

Villancico de Negros, una ventana por donde se ve e integra al otro

Gerardo E. Meza Sandoval

Pianista. Costa Rica

UNA/UCR

gemeza@costarricense.cr

Recibido: 27 – VII – 09 • Aprobado: 05 – X – 09



PALABRAS CLAVE:

Villancico, festividad pascual, negro, tradición africana.

KEY WORDS:

carol, Easter Fest, Black people, African tradition.

Resumen

La risa del villancico es detonante para observar este género musical como una ventana desde donde la sociedad hispanoamericana ve al negro como al otro, al diferente. Como se observa, el villancico es el medio para integrar al Oficio Divino los elementos caracterizadores de los diferentes grupos étnicos al Oficio Divino. Se analiza también cómo la risa en la festividad pascual logra un maravilloso conjuro, en el cual el latín se transforma en sonoras onomatopeyas africanas.

Abstract

Christmas Black Carol, a window that looks at others and integrates their ethnic group

Gerardo E. Meza Sandoval

The laughter of the Christmas carol, is a lure to watch this musical genre as a window from where the Hispano-American society looks at black people like the other or the different one. As it is seen, the Christmas carol is the medium by which, elements are integrated to feature different ethnical groups as the Divine Trade. There is also an analysis of how laughter during Easter fests gets its spell to the point where Latin onomatopoeia are transformed in loud African ones.

INTRODUCCIÓN

La religiosidad imperante durante la Colonia, en América, hacía que la vida de las personas girara en torno a la Iglesia Católica; esta, para lograr un control y dominio de las gentes, ordena la distribución de las horas. Dentro de este horario estricto se da la llamada hora de maitines, una ceremonia celebrada antes del amanecer.

La ceremonia consta de tres partes: en la primera, el *invitatorium*, se entona el salmo 94 “*Venite, exultemus Domine*”. Las otras contienen un total de nueve lecturas con sus respectivos responsorios intercalados por tres nocturnos, salmos y antífonas.

El confesor de Isabel la Católica, Fray Hernando de Talavera, propuso que en los maitines de fiestas mayores se hiciera uso de canciones folclóricas o populares para la evangelización de moros y sefarditas. Esta práctica llegó a la América hispánica y fue desarrollada por autores como Juan de Araujo, Alfonso Torices y Rafael Antonio Castellanos.

En este trabajo sobre los villancicos navideños, que tiene en cuenta su carácter gozoso, serán tratados como la ventana de las observaciones realizadas al vecino diferente, al otro. Al observar los textos se encuentra que en España los hay gallegos, portugueses, asturianos, gitanos, negros (*guineos*), lista continuada en la América Colonial española donde se incluyen a tlascaltecos y a los nahuatl.

En el villancico son integrados los elementos que caracterizan diferentes grupos étnicos, para este trabajo se ha escogido el “villancico de negros” especialmente porque relata una manera de ver e integrar uno de los grupos. El relato del villancico describe al negro, su manera de comunicarse, de bailar, de trabajar y adopta elementos de la tradición musical. Entre los elementos adoptados en este género musical se encuentran el ritmo y la utilización de algunas palabras, por eso más adelante se dice: la risa en la festividad pascual logra, a través de la metáfora musical, que el latín sea transformado en sonoras onomatopeyas africanas.

DE PROHIBICIONES Y LO PINTORESCO



El período colonial en la América hispana estuvo marcado por la religión católica-romana. Los sectores representativos tenían la jurisdicción y censura de todo el aparato ideológico que se estaba construyendo. Por ello la historia de la música Occidental, tanto en

Europa como en América, se encuentra estrictamente correspondida con la estructura de la liturgia católica. La música formó parte importante e inseparable de todas las celebraciones del calendario anual religioso. El género

al cual se hace referencia, llamado villancico, en tanto canción de alabanza forma parte del oficio divino.

