



## *Que aunque negro, gente como*<sup>1</sup>. Una aproximación al estereotipo 'negro' en los villancicos novohispanos del XVII siglo

Claudio Ramírez Uribe\*

### Abstract

The author presents a panoramic view regarding the construction of the «black» stereotype in the imaginary Spanish Golden Age and its later use for the representation of african and afrodescendant population in the New Spain; sociocultural space where the enslaved population of african origins had an important presence, both qualitative and quantitative. It is proposed that such stereotype saves a strong relation with the daily reality of the africans and afrodescendant in New Spain.

**Keywords:** villancicos, imaginary, black stereotype, New Spain, Spanish Golden Age

El Autor presenta una panorámica de la construcción del estereotipo del «negro» en el imaginario del Siglo de oro español y su posterior uso para la representación de la población africana y afrodescendiente en la Nueva España; espacio sociocultural donde la población esclavizada de origen africana tuvo una presencia cuantitativa y cualitativa importante. Se plantea que dicho estereotipo guarda una relación estrecha con la realidad cotidiana de los africanos y afrodescendientes novohispanos.

**Palabras clave:** villancicos, imaginario, estereotipo negro, Nueva España, Siglo de oro

L'autore riflette sulla costruzione dello stereotipo «nero» nell'immaginario della Spagna del Secolo d'oro e il suo uso posteriore nella rappresentazione della popolazione africana e afrodiscendente nella Nuova Spagna; una realtà socio-culturale in cui la popolazione schiava di origine africana ha avuto una presenza quantitativa e qualitativa importante. Uno stereotipo strettamente legato alla realtà quotidiana degli africani e degli afro-discendenti novohispanici.

**Parole chiave:** villancicos, immaginario, stereotipo nero, Nuova Spagna, Secolo d'oro

### Preámbulo introductorio

**E**l «cómo vivir la vida» durante el siglo XVII en el imperio español fue en gran medida moldeado a consecuencia de los importantes acontecimientos que se desarrollaron a nivel mundial durante la centuria anterior. El siglo XVI fue un momento en la historia donde las nociones occidentales del universo y el lugar que el ser humano ocupaba en él se ven alteradas. El mundo, gracias a las incursiones marítimas en busca de nuevas rutas a Oriente, también comienza a hacerse más pequeño para los europeos.

Todos estos cambios intelectuales y culturales se ven acompañados, a su vez, del gran cisma religioso que divide a Europa entre católicos y protestantes. El debate central

---

\* Universidad Complutense de Madrid (España); e-mail: [clramire@ucm.es](mailto:clramire@ucm.es); [eltopocegatonii@hotmail.com](mailto:eltopocegatonii@hotmail.com).

<sup>1</sup> A. Méndez Plancarte (ed.), *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz II. Villancicos y letras sacras*, Fondo de cultura económica, México, 2012, p.40.



de esta ruptura sembró la duda sobre cuál es el camino «correcto» del ser humano para alcanzar la promesa cristiana de una vida mejor después de la muerte; promesa que moldeó el pensamiento europeo durante siglos.

Con todos estos cambios de paradigmas en Europa, donde la inestabilidad intelectual y espiritual afectaban la política y la economía, y viceversa, no es de sorprenderse que Calderón de la Barca escribiera su obra *La vida es sueño* en 1636, en cuyo discurso, la tónica es la duda de la realidad y un anhelo melancólico<sup>2</sup> de libertad. Justamente, estos conceptos son planteados por el autor en la voz de su personaje Segismundo, quien, al concluir su último soliloquio de la Jornada II de la obra, se cuestiona y se responde:

¿Qué es la vida? Un frenesí.  
¿Qué es la vida? Una ilusión,  
una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño  
que toda la vida es sueño  
y los sueños, sueños son<sup>3</sup>.

Y así como la melancolía o la duda, propias de la condición humana, son plasmadas en el drama de Calderón de la Barca también lo eran en varias de las artes de la España de la época. Al mismo tiempo, estas van a reflejar una sociedad sumamente diversa y en constante movimiento. Precisamente, el siglo XVII es el momento en que el imperio español alcanza su máxima extensión territorial, gobernando sobre una gran cantidad de pueblos y personas de culturas totalmente diferentes unas de las otras. A este periodo, sumamente dinámico, tanto de las artes y la cultura, como de la expansión de España como imperio, se le conoce como Siglo de oro.<sup>4</sup>

Dicha época coincide también con la configuración del personaje estereotípico del «negro» en la producción literaria y escénica en España y sus colonias americanas. Esto es un indicativo, a su vez, del aumento de la presencia de la población africana y afrodescendiente en Hispanoamérica.

---

<sup>2</sup> Como lo señala el musicólogo italiano Massimo Privitera, esta “melancolía” es en muchos sentidos, la respuesta común del europeo al cambio de paradigmas sociales, políticos, económicos e intelectuales que trajo consigo el siglo XVI: Nella storia d’Europa il Cinquecento è forse il secolo in cui, per una speciale convergenza di eventi, la malinconia ha esercitato il suo piú ampio dominio ([Delumeau, 1982]. È allora che, per la prima volta in Occidente, viene lacerata l’unità religiosa, con un devastante corredo di guerre; che con le teorie copernicane, viene sconvolta una cosmologia bimillenaria, e con la conquista del nuovo continente vengono dilatati i confini del mondo; che la rifeudalizzazione soffoca la tradizionali costituzioni cittadine. (M. Privitera, *Madrigali malinconici*, en J.J. Nattiez, M. Bent, R. Dalmonte, M. Baroni (dir.), *Enciclopedia della musica*, vol.IV, *Storia della musica europea*, Giulio Einaudi editore, Turín, 2004, p.296).

<sup>3</sup> P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-es-sueno--0/html/fedc73fa-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-es-sueno--0/html/fedc73fa-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html), consultado el 14 de diciembre de 2019.

<sup>4</sup> Como lo señala R.O. Jones: «Tanto en la literatura como en las demás artes, los siglos XVI y XVII son acertadamente conocidos como los Siglos de oro españoles» (R.O., Jones, *Historia de la literatura española 2. Siglo de oro: prosa y poesía. Siglos XVI y XVII*, Editorial Ariel, Barcelona, 1984, p.17).



## 1. Lo popular dentro del Siglo de oro: la construcción de un imaginario

Poco a poco, la poesía cortesana de esta época comienza a ser absorbida por las clases populares, evidenciando los esbozos de una movilidad social entre los distintos estratos del imperio, la cual estaba sumamente restringida en épocas anteriores, pues como lo explica Margit Frenk

la poesía lírica, la prosa narrativa y el teatro salieron de su cascarón cortesano, se fueron difundiendo por sectores cada vez más amplios de la población: primero por las clases medias urbanas y, poco a poco, por las clases humildes de la ciudad y, en menor medida del campo. Quizás esta divulgación de la cultura pueda explicarse en parte por el auge económico de esos años, que, en un momento dado, despertaría esperanzas de movilidad social<sup>5</sup>.

De manera paralela, las clases altas españolas absorben elementos de la lírica popular, siendo una de ellas el género poético-musical del villancico<sup>6</sup>, cuyos orígenes se remontan hasta el siglo XV<sup>7</sup>. Originalmente consistía en una composición simple, tanto en la letra como en la música, con reminiscencias al mundo campesino. En el siglo XVI, la forma profana del villancico<sup>8</sup> va a ser utilizada para la composición de obras sacras, quedándose con el término villancico para estas y el término letrilla para sus homólogas profanas<sup>9</sup>.

