#).⁶⁶ que lleva por título *Gambia*, montado en 2015 con ocasión de la celebración del 50 aniversario de la independencia de este país africano. El tema muestra un ciclo circular abierto (Lam, Fa, Do, Sol) que inicialmente sólo sugiere la sonoridad mixolidia. Aunque la insistencia y recurrencia -muy al modo africano, que nunca llega a cansar- acaba por asentarla del todo.

Es probable que cuando Sona Jobarteh y sus asesores montaron y grabaron este bello y sugestivo tema, no fueran conscientes de los paralelismos que se podían sugerir, a través de su música, entre África y América. ¿O quizá sí lo eran? Sea como fuere, su audición nos permite cerrar este trabajo con una gratificante sensación.

REFERENCES / REFERENCIAS

Berlanga, Miguel A. El bajo *Guárdame las vacas* y las músicas tradicionales en el sureste español. *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, nº 1, 2005: 501-513. ISSN 0210-1459

_____. The Fandangos of southern Spain in the Context of other Spanish and American Fandangos. *Música Oral del Sur*, n. 12, 2015: 171-184. ISSN: 1138-8579.

Castellanos, Jorge; Castellanos, Isabel. Raíces africanas de los negros de Cuba. En: *Cultura Afrocubana*, tomo 1, Ed. Universal, Miami, 1988, 17-59. Consulta on line: <https://studylib.es/doc/5247117/ra%C3%ADces-africanas-de-los-negros-de-cuba>. Sin referencia de ISBN.

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid, Luis Sánchez editor, 1611. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000178994>

Esses, Maurice. *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and 18th Centuries*. Pendragon Press, 1994 (3 vols). ISBN: 978-0-945193-08-1.

Fra Molinero, Baltasar. *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. México y Madrid, Ed. Siglo XXI, 1995. ISBN 84.323.0878-1.

García de León, Antonio. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México, Siglo XXI Editores, 2002. ISBN 10: 9682323622 ISBN 13: 9789682323621.

James, C.L. Melodic and Rhythmic Aspects of Indigenous African Music. *Southern African Journal for Folklore Studies*, vol. 3, 1992: 15-28. ISSN : 1016-8427.

⁶⁶ (Ej. 38) <https://youtu.be/PtmmlOQnTXM>.

León, Argeliers, *Del canto y el tiempo*. La Habana, 1974. Cit. en: García de León, 2002: 65. Sin ISBN de referencia.

Manuel, Peter. From Scarlatati to Guantanamera: Dual Tonicity in Spanish and Latin American Musics. *Journal of the American Musicological Society*, vol 55 n.2, Sumer 2002: 311-336. ISSN: 00030139.

Martín, Eloy. Los sonos negros del flamenco. *Palabras de la Ceiba*, 1999 (on line): <http://www.palabrasdelaceiba.es/los-sonos-negros-del-flamenco-sus-origenes-africanos/> Consulta 12. 01. 2017. Sin ISSN de referencia.

Martín Casares, Aurelia; Barranco, Marga G. The Musical Legacy of Black Africans in Spain: A review of our sources. *Anthropological Notebooks*, 15 (2), 2009: 51-60. ISSN 1408-032X.

_____. Historia y actualidad de la esclavitud: claves para reflexionar. En Gutiérrez Usillos, Andrés / Robledo Sanz, Beatriz. *Laberintos de libertad. Entre la esclavitud del pasado y las nuevas formas de esclavitud del presente*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

<http://www.violenciagenero.msssi.gob.es/otrasFormas/trata/datosExplotacionSexual/estudios/DOC/LaberintosLibertadMEducacionCulturayDeporte.pdf>. Consulta: 2. IX. 2016. Sin referencia de ISBN. NIPO: 030-12-172-3.

Nketia, J. H. Kwabena. *The Music of Africa*. New York, W. W. Norton and Co., 1974. ISBN: 978-0-393-09249-3

_____. Sobre la historicidad de la música en las culturas africanas. *Revista Musical Chilena*, vol 35, n 156 (1981): 34-52. ISSN: 0717-6252

Núñez, Faustino; Ortiz Nuevo, Losé Luis. *La rabia del placer: el origen cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923)*. Sevilla, ed. Diputación, 1999. ISBN: 978-84-88603-45-6

Pérez Fernández, Rolando A. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. Ediciones Casa de Las Américas 1986. <https://es.scribd.com/document/350683852/La-binarizacion-de-los-ritmos-ternarios-africanos-en-America-latina-Rolando-Perez-Fernandez#> Consulta 17. 04- 2018. Sin referencia de ISBN.

_____. El mito del carácter invariable de las líneas temporales. *Trans. Revista Cultural, Revista Transcultural de Música*, n. 11 (2017). <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/128/el-mito-del-caracter-invariable-de-las-lineas-temporales>. Consulta 12. VII. 2016. ISSN 1697-0101.

ENTRE NEGRILLAS Y CUMBÉS, SONES Y GUAJIRAS. INFLUENCIAS TEMPRANAS DE LA MÚSICA AFRICANA EN ESPAÑA Y EN LA AMÉRICA DE HABLA HISPANA

Rodríguez Cuervo, Marta; Eli, Victoria. Resistencias y supervivencias. Pervivencia de tradiciones: la música. En Gutiérrez Usillos, Andrés; Robledo Sanz, Beatriz. *Laberintos de libertad. Entre la esclavitud del pasado y las nuevas formas de esclavitud del presente*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Disponible en: <http://www.violenciagenero.msssi.gob.es/otrasFormas/trata/datosExplotacionSexual/estudios/DOC/LaberintosLibertadMEducacionCulturayDeporte.pdf>. Consulta: 2. IX. 2016. Sin ISBN de referencia.

Rodríguez Ruidíaz, Armando. *El origen de la música cubana. Mitos y realidades* (2016). https://www.academia.edu/4832395/El_origen_de_la_m%C3%BAsica_cubana_Mitos_y_realidades.

_____. *El Bambuco Colombiano en la Música Cubana*. Ed. Del autor. Disponible en: https://www.academia.edu/39687887/El_bambuco_colombiano_en_la_m%C3%BAsica_cubana Consulta: 22. XII. 2019. Sin ISBN de referencia.

Ruiz Rodríguez, Carlos. Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas. *Trans*, 11 (2007). <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/130/estudios-en-torno-a-la-influencia-africana-en-la-musica-tradicional-de-mexico-vertientes-balance-y-propuestas> ISSN: 1697-0101.

Santamaría, Carolina. Negrillas, negros y guineos y la representación musical de lo africano. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 2 (1), 2005: 4-20. ISSN (on line): 2215-9959.

Sargeant, Winthrop. *Jazz: Hot and Hybrid*, NEW York, E. P. Dutton & Company, 1946 / 1964. ISBN-10: 1127451316. ISBN-13: 978-1127451319.

Schuller, Gunther. *El Jazz, sus Raíces y su Desarrollo*. Buenos Aires, Victor Leru, 1978. ISBN: 0-19-504043-0.

Vila Vilar, Enriqueta. Comienzos de la trata de esclavos en el Caribe. *Palabras de la Ceiba*, n. 3, 1999: 29-52. ISSN. 1139-0085.

Waisman, Leonardo J. La invención del barroco musical americano. En Holler, M.; de Sousa Santos, L.O. y Valverde, R. (Coord.). *Teoría y Praxis: Una antigua dicotomía revisada*, Anales del X Encuentro de Musicología Histórica, Minas Gerais, Julio de 2014. Juiz de Fora: UFJF, Pro-Música, 2016. ISBN 978-85-93010-00-2.