Sin embargo, este tipo de composición en el contexto religioso estuvo sujeto a censura y prohibición por parte de las autoridades eclesiásticas, ya que desde los primeros tiempos de la Iglesia Católica hasta aproximadamente finales del siglo XV, eran expresiones consideradas peligrosas para el rito católico, como lo evidencia Egberto Bermúdez:

“Dichas prohibiciones mencionan el uso de cantos y bailes que, según algunas tradiciones, se hacían en los atrios y aun dentro de las iglesias y que en muchas ocasiones estaban asociados a representaciones o dramas de asunto religioso, que en el período medieval fueron importantes instrumentos para el acercamiento de las clases subalternas al dogma y a la práctica religiosa. Estas manifestaciones eran consideradas «paganas» y existe evidencia de uso durante los siglos XIII y XIV, pero aparentemente la introducción de canciones en lenguaje vernáculo durante el oficio religioso es atribuida al primer arzobispo de Granada, Hernando de Talavera”. (Bermúdez, 1995: 4-9)

El término “villancico” se emplea para designar canciones devocionales de índole gozosa. En los Cancioneros españoles se conservan, según el diccionario Harvard de Música, desde aproximadamente el año 1500 (Randel, 1999). Al profundizar sobre el tema del villancico se da cuenta de su origen regional, popular, el cual es aprovechado con fines de conversión. Fray Hernando de Talavera, encargado de evangelizar moros y sefarditas en los tiempos de Isabel la Católica, como parte de los esfuerzos realizados por la Iglesia Católica para incorporar la población del Reino de Granada, inició la costumbre de ocupar materiales musicales y lenguas de las regiones de Aragón, Cataluña y Andalucía, para algunas festividades del calendario litúrgico (Bermúdez, 1995; Tello, 1997; Lehnhoff, 1994). De igual manera, en la evangelización de la América Hispánica se utilizan lenguas indígenas, africanas y de otras regiones al lado de elementos musicales característicos.

De esta manera, se tienen villancicos con letras portuguesas, tlascaltecas, en náhuatl y africanas, entre otras; son de tipo dramático y semidramático; en ellos se utilizan identidades no hispánicas y acentos característicos; además se utiliza un estilo musical apropiado¹. Se distinguen entre las variantes del tipo de villancico que destaca elementos negroides, los tipos negro, guineo, canario y negrillo.

Los villancicos se cantaban en la hora canónica llamada de maitines. Los maitines estaban estructurados desde el inicio del Renacimiento. Será en los albores del renacimiento cuando se inicia la costumbre de sustituir los

responsorios litúrgicos en latín por canciones en lengua castellana². Es en los de navidad donde, por su carácter gozoso, se integran los villancicos con característica de los diferentes grupos étnicos que comparten con los españoles en las “nuevas tierras de su majestad”³.

En un ambiente de fiesta inigualable, como son los mañines de pascua, se da un desfile carnavalesco de un sin fin de personajes, Álvaro Llosa Sanz lo describe del siguiente modo:

En torno al escenario del Portal de Belén irán apareciendo gallegos y vizcaínos, negros y gitanos, portugueses y franceses, suegras y doctores, abogados y enanos, sacristanes y barberos, pastores y zagalas... un sinfín de personajes cuyos dichos y redichos, actuaciones y actitudes, mensajes y canciones... conforman una maravillosa fuente de diversión, sátira, burla, donaires, gentilezas... y también alabanzas al Niño, por quienes todos se redimen. Hay lugar para la risa y el gozo, la ironía y el desparpajo, el ingenio. (Llosa Sanz, 2001)

De esta pléyade de personajes destacaremos el uso del protagonista negro. A través de chistes y mofas se ve a los negros, su trabajo de servicio doméstico y lo que mejor lo caracteriza: su negrura. Behague (1979) ha visto los “efectos pintorescos” de los villancicos “del tipo negro, guineo y negrillo”, destaca, además, que están basados en las tradiciones musicales afrohispanicas. Según lo expresa, sus letras están fundamentadas en dialectos “pseudo-negros”, proporcionan un ejemplo temprano, aunque descolorido, de la herencia musical afroamericana del área.

