

LAS PRÁCTICAS MÚSICO-DANZARIAS EUROPEAS EN SUS MÁRGENES  
IMPERIALES: BAILES EN LA CATEDRAL Y EL CUERPO DE LOS AFRICANOS Y  
AFRODESCENDIENTES EN EL DISCURO MUSICAL DE LAS NEGRITAS DE  
NOCHE BUENA Y DEL CORPUS CHRISTI EN LAS AMÉRICAS DURANTE EL  
SIGLO XVII

**Noel Allende Goitía**  
Académico independiente

## Resumen

Este informe de investigación aborda el tema del análisis histórico-cultural de los «haceres» músico-danzarios de los reinos de España en sus posesiones imperiales durante el siglo XVII. El abordaje se hace de dos formas: primero a través de la relación música y demografía (raza y clase); en particular, a través del uso del concepto de *mestizaje* para referirme a un proceso humano fundamental y fundacional de una particular cultura musical aplicado a ambos lados del Atlántico. Segundo, se trata el caso particular de las danzas de negros en las festividades de Noche Buena, durante la escenificación de la adoración de los pastores, en los Villancicos, conocidos por el nombre genérico de *Negrinas*, y la exaltación del Santísimo Sacramento el día del Corpus Cristi. La singularidad de esta práctica consiste en que muestra a la población europea asimilando prácticas músico-danzarias afrodescendientes y nativas de las Américas como una muestra de un proceso de *internalización* corporal de formas gestuales de expresiones musicales *Otras*. La humanidad danzante incorpora a las festividades una corporeización *Otra* en sus expresiones danzarias-musicales. La ponencia subraya el hecho de que el comportamiento [acting out] músico-danzario de los pobladores afroestizos del caribe y las poblaciones nativas coexistió con los «haceres» musicales europeos, mostrando que los procesos de mestizajes son encarnados. Este «musicar» *Otro*, en las márgenes imperiales, se debe caracterizar, yo arguyo, como un desarrollo criollo, en relación simbiótica con y diferenciado de, el europeo.

## Abstract

This research report is a historic and cultural analysis of the XVII<sup>th</sup> Century dance-based musicking traditions in the Spanish imperial possessions in the Americas. The topic will be attended into ways: first, by establishing the relationship between music making and a particular demographic (race and class); mainly by applying the concept of *mestizaje* [miscegenation] as a fundamental and foundational process in human culture in both side of

the Atlantic. Secondly, I will use as case studies the African dances performed during a) the Christmas Eve dramatic representation of the Shepherd's adoration of baby Jesus in the Villancicos, and b) the Corpus Christi festivities, called *Negrinas*. The peculiarity of this dance tradition, the *Negrina*, reside in the fact that, in the context of religious festivities, the white European population would dance West African based dance music in a demonstration of the corporeal *internalization* of bodily gestures of musical expressions of people construed as the *Other*. Specifically, the fact that the dancing humanity in front of the High Altar was incorporating into their religious festivities, as dance music expressions of their own, what I call *corporeización Otra* [embodied otherness]. The essay makes the point that dance-based musicking, as musical behavior [acting-out], of the African and *afromestizos* [mullatos] and native people, shared physical and social space with European musical practices, showing that biological and cultural processes of miscegenation are *embodied* phenomena. Meaning that, this musicking, as *Embodied Otherness*, I would argue, is a marker of a creole cultural outgrowth in a symbiotic and, at the same time, differentiated relationship with European culture.

**Allende Goitía, Noel**, “Las prácticas músico-danzarias europeas en sus márgenes imperiales: bailes en la catedral y el cuerpo de los africanos y afrodescendientes en el discurso musical de las negritas de noche buena y del corpus christi en las américas durante el siglo XVII”. *Música Oral del Sur*, n. 17, pp. 377-394, 2020, ISSN 1138-857.

## INTRODUCCIÓN

Las caras negras de mi gente blanca . . .

el *Blackface* como tropo y metáfora

Las sociedades que habitaban los extensos territorios de los continentes europeos, africanos y el hemisferio de las Américas, estaban constituidas por una humanidad que, por partes iguales, eran el resultado de un largo proceso de *mestizaje* demográfico (Wolf 1982, Duverger 2007). Por lo tanto, las músicas y músicos que cruzaron el Atlántico en la empresa colombina son el producto dos grandes procesos biológicos y culturales: 1) el multiseccular *mestizaje* demográfico mediterráneo (Braudel 1987 [1949], Deagan y MacMahon 1995), y 2) la intensa y acelerada *mulatización* de los «haceres» musicales en la Península Ibérica, en general, y la región del Al-Andaluz, en específico (Cortés López 1989, García de León Griego 2002).

