

VILLANCICOS GUINEOS, MIRADAS IMAGINARIAS'. EXPRESIONES AFRODESCENDIENTES EN EL MÉXICO NOVOHISPANO

Claudio Ramírez Uribe
Musicólogo

Resumen

Este artículo busca ser un punto de partida en cuanto a la revaloración del estudio de los villancicos de negro (también llamados guineos o negrillas). Para tal propósito se tomaron cuatro ejemplos de guineos del manuscrito conocido como *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*, documento del cual el musicólogo Aurelio Tello realizó un estudio y posterior edición crítica (en la cual se basa este trabajo). No obstante, previamente a abordar el análisis de los villancicos guineos, este texto busca enmarcar este repertorio con su contexto poético-musical (villancicos de remedo) e histórico (siglos XVI-XVII: Siglo de Oro español). Esta aproximación histórica, social, y musicológica al tema es necesaria para dar una explicación al fenómeno musical de los villancicos guineos en la Nueva España. Por lo tanto, se busca reflexionar sobre la siguiente propuesta: dentro del repertorio sacro católico en lengua vulgar (villancicos), encontramos elementos musicales e identitarios de los individuos de origen africano del Imperio español con énfasis en el virreinato de la Nueva España.

Palabras clave:

Villancicos guineos, imaginario, Nueva España.

Abstract

This paper wants to be a starting point in the reevaluation of the studies about the villancicos de negro (also known as guineos or negrillas) repertoire. For that purpose, four guineos were selected from the manuscript known as *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*, from which the musicologist Aurelio Tello made a study and a posterior critical edition (in which this papers is sustained). But before approaching the analysis of the villancicos guineos, this paper also wants to link this repertoire with its musical and poetical context (villancico de remedo) and its historical context (siglos XVI-XVII: Spanish Siglo de Oro). This historical, social and musicological approach to the subject is necessary

for giving an explanation to the musical phenomenon called villancicos guineos in the New Spain. Therefore, this paper seeks a reflection about the following proposal: inside the sacred catholic repertoire in vulgar tongue (villancicos), we can find musical and identity elements from the individuals of African origin who lived inside the Spanish Empire, emphasizing the viceroyalty of New Spain.

Key words: Villancicos guineos, imaginary, New Spain.

Ramírez Uribe, Claudio, "Villancicos guineos, miradas imaginarias". *Expresiones Afrodescendientes en el México Novohispano*. Música Oral del Sur, n. 17, pp. 323-358, 2020, ISSN 1138-857

INTRODUCCIÓN

Si en vez de una corona de laureles, las cienes de Euterpe se ciñesen con el adorno de una corona de oro y gemas, sin duda una de las más bellas de aquellas piedras preciosas, sería la mexicana. Si nos permitiésemos mirar con atención y cuidado el núcleo y origen de tan bella rareza, veremos que cual estrella del sereno cielo, brilla en su centro con prístina luz, enmarcada en un sinfin de aristas. Y si por fin la ambición nos vence y tomados de la mano de la curiosidad nos adentramos aún más en sus misterios, veremos que una de estas aristas es la música de 'guineos'. Muchos dirán que una simple arista no es relevante, sin embargo sin ella, el brillo del núcleo, que sin duda es el mundo novohispano, jamás estaría completo, y por tanto, su luz se extinguirá y esa brillante gema que adorna las cienes de la bella musa, no sería más que un vil pedazo de carbón y tierra. Gris, silente, sin vida...

El propósito de este trabajo es la reflexión y el análisis en torno al repertorio de los villancicos de negro y la posible relación que tuvieron con ciertas influencias musicales y culturales de los africanos y afrodescendientes en la Nueva España. Se plantea desarrollar esta reflexión a través de la presentación y análisis de cuatro villancicos compuestos por Gaspar Fernandes, maestro de capilla de la Catedral de Puebla de los Ángeles entre 1606 y 1629 y cuya vida y obra ha sido ampliamente estudiada por Aurelio Tello. Los villancicos seleccionados son: *Guineo a 5* [*Eso rigo e repente*]; *Guineo a 8* [*Venimo con glan contento*]; *Guineo a 4* [*Fransiquiya donde vamo*]; *A 6 en guineo* [*Andrés do queda el ganado*].

De esta manera, se propone que los villancicos guineos pueden ser 'pequeñas ventanas' al pasado cotidiano de los afrodescendientes novohispanos. Esto a pesar de que las negrillas son un producto ampliamente reconocido de la parodia y el estereotipo hegemónico existente en el Siglo de Oro de los africanos y afrodescendientes en Iberoamérica. No obstante, como lo señalo en líneas arriba, podemos identificar en este subgénero de

villancicos una serie de pistas que nos dan referencias de la cotidianidad de la población afrodescendiente en la Nueva España: los oficios y labores en que los africanos y sus descendientes se desenvolvían, las músicas y danzas con las que gozaban y comunicaban, las regiones de donde provenían, la visión que se tenía de ellos y el desarrollo que las cofradías y organizaciones religiosas de africanos y afrodescendientes en el virreinato.

En el caso del estudio de las cofradías de negros y mulatos destacamos la labor del historiador Isidoro Moreno. Por otro lado, para enmarcar nuestro trabajo en el contexto histórico y sociocultural en que los africanos y afrodescendientes vivieron en la Nueva España de los siglos XVI y XVII nos basamos principalmente en los estudios de Luz María Martínez Montiel, quien brinda información reciente sobre el tema. Las investigaciones de esta autora se complementan a su vez con autores como Álvaro Ochoa, Mario Alberto Nájera y Gonzalo Aguirre Beltrán.

Del mismo modo, para llegar al análisis de los guineos o negrillas en cuestión, creo pertinente esbozar un panorama general de la música de villancicos, por lo que recurrimos a las investigaciones realizadas por el propio Aurelio Tello, Anastasia Krutitskaya y Omar Morales Abril. Posteriormente se revisa con mayor atención cómo de este género poético-musical español, una vez en contacto con grupos socioculturales marginales dentro del Imperio español, nace el subgénero de villancicos de remedo, y a su vez, cómo de este subgénero surgen los guineos o negrillas, dedicados a retratar el estereotipo del 'negro' forjado en el imaginario hegemónico de los africanos y afrodescendientes. Sobre este apartado destacan para este trabajo las investigaciones de Mariana Masera y Glenn Swiadon.

Por otro lado, para reflexionar sobre la posible vinculación de ciertos elementos metrorítmicos y estilísticos presentes en las negrillas con características musicales similares en la música de la diáspora musical afroamericana, utilizamos una selección de estudios de los musicólogos Arturo Chamorro y Rolando Pérez. Pero antes de entrar en el apartado analítico del texto como tal, comenzaré del mismo modo que Amaltea, en introducirnos en la Cornucopia que representa el recorrido histórico del género de villancicos y el subgénero de los villancicos de remedo, así como de los villancicos guineos.

DE LA INSPIRACIÓN DEL PUEBLO PARA LA GLORIA DE LA FE: LA MÚSICA DE VILLANCICOS

Sobre el género del villancico, también conocido como chanzoneta,¹ Owen Rees nos dice que se trata de una composición poética de temática amorosa o pastoril, cuyos orígenes se

¹ Krutitskaya, Anastasia. *Villancicos que se cantaron en la catedral de México (1693-1729)*. 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2018. ISBN 879-607-30-0288-2, p. 175.

remontan a la segunda mitad del siglo XV.² Aurelio Tello, siguiendo a Margit Frenk, comenta el desarrollo de la antigua tradición de las canciones de villanos, absorbida por los gustos poéticos de las clases acomodadas españolas del siglo XVI, de la siguiente manera:

Margit Frenk ve en ello un signo singular del espíritu renacentista del siglo XVI, un espíritu al que España no fue ajena [...] Este signo era la idealización del pueblo y lo popular y la exaltación de lo natural y primitivo. El anhelo de la naturaleza condujo a la dignificación del refrán y a la recolección de poesías y canciones del pueblo [...] la canción de villanos se convierte en composición polifónica, aunque el texto queda intacto, al ser sometida a la dimensión del arreglo para tres o cuatro voces.³

Existen dos formas de villancicos para el siglo XVI: canciones a varias voces, de autores como Mateo Flecha y canciones para voz sola con acompañamiento de vihuela, como los de Luis de Milán.⁴ Para finales de este siglo, el villancico sacro comenzó a adquirir mayor relevancia. Posteriormente, ya en el siglo XVII se produjeron enormes cantidades de villancicos como una forma espectacular de música sacra dirigida a grandes cantidades de fieles.⁵

Como exponente de la inspiración y estilo del gusto del Siglo de Oro español el género de villancicos está lleno de paradojas, juegos de palabras e ingenio, además de contar con la innovación de incluir en sus temáticas formas del habla cotidiana,⁶ así como situaciones típicas del contexto popular. Sobre las características literarias de los villancicos y su relación con los espacios populares y cotidianos del Imperio español de los siglos XVI y XVII, Aurelio Tello señala:

...se trata de una poesía de carácter discursivo, muy dada al juego con las palabras y los conceptos, a las reiteraciones, las antítesis y las paradojas y los juegos de ingenio, penetrada por una marcada presencia de elementos populares que [...] tiene que ver no sólo con la transformación en poesía culta de elementos del folclore hispano, sino también de la cultura

² Rees, Owen. "Villancico", Coordinación de Alison Latham. Revisión y traducción de Federico Bañuelos, Yael Bitrán, Juan Arturo Brennan y Alejandro Pérez-Sáez. *Diccionario enciclopédico de la música*. 1ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 1572-1573. ISBN 9786071600202, pp. 1572-1573.

³ Tello, Aurelio. *Cancionero musical de Gaspar Fernández/Tomo primero*. 1ª ed. México: CENIDIM-CONACULTA-INBA, 2001. ISBN 970-18-5390-3, p. XXXV.

⁴ Rees, Owen. *Opus Cit.*, pp. 1572-1573.

⁵ Carolina Santamaría cita a José Subirá, quien propone la siguiente clasificación del villancico: '...es importante ver de cerca la relación que existía entre el teatro y el villancico. José Subirá describe cuatro tipos de villancicos: el secular, cultivado en la corte; el religioso, usado para el culto en las iglesias; el teatral, atado a las representaciones étnicas; y el popular, asociado con festividades multitudinarias realizadas en fechas importantes como Navidad y Año Nuevo'. Santamaría, Carolina. "Negrillas, negros y guineos y la representación musical de lo africano". *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*. Octubre 2005-marzo 2006, Vol. 2, no. 1, pp. 4-20, p. 8.