La gran difusión que se le dio a este género, desde el siglo XVI y principalmente desde la órbita sacra, permitió que tuviera una gran capacidad para asimilar formas poético-musicales diferentes. Por lo tanto, para Álvaro Torrente, la definición «villancico» debe ser entendida como de temática y función, no de forma:

éste no se define por su forma poética y/o musical sino por su función, como obra en romance cantada en un contexto sacro por músicos profesionales. [...] El villancico admite cualquiera de las formas poético-musicales que se utilizaban en la poesía hispana de cada momento, sin limitaciones (aunque con matices)<sup>10</sup>.

El villancico va a ser el vehículo por el cual, las prácticas artísticas profanas, cultas y populares, entrarán de lleno a la vida musical católica del imperio español. Tendencia que se exacerba entre los siglos XVI y XVII y que permitirá que escritores del teatro español como Félix Lope de Vega, Fray José de Valdivieso, Alonso de Bonilla,

<sup>5</sup> M. Frenk, *Del Siglo de oro español*, El colegio de México, México, 2007, p.31.

<sup>6</sup> También conocido como chanzoneta (A. Krutitskaya, *Villancicos que se cantaron en la catedral de México (1693-1729)*, Universidad nacional autónoma de México, Instituto de investigaciones filológicas, México, 2018, p.175).

<sup>7</sup> O. Rees, *Villancico*, en A. Latham (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*, Fondo de cultura económica, México, 2009, pp.1572-1573.

<sup>8</sup> La cual consistía para la época en un estribillo y una glosa (o copla, que a su vez se dividían en mudanza y vuelta) (A. Krutitskaya, *Villancicos que se cantaron en la catedral de México (1693-1729)*, *op. cit.*, p.161).

<sup>9</sup> *Ivi*, p.162.

<sup>10</sup> Á Torrente, *El villancico religioso*, en Á. Torrente (ed.), *Historia de la música española e hispano-americana*, vol.3, *La música en el siglo XVII*, Fondo de cultura económica, Madrid, 2016, p.433.



Bartolomé Leonardo de Argensola, Fray Agustín Moreto, Luis de Góngora, Pedro Calderón de la Barca, Cosme de Tejada, Manuel de Marchante – villanciquero mayor de España – y José Pérez de Montoro<sup>11</sup> entre muchos otros más, escribieran letras para villancicos religiosos<sup>12</sup> utilizando las diferentes formas literarias de la época: «empezando por el romance con o sin estribillo, estribillos independientes, sonetos, quintillas, tonadas con responsión y coplas o formas polimétricas complejas como la ensalada o la mojiganga»<sup>13</sup>.

Por lo tanto, el villancico se convierte en un género holístico que engloba música, texto y hasta drama, tomando el drama como elemento performativo<sup>14</sup>. Este utiliza y reproduce elementos del teatro popular y culto del Siglo de oro, pero con un fin religioso; dentro de las celebraciones litúrgicas católicas del imperio español.

Lo curioso es cómo los rasgos populares, que escandalizaban a las autoridades religiosas, fueron el elemento de mayor arraigo dentro del villancico sacro<sup>15</sup>, creándose un particular «toma y daca» entre la censura y la permisividad católica española, que terminó con la inclusión de las influencias del teatro popular en la práctica religiosa común:

La incapacidad de la Iglesia para erradicar esas prácticas le habría llevado a intentar apropiarse de ellas, introduciendo en sus servicios religiosos textos y músicas con sabor profano. [...] No se trata sólo de la presencia explícita de canciones y bailes procedentes de la farsa [...] sino de formas de representación carnavalesca<sup>16</sup>.

Precisamente, la inserción de grupos de villancicos dentro de la liturgia católica española posee la misma función que tenían las mojigangas, las ensaladas u otro tipo de forma proveniente del teatro breve<sup>17</sup>. Esta función consistía en entretener al público con temáticas, personajes y referencias a bailes popularizantes<sup>18</sup> en los entreactos o después de la presentación de algo más grande<sup>19</sup>, pudiendo ser una obra teatral en un corral de comedias o el oficio de Navidad dentro de una catedral. Concretamente, la utilización de series de villancicos por parte de la iglesia católica, es explicada por Omar Morales Abril de la siguiente manera:

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

<sup>11</sup> A. Krutitskaya, *Villancicos que se cantaron en la catedral de México (1693-1729)*, op. cit., p.164.

<sup>12</sup> Por quienes los escribían, los villancicos sacros son considerados por Álvaro Torrente como representantes de un género culto que abrevia en lo popular (Á Torrente, *El villancico religioso*, op. cit., p.443).

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Como lo señala Álvaro Torrente: «Un informe de la Inquisición de mediados de siglo censura que se canten en varias festividades “diversas letras en romance vulgar que se han cantado en teatros de la farsa, trovados a lo divino, [...] sin diferenciar cosa alguna ni en letra ni en el tono”, además de bailes diversos como el zarambeque» (*Ivi*, p.439).

<sup>16</sup> *Ivi*, p.442.

<sup>17</sup> *Ivi*, p.518.

<sup>18</sup> A. Krutitskaya, *Villancicos que se cantaron en la catedral de México (1693-1729)*, op. cit., p.369.

<sup>19</sup> *Ibidem*.



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<sup>20</sup>.

Sin embargo, no podemos ver la inserción del villancico y las formas poéticas populares en la vida litúrgica religiosa española como un relajamiento de la disciplina católica, al contrario. El siglo XVII fue un momento en que las demostraciones públicas de religiosidad eran de vital importancia para la iglesia de la Contrarreforma, la cual, a través de grandes fiestas, procesiones y demás actos devocionales, demostraba que el protestantismo, surgido en el siglo anterior, no iba a derrotar sus preceptos<sup>21</sup>.

Por lo tanto, lo popular dentro de los villancicos se convierte en una herramienta para el discurso religioso y político. Por otro lado, también fue un potente elemento de transmisión del dogma católico y la evangelización<sup>22</sup>. Especialmente dirigido hacia una población en su inmensa mayoría iletrada, como era la del imperio español de la época.

Es de esta manera, que ciertos personajes de los villancicos son usados para crear un reflejo de la vida cotidiana y provocar un eco en la mayoría de la población. Un caso es el comentario que da Pietro Cerone en 1613 sobre el carácter burlesco de los villancicos:

No quiero decir que el uso de los villancicos sea malo [...] Mas tampoco quiero decir que siempre sea bueno, pues no solamente no nos convida a devoción, más nos distrae de ella, particularmente aquellos villancicos que tienen mucha diversidad de lenguajes [...] Porque el oír ahora un portugués y ahora un vizcaíno, cuando un italiano y cuando un tudesco, primero un gitano y luego un negro<sup>23</sup>.

Con la apropiación de tópicos y estereotipos comunes en las formas lírico-musicales del teatro popular de la época, el villancico religioso comienza a ser también un instrumento de control y dominio por parte de las autoridades religiosas españolas. Especialmente de aquellos individuos percibidos como «inferiores» y marginados.