LAS PRÁCTICAS MÚSICO-DANZARIAS EUROPEAS EN SUS MÁRGENES  
IMPERIALES:BAILES EN LA CATEDRAL Y EL CUERPO DE LOS AFRICANOS Y  
AFRODESCENDIENTES EN EL DISCURSO MUSICAL DE LAS NEGRITAS DE NOCHE  
BUENA Y DEL CORPUS CHRISTI EN LAS AMÉRICAS DURANTE EL SIGLO XVII

Para finales del siglo XV, las músicas de los reinos de la península ibérica eran el producto de sociedades *mestizo-mulatas*. Por lo tanto, cuando tratamos de entender cómo el *musicar* de estas sociedades se desenvuelve en los nuevos asentamientos de las Antillas y de la llamada *Tierra Firme*, durante ese período de tiempo, tenemos que partir de la comprensión base de que los seres humanos que cruzan el Atlántico hacia las Antillas durante el siglo XVI son portadores de músicas afroestizas. O sea, cuando leemos en los documentos de la época que entre los nuevos pobladores se encontraban el trompetero Gonzalo Díaz, el tañedor de rabel Vicente, el atabalero [tamborero] Guidela y el tamborino [pandero y adufe] Macías, tenemos que hacer un ejercicio de *imaginación sistemática* y pensar en el repertorio que interpretaban (Murga Sanza, 1960: 47, 71, 83; Álvarez Nazario, 1982: 345; Tanodi, 2009: 35, 36, 37, 144). Por ejemplo, entre el 1512 y el 1516, los manifiestos de los barcos que arriban en la isla de San Juan [Puerto Rico] reportan el desembarco de vihuelas, adufes, panderos, trompas de París [o arpas de boca], guitarras y mazos de cuerdas para vihuelas (Tanodi 2010). ¿Cuál era la música que se tocaba con estos instrumentos y a qué base demográfica respondían?

Dos fueron las *prioridades culturales* que sirvieron de contexto a las músicas de la Península Ibérica, en general, y las músicas del Al-Ándalus, en particular. La primera lo fue, como mencionamos anteriormente, la *mulatización* de la vida cotidiana como el resultado directo del entrecruce biológico de las poblaciones peninsulares, norafricanas y, posteriormente, las provenientes de la inmensa región de Guinea, África Occidental (Cortés López, 1989; Pozo Ruiz, 2008; Fernández Chavez y Pérez García, 2012). La segunda fue, la coexistencia en la vida cotidiana de «haceres» musicales afro occidentales y las diversas tradiciones musicales andaluzas, incluyendo las músicas de tradición escrita utilizadas en las festividades y celebraciones litúrgicas (Cotarelo y Mori 1911, Manrique Cabrera 1992 [1934]).

Por ejemplo, en 1581, el compositor de corte del reino de Aragón (Cataluña) Mateo Flecha “El Viejo” (1481–1553) publica una *Negrina* titulada “San Sabeya, gugurumbé”. Las *Negrinas* era la música de una de las secciones del Villancico, o drama litúrgico, celebrado en la víspera de la navidad, o Noche Buena, en la que se representaba la historia pascual. El nombre de *negrina* se comienza a utilizar cuando, en la escena de la adoración de los pastores en el pesebre, estos son sustituidos por *negros de guinea*. En Sevilla, como a través de la península ibérica, la población blanca, por una noche, se tiznaban la cara con corcho quemado [*Blackface*], danzaban y hablaban imitando los bailes y cantos de la población africana y afrodescendiente proveniente de África Occidental (Baker 2008, Swadley 2014, Bloechl 2015). Los dramas litúrgicos fueron una práctica paralitúrgica en la que el «hacer» musical del culto oficial coexistía con las prácticas musicales profanas populares. Los maestros de capilla, como Mateo Flecha “El Viejo”, incorporaron en sus *villancicos* las prácticas danzarias de grupos considerados marginales como gallegos, gitanos y negros de

guinea. Por ejemplo, el texto final de la *Negrina* de Flecha muestra no solo la apropiación lingüística sino también musical de este segmento de la población peninsular. Primero, el grupo que personifica a los pastores, o negros, describen su aproximación a Belén:

Florida estava la rosa,  
que o vento le volvía la folla  
Caminemos y veremos  
a Dios hecho ya mortal  
¿qué diremos, qué cantemos  
al que nos libró de mal,  
y al alma de ser cativa?  
¡Viva, viva, viva, viva!  
canta tu y responderé.

Una vez llegan al pesebre, le ofrecen al niño lo único que les pertenece: sus bailes y cantos.

La composición de Flecha es un excelente ejemplo de los procesos de corporeización [embodied] y de incrustación [embedded] personal y social por parte de la población cristiana por los que habían pasado las prácticas musicales de la población africana. O sea, que antes del cruce atlántico, se practicó en la península Ibérica, como música vernácula, una composición musical producto del mestizaje cultural europeo. Es interesante imaginar una noche de celebración navideña, a finales del siglo XVI en la que en la adoración de los pastores, la población blanca de Sevilla, con caras tiznadas de negro, bailó y cantó un baile aprendido en las calles:

San Sabeya, gugurumbé,  
alangandanga, gugurumbé.  
Mantenga señor Joan Branca,  
mantenga vossa merçé".  
¿Sabé como é ya nacido