⁶ Tello, Aurelio. *Opus Cit.*, p. XXXIV.

VILLANCICOS GUINEOS, MIRADAS IMAGINARIAS'.
EXPRESIONES AFRODESCENDIENTES EN EL MÉXICO NOVOHISPANO

aborigen y de la que vino de África a América con la inmigración de esclavos. [...] después de 1580 ocurrieron cambios significativos en todo el ámbito de la cultura española. Ésta dejó de ser un privilegio de la aristocracia cortesana para convertirse en un patrimonio social [...] Margit Frenk apunta que: 'Para atraer al hombre de la calle [...] se tocan las cuerdas que más le suenan; no es que se le devuelva intacta su propia literatura: se le ofrece algo parecido, pero infinitamente renovado, remozado, capaz de deslumbrarlo y conquistarlo'.⁷

Esto nos indica que nunca se desligó del todo de sus orígenes humildes, aunque estos orígenes fueron muchas veces utilizados por los escritores 'cultos' como elementos burlescos para alimentar los estereotipos y parodias de los sectores socioculturales populares o dominados del Imperio español. Por otro lado, el villancico se concibió como un género tanto musical como poético, ya que la función expresa de los versos de los villancicos era para ser cantados. Entre las grandes plumas que dedicaron sus esfuerzos y tinta al desarrollo de este género podemos contar a: Lope de Vega y Góngora en la península ibérica o Sor Juana Inés de la Cruz en la América hispana. Sin embargo era común que la composición de los versos para los villancicos fuera normalmente confiada a un profesional conocido en aquel tiempo como villanciquero.

Durante el siglo XVII y por la gran demanda de esta música, la tradición renacentista de escribir los villancicos en colecciones de libros de polifonía se fue perdiendo, siendo remplazada por el uso de 'papeles sueltos'.⁸ En estos, se escribían las partes para cada músico por separado y las letras eran impresas y compiladas en pequeños cuadernos, los cuales eran vendidos o regalados afuera de las iglesias el día en que se cantarían los villancicos.⁹ Siendo el villancico un género de fuerte identificación popular fue asimilado durante el siglo XVI por las prácticas religiosas católicas. Sobre el empleo que se le dio a los villancicos dentro de la iglesia Omar Morales Abril nos dice que:

...se usó, en el ámbito eclesiástico iberoamericano de los siglos XVI y XVII, con el sentido de una composición en lengua vernácula que ocupaba el lugar de los responsorios de Maitines del oficio divino en las fiestas más relevantes del calendario litúrgico (...) Los villancicos de Maitines se componían en grupos de ocho o nueve, tres por cada uno de los tres nocturnos del oficio (pudiendo omitirse el noveno cuando se cantaba el himno *Te Deum laudamus* en el lugar del último responsorio), para las celebraciones festivas –que no las penitenciales– de mayor rango en el calendario litúrgico: la Navidad, la Ascensión, el *Corpus Christi*, la Asunción y, según las devociones locales, diversas fiestas del santoral, como San Pedro, San José, Santa Teresa, etcétera.¹⁰

⁷ *Ibidem*. pp. XXXIV-XXXV.

⁸ *Ibidem*. p. XXIV

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Morales Abril, Omar. "Villancicos de remedo en la Nueva España". Coordinación de Aurelio Tello. *Humor, pericia y devoción: Villancicos en la Nueva España*. 1ª ed. México: CONACyT-CIESAS, 2013, pp. 11-38. ISBN 9786074862010, p. 13.

Todos estos elementos hacen del villancico un anzuelo bastante tentador para el grueso de la población; pues hace del interior del rito y las iglesias católicas un espacio de recreación social. La iglesia ya no es únicamente un espacio de oración, penitencia y reflexión, sino también una oportunidad para que la gente común pudiera verse reflejada en la música; del mismo modo que lo hacía al ver algún montaje escénico en un teatro de comedias. Es por esto que el villancico tiende un puente ideal entre la seriedad del ritual litúrgico con la relajación del siglo y lo profano.

Después de la conquista de los territorios americanos, y con todo este bagaje tanto literario como musical, es que el villancico encuentra otro elemento para enriquecerse y expandirse: la tipología regional americana. En Nueva España por ejemplo, había un enorme flujo de gentes, culturas y mercancías, y más aún en el siglo XVII, momento en que la corona española gozaba de su máximo esplendor. Sus dominios se extendían desde Italia hasta las Filipinas, así como los territorios africanos anexionados gracias a la guerra entre españoles y portugueses de 1580. Por toda esta influencia pluricultural es que se desarrolla uno de los subgéneros de mayor importancia dentro del villancico: el conocido como villancico de remedo, dentro del cual los guineos o negrillas tienen un rol fundamental.

VILLANCICOS DE REMEDO

Es precisamente en la segunda mitad del siglo XV, al ascender los reyes Católicos al trono, que hay una reconfiguración de la España medieval y sus territorios súbditos, reafirmada por cuatro momentos de suma importancia, todos ocurridos en el año de 1492: el triunfo de la guerra de reconquista, materializado en la toma de Granada; el destierro de los judíos sefarditas; la publicación de la *Gramática castellana* de Antonio de Nebrija; la llegada europea al continente que posteriormente fue nombrado 'América'. Esta concatenación de eventos provocó que, en relativamente poco tiempo, España, cimentada en la unión geopolítica y dinástica entre los reinos de Castilla y Aragón, se convirtiera en una de las potencias económicas y políticas más importantes de la época en Occidente.

Dicho control se ve reflejado en la imposición cultural de las elites de la época, pues como lo hicieron los romanos con el latín, los españoles impusieron el castellano como la *lingua franca* en sus dominios, lo que provocó que las fronteras regionales se fueran diluyendo, la comunicación se estandarizara y que la lengua castellana se enriqueciera dando las bases del futuro Siglo de Oro. Desgraciadamente a costa de este desarrollo, las lenguas regionales se aislaron y se convirtieron muchas veces en un recurso estereotípico del teatro y la comedia, del cual los literatos cortesanos, podían echar mano para tipificar a los distintos grupos regionales que conformaban el Imperio. Sobre la adopción de estos estereotipos por parte de los escritores y compositores de villancicos, Anastasia Krutitskaya comenta lo siguiente:

VILLANCICOS GUINEOS, MIRADAS IMAGINARIAS'.
EXPRESIONES AFRODESCENDIENTES EN EL MÉXICO NOVOHISPANO

Entre las características más notables del villancico del siglo XVII resalta la 'entrada en diálogo', que posteriormente será desarrollada como un elemento organizador del texto. Remitiéndolo a su naturaleza teatral. [...] En los villancicos de Navidad abundan ciertos personajes cómicos como Pascual, Antón, Gil y Blas. Por otro lado, destacan villancicos que imitan el dialecto o el habla de gente no española que residía en el territorio español, el asturiano, el gallego, el portugués, el italiano, el negro, el guineo, etc.¹¹

Omar Morales describe a los villancicos de remedo como: 'un subgénero que consiste en la representación satírica de algún grupo sociocultural distinto al hegemónico'.¹² Esto los asocia, a mi concepto, con dos conceptos que están íntimamente ligados: el imaginario y el estereotipo, pues se convierten en vehículos para describir, mediante recursos culturales particulares¹³ -modificados y exagerados por la elite sociocultural dominante- a las minorías raciales y culturales de la sociedad. Considero pues, que existen dos factores muy interesantes dentro de los villancicos de remedo:

1) Uno de los marcos en el que se desenvolvían era la música sacra. Dicho de otro modo, eran promovidos, aceptados e interpretados en el seno de la iglesia católica.

2) La aparente atracción que dichos villancicos tenían para con el pueblo, pues sin duda, la jocosidad e ingenio con que eran escritos provocaban atracción y diversión aun entre los individuos a los podía hacer mofa un villancico.

Con esto quiero decir que, aunque los villancicos de remedo pueden ser interpretados como una inocente diversión, o un producto literario-musical realizado para el disfrute artístico, pareciera que existe un trasfondo de segregación tanto social como racial y una clara delimitación de estratificación social. Esta separación social promovida es reforzada mediante el estereotipo de los rasgos considerados por el grupo hegemónico como los más 'comunes' o 'vulgares' de los grupos marginales.

Encontramos a los vizcaínos, gallegos y asturianos representados como individuos burdos, atrasados, e inclusive torpes y haraganes, que muchas veces solo pueden expresarse en el castellano antiguo de los siglos XIV y XV.¹⁴ Eran a su vez representados comúnmente realizando labores campesinas. A continuación dos ejemplos compuestos por el maestro de

¹¹ Krutitskaya, Anastasia. *Opus Cit.* p. 164.

¹² Morales Abril, Omar. *Opus Cit.*, p. 19.

¹³ Dialectos, pronunciación del castellano, oficios, vestidos, gustos, e inclusive representaciones tanto raciales como de extracción social.

¹⁴ Morales Abril, Omar. *Opus Cit.*, pp. 23-27.

capilla Gaspar Fernandes,¹⁵ donde los personajes son pastores: referentes de la España rural. El primero es la última copla del villancico titulado *De corpus a 4*:

Con ojos de fe
me veras pastor
y con mas amor
yo te mirare
no quedes cortillo
habla en lengua mia
mi dios, si querria,
*mas no se desillo*¹⁶

Se puede apreciar la poesía recrea un dialogo imaginado entre la divinidad y un pastor. En el texto de dicho villancico, Dios, con cariño paternal, pide que su hijo le hable en castellano -su lengua-. Sin embargo, este pobre pastor no logra hablarlo con fluidez y, por tanto, avergonzado se excusa de no poder hacerlo. El segundo extracto, se trata del primer verso del villancico que lleva como título *A 5*:

dime gil que es lo que bes
en aquel nevado centro
Dizen que dios esta dentro
*y es de pan su redondes*¹⁷

Este es un ejemplo muy cándido de un hombre que en su sencillez y origen humilde no encuentra en su vocabulario ‘burdo’ y ‘atrasado’, palabras más correctas que: *Dizen que dios esta dentro/y es de pan su redondes*, para describir el misterio de la sangre y la carne de Cristo transformadas en pan y vino. Por último el villancico *Otro a 4 en biscayno*, también de Gaspar Fernandes, permite apreciar cómo eran percibidos los habitantes de

¹⁵ Aurelio Tello fija su nacimiento en la ciudad de Évora, en el Alentejo portugués entre los años de 1565 y 1570. En el año de 1599, con más precisión el día 16 de julio de ese año, un sacerdote homónimo fue contratado en la catedral de Guatemala con un salario de 200 pesos oro, el cual fue doblado al momento en que se le promovió a maestro de capilla de dicha catedral. Con la muerte del maestro de capilla anterior, Gaspar Fernandes es invitado a ocupar el puesto en la Catedral de Puebla, el cual le es oficialmente otorgado del 12 de julio de 1606, junto con el de organista once días después de su llegada. Como maestro de capilla se le concedió un salario anual de 500 pesos, más 100 pesos adicionales para enseñar a los mozos de coro y 300 por su puesto adicional de organista, además de las gratificaciones que pudiera recibir por actividades laborales en eventos especiales. Tello, Aurelio. *Opus Cit.*, pp. XXV; Tello, Aurelio. “Fernandes, Gaspar”. Dirección de Emilio Casares Rodicio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 5. 1ª ed. Madrid: SGAE, 1999, pp. 25-27. ISBN 978-84-8048-308-7, pp. 25-27.