Cuando Martha Lilia Tenorio describe a la ensalada o ensaladilla como un género lírico-musical, que entre sus muchas influencias y recursos contiene «pasajes en otras lenguas»<sup>24</sup>, se comprueba que son los mismos elementos que aparecen dentro de los villancicos religiosos, descritos por Cerone, en especial los de Navidad. Esto comprueba una fuerte reminiscencia al teatro de la época, pues como lo señala Anastasia Krutitskaya:

<sup>20</sup> O. Morales Abril, *Villancicos de remedo en la Nueva España*, en A. Tello (coord.), *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, Ciesas, Cenidim, México, 2013, p.13.

<sup>21</sup> Á Torrente, *El villancico religioso*, op. cit., p.449.

<sup>22</sup> El uso de cantos en lenguas vernáculas como herramienta doctrinal fue una práctica impulsada por las órdenes religiosas, en especial la de los franciscanos (*Ivi*, p.422).

<sup>23</sup> *Ivi*, p.438.

<sup>24</sup> Como portugueses, vascaínos o negros (M.L. Tenorio, *Los villancicos de sor Juana*, El Colegio de México, México, 1999, p.149).



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.<sup>25</sup>.

Como se puede apreciar, mediante la mofa, la ridiculización y el estereotipo, se va creando, dentro del imperio español, un imaginario colectivo – promovido por las autoridades eclesiásticas y culturales –, que soterra la humanidad o la «realidad» de todos estos individuos diferentes a lo hegemónico y a través de ello, se mantiene un control intelectual y cultural muy bien articulado sobre estos<sup>26</sup>.

En los virreinos americanos, el villancico será utilizado con los mismos fines buscados en España: 1) como recurso evangelizador; 2) como demostración pública de religiosidad; 3) como vehículo de dominio y estereotipo cultural. La gran diferencia radicará en que las poblaciones dominadas – indígenas, africanos y sus descendientes, principalmente – representarán una mayoría poblacional avasalladora en comparación de los europeos en las Américas<sup>27</sup>.

En la Nueva España, donde la mano de obra tanto indígena como africana y afrodescendiente era fundamental para el buen funcionamiento del virreinato y de la explotación de sus recursos, el villancico religioso fue un vehículo de deculturación y aculturación hispanizante bastante exitoso<sup>28</sup>. No sólo lo fue en términos de la evangelización católica, sino de la reproducción de los estereotipos y el imaginario hispano en torno a los grupos dominados.

En torno a lo «indígena» se crearán tópicos nuevos y para el caso «negro», serán extrapolados los ya desarrollados en España<sup>29</sup>. La población africana y afrodescendiente

<sup>25</sup> A. Krutitskaya, *Villancicos que se cantaron en la catedral de México (1693-1729)*, op. cit., p.164.

<sup>26</sup> Pues fue modificándose conforme las necesidades socioculturales particulares de cada etapa histórica entre el lapso de tiempo en que se mantuvo vigente en los territorios iberoamericanos (siglos XV-XIX).

<sup>27</sup> En el caso de los esclavizados africanos, Enrique Vila Vilar propone que de finales del siglo XVI a mediados del siglo XVII arribaron a la Nueva España una gran cantidad de esclavizados: «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» (E. Vila Vilar, *Hispanoamérica y el comercio de esclavos*, 2ª edición, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2014, p.206).

<sup>28</sup> Aunque Isidoro Moreno Navarro, hace un énfasis en la deculturación de los africanos y afrodescendientes en el mundo ibérico: «Más que un proceso de aculturación, lo que sufrieron los negros fue un proceso de deculturación forzada y de imposición de una serie de rasgos con los que la etnia-clase dominante los definió» (I. Moreno Navarro, *Plurietnicidad y poder: las cofradías de negros en Sevilla y la Península ibérica y su influencia en América*, en T.E. Serrano Espinoza, R.J. Hernández (coord.), *Cofradías de indios y negros: origen, evolución y continuidad*, Instituto nacional de antropología e historia, México, 2018, p.31).

<sup>29</sup> Los cuales por su popularidad podrían ser revisados a parte de otros repertorios de villancicos de la época: «La representación del africano se difundió tanto que los villancicos religiosos se conocían como “villancicos de negro”, “negritas”, etcétera, que sonaron por todas las iglesias del periodo tanto en la Península como en la Nueva España» (M. Masera, *Bailar, saltar y brincar. Apuntes sobre el cancionero tradicional hispánico*, Universidad nacional autónoma de México, México, 2013, p.33).



esclavizada se vio atrapada entre una dualidad que combinaba por un lado, la terrible realidad de la esclavitud, y, por el otro, un imaginario donde se le ridiculizaba. Esto último como un claro mecanismo de control, ya que el «negro» en la Nueva España no dejaba de ser un individuo temido por las autoridades españolas. Estas «realidades imaginadas» o «imaginarios reales» en torno a lo «negro» dentro del villancico novohispano y su relación con el teatro del Siglo de oro serán revisadas a continuación.

## 2. El estereotipo «negro» y su impacto en la Nueva España

Como pudimos apreciar en el comentario de Cerone sobre los villancicos que se escuchaban en la península ibérica, el tópico del «negro», usado dentro de este repertorio, no fue creado en América, aunque sí cobró una mayor importancia en este espacio. Este fue un producto sociocultural basado en un imaginario desarrollado en Europa antes de que la población africana fuese utilizada como mano de obra masiva en los virreinos y colonias españolas en las Américas.

En el reino de Castilla, a fines del siglo XIV – sobre todo en la región de Andalucía – la población negra principalmente compartió el estatus de esclavitud con los moriscos<sup>30</sup>. Aunque, en un principio, los africanos y sus descendientes fueron una minoría reducida y tratada inclusive con conmisericordia y cuidado, como lo deja ver la fundación entre 1393 y 1401, en la ciudad de Sevilla, de un hospital para negros desvalidos durante el arzobispado de Gonzalo de Mena<sup>31</sup>. Por otro lado, el otorgamiento de derechos especiales por parte del rey Enrique III de Castilla a los habitantes afrodescendientes de la ciudad también da cuenta de estas consideraciones<sup>32</sup>.

Por lo tanto, la visión que se tenía de los negros en el reino de Castilla durante el siglo XV permeó en un principio la del siglo XVI. Esta era la de una minoría esclavizada, cuyo rasgo homogeneizante más visible estaba en el color y el fenotipo, y que no representaba un peligro social tan latente como sí lo hacían otros grupos culturales: moriscos, gitanos y judíos<sup>33</sup>. De esta manera, fue relativamente sencillo para la sociedad dominante de la época el imponer, en esta minoría, la visión que se tenía de ella. Sobre este punto, Isidoro Moreno Navarro comenta:

tanto la Corona castellana como los jefes de la Iglesia tuvieron actitudes de una cierta conmisericordia e incluso simpatía hacia ellos; tanto más cuanto que su número no era todavía alto y la inferioridad intelectual, y también moral, que se les adjudicaba por ser «negros» era interpretada principalmente en términos de infantilismo e irracionalidad [...] los «negros» no podían ser

---

<sup>30</sup> I. Moreno Navarro, *Pluriétnicidad y poder: las cofradías de negros en Sevilla y la Península ibérica y su influencia en América*, op. cit., p.28.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Como la organización de bailes con instrumentos propios de su origen en domingos y días de fiesta (*Ibí*, p.29).

<sup>33</sup> *Ibí*, pp.30-31.



malvados ni peligrosos siempre que se les mantuviera bajo un proteccionismo paternalista, autoritario en lo fundamental y tolerante en lo secundario<sup>34</sup>.