LAS PRÁCTICAS MÚSICO-DANZARIAS EUROPEAS EN SUS MÁRGENES  
IMPERIALES:BAILES EN LA CATEDRAL Y EL CUERPO DE LOS AFRICANOS Y  
AFRODESCENDIENTES EN EL DISCURSO MUSICAL DE LAS NEGRITAS DE NOCHE  
BUENA Y DEL CORPUS CHRISTI EN LAS AMÉRICAS DURANTE EL SIGLO XVII

aya em Berem,  
un Niño muy garrido?  
Sa muy ben, sa muy ben.  
Vamo a ver su nacimiento,  
Dios, pesebre echado está.  
Sa contento. Vamo ayá.  
¡Sú! Vení que ye verá.  
Bonasa, bonasa.  
Su camisoncico rondaro,  
çagarano, çagarano.  
Su sanico coyo roso.  
Sa hermoso, sa hermoso,  
çucar miendro ye verá.  
Alangandanga gugurumbé.  
San Sabeya, gugurumbé,  
alangandanga, gugurumbé.  
Alleluia, alleluia, alleluia.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> . El texto se extrajo del álbum: *Villancicos y Danza Criollas. De la Iberia antigua al Nuevo Mundo. 1550-1750*. AliaVox. Esta versión se puede acceder en el canal de YouTube de Enrique Guerrero, URL: [https://www.youtube.com/watch?v=g\\_zrLRJs5Pg](https://www.youtube.com/watch?v=g_zrLRJs5Pg). La Interpretan: La Capella Reial de Catalunya. Hesperion XXI, Montserrat Figueras, Adriana Fernández, Carlos Mena, Josep Hernández, Lambert Climent, Miguel Bernal, Furio Zanasi, Iván García, Daniele Carnovich, bajo la dirección de Jordi Savall.

De estos versos llama la atención la fuerza rítmica de la onomatopeya: “San Sabeya, gugurumbé / alangadanga, gugurumbé”. Esta rítmica lingüística es acentuada por el cambio de metro: de binario a ternario compuesto. En la primera parte de la negrina, son evidentes las convenciones de la práctica y el uso del lenguaje musical establecidos en lo que se denomina el tardío renacimiento europeo: el canto coral usa el tiempo primordialmente binario, los puntos de imitación sirven como un sistema de puntuación de las secciones y subsecciones del canto, las cadencias contrapuntales al final de las frases y el uso de intervalos consonantes y disonantes donde predominan las quintas, cuartas, octavas y unísonos al final de las secciones. Sin embargo, cuando se introduce el texto “San sabeya, gugurumbé”, musicalmente, se adopta un tempo ternario compuesto propio de los bailes populares afro-mestizos de la época. El gurumbé fue uno de los tantos géneros bailables que los marinos, grumetes, sobrecargos y sirvientes de capitanes, soldados y artesanos portaron como un «hacer» musical vernáculo en su cruce del Atlántico (Becco 1951, Alonso Cortés 1982, Knighton and Torrente 2007).

Cuando en los documentos relativos a la ocupación y poblamiento de las Antillas se habla de las misas y las fiestas de la iglesia, tenemos que tomar en cuenta estos primeros mestizajes biológicos y culturales. Las nuevas congregaciones e iglesias que se formaron en las Américas no tuvieron, en un inicio, los recursos para reproducir todos los aspectos del culto de la liturgia como se celebraba en la península Ibérica, en general, y en Sevilla, en particular. Pero, la práctica de utilizar músicas vernáculos como parte de las celebraciones paralitúrgicas, como las de Noche Buena, Corpus Christi y las fiestas del santo patrón, se hicieron con los recursos existentes de la nueva demografía que la empresa de conquista y ocupación creó.

### “PASTORES A BELÉN . . .” BAILANDO *NEGRINAS*:

Sobre *Gugurumbés*, *Puerto-rricos*, y negros de Guinea

Antonio García de León Griego, en su magistral trabajo *El mar de los deseos*, arguye que la experiencia humana de *mestizaje* biológico y cultural de las sociedades mediterráneas se reproduce en las Antillas y Tierra Firme durante el primer siglo de la ocupación por parte de los reinos ibéricos. Este proceso de reproducción social, y por ende cultural, durante los primeros dos siglos del proyecto de conquista y ocupación de los estados, reinos e imperios del hemisferio de las Américas, resultó en el entrecruce de las músicas afro-andaluzas y las paralitúrgicas europeas, con el «hacer» musical de las sociedades nativas de las Américas y el nuevo caudal de seres humanos que fueron traídos raptados directamente de África Occidental (García de León Griego 2002). Un ejemplo de ese proceso de afro-mestizaje y circulación de personas africanas y afrodescendientes lo encontramos en las *Negrinas* que hacen referencia a un baile afro-criollo llamado el *Porto-rrico*. Aparentemente, la forma de

LAS PRÁCTICAS MÚSICO-DANZARIAS EUROPEAS EN SUS MÁRGENES  
IMPERIALES:BAILES EN LA CATEDRAL Y EL CUERPO DE LOS AFRICANOS Y  
AFRODESCENDIENTES EN EL DISCURSO MUSICAL DE LAS NEGRITAS DE NOCHE  
BUENA Y DEL CORPUS CHRISTI EN LAS AMÉRICAS DURANTE EL SIGLO XVII

bailar de negros esclavizados provenientes de Puerto Rico llamó la atención de la gente de Tierra Firme (específicamente en los Virreinos del Alto Perú y Nueva España) (Allende Goitia 2018).