¹⁶ Tello, Aurelio. *Opus Cit.*, p. L.

¹⁷ *Ibidem*. p. LII.

VILLANCICOS GUINEOS, MIRADAS IMAGINARIAS'.
EXPRESIONES AFRODESCENDIENTES EN EL MÉXICO NOVOHISPANO

Vizcaya -en este caso un hombre llamado Sancho-, de quienes la letra de esta composición hace mofa de manera evidente:

Si hidalgo el rey quiere
nacer como Sancho
le viene muy ancho
si vizcayno fuer...¹⁸

Los pueblos de las distintas regiones hispánicas no fueron los únicos que quedaron reflejados en la música de villancicos; al contrario, existe un gran número de villancicos 'portugueses', e inclusive uno que otro francés se coló en la temática de este género tan socorrido.¹⁹ Un ejemplo de un villancico 'portugués' de Gaspar Fernandes y estudiado por Omar Morales Abril llamado: *Portugués a 6 [Pois con tanta graça bela]*, dice en su letra:

É Minino tão fermoso
que se semeja a sua May
e todo porque seu Pay
é Portugúes muy honroso
Ainda que no portal
naçe o Minino chorando
pode ser que tempo andando
seja Rey de Portugal.²⁰

Como vemos, los portugueses son descritos como un pueblo sumamente vanidoso y orgulloso, llegando al grado de vincular a los personajes bíblicos con un origen luso.²¹ De igual forma, otro villancico los representa sumamente confiados en sus dotes musicales. Este ejemplo se encuentra en la letra del sainete *Dúo A cantar un villancico* de Roque Ceruti, proveniente del Archivo Arzobispal de la catedral de Lima:²²

A cantar un villancico
cierto sacristán se viene

¹⁸ *Ibidem*. p. LVIII.

¹⁹ Un ejemplo de este estereotipo es un villancico del siglo XVII cuya letra escenifica un diálogo entre un estudiante del seminario de San Antonio Abad de Cusco y un francés: *Estudiante* -¿Y hay en Francia monigotes / de mi brío y capacidad? / *Francés* - Monigote en tout le monde / son peste landre mortal; / la paciencia seu me fine / si Osted me pregunta mas / *Estudiante* - ¡Pues cante alguna letrilla! / *Francés* - ¡Mas vos también compaña! *Ibidem*. pp. XLI.

²⁰ Morales Abril, Omar. *Opus Cit.*, p. 25

²¹ *Ibidem*.

²² Tello, Aurelio. *Opus Cit.*, p. XLI.

diciendo que es gran solfista
porque de Lisboa fue seise.²³

Si el sacristán era o no portugués no lo mencionan los versos, pero lo que sí nos dicen es la percepción que se tenía del orgullo de la superioridad musical lusa frente a la española, ya que dicho sacristán fue, en la capital portuguesa un niño cantor.

Del mismo modo, la interacción provocada por las guerras de conquista y la colonización entre los pueblos autóctonos americanos y los europeos, se vio reflejada en los villancicos de remedo. Algunos de ellos están compuestos en lenguas amerindias como el náhuatl, o en ‘mestizo’, que era la forma en que los frutos de la unión carnal de los europeos y los indígenas se comunicaban, combinando vocablos de lenguas indoamericanas con un español deformado.

Un ejemplo donde se distingue la combinación de palabras de la lengua náhuatl, y la posible pronunciación que la población indomestiza del centro del virreinato novohispano hacía del español de los siglos XVI y XVII, lo encontramos en el villancico *Mestizo e indio a 4 [Jesús de mi goraçon]* de Gaspar Fernandes.²⁴ Aurelio Tello nos ofrece un acercamiento al español moderno del texto original. En dicho acercamiento se puede apreciar, no sólo las posibles inflexiones que las comunidades mestizas novohispanas hacían de la lengua española, sino que, al mismo tiempo, parece que hay una relación entre la referencia a la divinidad católica y su relación con el pensamiento religioso-simbólico mexicana -descripción de lo divino con alusiones a las flores o las aves-.²⁵

²³ *Ibidem.*

²⁴ Tello, Aurelio. *Opus Cit.*, pp. 355-360.

²⁵ Stresser-Péan, Guy. *La danza del volador entre los indios de México y América Central* [En línea]. <https://books.google.es/books?id=8840DQAAQBAJ&pg=PT222&lpg=PT222&dq=divinidad+mexica+p%C3%A1jaros&source=bl&ots=nJeRAwE_O&sig=ACfU3U3RlniK1D_oqu0gTWTIfHYzSnoG-w&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjklvjM0KnqAhVr5OAKHXzRC2YO6AEwAnoECACAcQAQ#v=onepage&q=divinidad%20mexica%20p%C3%A1jaros&f=false> [Consulta: 6 de julio de 2020].

VILLANCICOS GUINEOS, MIRADAS IMAGINARIAS'.
EXPRESIONES AFRODESCENDIENTES EN EL MÉXICO NOVOHISPANO

Coplas: Dejal to el llanto crecida
miral to el mulo y el guey
jimoioillali mi rey
tlein miztolinia mi vida.
No sé por que deneis pena
tan linto cara de rosa.
Noepilhochtzin niño hermosa
nochalchiuh noasojena.²⁶
Español moderno: Deja tú el llanto que crece,
mira tú el mulo y el buey.
Consuélate, mi rey.
¿Qué te acongoja, mi vida?
No sé por qué tienes pena
tan lindo, cara de rosa.
Noble señor, niño hermoso.
mi perla, mi ave de albas plumas.²⁷

Esta interacción tan particular del mundo hispanoamericano, propiciado por el intenso intercambio sociocultural entre europeos e indígenas, nos da pie para hablar del otro mestizaje. Me refiero al sincretismo étnico y cultural entre los europeos e indígenas con la población de origen africano. Sobre el proceso sincrético entre lo hispano y lo africano, enfatizando su influencia en las músicas novohispanas y mexicanas, Gonzalo Aguirre Beltrán señala lo siguiente:

...durante el siglo XVII hubo un estira y afloja entre prohibición y licencia, entre cantos y bailes permitidos y condenados, entre operaciones española deliberada y negra espontánea, es decir, se produjo una interacción que vino finalmente a originar el baile y el canto mestizos, pero mestizos principalmente de español y negro.²⁸

Siguiendo esta reflexión, podemos entender a los villancicos guineos o negrillas -los cuales como veremos tuvieron en tierras novohispanas un auge y una aceptación sumamente importante- como evidencias y testigos de la transculturación y el sincretismo iberoamericano. Si bien son producto del estereotipo y la parodia que el grupo hegemónico hispano hacía de la población africana y afrodescendiente sometida, es posible suponer que, dentro de dicha parodia y del imaginario que de esta se desarrollaba, existen ciertos rasgos de posible ascendencia africana. Reflejo de la realidad sociocultural cotidiana de la época.

²⁶ Tello, Aurelio. *Opus Cit.*, p., LXIV.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Aguirre Beltrán, Gonzalo. *El negro esclavo en Nueva España, La formación colonial, La medicina popular y otros ensayos*. 1ª ed. México: Universidad Veracruzana-Instituto Nacional Indigenista-Gobierno del Estado de Veracruz-Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Fondo de Cultura Económica, 1994. ISBN 968-16-4580-4, p. 192.

GUINEOS, NEGROS Y NEGRILLAS

Encontramos la presencia africana y afrodescendiente en el mundo novohispano en épocas tan tempranas, como lo es en su etapa formativa, ya que dentro de los grupos de exploradores, aventureros y conquistadores, los afrodescendientes estuvieron presentes. Algunos esclavos, otros libres pero al final, todos ellos participando dentro de tan monumental empresa.²⁹

Considero que dos de los factores fundamentales de la posterior importación a gran escala de africanos como mano de obra esclavizada fueron el fin de la Encomienda a mediados del siglo XVI³⁰ y el descubrimiento de minas en el interior de la región. En un principio el oro ocupó la principal atención de los intereses europeos, cuya explotación intensiva comenzó en las Antillas para rápidamente expandirse a todo el continente. Esta dinámica económica fue llevada, a costas de los contingentes africanos e indígenas, desde el mar Caribe al continente americano.³¹

Ahora bien, como lo señala Luz María Martínez Montiel, esta temprana explotación de los lavaderos de oro fue rápidamente sustituida por la más lucrativa explotación de las minas de plata, especialmente en Zacatecas y San Luis en México y en Potosí, Bolivia,³² lo que ocasionó que: ‘Al demostrarse que el empleo masivo de esclavos negros en la producción de plata no tenía mayores ventajas económicas, los indios los desplazaron definitivamente en el trabajo de las minas, que era de carácter obligatorio por las disposiciones virreinales de 1570 conocida como Mita Minera...’.³³

Esto propició el uso de mano de obra africana esclavizada en las regiones agrícolas devastadas por la desaparición de la población indígena local, ya que la que no fue

²⁹ Camba Ludlow, Úrsula. *Imaginarios ambiguos, realidades contradictorias. Conducta y representaciones de los negros y mulatos novohispanos. Siglos XVI y XVII*. 1ª ed. México. El Colegio de México, 2008. ISBN 978-968-12-1374-9, pp. 46-48

³⁰ Chávez Hayhoe, Arturo. *Guadalajara en el siglo XVI/ tomo primero*. 1ª ed. Guadalajara: Publicaciones del Banco Refaccionario de Jalisco, 1953. ISBN [S/N], p. 130. La promulgación del fin de la Encomienda es posterior a las llamadas *Leyes Nuevas de las Indias*, promulgadas en 1542. Sobre estas regulaciones y la figura del fraile Bartolomé de Las Casas, quien fuera un enconado defensor de la evangelización pacífica y de los derechos de los pueblos originarios americanos, Hidefuji Sameda refiere: ‘Hasta ahora ha sido muy discutida entre los historiadores la relación entre el pensamiento y la acción de Las Casas y estas ordenanzas, que fueron tan humanas que no encontraremos otras semejantes en toda la historia colonial del mundo. Parece que ya casi no hay nadie que niegue por completo la influencia de Las Casas en la redacción y promulgación de dichas leyes’. Sameda, Hidefuji. *Apología e Historia. Estudios sobre fray Bartolomé de las Casas*. 1ª ed. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005. ISBN 9972-42-693-9, p. 47.