Esta es la visión 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<sup>35</sup>. Visión que estuvo muy vinculada con la percepción cotidiana que se tenía de esta población en España y posteriormente en la Nueva España. Sobre esta característica que se le adjudicaba a los negros, Francisco de Villalobos comentaba a principios del siglo XVI: «Los negros también se ríen mucho unos con otros, más ésta no es falsa risa, sino de corazón, porque son inocentes y ríense como niños»<sup>36</sup>.

Como lo pudimos apreciar líneas atrás, el negro, junto con otros personajes poco favorecidos dentro del imaginario castellano-español de la época, como vascos, gallegos, portugueses, etc., comenzó a representar el rol cómico y relajado. Ciertos rasgos particulares que se le adjudicaban, como la pronunciación del castellano, la risa o su musicalidad<sup>37</sup>, fueron recursos muy socorridos al intentar entretener al público de los teatros de comedia españoles de la época, o a los feligreses en ciertos momentos del ritual litúrgico de la Contrarreforma española. Pues, como lo señala Úrsula Camba,

el negro, en el teatro breve del siglo XVI, se asemejaba al bobo rústico, que hablaba un español distorsionado. El dominio parcial del castellano, insinuado por esa verbalización y esa construcción sintáctica defectuosas, introduce un componente paródico: los negros sólo pueden imitar –imperfectamente– la forma de hablar de los españoles<sup>38</sup>.

El nombre que se le daba a la pronunciación que hacían los negros del castellano era «habla de negro» o «habla bozal», y es para Úrsula Camba «la característica más sobresaliente de los negros que aparece en los villancicos»<sup>39</sup>. Era gustado el dialogo entre un negro y otro personaje –preferentemente blanco– dentro de la producción musical y literaria de la época, tanto sacra como secular, 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<sup>40</sup>.

En España, uno de los escritores con mayor popularidad que explotó esta característica en el teatro fue Lope de Rueda<sup>41</sup>. En la Nueva España, dentro de la esfera del villancico sacro, figura Gaspar Fernandes, quien compuso el siguiente villancico,

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> En cuanto a la estructura de estos villancicos de negro, Glenn Swiadon, quien es citado por Mariana Masera, comenta que se trata 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» (M. Masera, *Bailar, saltar y brincar. Apuntes sobre el cancionero tradicional hispánico*, op. cit., p.33).

<sup>36</sup> O. Morales Abril, *Villancicos de remedo en la Nueva España*, op. cit., p.21.

<sup>37</sup> Ú. Camba Ludlow, *Imaginarios ambiguos, realidades contradictorias. Conducta y representaciones de los negros y mulatos novohispanos. Siglos XVI y XVII*, El colegio de México, México, 2008, p.152.

<sup>38</sup> *Iv*, p.157.

<sup>39</sup> *Iv*, p.152.

<sup>40</sup> M. Masera, *Bailar, saltar y brincar. Apuntes sobre el cancionero tradicional hispánico*, op. cit., p.33.

<sup>41</sup> *Ibidem*.





que lleva como título *De los Reyes a 5* y que escenifica una discusión, sobre el origen de uno de los reyes magos, entre un portugués y un negro:

Negrinho tiray uos la  
que hum hos reyes tres  
boto a Deus  
que hé portugués  
*güi güi ri güi*  
*que negrito es.*  
nao he.  
*si he*  
*Güi güi ri güi*  
*que negrito es*<sup>42</sup>.

El «habla bozal» alcanzó tal importancia como rasgo estereotípico, que el propio Quevedo escribió fórmulas para la escritura de textos en este estilo: «si escribes comedias y eres poeta sabrás guineo en volviendo las RR LL y al contrario: como Francisco, *Flancisco: primo, plimo*»<sup>43</sup>. Para Antonio García de León, esta forma de hablar en «guineo» no es otra cosa sino la construcción de una *lingua franca* dentro de los territorios iberoamericanos de los siglos XVI y XVII, teniendo como base lingüística la síntesis entre las lenguas centroafricanas del tronco bantú y el castellano<sup>44</sup>.

La «parla bantú» o «jerga bozal» de Cuba, el «guineo» o «afroespañol» de Puerto Rico –que hoy subsisten solamente como restos fosilizados en el cancionero de esas islas-, aparecerán a menudo en la literatura y el teatro del Siglo de oro, [...] en el siglo XVII se habían extendido incluso a la Nueva España y al Perú, asociados sobre todo a la población africana originaria de Angola y el Congo (hablante sobre todo del kimbundu y el kikongo) que habían llegado con los asientos portugueses<sup>45</sup>.

Son precisamente vocablos de origen bantú los que aparecen constantemente en los villancicos de negros del siglo XVII novohispano. 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,*

<sup>42</sup> A. Tello, *Cancionero musical de Gaspar Fernández/Tomo primero*, Cenidim, Conaculta, Inba, México, 2001, pp.XLVII-XLVIII.

<sup>43</sup> C. Santamaría, *Negrillas, negros y guineos y la representación musical de lo africano*, «Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas», vol. 2, n.1, octubre 2005 - marzo 2006, pp.9-10.

<sup>44</sup> Gonzalo Aguirre Beltrán comenta sobre la unión de las lenguas bantú y el castellano, que: «Los idiomas bantús y los que permitían la comunicación entre los *verdaderos negros* eran muchos; tantos que el castellano se convirtió en la lengua franca de la esclavonía» (G. Aguirre Beltrán, *El negro esclavo en Nueva España. La formación colonial. La medicina popular y otros ensayos*, Universidad veracruzana, Instituto nacional indigenista, Gobierno del estado de Veracruz, Centro de investigaciones y estudios superiores en antropología social, Fondo de cultura económica, México, 1994, p.190).

<sup>45</sup> A. García de León Griego, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, Siglo veintiuno editores, Estado libre y soberano de Quintana Roo, Universidad de Quintana Roo, Unesco, México, 2002, pp.34-35.



*escrava no quede!*<sup>46</sup> Mariana Masera rescata el significado de la palabra *Tumba*, que en kikongo<sup>47</sup> significa «alborotar»<sup>48</sup>.

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<sup>49</sup>. Aunque esta propensión al baile y a la fiesta se fue configurando como parte del estereotipo y tópico del «negro», hunde sus raíces en una realidad aparente, donde las manifestaciones religiosas africanas se desenvolvían dentro de las festividades y la liturgia católicas. Un ejemplo son las procesiones de Corpus en la Sevilla de los siglos XVI y XVII, donde existían grupos de danzas de afrodescendientes que salían a desfilarse y bailar: conjuntos como *Los negros*, *Los negros de Guinea*, *La cachumba de los negros*, *Los reyes negros*, o *La batalla de Guinea* eran conocidos en la ciudad<sup>50</sup>.

Por otro lado, el 2 de diciembre de 1643 en la Nueva España, se emitió un edicto donde se prohíben las reuniones conocidas como «nacimientos, conventículos, juntas y oratorios»<sup>51</sup>, los cuales, de acuerdo con Alejandro Vera, consistían en

una fiesta musical dedicada a la Santa Cruz, Nuestra Señora o algún santo [...] tenía un fuerte carácter profano: se realizaba por la noche, normalmente en un patio interior, con abundancia de bailes y refrescos (sobre todo chocolate)<sup>52</sup>.