Entre las *Negrinas* compuestas en las Américas, durante el siglo XVII, podemos contar con las más conocidas al presente: *A palante* (1649), *A siolo flasiquillo* (1653) y *Tambalagumbá* (1657), las tres del malagueño Juan Gutiérrez de Padilla (1590-1664); *Villancico a San Pedro Nolasco* (1677), atribuida a José de Agurto y Loaysa (1625-1695), con texto de Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695); y *Tarará, qui yo soy Anton*, del sevillano Antonio de Salazar (c. 1650-1715). Estas *Negrinas* no solo hacen referencia a bailes afrodescendientes practicados en Sevilla; también mencionan practicas danzarias neo-afrocanas como el ya mencionado *Porto-rrico*: las menciones más explícitas las escuchamos en *A palante*, *Tarará, qui yo soy Anton* y la negrilla del *Villancico a San Pedro Nolasco*. Sabemos de la popularidad del baile *porto-rrico*, pues, además de las *negrinas* de los villancicos, se han encontrado unas siete piezas para cítara identificadas explícitamente como *puertorricos*, o *Portorricos*, compiladas en el *Método de cítara* (1650) de Sebastián de Aguirre (circa 1658-1720) (Robles 1993)<sup>2</sup>.

Las referencias a un género músico-danzario identificado con el toponímico *porto-rrico* [Puerto Rico], no solo apunta a una incrustación social de un «hacer» musical afrodescendiente, sino que, también, implica una manifestación corpórea en la gestualidad de su coreografía. Por ejemplo, la *negrina A palante*, de Gutiérrez de Padilla, no solo indica que los negros bailarían un *puertorrico*, sino que, también, los asocia a una vocalización de sílabas muy parecida a una práctica que todavía existe en Puerto Rico en la música campesina:

*Negrilla*

A palante a palante

Que que le señol neglico

que bamo a lo portalico

---

<sup>2</sup> . El musicólogo mexicano José Antonio Robles resume el contenido de esta obra de la siguiente manera: “Entre los primeros manuscritos que contienen una antología de danzas escrita en tablatura está el *Método de cítara*, recopilado por Sebastián de Aguirre en Puebla a mediados del siglo XVII. Este interesante libro, escrito para cítara y vihuela, nos regala varias danzas del Nuevo Mundo: *portorricos* (hay un “portorrico de los negros” y uno “de la Puebla”), dos *tocotines*, *El guasteco*, un *panamá* y dos corridos, amén de otras danzas europeas de la época” (Robles, 1993, p. 169)

a yeva a niño plesente  
vamos turus de repente  
ante que vaya pastora  
¿y si a lo niño que yora,  
le pantamo qué halemo?  
uno bayle baylemo  
y será la puelto rico  
le, le, le, le, le, le  
que la (sic) niño duerme

*Copla*

Lo neglo venimo  
le, le, le, le, le, le  
a la nacimineta  
le, le, le, le, le, le  
tocando trumpeta  
le, le, le, le, le, le  
y á niño seluimo  
le, le, le, le, le, le  
copriya decimo  
le, le, le, le, le, le (Gembero Uztárroz 2001)

Otra vez, observamos el uso del recurso onomatopéyico. En este caso la expresión “le, le, le, le, le, le”, que también ocurre en la negrilla del *Villancico a San Pedro Nolasco*, de Sor

LAS PRÁCTICAS MÚSICO-DANZARIAS EUROPEAS EN SUS MÁRGENES  
IMPERIALES:BAILES EN LA CATEDRAL Y EL CUERPO DE LOS AFRICANOS Y  
AFRODESCENDIENTES EN EL DISCURO MUSICAL DE LAS NEGRITAS DE NOCHE  
BUENA Y DEL CORPUS CHRISTI EN LAS AMÉRICAS DURANTE EL SIGLO XVII

Juana Inés de la Cruz. En este último villancico los personajes no *dicen* el tipo de baile que ejecutarán, sino que Sor de la Cruz incluye una nota de dirección actoral en el texto del estribillo de la negrilla indicando que los versos que siguen se canten como un *puertorrico*.

*Negrilla*

Un negro que entró en la iglesia

de su grandeza admirado

por regocijar la fiesta

cantó al son de un calabazo:

(Puerto Rico – estribillo)

¡Tumbala, la, lá, la; tumbala, la, lé, le;

Que donde yo Pilico,<sup>3</sup> escrava no quedé!

¡Tumbala, la, lá, la; tumbala, la, lé, le;

Que donde yo Pilico, escrava no quedé! (Becco 1951, 47-48)

Además de las explosivas y rítmicas sílabas del verso “¡Tumbala, la, lá, la; tumbala, la, lé, le” [noten los acentos en la segunda sílaba], ésta le añade una referencia a la procedencia geográfica del que canta y baila al añadirle la línea: “Que donde yo Pilico [Puerto Rico], escrava no quedé!”.