³¹ Martínez Montiel, Luz María. *Afro América II. Africanos y afrodescendientes*. 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. ISBN 978-607-02-3859-8, p. 145.

³² *Ibidem*. p. 146.

³³ *Ibidem*.

exterminada en las guerras de conquista o muerta por la plaga, fue transportada y desplazada a obrajes y minas del interior novohispano. Cito de nuevo a Martínez Montiel, quien dice que:

Como se ve, el ingreso progresivo del esclavo africano en América como mano de obra estuvo condicionado por muchos factores. Su importación se vinculó estrechamente al desarrollo de los nuevos cultivos e industrias. Entre estas, la más destacada por su importancia fue la azucarera [...] por una parte los cultivos se localizaban en las áreas cercanas a los centros urbanos y a las grandes vías de comunicación; ahí la población indígena fue sustituida por esclavos negros, cuya escasez provocaba crisis alimentaria. Esto significa que las grandes ciudades como México, Lima y Río de Janeiro fueran centros de concentración negra. [...] En la Nueva España, en las zonas calientes de Veracruz y en las intermedias del Valle de México, a fines del siglo XVI ya existían alrededor de 30 ingenios y trapiches con una producción azucarera muy cercana a la alcanzada por La Española...³⁴

No obstante, esta información nos habla de fechas muy tempranas del proceso de esclavización y sincretismo del africano en la Nueva España. Al avanzar los años, esta población aumentó su número y diversificó sus actividades económicas y sociales. Estos hombres y mujeres fueron llevados a gran escala al territorio novohispano durante los años de 1580 a 1730. Provenían en su mayoría, de las zonas del Sudán, el África Occidental, el Congo y Angola.³⁵

Dicha importación de mano de obra esclava en la Nueva España tuvo su apogeo entre los siglos XVI y XVII, llegando a su punto máximo entre los años de 1590 y 1640, momento en que los llamados 'asientos portugueses' controlaban el tráfico de seres humanos subsaharianos.³⁶ Sobre la cantidad de esclavizados llegados a la Nueva España en dicho periodo, Enriqueta Vila Vilar comenta:

...desde 1604 a 1640 pudieron llegar unos 60.000, lo que significa una media aproximada de 1.600 por año. Esta cantidad es bastante más elevada que la que se consigue durante el periodo de 1595 a 1601, pero hay que tener en cuenta que después del asiento de Gómez Reinel los registros dados para Nueva España aumentan considerablemente, sobre todo durante el asiento de Fernández Delvás. En estos cinco años los navíos enviados a Veracruz superan a los que se registran para Cartagena. Por todo ello, se puede deducir que desde 1601 a 1640 llegaron a Veracruz unos 65.000 negros que sumados a los 4.560 de los años 1596 a 1601 arrojan un total de poco menos de 70.000.³⁷

³⁴ *Ibidem.* pp. 147-149.

³⁵ Aguirre Beltrán, Gonzalo. *Opus Cit.*, pp. 24-27.

³⁶ Ngou-Mve, Nicolás. *El África bantú en la colonización de México (1595-1640)*. 1ª ed. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994. ISBN 84-00-07420-3, p. 97.

³⁷ Vila Vilar, Enriqueta. *Hispanoamérica y el comercio de esclavos*. 2ª ed. España: Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 2014. ISBN 978-84-472-1424-2, pp. 205-206.

Este caudal humano fue distribuido prácticamente por todo el territorio novohispano, en especial en los grandes centros urbanos: Tlaxcala, Oaxaca, Morelia, Guadalajara, Puebla, Veracruz y la Ciudad de México.³⁸ Esta diversificación geográfica también estuvo presente en las labores en que los y las esclavizadas de procedencia africana fueron empleados, ya que desempeñaron los oficios más diversos -ya sea como esclavizados o libres-. Entre estos oficios y labores destaca para nuestro trabajo el de la práctica de la música de manera profesional.

Encontramos, por ejemplo, que en la catedral de Oaxaca el maestro de capilla Juan de Rivera logra que se contrate como ministriles a dos de sus esclavos, Pedro de Rivera (bajonero) y Francisco de Rivera (corneta) entre los años de 1652 y 1653.³⁹ Un caso mucho más interesante, es el del maestro de capilla mulato Alonso Ascencio, quien por sus dotes musicales pasó de ser bajonero a desempeñar oficialmente el maestrazgo en la catedral de Durango.⁴⁰ A su vez, destaca el cantante mulato Luis Barreto (*ca.* 1575), quien fue comprado por la suma de 1500 pesos por la Catedral de México. Fue ampliamente reconocido por su voz de tiple y en 1615 le propuso al cabildo catedralicio el abono para la compra de su libertad más cinco años de servicio con sueldo como pago. Después de liberarse se trasladó a trabajar a la Catedral de Puebla, no obstante regresa a México en 1628.⁴¹

Por otro lado, existieron también los músicos negros y mulatos libres que, desempeñando el oficio de músicos, crearon capillas musicales independientes a las catedralicias. Estas organizaciones de músicos afrodescendientes comenzaron a ser un problema para las capillas de las catedrales, pues como lo deja ver Javier Marín, provocaban pérdidas monetarias importantes a la Catedral:

Algunos de esos negros o mulatos libres activos en México al margen de la Catedral fueron los músicos Pedro Ruiz y Sebastián de Plata, el vihuelista Miguel Mariano Lejarsar, el maestro de música Mateo José de Rojas y el pardo Francisco Xavier Trujillo. Desde mediados del siglo XVII las capillas integradas por estos y otros músicos se convirtieron en una presencia indeseable para la capilla catedralicia, ya que le quitaban funciones fuera de la Catedral. En 1644 el maestro Pérez Ximeno expuso al Cabildo que el negro Antonio de Rivas –antiguo miembro de la capilla catedralicia- había formado una capilla de cuatro o cinco músicos negros fuera de la Catedral. Siete años más tarde, la capilla de Rivas seguía causando pérdidas a la Catedral...⁴²

³⁸ Ochoa Serrano, Álvaro. *Afrodescendientes (sobre piel canela)*. 2ª ed. México: El Colegio de Michoacán, 2011. ISBN 978-607-7764-78-6, pp. 138-139.

³⁹ Stevenson, Robert. “Baroque music in Oaxaca cathedral”. *Inter- American music review*, 1978-1979, no.1, pp. 179-203, pp. 181-182.

⁴⁰ Marín López, Javier. “Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XIV-XVIII)”. Director: Emilio Ros-Fábregas. Tesis de doctorado. Granada: Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras. Vol. 1, 2007, pp. 795, p. 157

⁴¹ *Ibidem*. pp. 157-158.

⁴² *Ibidem*. p. 159.

Como vemos la población negro-africana y sus descendientes no pasó desapercibida ni para las autoridades religiosas⁴³ ni para los músicos y compositores que laboraban dentro de la iglesia, los cuales, en algunos casos, eran igualmente negros o mulatos. Por otro lado, no podemos olvidar la gran importancia de las cofradías como centros de identificación y resignificación de elementos africanos sumamente cercanos a las labores de la iglesia católica. Sobre la necesidad de las autoridades católicas para vincular a los africanos con la fe católica y que estos se vieran identificados en ella, sobre todo a través del culto a la Virgen de los Reyes, Isidoro Moreno señala:

La identificación de los negros con un santo rey fue, pues, impulsada por la Iglesia como uno de los medios para facilitar la incorporación de éstos a la fe cristiana. Y como la fiesta litúrgica de los reyes es el 6 de enero, por eso los negros en Sevilla, y luego durante siglos en numerosos lugares en América, tuvieron ese día como su fiesta principal del año. Todavía a principios del siglo XIX los negros cubanos elegían en esa fecha a los “reyes” y “reinas” de sus cabildos, ocupaban la calle y celebraban bailes al son de los tambores.⁴⁴

Un ejemplo de las actividades públicas realizadas por estas cofradías y hermandades de afrodescendientes en la Nueva España lo brinda la queja de un clérigo de la ciudad de Guadalajara en el siglo XVIII:

...entre los negros y mulatos de esta tierra se han erigido unas comunidades, que aunque para los Señores de la ciudad es una lícita diversión, razón por la que no acudo a los que pudieran poner remedio, para otros y para mí no lo es; pues simulando las sagradas Ordenes de nuestros Padres Sto. Domingo y San Francisco, San Agustín, San Pedro Nolasco y San Juan de Dios, tienen sus horas de choro, sus pláticas ocultas, sus fiestas con sermones, para lo cual han hecho ornamentos de papel dorado y mandado a hacer retablos... en la semana de los dolores de Ntra. Sra. Y especialmente desde el día tres de mayo hasta el día once, en que hacen los incendios de la invención de la Sta. Cruz son estos con tal desorden que, remitiéndome al convidado para él, a las tres de la tarde, muchas luces con caja y trompeta, van por delante las votijas [*sic.*] de vino, con el que a la noche es crecida la embriaguez, y por consiguiente en las músicas y bailes ha, grandísimo el desorden.⁴⁵

Esta interacción de los africanos y afrodescendientes con la vida religiosa en la Nueva España nos da pie para hablar de los villancicos guineos. Estos, como subgénero de los villancicos de remedo, fueron el medio utilizado por los grupos hegemónicos –en este caso las autoridades artísticas, culturales y religiosas del Imperio español– para describir, como se dijo en el subtítulo anterior, ciertas características emanadas del estereotipo de los grupos marginales dentro de la dinámica sociocultural de la época.

⁴³ Aguirre Beltrán, Gonzalo. *Opus Cit.*, p. 59.