Danzas como la zarabanda<sup>53</sup>, el paracumbé<sup>54</sup> o el zarambeque<sup>55</sup> comenzaron a figurar en la producción del teatro cómico del Siglo de oro y en la de los villancicos religiosos

<sup>46</sup> M. Masera, *Bailar, saltar y brincar. Apuntes sobre el cancionero tradicional hispánico*, op. cit., p.34.

<sup>47</sup> Lengua del tronco lingüístico bantú.

<sup>48</sup> M. Masera, *Bailar, saltar y brincar. Apuntes sobre el cancionero tradicional hispánico*, op. cit., p.34.

<sup>49</sup> Inclusive, para Mariana Masera, la representación del negro en el imaginario español tiene su antecedente en la ensalada navideña de Mateo Flecha (*Iví*, p.32).

<sup>50</sup> I. Moreno Navarro, *Pluriétnicidad y poder: las cofradías de negros en Sevilla y la Península ibérica y su influencia en América*, op. cit., p.38.

<sup>51</sup> G. Aguirre Beltrán, *El negro esclavo en Nueva España. La formación colonial. La medicina popular y otros ensayos*, op. cit., p.192.

<sup>52</sup> A. Vera Aguilera, *Música en Hispanoamérica durante el siglo XVII*, en Á. Torrente (editor), *Historia de la música española e hispanoamericana*, vol.3, *La música en el siglo XVII*, Fondo de cultura económica, Madrid, 2016, p.666.

<sup>53</sup> Danza que junto con la chacona, se le adjudica un origen americano. En España, se crea una legislación prohibitiva contra ella, la cual condenaba a: «20 azotes a quien la cantara o recitara, y galera por 6 años a los hombres y destierro del reino a las mujeres que la practicasen» (R. Guerra, *La sarabanda y la chacona, indiana amulatadas*, «Revista de Música», año 1, n.3, 1960, p.106).

<sup>54</sup> Sobre la relación de esta danza afrodescendiente con el teatro del Siglo de Oro y la evidente herencia africana de los esclavizados en la España del siglo XVII, Rolando Pérez Fernández señala: «era tenida no simplemente por africana, sino específicamente por angolana, pues se decía «el paracumbé de Angola» [...] en el teatro del siglo XVII, es frecuente hallar *negras* de Angola o del Congo como por ejemplo, la negra Dominga, del entremés *Los negros* de Simón Aguado, fechado en 1602 en Granada, la cual dice en su habla bozal que nació en el Congo y se crió en Sevilla» (R. Pérez Fernández, *La música afroamericana mexicana*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1990, p.28).

<sup>55</sup> Para Rolando Pérez Fernández *zarambeque* proviene de las lenguas bantú y su traducción al español puede ser «rápido y/o con intensidad» (R. Pérez Fernández, *Del nombre de una danza, un concepto arcano*, conferencia magistral, en W.A. Clark, R. Figueroa, M. Goldberg, J. Gottfried, A. Pizà (pres.),



como representativas de los africanos y sus descendientes. Pues, como lo señala Isidoro Moreno,

los negros bailaban la «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 [...] En dicho entremés aparece por primera vez en la literatura europea un «experto» en negros, el cual argumenta el estereotipo asignado a éstos de desobedientes, locuaces, poco racionales, infantiles, apasionados por el baile, la guitarra y los tambores<sup>56</sup>

Por otro lado, un ejemplo de un villancico de negros donde se hace mención de la sarabanda es el villancico *Guineo a 5 [Eso Rigor e repente]* del maestro de capilla Gaspar Fernandes. Este maestro de capilla fungió como tal en la catedral de Puebla, en el virreinato de la Nueva España, en las primeras décadas del siglo XVII<sup>57</sup>: *Sarabanda tengue que tengue/Sumbacasú cucumbé, cucumbé*<sup>58</sup>.

Esta visión estereotípica del africano, compartida entre ambas orillas del Atlántico va muy de la mano del continuo e intenso comercio marítimo, espina dorsal del impero español. Las rutas comerciales españolas con las Américas tenían su centro neurálgico en la ciudad de Sevilla<sup>59</sup>, lugar donde se encontraba la Casa de la contratación y el Consejo de Indias; siendo estas instituciones las rectoras de todo el comercio español con sus colonias, los esclavizados africanos también tenían que ser regulados por ellas<sup>60</sup>.

Inclusive, esta relación entre Sevilla, las Américas españolas y lo «negro», se encuentra presente en la letra de otro de los villancicos de Gaspar Fernandes llamado *Venimo con glan contento*, cuya introducción dice: *Venimo con glan contento/de Seviya plima mia*<sup>61</sup>. Este estrecho intercambio cultural, donde los esclavizados tuvieron un papel importante, es explicado por Alejandro Vera, quien señala que en la tripulación de los barcos que llegaban a Nueva España había esclavos músicos y que algunos ministriles españoles, provenientes de Sevilla, viajaban temporalmente con la flota con rumbo a Nueva España:

---

*Indígenas, africanos, Roma y europeos. Ritmos trasatlánticos en música, canto y baile*, Instituto veracruzano de la cultura, Centro veracruzano de las artes Arturo Argüello, Universidad veracruzana, Universidad Cristóbal Colón, The foundation for iberian music (The city university of Ny), Center for iberian and latin american music (Uc riverside), Centro veracruzano de las artes (Cevart), Veracruz, México, 11 de abril de 2019.

<sup>56</sup> I. Moreno Navarro, *Pluriétnicidad y poder. Las cofradías de negros en Sevilla y la Península ibérica y su influencia en América*, op. cit., p.37.

<sup>57</sup> A. Tello, *Cancionero musical de Gaspar Fernández/Tomo primero*, op. cit., pp.XXV-XXVI.

<sup>58</sup> M. Masera, *Bailar, saltar y brincar. Apuntes sobre el cancionero tradicional hispánico*, op. cit., p.34.

<sup>59</sup> «Se decidió que la navegación de los esclavos se hiciera pasando por Sevilla y que la renta fuera administrada por la Casa de la contratación» (E. Vila Vilar, *Hispanoamérica y el comercio de esclavos*, op. cit., p.101).

<sup>60</sup> *Iv*, p.56. Para mayor información sobre el comercio esclavista y la distribución de esclavizados africanos de origen bantú en la Nueva España, sugiero consultar la siguiente fuente: N. Ngou-Mve, *El África bantú en la colonización de México (1595-1640)*, Agencia española de cooperación internacional, Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 1994.

<sup>61</sup> A. Tello, *Cancionero musical de Gaspar Fernández*, tomo primero, op. cit., pp.XLVI.



La galera *Capitana de España* disponía en 1664 de doce chirimías tocados por cuatro esclavos que servían en la popa, y muchos años después (1692) una «instrucción» para las galeras dispone que «a los moros<sup>62</sup> chirimías de la Capitana se les enseñe a tocar el Salve [...] En la década de 1620 se hizo costumbre que embarcasen cada año en la nave principal de la flota que iba a Nueva España grupos de ministriles que viajaban para tocar en las funciones religiosas de San Juan de Ulúa y Veracruz<sup>63</sup>.