La directriz actoral, en la *negrina* de Sor de la Cruz claramente asume que los participantes *conocen* el acto «performativo» y el «hacer» musical del *puertorrico*. La *negrina A siolo flasiquillo* de Gutiérrez de Padilla, en una de las coplas, hace referencia a que uno de los personajes del drama litúrgico viste una saya [falda] que trajo de Puerto Rico:

“A siolo flasiquillo”<sup>4</sup>

*Negrilla* (3<sup>rd</sup> Copla)

---

<sup>3</sup> . Puerto Rico

<sup>4</sup> . Escuchar la grabación de 2001 por el conjunto The Harp Consort, dirigido por Andrew Lawrence-King y publicado por Harmonia Mundi (HMU 907293, corte #10. También, en YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RxZgkAHcdys>.

Antoniyo con su sayo

Que flujo re Puelto Rico,

Saldrá vestiro re mico,

Y Miguel de papagayo,

Y cuando yegue adorayo,

Al niño le dirá así:

Si tú yolando pol mí,

Yo me aleglamo pol tú (Gutiérrez Padilla 1998, 27, 104-114)

Esta y las anteriores *negrinas* son evidencia de la presencia y, más aún, de la circulación humana de prácticas danzarias africanas y afro-criollas promovida por las circunstancias creadas por la misma empresa de conquista y ocupación de las Américas por los reinos Ibéricos. Esta dinámica geopolítica hace posible que prácticas culturales emergentes, como el génesis, adaptación y desarrollo de formas de «hacer» música de africanos esclavizados, se establezcan como géneros musicales mestizos criollos.

## «PERREO» FRENTE AL SANTÍSIMO SACRAMENTO [CORPUS CHRISTI]:

Arpas, vihuelas y bailes de negros en la Catedral

La evolución cultural de las músicas europeas en las Américas se dio en la conflagración humana y social que fue la conquista armada de las soberanías de los imperios, ciudades-estados, cacicazgos y bandas de las Américas, y la esclavización de millones de seres humanos capturados y vendidos en las costas de África Occidental. Un punto de encuentro del «hacer» música de estos grupos humanos, a mi entender, lo fue uno de los recursos musicales más conspicuos en las músicas de tradición oral del continente europeo de ese tiempo: la sesquiáltera o hemiola (Pérez Fernández 1986, Manuel 2015).<sup>5</sup> La hemiola es un patrón rítmico que sirve de gozne [articulación] entre células rítmicas y líneas temporales tanto de africanos, de las sociedades originarias de las Américas, como de la música afro-andaluza y mestiza-mediterránea. Su popularidad y uso generalizado en las músicas

---

<sup>5</sup> . Sesquiáltero, ra. Del lat. *sesquialter*. 1. adj. Dicho de una cosa: Que contiene la unidad y una mitad de ella. 2. adj. Dicho de una cantidad: Que está en razón de tres a dos. RAE en línea.



estas celebraciones festivas en su descripción de la participación de una de las cofradías de laicos de la catedral en 1647:

La [Cofradía] del Santísimo Sacramento [ . . . ], el tercer domingo de mes que les toca, celebran fiesta, con Misa, procesión y Sermón, teniendo descubierto el Santísimo Sacramento, y asistiendo todos los hermanos con cirios encendidos, procurando unos a otros aventajarse en su fiesta en el adorno de la iglesia, música, olores, predicador y flores . . . [ . . . ] para que la cofradía pague a los sacerdotes que van cantando . . . (Torres Vargas, 1647).

La suma de las acciones de la iglesia oficial, del canto de los sacerdotes y del “aventajarse en su fiesta . . . , [y] música” de parte de los cofrades, producía un «hacer» conjunto que daba como resultado un producto cultural mayor que la suma de sus partes.

Además del ejemplo anterior, podemos citar otros dos ejemplos que muestran la sinergia de prácticas musicales en la que es evidente la presencia del cuerpo afroestizado. Primero, las cartas de el padre Tomás Martín, quien cuenta que en 1638 el africano esclavo Antonio Angola muere de heridas recibidas de manos de soldados. De la descripción que hace el padre de la tragedia aprendemos que, en días de fiestas y regocijos públicos, dice en su reporte, “[era] muy ordinario y establecido en esta ciudad que los esclavos de los vecinos [tengan] libres para sus huelgas” (López Cantos, 2001: 223; Sued Badillo y López Cantos, 2003 [1986]: 226-235). Segundo ejemplo: la danza que ofrecía la cofradía del Santísimo Sacramento, compuesta de afrodescendientes, durante las fiestas del Corpus Christi del año 1686. Las fiestas del Corpus se caracterizaban por ser un período de celebración en el que las músicas de las misas, los cantos de las procesiones y los dramas sacros compartían el espacio con las músicas de comparsas de enmascarados y los cantos carnalescos de los grupos de humarrachos o diablos danzantes.

El baile, como un “*acting out*” [conducta observable] del regocijo popular (Certeau 1984), era parte central de las festividades cívico-religiosas. El villancico de corpus *A la fiesta del Corpus*, de compositor desconocido, perteneciente al repertorio encontrado en los archivos del Seminario de San Antonio Abad, en Lima, Perú, es un ejemplo de este tipo de música. Otro ejemplo lo encontramos en los textos de Sor Juana Inés de la Cruz para los villancicos *Si Dios se contiene*, de Juan de Araujo, y *Vengan pues hoy a la mesa*, de Manuel de Mesa y Carriso (ca.1725-1773). A estos podemos añadir *Arpón que glorioso*, *Canten afectos* y *Perlas, Luzes* del compositor madrileño Joseph de Torres (ca. 1670-1738). Estas composiciones hacen uso del dispositivo rítmico de la hemiola al igual que las negrinas de los villancicos.