Los villancicos generalmente se pensaron en colecciones o ciclos; entre los más famosos se encuentran los de Sor Juana Inés de la Cruz, cuyas series incluían imitaciones literarias de dialectos descritos como gallego, portugués, indio, vizcaíno y Puerto Rico⁴, se destaca el tipo negrilla o negro, un tipo narrativo y piadoso en supuesto dialecto negro. Al revisar textos de autores como Álvaro Llosa Sans, Egberto Bermúdez, Dieter Lehnhoff, se nota que el lenguaje usado en el villancico es simple, a veces aparece una jerigonza divertida, incluso difícil de entender. Lo cómico alcanza lo chocarrero, lo bufo y lo burlesco. Las bromas se sienten irreverentes en varios casos, pues llegan al límite de la religiosidad.

La alusión a características y al tipo de lenguaje de minorías étnicas, extranjeros y grupos marginales fue uno de los temas más comunes en los villancicos navideños, tanto de España como en América⁵. Así aparece constantemente imitada de manera burlesca la apropiación que los no castellanos tienen del idioma y a su lado palabras importadas de otros idiomas. Los siguientes versos hablan de un francés:

Con totili mundi a cuestras

*Venía un Francés rodando;
Que el hombre que sirve al mundo
Tiene del mundo este pago.
Viendo su mundo perdido
Se entró en el portal llorando;
Donde halló que le esperaba (Sic)
Dios con el mundo en la mano. (Llosa Sanz, 2001)*

Un ejemplo gallego dice:

*- Dixen, que la mula
Es nossa paysana.
- Si ela tira couzes,
Galega e sin falta.*

En el título “Las coflas desde la estleyade” de Juan de Araujo, por ejemplo, el cual ha sido mencionado por Behague, se nota cómo el compositor utiliza la apropiación del castellano que hacen los personajes representativos del villancico. Este villancico, como lo señala el autor citado, es de tipo responsorial y se puede observar la utilización de onomatopeyas como “gulumbe, gulumbe, gulumba”.

En el texto transcrito del villancico anónimo que aparece en la antología de Claro Valdés (1974: LXXV y LXXIX), “Esa noche yo baila”, al lado de un español infantil presenta la palabra ‘lucume’ de origen africano:

*Esa noche yo baila
ha ha ha ha
con María lucume
he he he he
asta (Sic) sol que amanece
ha ha ha ha*

En el villancico de Alonso Torices, “Toca la flauta”, tenemos la siguiente combinación de vocablos:

*Di guinea salimos sambacate
Pol que sano so Plimo zambacate
Y a buscaie venimos sambacate
Que la Vira no de
Ay ay ay que le le le
Al sonsonetiyo de sambacate*

Como se ha destacado, lo pintoresco del idioma y su explotación musical es lo mejor que se aprovecha en el villancico de negros y extranjeros. En el siguiente apartado, se desarrollará una manera de acercarse al texto villancico de negros.

NOSOTROS, ELLOS Y LA VENTANA



Una manera de aproximarse al villancico de negro es la perspectiva de la problemática identitaria. El yo es una construcción definida desde la relación con el otro. Hay un yo comunitario que es el nosotros; el cual, siguiendo

la dicotomía antes mencionada, se dimensiona en el nosotros-ellos. Nosotros los conocidos, ellos los desconocidos, los que tendrán que ser definidos y me definirán (Cáceres, 1999: 47). Del desconocimiento del otro surge el temor, la ironía, la risa; esta, será el detonante para el acercamiento al villancico gozoso de negros.