No obstante, y a pesar de las grandes similitudes y rasgos estereotípicos compartidos sobre lo «negro» entre España y la Nueva España, van a aparecer algunos elementos que los diferenciarán. En primer lugar, en el caso novohispano, la población esclavizada africana y afrodescendiente tuvo una presencia mayoritaria que la europea desde fechas relativamente tempranas, al grado que

en 1553 el virrey Luis de Velasco envía una carta a Felipe II diciéndole con preocupación: «Vuestra Majestad mande que no se den tantas licencias para pasar negros, porque hay en esta Nueva España más de veinte mil y van en aumento y tantos podrían ser que pusiesen la tierra en confusión»<sup>64</sup>.

Igualmente, Úrsula Camba recupera un comentario del virrey Luis de Velasco. Aunque la autora no especifica las fechas, parece que se trata de Luis de Velasco y Castilla, hijo del también virrey Luis de Velasco y Ruiz de Alarcón,

dijo de los negros y mulatos que «mala yerba siempre crece y no hay que fiar ni confiar dellos. Lo es posible se hace para tenellos sujetos. Así, no era conveniente mostrar desconfianza hacia negros y mulatos pues eran astutos y hábiles y se darían cuenta de que suscitaban temor»<sup>65</sup>.

Por lo tanto, la reproducción del estereotipo del negro como un individuo infantil, juguetón, bobo y devoto, se convierte en la Nueva España en un instrumento para mantener a raya, a través de una deculturación y una posterior reculturación y aculturación, a una población esclavizada que era mayoría en relación a la «blanca» y además era y fue propensa a rebeliones.

Igualmente, existió en la Nueva España una importante barrera racial-étnica<sup>66</sup>. El color de la piel fue un elemento importante de delimitaciones sociales que ayudó a dividir y controlar a los diversos grupos étnicos y la creciente población mestiza del virreinato. De esta manera, lo «blanco» y lo «castellano» se convierte, no sólo en paradigma de superioridad racial, sino que, gracias al discurso presente en los villancicos religiosos, también de pureza espiritual, llegando incluso a asociar a Jesucristo con Castilla. Margit Frenk señala tal asociación en la *Ensalada del Gachopín* de Gonzalo de Eslava.

<sup>62</sup> No se especifica si se trata de esclavizados negros o moriscos, pero por la fecha se asume que se trata de africanos o afrodescendientes.

<sup>63</sup> A. Vera Aguilera, *Música en Hispanoamérica durante el siglo XVII*, op. cit., p.634.

<sup>64</sup> M.A. Nájera, *Los afrojaliscienses*, «Estudios Jaliscienses», agosto 2002, pp.22-23.

<sup>65</sup> Ú. Camba Ludlow, *Imaginarios ambiguos, realidades contradictorias. Conducta y representaciones de los negros y mulatos novohispanos. Siglos XVI y XVII*, op. cit., p.58.

<sup>66</sup> Con esto no quiero decir que no la hubo en España, o que no la siga habiendo.



Eslava supo convertir esas piezas en obras originales, muy ligadas, por cierto, a su entorno novohispano. [...] En la *Ensalada del Gachopín*, el gachupín, o sea, el español recién llegado de la Península, es nada menos que Cristo, que llega desde “la celestial Castilla”. La presencia viva del pueblo en esos textos es también la del pueblo multirracial<sup>67</sup>.

Es así que, en los villancicos novohispanos de negros, encontramos una gran devoción de los africanos y afrodescendientes<sup>68</sup>, quienes, generalmente en grupo, van a adorar al niño en el día de Navidad con la esperanza de hacerse blancos<sup>69</sup>. Esto podría interpretarse como un discurso donde el esclavo que es dócil y asume de buen agrado su condición, al morir, podrá ser recompensado con la libertad y blancura de su alma por intercesión milagrosa de Jesús o los santos<sup>70</sup>, como lo deja ver la siguiente copla de un villancico anónimo, cantado en la catedral de México en 1658

1. Besalemo mano  
A señol Losé,  
Boluelemo alegle  
Y blanca depué<sup>71</sup>.

Por otro lado, la ensalada de San Pedro Nolasco de 1677, escrita por sor Juana y previamente presentada en este trabajo, utiliza el título de *Puerto Rico* para nombrar la intervención del personaje negro<sup>72</sup>. Esto nos puede indicar una referencia al intenso comercio interno que existía entre las distintas colonias y virreinos americanos, siendo el comercio esclavista una de sus salidas más lucrativas – incluso en el contrabando<sup>73</sup> – así como a los géneros musicales y bailes caribeños difundidos en la América española de la época.

Finalmente, otro de los rasgos que diferenciarían el tópico del negro entre España y Nueva España nos lo vuelve a presentar sor Juana en la misma ensalada, ya que en su

---

<sup>67</sup> M. Frenk, *Poesía y música en el primer siglo de la colonia*, en M. Masera (coord.), *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, Azul editorial, Universidad nacional autónoma de México, Barcelona, 2002, p.25.

<sup>68</sup> Como una reproducción del quehacer evangelizador del villancico religioso desarrollado en la Península ibérica.

<sup>69</sup> Con esto no quiero decir que esto no se presentaba en los villancicos de negro españoles, sino que en la Nueva España cobró una dimensión diferente al ser la población afrodescendiente mucho mayor que la europea; situación que no ocurrió en la Península ibérica.

<sup>70</sup> Igualmente, esto nos indica que, junto a las aspiraciones espirituales, y debido a la asociación entre lo castellano y lo divino, un esclavo devoto a su amo y a su nueva religión católica podría gozar, prácticamente como una realidad inalcanzable, de una mejor calidad de vida o un ascenso social, lejos de la mácula del pecado causante de su condición esclava.

<sup>71</sup> Ú. Camba Ludlow, *Imaginarios ambiguos, realidades contradictorias. Conducta y representaciones de los negros y mulatos novohispanos. Siglos XVI y XVII*, op. cit., p.155.

<sup>72</sup> M.L. Tenorio, *Los villancicos de sor Juana*, op. cit., p.156.

<sup>73</sup> E. Vila Vilar, *Hispanoamérica y el comercio de esclavos*, op. cit., p.158.



*Puerto Rico*, se hace mención a los obrajes novohispanos<sup>74</sup>, en los cuales la mano de obra esclava fue ampliamente utilizada y explotada<sup>75</sup>.

Los obrajes nacen, desde su primer establecimiento, como verdaderas prisiones. Los esclavos, los trabajadores endeudados y los condenados por los tribunales a trabajos forzados duermen en el obraje, viven y mueren dentro de sus sórdidas paredes. [...] trabajan de sol a sol. Al terminar el día se les encierra – la puerta clausurada con trancas y llave – en galeras o dormitorios colectivos llamados *sacas*<sup>76</sup>.