Sin embargo, estas músicas nos pueden servir de banda sonora para otros eventos de Corpus Christi, durante los siglos XVI, XVII y XVIII, que describen la participación de los africanos y afrodescendientes en dichas festividades. En Puerto Rico, un día del mes de

LAS PRÁCTICAS MÚSICO-DANZARIAS EUROPEAS EN SUS MÁRGENES  
IMPERIALES: BAILES EN LA CATEDRAL Y EL CUERPO DE LOS AFRICANOS Y  
AFRODESCENDIENTES EN EL DISCURSO MUSICAL DE LAS NEGRITAS DE NOCHE  
BUENA Y DEL CORPUS CHRISTI EN LAS AMÉRICAS DURANTE EL SIGLO XVII

junio del 1686, se preparaban a cumplir su promesa y danzar, frente al Santísimo Sacramento en el altar mayor, un grupo de mulatos vestidos con cupiles –sombrosos adornados de plumas-, usando máscaras y blandiendo palos adornados de cintas de colores. El obispo Francisco de Padilla pidió a lo cofrades que se quitasen los cupiles [sombrosos] antes de entrar a la catedral. En su informe, el Obispo reportó que los mulatos le contestaron que no se iban a “desgorrar”. El obispo Padilla insistió, pero los cófrades, apoyados por Cabildo civil, lograron hacer su danza ese día frente al altar mayor dentro de la catedral. Sin embargo, al otro día, cuando los cófrades regresaron para cumplir con su promesa, el obispo Padilla les dijo que solo podían bailar con los cupiles puestos cuando el Santísimo Sacramento estuviese en la puerta de la catedral en el momento de salir en procesión. El baile se llevó a cabo allí.

La censura de Padilla lo enfrentó directamente con el cabildo civil de la ciudad, pues los africanos y sus descendientes, esclavos o libres, no podían participar públicamente de las festividades sin permiso y sin supervisión de dicho cuerpo de gobierno. Años más tarde, en un reporte sobre los preparativos de una cofradía de negros que bailarían para las celebraciones del día de San Juan Bautista, se describe el *performance* danzario de este tipo de grupo pagado por el cabildo civil; y el día en que danzaban frente al altar lo hacían blandiendo sus palos con cintas al compás de vihuelas y arpas (López Canto, 1875, p76-77; Allende Goitia, 2006: 157).

### EL «MUSICAR» *OTRO* EN LAS MÁRGENES IMPERIALES:

Los «Renacimientos» y «Barrocos» *Otros* en las Américas

La importancia de conocer la existencia de estas músicas es poder leer entre líneas los documentos que hacen referencias a las festividades religiosas y cívicas. Cuando en las negrinas de los villancicos, y otro tipo de música paralitúrgica, se hace mención de que se bailarían un Puerto Rico y un Camerún usando sonajas, cascabeles y tambor (i.e.: *Tarará, tarará, que yo soy Antón*, de Antonio de Salazar), se están representando, poéticamente, las formas festivas de celebraciones que se informaban a través de las Antillas durante el siglo XVII. El historiador Jacob Maurice Coopersmith cita una referencia hecha por Fray Gabriel Tréllez (1570-1648), sacerdote mercedario y mejor conocido como Tirso de Molina, sobre las fiestas de Nuestra Señora de la Merced celebradas en Santo Domingo, hoy República Dominicana, entre 1616 y 1618:

Hubo infinidad de procesiones y competencias día y noche. Cientos fueron a nuestras iglesias [de la orden de Merced]. Los mozos procesionaban por las calles cantando villancicos y motetes de camino a la iglesia (Coopersmith, 1949, p. 14).

También cita a otro mercedario, de quien no da el nombre, hablando de la misma celebración:

[Estas fiestas] . . . duran ocho días, con danzas, fiestas en las noches, y obras escénicas . . . y cada en las noches hay festividades y bailes dentro de la iglesia, atendida por la mejor gente de la ciudad. Se hicieron bailes de máscaras, que atendieron hombres y mujeres vestidos con gran refinamiento, y disfraces muy bizarros (Coopersmith, 1949, p. 14).<sup>6</sup>

En otro documento encontramos que en la vecina isla de Puerto Rico las festividades cívico-religiosas presentaban las mismas características celebratorias y sinergia de prácticas. En 1644, el obispo Fray Damián de Haro, informa sobre las fiestas cívico-religiosas celebradas el día de su arribo y desembarco en San Juan:

Fue Dios servido que día de San Antonio de Padua 13 de junio, a quien yo principalmente y todos de el navío nos habíamos encomendado y ofrecido la primera misa, tomamos este puerto, donde yo fui recibido no solo con todas las previsiones que dispone el *Ceremonial romano*, sino con muchas demostraciones de singular alegría, con danzas y comedias, toros y cañas, que casualmente estaban prevenidos para la fiesta de dicho San Antonio; a quien el día siguiente dijimos la Santa Misa (Murga y Huerga, 1987-1990, Vol. III, p.303).