Esta relación dicotómica no es simple; se construye a partir de una serie de redes sociales, económicas, además de diversos intereses, de distintas prácticas cotidianas y convicciones. Pero hay que tener en cuenta que la identidad, como las prácticas, es mutable y se identifican con el poder. En este sentido, las relaciones que se dan en la América española construyen una serie de redes identitarias a través de un ejercicio permanente de recuperación de historias propias de los diferentes conglomerados que convergieron en el nuevo continente, contadas de una generación a otra⁶. La construcción-reconstrucción se va dando por medio del sincretismo y la creación de nuevas adscripciones lingüísticas, religiosas e incluso étnicas a través de procesos de identificación, de creación y recreación. (Vargas y Sajona, 1993: 20- 22)

Las construcciones musicales surgen como material que, de alguna manera, reflejan lo que sucede en el entorno que le produce. El discurso musical es atravesado por los discursos sociales, por tanto muestra las marcas de la sociedad que lo construye. De manera que se puede considerar esta construcción musical, “el villancico de negros”, marcado por las relaciones constructivas identitarias y de poder.

Durante la colonización del Nuevo Continente se provoca, no solo el descenso demográfico indígena en proporciones catastróficas, sino que, además, se importa mano de obra en condiciones de explotación sui generis. La persona que ingresa desde su continente original, el África, a las nuevas tierras, viene en condiciones desventajosas; ante las posibilidades del europeo, la condición de esclavo impone más limitaciones que ventajas, esta relación evidencia una forma de dominación, control y uso de poder.

El villancico surge en la institución que, por ley y moral, se encarga de controlar y definir el lugar de las gentes y los pueblos; detenta el poder y, quienes los escriben, les sirven en su tarea evangelizadora. Esos que detentan el poder son el “nosotros”: blancos, libres, cristianos, europeos, dueños de la lengua castellana. Los otros son negros, esclavos, paganos, incivilizados, sin alma ni lengua, por tanto, no pertenecen a la misma comunidad, están condenados a ser legítimamente excluidos de las instancias del poder. (Cáceres, 1999: 47)

El desconocimiento del otro provoca inseguridad, curiosidad y miedo, a la vez una fascinación especial que le deforma. Recuérdese que la praxis del hombre se ve animada por formaciones imaginarias en donde lo otro

o el otro es una ficción pura y se tiende a monstrificar, así, durante la Edad Media, Europa monstrificó a otros pueblos y esta costumbre pasó el Atlántico, en este lado se bestializan los indios y los negros como parte de la construcción ideológica. (Herra, 1988: 75-78)

El arte ha funcionado como una herramienta desculpabilizadora. En ese sentido, el monstruo estético, el otro, es irreal, solo existe en la imagen, se muta en retórica de la composición. (Herra, 1988: 83-87) El villancico como construcción estética funciona como ventana por donde se observa e ingresa la imagen de ese personaje extraño y será trasladada a la retórica de los villancicos para que ese temor que inspira se transforme en algo irreal, ficticio y de esta manera se pueda controlar o al menos atenuar. El villancico de navidad da espacio a la risa a través de la parodia, la sátira, el prejuicio popular, es por donde se integran los elementos, de los diferentes grupos étnicos, que caracterizan este Oficio Divino.

EL OFICIO DIVINO, LAS COFLAS Y “GULUMBE, GULUMBA”



Los maitines estaban estructurados en tres Nocturnos que a su vez se componían, cada uno, de tres salmos con sus correspondientes antífonas, después de los cuales seguía un responsorio. En días importantes, en lugar del último se cantaba el himno *Te Deum laudamus*. Posteriormente, inicia la costumbre de sustituir los responsorios litúrgicos en latín por canciones en lengua castellana. Serán los villancicos de navidad, por su carácter gozoso, los que permitan su integración con algunas referencias a elementos de música popular de diversas tradiciones; dentro de esa diversidad, de tradiciones étnicas, se encuentran los negros y sus villancicos.