⁴⁴ Moreno Navarro, Isidoro. “Plurietnicidad y poder: las cofradías de negros en Sevilla y la Península ibérica y su influencia en América”. Coordinación de Teresa Eleazar Serrano Espinoza y Ricardo Jarillo Hernández. *Cofradías de indios y negros: origen, evolución y continuidad*. 1ª ed. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018, pp. 21-56. ISBN 978-607-539-196-0, p. 37.

⁴⁵ Nájera, Mario Alberto. “Los Afrojaliscienses”. *Estudios Jaliscienses*. Agosto 2002, No. 49, pp. 20-32, p. 28.

La identidad de los africanos y afrodescendientes en el mundo iberoamericano fue un producto cultural y de deculturización,⁴⁶ basado en un imaginario desarrollado en Europa varios años antes de que la población africana fuese utilizada como mano de obra masiva en los virreinos y colonias hispanoamericanas. La visión que se tenía de los negros en el reino de Castilla durante el siglo XV, la cual permeó en un principio la del siglo XVI, era la de una minoría esclavizada, cuyo rasgo homogeneizante más visible estaba en el color y el fenotipo⁴⁷ y cuya identidad moral e intelectual era percibida como inferior.⁴⁸

Por otro lado, la asociación del africano y sus descendientes con la danza, tanto en los villancicos como en el teatro, se consolidan en el siglo XVI,⁴⁹ ya que era común que en las procesiones del Corpus Cristi⁵⁰ o la Navidad,⁵¹ las cofradías y grupos de negros y mulatos bailaran zarabandas y paracumbés, como era el caso de la ciudad de Sevilla (centro neurálgico de las relaciones entre España con sus territorios americanos):

En lo que respecta a la capital andaluza, los negros bailaban la ‘comunes zarabanda’ y el ‘paracumbé’, como se refleja en varios entremeses y otras obras teatrales del Siglo de Oro. En el entremés ‘Los Mirones’, por ejemplo, atribuido a Cervantes, se refiere un suceso que tiene lugar ante la iglesia de Santa María la Blanca, ‘comunes en cuya placetilla suele juntarse infinidad de negros y negras’. En dicho entremés aparece por primera vez en la literatura europea un ‘experto’ en negros, el cual argumentaba el estereotipo asignado a éstos de desobedientes, locuaces, poco racionales, infantiles, apasionados por el baile, la guitarra y los tambores y ‘extravagantes y graciosos en cuanto piensan y dicen’.⁵²

Sobre la estructura poética empleada en los villancico de negro de manera más recurrente, Glenn Swiadon, quien es citado por Mariana Maserá, menciona que consistía de ‘una introducción, un estribillo, en el que se coloca el remedo de una canciónailable, y una serie de coplas que incluyen descripciones costumbristas y chistes conceptuosos’.⁵³ Esta estructura se generaliza en el villancico religioso en el siglo XVII y el XVIII; no sólo en las negrillas.

A los africanos y afrodescendientes se les solía describir en los guineos o negrillas como individuos alegres, juguetones, inocentes, propensos al baile y la música, a veces

⁴⁶ Moreno Navarro, Isidoro. *Opus Cit.*, p. 31.

⁴⁷ *Ibidem.* p. 28

⁴⁸ *Ibidem.* pp. 30-31.

⁴⁹ Mariana Maserá considera que la representación del negro tiene su antecedente en la ensalada navideña de Mateo Flecha. *Ibidem.* p. 32.

⁵⁰ Moreno Navarro, Isidoro. *Opus Cit.*, p. 26.

⁵¹ Maserá, Mariana. *Opus Cit.* p. 32.

⁵² Moreno Navarro. *Opus Cit.*, p. 37.

⁵³ Swiadon Martínez, Glenn. *Opus Cit.*, p. 42.

borrachos,⁵⁴ y además, sumamente devotos. Estas características las describe Úrsula Camba de la siguiente manera:

Los ‘rasgos infantiles’ de los negros fueron un principio cómico indispensable de la imagen que buscaba proyectar el teatro del Siglo de Oro. El negro simple, de risa fácil no fue exclusivo de la España barroca, sino que se extendió más allá de las fronteras y se convirtió también en un tópico socorrido en los villancicos de Nueva España.⁵⁵

Esta es la representación y estereotipo que se reprodujo y fue ocupando un espacio dentro de los personajes de las puestas en escena del Siglo de Oro y los villancicos religiosos. El negro, junto con otros personajes poco favorecidos dentro del imaginario castellano-español de la época, comenzó a representar el rol cómico y relajado, al que se le adjudicaban rasgos particulares como, la risa, su musicalidad o la pronunciación del castellano.⁵⁶

Este último es uno de los rasgos principales de los villancicos de negro. El ‘habla de negro’ o ‘habla bozal’⁵⁷ es para Úrsula Camba ‘la característica más sobresaliente de los negros que aparece en los villancicos’.⁵⁸ Era gustado el diálogo entre un negro y otro personaje ya que el ‘habla de negro’ y la actitud altanera ante su amo o superior blanco causaban enredos entre los personajes y risa entre el público.⁵⁹

⁵⁴ Morales Abril, Omar. *Opus Cit.*, p. 23.

⁵⁵ Camba Ludlow, Úrsula. *Opus Cit.*, p. 154.

⁵⁶ Camba Ludlow, Úrsula. *Opus Cit.*, p. 152.

⁵⁷ Se les llamaba negros ‘bozales’ a los esclavizados africanos recién desembarcados en los puertos iberoamericanos y que no sabían hablar español.

⁵⁸ Camba Ludlow, Úrsula. *Opus Cit.*, p. 152.

⁵⁹ Swiaddon Martínez, Glenn. “África en los villancicos de negro, seis ejemplos del siglo XVII”. Coordinación de Mariana Masera. *La otra Nueva España: la palabra marginada en la Colonia*. 1ª ed. Barcelona: Azul-Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 40-52. ISBN 84-95488-07-8, p. 40.

No obstante, muchas palabras de esta ‘habla bozal’ son vocablos de origen bantú,⁶⁰ tal es el caso de una ensalada, dedicada a San Pedro Nolasco, de Sor Juana Inés de la Cruz, donde unos de sus personajes negros canta: *¡Tumba, la-lá-la, tumba, la-lé-le;/que donde ya Pilico, escrava no quede!*⁶¹ Mariana Masera rescata el significado de la palabra *Tumba*, que en kikongo (una de las lenguas del tronco etnolingüístico bantú) significa ‘alborotar’.⁶² Algo que también es sumamente importante es la toponimia dentro de los villancicos guineos, pues ella nos revela las zonas geográficas de donde provenían o eran extraídos los africanos para su venta en los puertos y ciudades iberoamericanas:

Vamo negro de Guinea
a lo pesebrito sola,
no vamo negro de Angola.
que sa turu negla fea.
Queremo que ñiño vea
negro pulizo y galano,
que, como san oso hermano,
tenemo ya fantasía (...)⁶³

⁶⁰ Tronco etnolingüístico que engloba una enorme cantidad de lenguas y pueblos del centro de África. Entre estas lenguas se pueden nombrar el kikongo, el bakongo o el kimbundu. Los esclavizados provenientes del Congo y Angola, a través de las factorías portuguesas y sus tratos con la Casa de la Contratación en Sevilla, fueron los más abundantes en el mundo iberoamericano de finales del siglo XVI a mediados del XVII. Jesús Fuentes Guerra y Grisel Gómez señalan sobre el origen del término “bantú” lo siguiente: Por el tronco lingüístico en el que se ubican los idiomas hablados en esta zona. Jesús Fuentes Guerra y Grisel Gómez señalan: “El plural del término protobantu *mntu* (“hombre”, “persona”) es *bantu* (“hombres”, “gentes”, “pueblo”) y fue introducido en las ciencias del lenguaje por el curioso librero de Ciudad del Cabo, Wilhem Bleek, cuando estudiaba comparativamente los idiomas hablados en Sudáfrica. Su obra, inconclusa, se llamó *A comparative grammar of South African languages* (1862-1869). Fuentes Guerra, Jesús y Gómez, Grisel. *Cultos Afrocubanos. Un estudio etnolingüístico*. 3ª reimpresión. Colombia: Instituto Cubano del Libro-Editorial de Ciencias Sociales, 2009. ISBN 978-959-06-0644-1, p. 3.

⁶¹ Masera, Mariana. *Bailar, saltar y brincar. Apuntes sobre el cancionero tradicional hispánico*. 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2013. ISBN 978-607-02-4666-1, p. 34.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Camba Ludlow, Úrsula. *Opus Cit.*, pp. 155-156.

Este villancico, titulado *Guineo a 5 [Eso rigo e repente]*⁶⁴ de Gaspar Fernandes, describe algunas zonas de donde provenían los esclavizados subsaharianos novohispanos (Guinea y Angola), así como la manera en que eran vistos por la élite y las clases gobernantes de la época. Un negro de Guinea se cotizaba mucho más alto en el mercado negrero de esclavos; por otro lado, el angoleño y el congo (ambos de origen bantú), era considerado de menor calidad.⁶⁵

Por otro lado, el análisis musical de otros ejemplos de villancicos guineos y negrillas de Gaspar Fernandes permite identificar la presencia del recurso metrorrítmico de la sesquiáltera o hemiola, la cual está presente de manera constante. Este rasgo metrorrítmico es compartido por las tradiciones musicales africanas (del África Occidental y Central) y la música de la península ibérica. Rolando Pérez Fernández nos da una explicación sobre la similitud en ambas tradiciones musicales: ‘El fácil paso del compás de tres por cuatro al de seis por ocho-destaca Jones- es completamente familiar al africano [...]. Este ritmo es desconocido en los folclores musicales de Europa Occidental, salvo en España, donde su tradicionalidad data del siglo XV [...] particularmente frecuente en Andalucía’.⁶⁶

Por ejemplo en el *Guineo a 8 [Venimo con glan contento]* de Gaspar Fernandes,⁶⁷ dividido en dos coros y compuesto en compás de 3/2, vemos que entre los compases 66 al 75 ambos coros cantan juntos, dentro de un pulso metrorrítmico que podríamos asumir como de hemiola, con la salvedad que esta no inicia en el primer tiempo del compás, sino que está desplazada. Esto produce un cambio de acentuación rítmica bastante interesante, pues la estabilidad divisiva del compás de 3/2 es sustituida por una frase sincopada. Dicha

⁶⁴ En el estribillo de este villancico, aparece el siguiente verso: *Sarabanda tengue que tenque*. Sobre el posible significado de la palabra Sarabanda. Jorge Martínez Ayala opina que: ‘Dentro del mismo panteón de deidades (del palo Mayombe y la Santería) se encuentra Zarabanda Briyumba, dios de la guerra y los metales asociado a San Pedro’. Martínez Ayala, Jorge Amós. “Danzas afrocorelianas: el sangüengüe, el saraguandingo y el tango”. Coordinación de Jorge Amós Martínez Ayala. *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal...Historia de la música en Michoacán*. 1ª ed. Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo-Secretaría de Desarrollo Social, 2004, pp. 139-148. ISBN 970-703-271-5, p. 144. Sobre el origen de la danza, Jane Bellingham dice de ella: ‘Danza originaria de América Latina (donde era una danza acompañada de castañuelas y guitarras) que llegó a España en el siglo XVI. En este periodo la danza era rápida y viva, en compás alternado de 3/4 y 6/8 (sesquiáltero) y tenía reputación de danza lasciva’. Bellingham, Jane. “Sarabande”. Coordinación de Alison Latham. Revisión y traducción de Federico Bañuelos, Yael Bitrán, Juan Arturo Brennan y Alejandro Pérez-Sáez. *Diccionario enciclopédico de la música*. 1ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 1336-1337. ISBN 9786071600202, pp. 1336-1337.