Aunque, tanto en la descripción de Fray Gabriel Téllez como en la de Fray Damián de Haro, no se mencionan géneros bailables o instrumentos musicales, en específico, no debemos pensar que las celebraciones descritas son de alguna forma no parecidas a las celebradas en los reinos de la península Ibérica y los virreinos de Nueva España y Perú.

Las constituciones sinodales publicadas a través del siglo XVII reafirman el hecho del profundo arraigo de las prácticas músico-festivas que no tenían una clara división entre lo divino y lo profano. Por lo tanto, es claro que, las autoridades eclesiásticas buscaron establecer y mantener el control sobre el «hacer» musical relacionado con el servicio del culto; en las constituciones sinodales de Puerto Rico, del 1604, se esperaba que en la celebración del oficio divino:

<sup>6</sup> . Ambas citas son traducción del autor. El texto original lee: “The love for singing and dancing, traditional in Spain, is present also in Santo Domingo at this time. Tirso de Molina, the 17th-century Spanish dramatist and theologian who lived in Santo Domingo as a brother of the religious order of Mercedes, 1616-18, has provided us with the following description of the extraordinary religious festivals he witnessed: “There were unending processions and contests by day and by night. Hundreds went to our church [that of the order of Mercedes]. The boys paraded on the streets in groups, singing *villancicos* and motets on their way to church.” Another Mercedarian, referring to the festival of the Patron Saint of Santo Domingo, Our Lady of Mercedes, observes that it “lasts for eight days, with many dances, evening parties, and stage performances. . . and every evening there are parties and dances inside the church, attended by the best people. There are also masked balls attended by men and women dressed in great finery, their costumes being very bizarre.”” (pp. 14-15

LAS PRÁCTICAS MÚSICO-DANZARIAS EUROPEAS EN SUS MÁRGENES  
IMPERIALES:BAILES EN LA CATEDRAL Y EL CUERPO DE LOS AFRICANOS Y  
AFRODESCENDIENTES EN EL DISCURSO MUSICAL DE LAS NEGRITAS DE NOCHE  
BUENA Y DEL CORPUS CHRISTI EN LAS AMÉRICAS DURANTE EL SIGLO XVII

Capítulo 4º - Hecha señal por el que presidiere en el coro para comenzar el oficio, todos alaben a Dios y ninguno tenga los labios cerrados: *senes cum junioribus laudament nomen Domini in psalmis et himnos et canticis Deo alacriter modulantes*, pronunciando distintamente lo que se cantare, con pausa y reposo, según la calidad y distinción de los días y fiestas, oyendo con atención lo que otros cantaren (Murga and Huerga, 1988, p. 399).

La disciplina en el cumplimiento del protocolo se extendía a misas cantadas y de días especiales, al rezo de las horas canónicas, a las procesiones y rogativas, a las festividades del Corpus Christi y el código de vestimenta para dichas actividades (pp. 400-404).

Salta a la vista cómo la preocupación de las autoridades eclesiásticas por las manifestaciones populares los bailes de mulatos en las fiestas del Corpus Christi, las rondas nocturnas de músicos, las máscaras y disfraces de humarrachos [vejigantes], las comedias y juegos de cañas y toros se concentraba en el uso del cuerpo (Murga and Huerga, 1988: 394; 1989: 303, 395). Esta vigilancia y policía del cuerpo del *Otro* caracterizó los encuentros, negociados, entre la religiosidad y celebración institucional y la religiosidad y regocijos populares. Las constituciones sinodales de Puerto Rico de 1604 y de 1647 no fueron una excepción, leemos la misma preocupación en las constituciones sinodales de Santo Domingo (1610), La Habana, Cuba (1681), Caracas, Venezuela (1687), Santiago, Chile (1688) y Lima (1613 y 1616). Éstas son evidencia de lo generalizado de estos «haceres» y muestran la *actitud* que las autoridades eclesiásticas tenían respecto a la utilización del cuerpo en las celebraciones festivas cívico-religiosas a través de las colonias españolas de las Américas.

En resumidas cuentas, podríamos argüir que, para finales de este siglo, los europeos y sus descendientes habían colonizado y formado la vida colonial en las áreas de administración del estado y la hegemonía de la religiosidad católica institucional. Sin embargo, también podríamos afirmar que los africanos y sus descendientes, junto con los mestizos e, incluso, los descendientes de europeos marginados habían colonizado efectivamente la vida cotidiana de la colonia y transformado sus músicas en las márgenes del imperio.