Ante tan desoladora realidad, sor Juana presenta en las coplas de su *Puerto Rico* una melancolía que nos recuerda a la duda y la decepción de la realidad que Calderón de la Barca plantea en voz de Segismundo en *La vida es sueño*. Como el príncipe polaco de Calderón, el negro Pilico de sor Juana se cuestiona a sí mismo y a su realidad – determinada por su esclavitud y esta, por su color de piel – y cómo no es redimido de su injusto cautiverio por aquellos que profesan caridad con el desvalido, en este caso, los frailes mercedarios<sup>77</sup>. Finalmente, se responde con lo que parece ser al mismo tiempo un lamento y un reclamo:

Hoy dici que en las Melcede  
 estos Parre Mercenaria  
 hace una fiesa a su Palre,  
 ¿qué fiesa? Como su cala.  
 Eya dici que redimi:  
 cosa parece encantala,  
 por que yo la Oblaje vivo  
 y las Parre no mi saca.  
 La otra noche con mi conga  
 Turo sin durmí pensaba,  
 Que no quiele gente plieta,  
 Como ella so gente branca.  
 Sola saca la Pañola;  
 ¡pues, Dioso, mila la trampa,  
 Que aunque neglo, gente somo<sup>78</sup>,  
 Aunque nos dici cabaya!<sup>79</sup>

<sup>74</sup> «Durante el siglo XVI los obrajes se dedicaron sobre todo a la manufactura con algodón, lino y cáñamo. En la capital novohispana había varios obrajes por ejemplo en Tlatelolco y San Diego» (C.V. Masferrer León, *Muleke, negritas y mulatillos. Niñez, familia y redes sociales de los esclavos de origen africano en la ciudad de México*, Instituto nacional de antropología e historia, México, 2013, p.87).

<sup>75</sup> «En efecto, en la segunda mitad del siglo XVII muchos esclavos trabajaban en dichas factorías. Concretamente, en el obraje de Tomás de Contreras, en 1660, había 101 esclavos, y 92 en el de Antonio de Ansaldo, en Coyoacán» (E. Vila Vilar, *Hispanoamérica y el comercio de esclavos*, op. cit., p.213).

<sup>76</sup> G. Aguirre Beltrán, *El negro esclavo en Nueva España. La formación colonial. La medicina popular y otros ensayos*, op. cit., p.73 y pp.76-77.

<sup>77</sup> M. L. Tenorio, *Los villancicos de sor Juana*, op. cit., pp.156-157.

<sup>78</sup> Para Martha Lilia Tenorio, este verso guarda relación con la obra de Lope de Vega, quien en *Los comendadores de Córdoba* de 1596, presenta un personaje blanco que al querer abrazar a los esclavos se justifica de la siguiente manera: «Todos los he de abrazar / que aunque negros, gente son» (*Ibidem*).

<sup>79</sup> A. Méndez Plancarte (ed.), *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz II. Villancicos y letras sacras*, op. cit., p.40.



### **3. Breves reflexiones finales**

Como pudimos apreciar, la producción de villancicos religiosos y su relación con el teatro y la literatura del Siglo de oro se fue estrechando a lo largo de los siglos XVI y XVII. Aunque parecería que la introducción de elementos seculares y composiciones musicales en romance al rito católico fuese una relajación de la liturgia, no fue así. La iglesia de la Contrarreforma – y más concretamente dentro del imperio español – utilizó las manifestaciones populares de religiosidad y los espacios públicos como escenarios para una demostración de poder y control: las fiestas de la Navidad o el Corpus, por ejemplo.

En estos nuevos espacios, donde el imaginario del teatro y el rito religioso se van entreverando, irán surgiendo inevitablemente personajes estereotipados. Esto último como referencia a ciertos grupos sociales marginales dentro de la sociedad española de la época: vascos, gallegos, portugueses, negros, etc.

En el caso particular del «negro», como estereotipo cultural y social, se partió de una percepción de los individuos africanos y afrodescendientes que hunde sus tradiciones en los últimos años del siglo XIV. En esta época el africano era visto no como una amenaza, sino como un grupo minoritario que, debido a su inherente condición de inferioridad racial, debía ser esclavo y debía ser tratado con conmiseración.

Es así que surge una imagen del «negro» cándido e infantil; inocente de su condición, pero que no puede escapar de ella. Con el tiempo, se irá adhiriendo a este estereotipo la alegría, la propensión al baile y a la música, y la llamada «habla bozal». Con todo ello, se conformarán, dentro de la esfera del villancico sacro español, los llamados «villancicos de negro», «guineos», etc.

No obstante, es interesante notar que muchas de estas características que moldearán el tópico «negro» de los villancicos sacros y la literatura secular de los siglos XVI y XVII parten de una realidad vivida por los africanos y sus descendientes en el imperio español. Al estudiar la letra de los villancicos, no sólo podemos darnos cuenta de cómo eran percibidos, sino también de algunos elementos de su cotidianidad: sus fiestas, su música, los oficios en los que se les ocupaba, su movilidad dentro del imperio, su fuerte sentido de comunidad, etc.

En el caso novohispano, la visión del «negro» se verá modificada. Debido a la diferencia del contexto social con la península, el villancico tendrá que responder a las nuevas exigencias sociales que demandaba el virreinato. A lo largo del periodo colonial novohispano, los africanos y sus descendientes – sobre todo durante la primera mitad del siglo XVII – fueron más numerosos como grupo poblacional que los europeos; situación que se hace necesaria debido al uso de los esclavizados como motor económico del virreinato, junto a los indígenas.

Debido a esta mayoría poblacional, el «negro» siempre fue visto con recelo e incertidumbre por parte de las autoridades civiles y eclesiásticas; es así que el villancico guineo sirvió como una fuerte herramienta deculturalizante de lo africano y reculturalizante hispánica de lo «negro». El estereotipo de un «negro» devoto y dócil se



convierte en necesario para las autoridades imperiales españolas y el «negro» retador, rebelde y grosero en una mofa y un motivo de burla.

Por otro lado, vemos que la producción de villancicos de negro, al adaptarse al contexto del virreinato, ampliará sus temáticas. Aunque recicla ideas y estereotipos heredados del teatro y el villancico sacro español – «habla de negro», musicalidad del africano, inocencia, etc. – podemos ver una diferencia al revisar la producción literaria de sor Juana Inés de la Cruz.

En ella se perciben elementos de la realidad, no sólo novohispana, sino americana, pues nombra el villancico de negro de su ensalada a San Pedro Nolasco de 1677 como *Puerto Rico*, lo que nos puede indicar la gran movilidad e intercambio económico y musical entre las diferentes colonias y virreinos hispanoamericanos. Intercambio en el que los africanos y sus descendientes fueron un elemento sociocultural importante.

Otro ejemplo de diferencias que podemos encontrar entre el villancico de negro novohispano y español – concretamente en el villancico de sor Juana – es la escenificación del obraje. Estos espacios de trabajo forzado, donde los esclavizados fueron requeridos de manera continua, tuvieron una gran importancia en la Nueva España. Con esto no quiero decir que sor Juana «hable» por los esclavizados o que fuese una voz reivindicadora, sino que dentro de su producción encontramos ciertas particularidades que diferencian lo novohispano de lo español en torno al imaginario de lo «negro» como estereotipo sociocultural.

Finalmente, es necesaria una revaloración y un estudio más detenido de este repertorio, ampliamente estudiado, ya que al cambiar los enfoques de aproximación metodológica utilizados hasta ahora, es posible encontrar elementos culturales que pudieran tener un significado en el presente sociocultural hispanoamericano. Con esto último, me refiero a que, a través de la reevaluación de este repertorio poético-musical, es viable evaluar el cómo se han transmitido ciertos rasgos del estereotipo del «negro» del Siglo de oro a los tiempos actuales. Especialmente cuando sucesos recientes en varios Países americanos: como México o los Estados Unidos, ponen de manifiesto la urgente necesidad de evidenciar, discutir y superar conductas racistas que se han arrastrado por tanto tiempo contra los grupos socio-culturales-étnicos no hegemónicos en Occidente. Me refiero en este ensayo en concreto a las poblaciones afrodescendientes, pero la problemática se amplía a las comunidades indígenas (en el caso mexicano, por ejemplo).