⁶⁵ Martínez Montiel, Luz María. *Afro América III. La tercera raíz. Presencia africana en México*. 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017. ISBN 978-607-02-9139-5, pp. 119-120.

⁶⁶ Pérez Fernández, Rolando. *La música afroestiza mexicana*. 1ª ed. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1990. ISBN 968-834-212-2, p. 69.

⁶⁷ Tello, Aurelio. *Opus Cit.*, pp. 27-41.

VILLANCICOS GUINEOS, MIRADAS IMAGINARIAS'.
EXPRESIONES AFRODESCENDIENTES EN EL MÉXICO NOVOHISPANO

Sobre la combinación de los pulsos metrorrítmicos empleados en este villancico, Aurelio Tello señala:

El compás perfecto faculta al compositor para, por una parte, explorar en la imitación de patrones rítmicos ternario-binarios de origen negro apelando al uso de las hemiolas y a la contraposición de acentuaciones cada tres tiempos o cada dos, y, por otra, para dar curso a un género de escritura rítmica que no se halla en los villancicos de corte renacentista, pero que tuvo ingentes cultivadores durante el siglo XVII.⁶⁹

Otra característica interesante, encontrada en los ejemplos analizados, es el comienzo de las frases en segundo tiempo. En todos las negrillas analizadas para este trabajo he encontrado que este inicio 'acéfalo' es el común denominador. Esta particularidad rítmica dota a las frases de una síncopa particular ya que crea un vacío donde debería haber estabilidad -en el tiempo fuerte del compás-.

Un ejemplo de esta característica de inicios 'acéfalos' en los villancicos guineos estudiados la brinda el *Guineo a 4* [*Fransiquiya donde vamo*].⁷⁰ En esta composición, el tiple segundo -como solista- inicia con la frase: *a comelo bona fe / pan con que turo hartamo*. Esta frase inicia con una figura de blanca con puntillo en el segundo tiempo del compás siete y termina en el compás catorce con una redonda con puntillo. La frase solista es inmediatamente respondida por un contrapunto imitativo de todas las demás voces. Este movimiento contrapuntístico es iniciado por el alto en el segundo tiempo del compás trece con la célula rítmico-melódica con la que está formada el inicio de la frase solista: silencio de blanca-blanca con puntillo-negra-blanca-redonda -correspondiente a la primera parte del verso *a comelo bona fe*-. (Fig. 2).

⁶⁹ *Ibidem*. p. LXIX.

⁷⁰ *Ibidem*. pp. 157-160.

The image shows a musical score for a four-part setting of a villancico. It consists of two systems of staves. Each system has four staves labeled Ti 1, Ti 2, A, and T. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the vocal staves. The first system shows the beginning of the piece with a 'cé?' in the Ti 1 part. The second system continues the lyrics, with Ti 1 and Ti 2 having longer melodic lines than the other parts.

Fig. 2. *Guineo a 4* [*Fransiquiya donde vamo*] de Gaspar Fernandes. Compás 7 al 17.⁷¹

Esta característica estilística, donde los primeros tiempos del pulso metrorrítmico no coinciden con los inicios de las frases melódico-rítmicas, es, para Rolando Pérez Fernández, una característica de la música africana, la cual fue ampliamente desarrollada y sincretizada en las Américas:

...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 utilizada por Carlos Vega (1941), y que, asimismo, determina entradas a contratiempo (*off beat*), a

⁷¹ *Ibidem*. pp. 158-159. Una versión de este villancico puede ser escuchada en la siguiente dirección Web: Various Artists – Topic. “Fransiquiya donde vamo (Transcr. A. Tello)”. Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=ldvT3nlxDng>> [consulta: 7 de julio de 2020].

VILLANCICOS GUINEOS, MIRADAS IMAGINARIAS'.
EXPRESIONES AFRODESCENDIENTES EN EL MÉXICO NOVOHISPANO

diferencia de las frases téticas o anacrúsicas, más comunes en la música de origen europeo. Es posible rastrear el lugar de origen de este rasgo en determinadas regiones de África.⁷²

Otra característica que está muy presente en los guineos aquí analizados, es el juego de llamada-respuesta entre la voz solista y el coro. Este rasgo estilístico lo describe Arturo Chamorro como una de las principales características en las que se construye la música africana: 'El esqueleto rítmico se caracteriza por ser una estructura antifonal a base de 'llamadas' y 'respuestas' con patrones rítmicos de repetición'.⁷³ Así como el referido inicio acéfalo de las frases musicales arriba mencionado, la llamada y respuesta como rasgo musical africano se encuentra ampliamente difundido en las Américas. Resulta muy interesante observar cómo los recursos estilísticos del canto antifonal y el contrapunto imitativo de la tradición musical de la música europea de los siglos XVI y XVII (especialmente la eclesiástica) pudo absorber o convivir con la referida característica musical africana de llamada-respuesta.⁷⁴

Esta dinámica se puede apreciar de una manera muy clara en el villancico *Guineo a 8 [Venimo con glan contento]*.⁷⁵ En esta composición, la llamada-respuesta es desarrollada entre los dos coros en los que están agrupadas las voces. Sobre la llamada y respuesta presente en este villancico en particular, Aurelio Tello señala:

La cabeza del estribillo está señalada por una entrada de tipo responsorial en el primer coro: a la voz solista, el Alto, le responde el coro, como una rememoración del canto alternado entre *solo* y *tutti* que era intrínseco a las comunidades negras que llegaron a América, aún sobreviviente en expresiones cantadas de raíz africana. Dicha práctica también fue cultivada en el seno de la iglesia católica desde la Edad Media. Es probable que aquí se encuentre un primer rasgo de convergencia de culturas. [...] A medida que avanza la pieza, el canto responsorial se transforma en canto antifonal.⁷⁶

En el segundo tiempo del compás 43 el coro I canta en *tutti* el verso: *axi mungo lo mungo tumba que tu*, lo cual es respondido de manera inmediata por el coro II en el compás 48 cantando exactamente el mismo verso. En el compás 53 los dos coros se unen para cantar al unísono el verso. (Fig. 3).

⁷² Pérez Fernández, Rolando. "El son jarocho como expresión musical afromestiza". Edición de Steven Loza, Jack Bishop y Francisco J. Crespo. *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*. 1ª ed. Los Angeles: University of California, 2003, pp. 39-56. ISBN 0-88287-055-6, p. 44.

⁷³ Chamorro Escalante, Jorge, A. "Presencia africana en la música de México", *América negra. Expedición humana a la zaga de la América oculta*. Diciembre 1996, No. 12, pp. 61-73, pp. 61-62.

⁷⁴ Como se puede apreciar en el ejemplo ya revisado de *Guineo a 4 [Fransiquiya donde vamo]*.

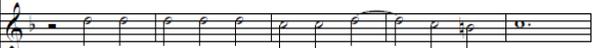
⁷⁵ Tello, Aurelio. *Opus Cit.*, pp. 27-41.

⁷⁶ *Ibidem*. p. LXIX.

CLAUDIO RAMÍREZ URIBE

Ti. 
tu, a - xi mun - go lo mun - go tum — be que tu,

A. 
a - xi mun - go lo mun - go tum — be que tu,

T. 
a - xi mun - go lo mun - go tum — be que tu,

B. 
a - xi mun - go lo mun - go tum — be que tu,

Ti. 
tú,

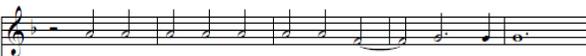
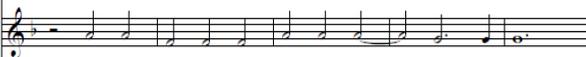
A. 
tú,

T. 
tú

B. 
tú,

VILLANCICOS GUINEOS, MIRADAS IMAGINARIAS'.
 EXPRESIONES AFRODESCENDIENTES EN EL MÉXICO NOVOHISPANO

Ti. 
 A. 
 T. 
 B. 

Ti. 
 A. 
 T. 
 B. 

The image shows a musical score for a piece titled 'Guineo a 8' by Gaspar Fernandes. The score is arranged for four voices: Tenor I (Ti), Alto (A), Tenor II (T), and Bass (B). It consists of two systems of staves. The first system covers measures 43 to 57, and the second system starts at measure 67. The lyrics are: 'a - xi mun - go lo mun - go tum - be que tu.' The music is in a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat major or D minor).

Fig. 3. *Guineo a 8* [*Venimo con glan contento*] de Gaspar Fernandes. Compás 43 al 57.⁷⁷

Se podría incluso pensar que no sólo las llamadas y respuestas se dan en el plano literario o en la textura metrorrítmica de la obra, sino que armónicamente también se da esta tendencia. Esto lo digo partiendo del inicio de *tutti* del coro I, que es en un acorde de re menor, el cual, en el compás 46 se convierte en una apoyatura del acorde de sol mayor y que termina por resolver en el compás 47 a un acorde de do mayor. El coro responde con el acorde de fa mayor en fundamental, que pasa a re menor y luego un acorde de sol sin su tercera que nos lleva a do mayor.