La alusión a características y al tipo de lenguaje de minorías étnicas y grupos marginales fue uno de los temas más comunes en los villancicos navideños, tanto de España como en América. En el caso de la Península Ibérica, los gallegos, asturianos, vascos, gitanos y portugueses eran protagonistas de graciosos villancicos en los cuales las palabras en dialecto y la deformación del castellano, propia de su pronunciación, fueron simuladas, estableciendo, de este modo, estereotipos. En el caso de los grupos marginales, los más relevantes para nuestro caso son los de esclavos africanos e indígenas americanos; aunque, en el medio peninsular, se seguía incluyendo a labradores y pastores desde una perspectiva paternalista, reflejada en el ingenuo lenguaje y los conceptos simples a ellos atribuidos.

Ese paternalismo se repite con respecto a los indígenas y negros; por ende se transcribe el castellano hablado



por los negros: sus típicos giros como el cambio de la «r» por la «1» y la confusión en el uso de los artículos; este, será el lenguaje más usado en los villancicos de negros (Rey, 2004). A menudo, se incluían algunas palabras extraídas de los lenguajes africanos u otros que simplemente sonaban como tales y reforzaban el estereotipo. Se les asignaba un papel ingenuo y de seres humanos en “estado natural”; generalmente, palabras como “zulumba”, “gurumbe”, “zanzé” o “zambúcate”, así como “gulumbe” y “gulumba” cumplen un papel rítmico en la pieza. He aquí parte de un Villancico de los negritos de Sor Juana Inés de la Cruz en el que se pueden observar elementos onomatopéyicos⁷:

*Dum, du-du-dum
Dum, du-du-dum
Ah, señol Andrea
Ah, señol Tomé
¿Tenemo guitarra?
¿Savemos Tocaya?
Guitarra tenemo.
Tocaya sabemo*

En los villancicos de negros, con sus “efectos pintorescos” y letras basadas en dialectos “pseudo-negros”, se observa que provocan un sacudimiento, una ruptura con lo sagrado a través de la risa. Esto recuerda lo que escribió Octavio Paz (1971) respecto a la risa en las cabezas Olmecas:

“La risa sacude al universo, lo pone fuera de sí.... La risa es una suspensión y, en ocasiones, una pérdida del juicio. La risa es satánica porque es una de las marcas de la ruptura del pacto entre Dios y la criatura”. (Paz, 1971:23)

El que los negros estén excluidos de las instancias del poder no significa que no las influyeran de alguna manera. En ese sentido, se consideran marcas importantes el nuevo impulso rítmico, resultado del uso sistémico de la síncopa, la utilización de palabras de origen africano o seudoafricano, utilizados por compositores como Juan de Araujo o Alonso Torices. Las tradiciones musicales afrohispanicas fueron satanizadas, pero la retórica de los villancicos las vuelve irreales, las transforma y las españoliza a través de un sincretismo. La magia y las religiones tienen lenguas extrañas que solo los iniciados cono-

cen, las lenguas y los dialectos pseudo-negros se acercan al latín y, en una pérdida de juicio rector, comienzan a ser parte del pacto entre Dios y la criatura.

La risa sacude al universo y en una acción carnavalesca, de manera responsorial, el Oficio Divino trasforma su latín en sonoras onomatopeyas como "gulumbe, gulumbe, gulumba". Entre sus múltiples obligaciones, los maestros de capilla del ámbito Hispanoamericano, componían la música para las festividades importantes del calendario litúrgico. Fuera esta una polifonía en latín o villancicos en una lengua autóctona, cada una estaba pensada para cumplir un lugar en la liturgia y en la conversión. Fray Hernando de Talavera encontró la manera de atraer nuevas gentes a los maitines a través de elementos populares de los moros y sefarditas, pero al otro lado del Atlántico, esta práctica fue desbordada al servir como herramienta de sincretismo cultural.

A la vez que se satiriza y se burla el habla del negro al reproducir elementos musicales como el ritmo y la sonoridad, el compositor de villancicos se determina, y determina, la relación con el otro; reconoce que hay otro, y que es diferente y, aunque se quiere transformarlo, también tiene la facultad de transformar. Personajes, como Juan de Araujo, incluso llegan a logros realmente sorprendentes gracias a la utilización de efectos más originales, como cuando hacen uso de dialectos pseudo-negros y elementos musicales de la tradición africana.