Por otro lado, también se plantea que, a través del estudio interdisciplinario, tanto de la música como de la letra de estos villancicos guineos, es posible, también, encontrar evidencias de las realidades cotidianas de las poblaciones afrodescendientes en Iberoamérica. Pues, si bien es cierto que los villancicos son producto, en gran medida, del imaginario hegemónico ibérico de los siglos XVI y XVII y de la formación de estereotipos, también tienen un fundamento, aunque lejano en muchos casos, en una realidad social aparente.

Con esto me refiero a que dichos estereotipos parten, muchas veces, de una realidad evidente no sólo para los maestros de capilla y literatos dedicados a su escritura, sino a la población en general. Los rasgos a los que aludo son los siguientes, de manera general:





fonética y palabras de origen africano (especialmente bantú), elementos estéticos musicales específicos trabajos o labores en que fueron empleados en Hispanoamérica e inclusive algunos esbozos de pensamiento filosófico-religioso africano; pues no debemos olvidar que este repertorio tenía también una fuerte misión evangelizadora. Así, la búsqueda de vínculos por parte de la Iglesia católica entre las culturas dominante y dominada propició el uso de ciertos elementos comunes o propios de los pueblos africanos y afrodescendientes para la transmisión del dogma católico entre ellos.

De esta manera, entendemos que entre las letras de villancicos sacros, y sobre las tablas y tras los telones del teatro del Siglo de oro, podemos percibir un atisbo de realidad de la herencia africana y afrodescendiente; la cual ha estado latente en ambos lados del Atlántico, a pesar de tantos intentos, por largos siglos, de ser silenciada.

### Referencias bibliográficas / References

- Aguirre Beltrán G., *El negro esclavo en Nueva España. La formación colonial, la medicina popular y otros ensayos*, Universidad veracruzana, Instituto nacional indigenista, Gobierno del estado de Veracruz, Centro de investigaciones y estudios superiores en antropología social, Fondo de cultura económica, México, 1994.
- Calderón de la Barca P., *La vida es sueño*, en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-es-sueno--0/html/fedc73fa-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-es-sueno--0/html/fedc73fa-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html), consultado el 14 de diciembre de 2019.
- Camba Ludlow Ú., *Imaginarios ambiguos, realidades contradictorias. Conducta y representaciones de los negros y mulatos novohispanos. Siglos XVI y XVII*, El colegio de México, México, 2008.
- Frenk M., *Del Siglo de oro español*, El Colegio de México, México, 2007.
- Frenk M., *Poesía y música en el primer siglo de la colonia*, en Masera M. (coord.), *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, Azul editorial, Universidad nacional autónoma de México, Barcelona, 2002, pp.17-39.
- García de León Griego A., *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, Siglo Veintiuno editores, Estado libre y soberano de Quintana Roo, Universidad de Quintana Roo, Unesco, México, 2002.
- Guerra R., *La sarabanda y la chacona, indiana amulatadas*, «Revista de Música», julio, año 1, n.3, 1960, pp.104-108.
- Jones R.O., *Historia de la literatura española 2. Siglo de oro: prosa y poesía. Siglos XVI y XVII*, Editorial Ariel, Barcelona, 1984.
- Krutitskaya A., *Villancicos que se cantaron en la catedral de México (1693-1729)*, Universidad nacional autónoma de México, Instituto de investigaciones filológicas, México, 2018.
- Masera M., *Bailar, saltar y brincar. Apuntes sobre el cancionero tradicional hispánico*, Universidad nacional autónoma de México, Centro de investigaciones filológicas, México, 2013.



- Masferrer León C.V., *Muleke, negritas y mulatillos. Niñez, familia y redes sociales de los esclavos de origen africano en la ciudad de México*, Instituto nacional de antropología e historia, México, 2013.
- Méndez Plancarte A. (ed.), *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz II. Villancicos y letras sacras*, Fondo de cultura económica, México, 2012.
- Morales Abril O., *Villancicos de remedo en la Nueva España*, en Tello A. (coord.), *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, Ciesas, Cenidim, México, 2013, pp.11-38.
- Moreno Navarro I., *Pluriethnicidad y poder: las cofradías de negros en Sevilla y la Península ibérica y su influencia en América*, en Serrano Espinoza T.E., Jarillo Hernández R. (coord.), *Cofradías de indios y negros: origen, evolución y continuidad*, Instituto nacional de antropología e historia, México, 2018, pp.21-56.
- Nájera M.A., *Los afrojaliscienses*, «Estudios Jaliscienses», agosto 2002, n.49, pp.20-32.
- Ngou-Mve N., *El África bantú en la colonización de México (1595-1640)*, Agencia española de cooperación internacional, Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 1994.
- Pérez Fernández R., *Del nombre de una danza, un concepto arcano*, en Clark W., Figueroa R., Goldberg M., Gottfried J., Pizà A. (pres.), *Indígenas, africanos, Roma y europeos. Ritmos trasatlánticos en música, canto y baile*, Instituto veracruzano de la cultura, Centro veracruzano de las artes Arturo Argüello, Universidad veracruzana, Universidad Cristóbal Colón, The foundation for iberian music (The city university of NY), Center for iberian and latin american music (Uc riverside), Centro veracruzano de las artes, Veracruz, México, 11 de abril de 2019.
- Pérez Fernández R., *La música afromestiza mexicana*, Universidad veracruzana, Xalapa, 1990.
- Privitera M., *Madrigali malinconici*, en Nattiez J.J., Bent M., Dalmonte R. y Baroni M. (dir.), *Enciclopedia della musica*, vol. IV, *Storia della musica europea*, Giulio Einaudi editore, Turín, 2004, pp.296-315.
- Rees O., *Villancico*, en Latham A. (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*, Fondo de cultura económica, México, 2009, pp.1572-1573.
- Ruiz Torres R.A., *El pasado musical africano*, en Ruiz Rodríguez C. (coord.), *La presencia africana en la música de Guerrero. Estudios regionales y antecedentes histórico-culturales*, Secretaría de cultura, Instituto nacional de antropología e historia, México, 2016 pp.49-68.
- Santamaría C., *Negrillas, negros y guineos y la representación musical de lo africano*, «Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas», vol.2, n.1, octubre 2005-marzo 2006, pp.4-20.
- Tello A., *Cancionero musical de Gaspar Fernández/Tomo primero*, Cenidim, Conaculta, Inba, México, 2001.
- Tenorio M.L., *Los villancicos de sor Juana*, El colegio de México, México, 1999.
- Torrente Á., *El villancico religioso*, en Torrente Á. (ed.), *Historia de la música española e hispanoamericana*, vol.3, *La música en el siglo XVII*, Fondo de cultura económica, Madrid, 2016, pp.433-530.



- Vera Aguilera A., *Música en Hispanoamérica durante el siglo XVII*, en Torrente Á. (ed.), *Historia de la música española e hispanoamericana*, vol.3, *La música en el siglo XVII*, Fondo de cultura económica, Madrid, 2016, pp. 619-704.
- Vila Vilar E., *Hispanoamérica y el comercio de esclavos*, 2º edición, Universidad de Sevilla, España, 2014.

Recibido: 28/07/2020

Aceptado: 15/11/2020