Esta falta de inclusión de la tercera en el acorde de sol, quizás nos anuncia la resolución de la frase siguiente en fa mayor, lo cual se cumple en el compás 57 cuando los dos coros terminan en un acorde de fa mayor en fundamental. Por otra parte, hay que recordar que

⁷⁷ *Ibidem*. pp. 34-36. Una versión de este villancico puede ser escuchada en la siguiente dirección Web: Fabián Schofrin – Tema. “Venimo con glan contento”. Youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=sIKn3W7cQIM>> [consulta: 7 de julio de 2020]. Igualmente se puede consultar la siguiente versión: GCC – Grupo de Canto Coral & Néstor Andrenacci – Tema. “Venimo con glan contento”. Youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=m12tmPda5MQ>> [consulta: 7 de julio de 2020].

estos villancicos fueron compuestos en la época en que se estaban explorando nuevas sonoridades que llevarían a la música del sistema modal al sistema tonal.

Todas las características aquí explicadas pueden analizarse a su vez en el villancico *A 6 en guineo* [*Andrés do queda el ganado*] de Fernandes.⁷⁸ En este villancico se recrea un diálogo hipotético y dramatizado entre dos personajes de razas y estratos sociales distintos.⁷⁹ Esta entrada en diálogo es para Aurelio Tello una característica común de los villancicos guineos: 'Era casi una norma componer los villancicos en lenguaje de negros con un fuerte ingrediente dialogístico, quizá porque atendía a objetivos representacionales'.⁸⁰ Se escenifica la conversación entre un español y un pastor negro llamado Andrés, que parece ser su esclavo. La participación del español se limita a preguntarle a Andrés sobre el ganado, el cual parece haber huido. Andrés justifica la pérdida de este debido a que se apareció un ángel avisando la nueva del nacimiento de Jesucristo, haciendo que los animales y los demás pastores huyeran asustados. La letra del guineo la presento a continuación:

Andrés do queda el ganado
puru cieto que no lo se
que se a pantaro bona fe
y por qué
dis que vino un angelito
volandito
y cantaba tan bonito
y deciva lo patocito
que Jesucrito
aquesta noche nace
y se a pantaro bona fe
Coplá solo: Lo ganaro tapanlo
lu pasore sa ambobaro
turu lexá lu ganaro
yo dolo me querayo
pobre neglo pasto
su pantor come quere.⁸¹

⁷⁸ Tello, Aurelio. *Opus Cit.*, pp. 283-290.

⁷⁹ Esta característica es compartida en otro de los villancicos de Gaspar Fernandes llamado *De los reyes a 5* [*negrinho tiray vos*]. En esta composición la trama gira en torno a la dialogo imaginado e hipotético entre un portugués y un 'negrito'. Estos personajes discuten sobre el origen de uno de los reyes magos. El primero asegura que este es de origen portugués, mientras que el "negrito" argumenta que dicho rey es negro. *Ibidem.* pp. XLVII-XLVIII.

⁸⁰ *Ibidem.* p. CIII.

⁸¹ *Ibidem.* p. LX.

Como vemos en este villancico no hay descripciones toponímicas de los posibles lugares de procedencia de Andrés. Lo que sí nos deja ver es uno de los oficios en donde los negros y sus castas se desempeñaron en la Nueva España: el pastoreo y la arriería de ganado. La textura de este guineo en 3/2 es predominantemente homofónica, con excepción de los compases uno al 40, que es cuando Andrés y el español conversan y las coplas a solo. En esta sección el personaje de Andrés explica más a detalle lo sucedido durante la angelical manifestación. (Fig. 4).

The musical score is written in 3/2 time and consists of four staves. The top staff is for Tiple 1, the second for Tenor, the third for Ti. 1, and the fourth for T. The lyrics are: 'Pu-ru cie-to que no lo sé. que se a pan - An - drés, ¿do queda el ga - na - do? ta-ro bo na fe. Dis que vinoun an ge - li-to vo lan ¿Y por qué?'.

Fig. 4. *A 6 en guineo [Andrés do queda el ganado]* de Gaspar Fernandes. Compás 1 al 20.⁸²

A lo largo del villancico, existe un juego de llamada-respuesta entre el solista y el coro. El tiple segundo presenta el verso *y se a pantaro bona fe*, a lo que el coro responde con el mismo verso en un *tutti*. De esta manera se aprecia el uso de la retórica poético-musical de la época, pues la repetición del verso introducido por el solista por parte del coro genera un énfasis y una llamada de atención del compositor a ese fragmento de la letra en particular. (Fig. 5).

⁸² *Ibidem*. pp. 284.

VILLANCICOS GUINEOS, MIRADAS IMAGINARIAS'.
EXPRESIONES AFRODESCENDIENTES EN EL MÉXICO NOVOHISPANO

Ti. 1 y se a pan - ta-ro bo___ na fe, en bo___ na fe,
 Ti. 2 cé, y se a pan - ta-ro bo___ na fe,
 A. 1 y se a pan - ta-ro bo___ na fe, en bo___ na fe,
 A. 2 y se a pan ta-ro bo___ na fe, bo___ na fe,
 T. y se a pan ta-ro bo___ na fe, en bo___ na fe. ¿Y
 B. y se a pan ta-ro bo___ na fe, en bo___ na fe,

Fig. 5. *A 6 en guineo* [*Andrés do queda el ganado*] de Gaspar Fernandes. Compás 37 al 47.⁸³

Igualmente, aparece otro elemento retórico entre los compases 77 a 79 en la voz del tiple primero, ya que la palabra *volandito* es representada por una melisma descendente en sentido de escala con figuración de negra. Así el recurso musical de una escala en valores ritmos breves genera la ilusión o la referencia del vuelo y el batir de las alas del Ángel. (Fig. 6).

⁸³ *Ibidem*. p. 285.

Ti. 1
vo — lan — di — to

Ti. 2
por que vi - noun an — ge - li - to vo — lan - di - to

A. 1
por que vi - noun an — ge - li - to vo — lan - di - to

Fig. 6. *A 6 en guineo [Andrés do queda el ganado]* de Gaspar Fernandes. Compás 74 al 79.⁸⁴

Rítmicamente este villancico muestra los mismos detalles que los demás guineos revisados en este trabajo. Las frases comienzan en la segunda blanca del compás y generalmente terminan en los primeros tiempos. Es posible identificar que la sesquiáltera igualmente está presente, aunque en este caso, aparece también desplazada y limitándose a los finales de las frases, tanto del coro, como de los solistas.⁸⁵ Estas características rítmicas son, para Aurelio Tello, una extracción de Gaspar Fernandes de las músicas y danzas de los afrodescendientes: ‘Y para este tipo de piezas (aquí un Guineo) el modo jónico, que es un modo mayor, resulta muy adecuado por sus sonoridad brillante, tanto como el compás ternario y su juego de hemiolas que ayudan a recordar la riqueza rítmica de la música africana’.⁸⁶ Inclusive, la participación solista del español, con excepción de la introducción, se limita a cantar la frase *¿Y por qué?* con la misma célula metrorrítmica de hemiola o sesquiáltera desplazada. (Fig. 7).

Ti. 1
ta-ro bo — na fe.

T.
¿Y — por qué?

⁸⁴ *Ibidem.* pp. 287-288.

⁸⁵ Estamos asumiendo que, si bien es cierto que muchas veces esta ‘sesquiáltera desplazada’ termina con una redonda con puntillo (lo que añade medio tiempo al valor real de la frase), las sensaciones acentuales son en realidad de tres golpes rítmicos iguales (en este caso de tres redondas consecutivas), como sucedería con una hemiola con inicio en el tiempo fuerte del compás.

⁸⁶ Tello, Aurelio. *Opus Cit.*, p. CIII.

VILLANCICOS GUINEOS, MIRADAS IMAGINARIAS'.
EXPRESIONES AFRODESCENDIENTES EN EL MÉXICO NOVOHISPANO

Fig. 7. *A 6 en guineo* [*Andrés do queda el ganado*] de Gaspar Fernandes. Compás 13 al 15. Se distingue la sesquiáltera desplazada en la voz del tenor.⁸⁷

Las coplas a solo, que inician en el compás 106, son cantadas por el tiple segundo, quien personifica a Andrés. Están divididas en seis pequeñas frases de cuatro compases, excepto la segunda que tiene cinco. Estas frases (con excepción de la segunda) pueden agruparse en líneas temporales de doce tiempos cuyo valor de unidad rítmica es la blanca. (Fig. 8).

The image shows two stanzas of musical notation for the piece 'A 6 en guineo'. Each stanza is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first stanza consists of two lines of music. The first line has a vocal line with lyrics: 'Lo ga - na-ro ta ___ pan - lo lu pa - so-re saam bo - ba - ro, tu-ru le-xa lu ___ ga -'. The second line continues with: 'na ro y so - lo me que-ra - yo yo po - bre-ne - glo-pas - tó su pan - tarco-me ___ que - ré.' The second stanza follows a similar pattern with lyrics: 'na ro y so - lo me que-ra - yo yo po - bre-ne - glo-pas - tó su pan - tarco-me ___ que - ré.'

Fig. 8. Coplas a solo de *A 6 en guineo* [*Andrés do queda el ganado*] de Gaspar Fernandes. Compás 106 al 130.⁸⁸

En este solo en particular, cada frase corresponde a un verso de las coplas y a cada sílaba de los versos le corresponde una nota, incluyendo la sinalefa entre las palabras *sa-ambobaro* del segundo verso: *lu patore sa ambobaro*. Es posible identificar un deslizamiento metrorrítmico de la línea temporal (sesquiáltera desplazada), pues esta no inicia en el primer tiempo del compás; al contrario, aparece en la última blanca de los compases 107, 111, 116 y 128. Esta síncopa en la música corresponde a los versos 1, 2, 3 y 6 de las coplas.

CONCLUSIONES

A través de este texto se revisó un panorama general de los villancicos, desde sus épocas tempranas hasta el subgénero de los villancicos de remedo; haciendo un énfasis en los llamados guineos o negrillas y de cómo estos poseen elementos poético-musicales particulares que los distinguen de otros villancicos. La reflexión de este trabajo propone que, a pesar de que el personaje del negro parte de un estereotipo construido en el imaginario literario-musical y artístico del Siglo de Oro español, existen elementos dentro de dicha figura imaginaria que pueden aludir directamente, tanto a la realidad cotidiana de este grupo poblacional, como a ciertos rasgos musicales.

De esta manera, es asumible que algunos elementos socioculturales o musicales relacionados o propios de la cotidianidad de los y las africanas novohispanas estén

⁸⁷ *Ibidem*. p. 284.