**REFERENCIAS / REFERENCIAS**

- Álvarez Nazario, Manuel. *Orígenes y desarrollo del español en Puerto Rico, siglos XVI y XVII*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1982. ISBN-13: 9780847731978.
- Allende Goitía, Noel. *Las músicas de los Puerto Ricos: Una breve introducción a su estudio*. San Juan: Clara Luz, 2018. ISBN-13: 1516893816.
- Alonso Cortés, Narciso. *Villancicos y representaciones populares de castilla*. Valladolid: Institución Cultural Simancas. 1982. ISBN-13: 978-8450053937
- Baker, Geoff. Latin American Baroque: performance as a post-colonial act? en *Early Music*, 2008, 36 (3): 441–448.
- Becco, Horacio Jorge. *El tema del negro en cantos, bailes, y villancicos de los siglos XVI y XVII*. Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1951.
- Bloechl, Olivia. Race, empire, and early music. En *Rethinking Difference in Music Scholarship*, de Olivia Bloechl, Melanie Lowe y Jeffrey Kallberg. Cambridge University Press, 2015. ISBN-13: 978-1107026674
- Braudel, Fernand. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. Vol. I y II. México: Fondo de Cultura Económica, 1987 [1949]. ISBN-13: 978-9681607753
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steve Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984. ISBN-13: 978-0520271456
- Cortés López, José Luis. *La esclavitud negra en la España peninsular del siglo XVI*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989. SBN-13: 978-8474815443
- Cotarelo y Mori, Emilio, ed. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Tomo 1, volumen I. Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Casa Editorial Bailly & Bailière, 1911. ISBN-13: 978-0484452236

LAS PRÁCTICAS MÚSICO-DANZARIAS EUROPEAS EN SUS MÁRGENES  
IMPERIALES:BAILES EN LA CATEDRAL Y EL CUERPO DE LOS AFRICANOS Y  
AFRODESCENDIENTES EN EL DISCURSO MUSICAL DE LAS NEGRITAS DE NOCHE  
BUENA Y DEL CORPUS CHRISTI EN LAS AMÉRICAS DURANTE EL SIGLO XVII

- Deagan, Kathleen, y Darcie MacMahon. *Fort Mose: Colonial America's Black Fortress of Freedom*. Gainesville: University Press of Florida / Florida Museum of natural History, 1995. ISBN-13: 978-0813013527
- Duverger, Christian. *El primer mestizaje: La clave para entender el pasado mesoamericano*. México D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Editorial Taurus y La Universidad nacional Autónoma de México, 2007. ASIN: B004U4ZXDG
- Fernández Chavez, Manuel F., y Rafael Pérez García. La penetración económica portuguesa en la Sevilla del siglo XVI. En *Espacio Tiempo y Forma*, 2012, 25 (Serie IV Historia Moderna): 199-222.
- García de León Griego, Antonio. *El mar de los deseos: El Caribe hispano musical: Historia y contrapunto*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2002. ISBN-13: 978-6071639318
- Gembero Uztárroz, María. El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), obispo de Puebla de los Ángeles y virrey de Nueva España. En *Palafox: Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, 2001, 463-496. Universidad de Navarra.
- Gutiérrez Padilla, Juan. *Tres cuadernos de navidad 1653, 1655 y 1657*. Prólogo de Aurelio Tello. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1998. SSN: 2364-6969
- Knighton, T, y A Torrente. *Devotional music in the Iberian world, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. Aldershot: Ashgate, 2007. ISBN-13: 978-0754658412
- Manrique Cabrera, Francisco. *El negro en la literatura española*. Fundación F. Manrique Cabrera, 1992 [1934].
- Manuel, Peter. Then Fandango Complex in the Spanish Atlantic: a Panoramic View, en *Música oral del Sur: Revista Internacional*. 2015, 163-170. ISSN 11388579.
- Murga Sanz, Vicente. *Puerto Rico en los manuscritos de Don Juan Bautista Muñoz*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1960. ISBN-13: 978-8496849334

- Pérez Fernández, Rolando Antonio. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. Habana: Casa de las Américas, 1986. ASIN: B0000D6BXX
- Pozo Ruiz, Alfonso. *Historia de Sevilla en el siglo XVI*. Accesado el jueves de marzo de 2019. <https://personal.us.es/alporu/histsevilla/index.htm>, 2008.
- Robles, José Antonio. Los libros de Euterpe en la Nueva España. *Historias*, 1993. 161-171. ISSN1405-7794
- Swadley, John. *The Villancico in New Spain 1650–1750: Morphology, Significance and Development*. Vol. Thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy. Canterbury: Canterbury Christ Church University, 2014.
- Tanodi, Aurelio, ed. *Documentos de la Real Hacienda de Puerto Rico*. Volumen I 1510-1519. 2da Edición. San Juan: Centro de Investigaciones Históricas y La Academia Puertorriqueña de la Historia, 2010. ISBN: 978-1-934461-14-3
- Tanodi, Aurelio, ed. 2009. *Documentos de la Real Hacienda de Puerto Rico*. Volumen II 1510-1545. Edición corregida y aumentada por José Cruz de Arrigoitia, Josué Caamaño-Dones, Amarilis Cintrón López y Frank Cosme Arroyo. San Juan: Centro de Investigaciones Históricas. ISBN-13: 978-1934461686
- Tomlinson, Gary. 2015. *A Million Years of Music: The Emergence of Human Modernity*. Brooklyn: Zone Books, 2015. ISBN-13: 978-1935408659
- . *The Singing of the New World: Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. ISBN-13: 978-0521110174
- Wolf, Eric Robert. *Europe and the people without history*. Berkeley: University of California Press, 1982. ISBN 13: 9780520048980.