⁸⁸ *Ibidem*. p. 290.

presentes dentro de la parodia y el estereotipo del negro del Siglo de Oro. Con el análisis de los villancicos de Gaspar Fernandes estudiados en este trabajo⁸⁹ estamos proponiendo que estos elementos estéticos y estilísticos rebasan el mero pensamiento hegemónico en que eran compuestos estos villancicos y que pueden ser identificados y evaluados a través de métodos comparativos con algunos rasgos musicales afrodescendientes o africanos presentes en las Américas. Las características a las que me refiero son las siguientes:

- Repetición constante de patrones rítmicos.
- Interacción entre el solista y el coro mediante el juego de pregunta-respuesta.
- Forma de pronunciación ‘negra’ del castellano: ‘habla bozal’.
- Mención de oficios en que los africanos y sus descendientes eran empleados, así como de topónimos o zonas de captura: Guinea y Angola, por ejemplo.
- Frases musicales en su mayoría cortas que inician en los segundos tiempos de los compases.
- Uso constante (casi permanente) de la sesquiáltera.

Igualmente este trabajo pretende ser un punto de partida para investigaciones posteriores, en donde se evalúe la relación entre la necesidad de evangelizar y asimilar a los grupos africanos, llevados como esclavos a la Nueva España, dentro del ritual y la doctrina católica y el villancico como herramienta de deculturación y aculturación. Por lo tanto, la necesidad de vincular la realidad de los bailes y procesiones de las cofradías de negros (como el paracumbé y la zarabanda) con la evangelización dentro de la Iglesia hace de los villancicos en lengua vulgar o de remedo un vehículo idóneo para tal propósito.

De esta manera, proponemos que los villancicos guineos no sólo son parodias estereotípicas o recursos extraídos del imaginario literario del Siglo de Oro, muchas veces exageradas y que, es cierto, parten de un sustrato racista y discriminatorio. Por el contrario, es posible suponer que ciertas características socioculturales y musicales africanas y afrodescendientes cotidianas o propias de su entorno (como las ya señaladas líneas arriba) pudieran haber sido tomados para crear el estereotipo presente en las negrillas y guineos.

REFERENCIAS / REFERENCIAS

Bibliografía:

Aguirre Beltrán, Gonzalo. *El negro esclavo en Nueva España, La formación colonial, La medicina popular y otros ensayos*. 1ª ed. México: Universidad Veracruzana-Instituto Nacional Indigenista-Gobierno del Estado de Veracruz-Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Fondo de Cultura Económica, 1994. ISBN 968-16-4580-4.

⁸⁹ *Guineo a 5 [Eso rigo e repente]; Guineo a 8 [Venimo con glan contento]; Guineo a 4 [Fransiquiya donde vamo]; A 6 en guineo [Andrés do queda el ganado]*.

VILLANCICOS GUINEOS, MIRADAS IMAGINARIAS'.
EXPRESIONES AFRODESCENDIENTES EN EL MÉXICO NOVOHISPANO

- Bellingham, Jane. "Sarabande". Coordinación de Alison Latham. Revisión y traducción de Federico Bañuelos, Yael Bitrán, Juan Arturo Brennan y Alejandro Pérez-Sáez. *Diccionario enciclopédico de la música*. 1ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 1336-1337. ISBN 9786071600202.
- Camba Ludlow, Úrsula. *Imaginario ambiguo, realidades contradictorias. Conducta y representaciones de los negros y mulatos novohispanos. Siglos XVI y XVII*. 1ª ed. México. El Colegio de México, 2008. ISBN 978-968-12-1374-9.
- Chávez Hayhoe, Arturo. *Guadalajara en el siglo XVI/ tomo primero*. 1ª ed. Guadalajara. Publicaciones del Banco Refaccionario de Jalisco, 1953. ISBN [S/N].
- Chamorro Escalante, Jorge, A. "Presencia africana en la música de México", *América negra. Expedición humana a la zaga de la América oculta*. Diciembre 1996, No. 12, pp. 61-73.
- Fernandes Gaspar y Tello, Aurelio [Transcripción]. "Portugués a 6 [Pois con tanta graça bela]". Coordinación de Aurelio Tello. *Humor, pericia y devoción: Villancicos en la Nueva España*. 1ª ed. México: CONACyT-CIESAS, 2013, pp. 104-112. ISBN 9786074862010.
- Fuentes Guerra, Jesús y Gómez, Grisél. *Cultos Afrocubanos. Un estudio etnolingüístico*. 3ª reimpresión. Colombia: Instituto Cubano del Libro-Editorial de Ciencias Sociales, 2009, ISBN 978-959-06-0644-1.
- Krutitskaya Anastasia. *Villancicos que se cantaron en la catedral de México (1693-1729)*. 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2018. ISBN 879-607-30-0288-2.
- Marín López, Javier. "Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XIV-XVIII)". Director: Emilio Ros-Fábregas. Tesis de doctorado. Granada: Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras. Vol. 1, 2007, pp. 795.
- Martínez Ayala, Jorge Amós. "Danzas afromorelianas: el sangüengüe, el saraguandingo y el tango". Coordinación de Jorge Amós Martínez Ayala. *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal...Historia de la música en Michoacán*. 1ª ed. Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo-Secretaría de Desarrollo Social, 2004, pp. 139-148. ISBN 970-703-271-5.

- Martínez Montiel, Luz María. *Afro América II. Africanos y afrodescendientes*. 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. ISBN 978-607-02-3859-8.
- . *Afro América III. La tercera raíz. Presencia africana en México*. 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017. ISBN 978-607-02-9139-5.
- Masera, Mariana. *Bailar, saltar y brincar. Apuntes sobre el cancionero tradicional hispánico*. 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2013, ISBN 978-607-02-4666-1.
- Morales Abril, Omar. “Villancicos de remedo en la Nueva España”. Coordinación de Aurelio Tello. *Humor, pericia y devoción: Villancicos en la Nueva España*. 1ª ed. México: CONACyT-CIESAS, 2013, pp. 11-38. ISBN 9786074862010.
- Moreno Navarro, Isidoro. “Pluriétnicidad y poder: las cofradías de negros en Sevilla y la Península ibérica y su influencia en América”. Coordinación de Teresa Eleazar Serrano Espinoza y Ricardo Jarillo Hernández. *Cofradías de indios y negros: origen, evolución y continuidad*. 1ª ed. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018, pp. 21-56, ISBN 978-607-539-196-0.
- Nájera, Mario Alberto. “Los Afrojaliscienses”. *Estudios Jaliscienses*. Agosto 2002, No. 49, pp. 20-32.
- Ngou-Mve, Nicolás. *El África bantú en la colonización de México (1595-1640)*. 1ª ed. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994. ISBN 84-00-07420-3.
- Ochoa Serrano, Álvaro. *Afrodescendientes (sobre piel canela)*. 2ª ed. México: El Colegio de Michoacán, 2011. ISBN 978-607-7764-78-6.
- Pérez Fernández, Rolando. *La música afroestiza mexicana*. 1ª ed. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1990. ISBN 968-834-212-2.
- . “El son jarocho como expresión musical afroestiza”. Edición de Steven Loza, Jack Bishop y Francisco J. Crespo. *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*. 1ª ed. Los Angeles: University of California, 2003, pp. 39-56. ISBN 0-88287-055-6.
- Rees, Owen. “Villancico”, Coordinación de Alison Latham. Revisión y traducción de Federico Bañuelos, Yael Bitrán, Juan Arturo Brennan y Alejandro Pérez-Sáez.

VILLANCICOS GUINEOS, MIRADAS IMAGINARIAS'.
EXPRESIONES AFRODESCENDIENTES EN EL MÉXICO NOVOHISPANO

Diccionario enciclopédico de la música. 1ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 1572-1573. ISBN 9786071600202.

Santamaría, Carolina. “Negrillas, negros y guineos y la representación musical de lo africano”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, octubre 2005-marzo 2006, Vol. 2, no. 1, pp. 4-20.

Someda, Hidefuji. *Apología e Historia. Estudios sobre fray Bartolomé de las Casas*. 1ª ed. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005. ISBN 9972-42-693-9.

Stevenson, Robert. “Baroque music in Oaxaca cathedral”. *Inter- American music review*, 1978-1979, no.1, pp. 179-203.

Swiadon Martínez, Glenn. “África en los villancicos de negro, seis ejemplos del siglo XVII”. Coordinación de Mariana Masera. *La otra Nueva España: la palabra marginada en la Colonia*. 1ª ed. Barcelona: Azul-Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 40-52, ISBN 84-95488-07-8.

Tello, Aurelio. “Fernandes, Gaspar”. Dirección de Emilio Casares Rodicio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 5. 1ª ed. Madrid: SGAE, 1999, pp. 25-27. ISBN 978-84-8048-308-7.

_. *Cancionero musical de Gaspar Fernández/Tomo primero*. 1ª ed. México: CENIDIM-CONACULTA-INBA, 2001. ISBN 970-18-5390-3.

Vila Vilar, Enriqueta. *Hispanoamérica y el comercio de esclavos*. 2ª ed. España: Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 2014. ISBN 978-84-472-1424-2.

Páginas Web:

Fabián Schofrin – Tema. “Venimo con glan contento”. Youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=sIKn3W7cQIM>> [consulta: 7 de julio de 2020].

GCC – Grupo de Canto Coral & Néstor Andrenacci – Tema. “Venimo con glan contento”. Youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=m12tmPda5MQ>> [consulta: 7 de julio de 2020].

Stresser-Péan, Guy. *La danza del volador entre los indios de México y América Central* [En línea]. <<https://books.google.es/books?id=8840DQAAQBAJ&pg=PT222&lpg=PT222&dq=divinidad+mexica+p>>

CLAUDIO RAMÍREZ URIBE

[%C3%A1jaros&source=bl&ots=nJeRAwE__O&sig=ACfU3U3RlniK1D_oqu0gTWTIfHYzSnoG-w&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjklvjM0KngAhVr5OAKHXzRC2YQ6AEwAnoECAcOAQ#v=onepage&q=divinidad%20mexica%20p%C3%A1jaros&f=false>](#)
[Consulta: 6 de julio de 2020].

Various Artists – Topic. “Fransiquiya donde vamo (Transcr. A. Tello)”. Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=ldvT3nlxDng>> [consulta: 7 de julio de 2020].

Discografía recomendada:

Grupo Hermes. *México música colonial*, [Grabación sonora]. 1ª ed. México: Luzam, 1993.

Tello, Aurelio y Capilla virreinal de la Nueva España. *La Música de las Catedral de Oaxaca Vol. 1*, [Grabación sonora]. 1ª ed. México: Quindecim Recordings, 2005.

Savall, Jordi. *El nuevo mundo, folias criollas*, [Grabación sonora]. 1ª ed. Austria: Sony DADC-Alia Vox, 2010.