REUTILIZACIÓN DE ELEMENTOS DE TRADICIÓN AFRICANA



En este apartado se verá la reutilización de elementos de la tradición musical negra presentes en el villancico de negros entre los siglos XVI al XVIII.

Entre las características señaladas en la música negra están: un desarrollo a partir de "microciclos", las cuales son células rítmicas o melódicas. La repetición de motivos dentro de formas abiertas, a los que se les atribuye cierto efecto hipnótico; el papel preponderante del canto y los tambores, el ritmo en función de la dinámica del discurso musical; inherente a esto, la polirritmia y la polimetría, la presencia del elemento improvisatorio y la utilización preeminente de la forma antifonal de llamado y respuesta (Acosta, 1982). Estas particularidades al integrarse a las producciones hispanoamericanas sufrirán cambios y transformaciones en diferentes niveles durante el proceso de creación y recreación de la cultura. Por lo tanto, al abordar los villancicos seleccionados, se espera contar con algunas de estas características.

La descripción del villancico del siglo XVII, realizada por Gerald Behague, dice que son contruidos:

"con un ritmo vivaz de 6/8 con continuos efectos de hemiola a 3/4; con fa o do mayor como tonos casi exclusivos; y la práctica responsorial de solistas versus coro" (Behague, 1979: 46-52).

Para este autor, Juan de Araujo (1646-1712)

"logra sus efectos más originales con dialectos pseudo negros y "gitanos" en sus villancicos y jácaras, tales como el villancico de Navidad "Los coflas desde la estleyae", cuyo impulso rítmico resulta del uso sistemático de la síncopa."

Behague ha sugerido, en su libro sobre la Música Latinoamérica, que la reutilización de elementos de tradición africana por compositores de los siglos XVI al XVIII proporciona un ejemplo temprano, aunque descolorido, de la herencia musical afroamericana del área (Behague, 1979: 43). Entre los cuales están la síncopa, la simultaneidad métrica y la práctica responsorial.

Luego de las citas anteriores, se hará un acercamiento a tres villancicos publicados por Samuel Claro en su antología, donde se presentan algunas de estas características.

El villancico de Alonso Torices, "Toca la flauta", está escrito en fa, la métrica es de 6/8 y a menudo aparecen efectos de hemiola. La característica principal, del villancico de negros, es la práctica responsorial de solistas versus coro, como el caso del "Negro de nauidad" de Torices, el tiple solista versus dos tiples y bajo en el coro con bajón duplicando la voz del bajo.

"Pasacualillo", un villancico negro a la navidad (como dice la carátula) está escrito para tiple solista, coro de dos tiples, alto, tenor y continuo, en 6/8. El sentido responsorial es evidente en el diálogo entre el alcalde de la ciudad (tiple solista) y el pueblo (coro).

La utilización de síncopas y hemiolas crean la sensación de polimetría, es de uso constante en la música de los villancicos de negros, así lo podemos ver entre los compases 37 y 41 de "Toca la Flauta"; también, en los compases que van del 16 al 19 en "Pasacualillo", villancico anónimo.

Compases del 16 al 19 del villancico anónimo "Pasacualillo".

Compases del 37 al 41 de "Toca la flauta", de Alonso Torices.

Los acompañamientos suelen recordar instrumentos de origen o posible origen africano; como Lehnhoff ha comentado con respecto villancico de Rafael Antonio Castellanos, "Los negros de Guaranganá", donde "los instrumentos de cuerda acompañan a las voces en triples cuerdas punteadas claramente reminiscentes de los acompañamientos marimbísticos propios de la música vernácula guatemalteca actual" (Lehnhoff, 2003:58). En el caso de los villancicos analizados, "Pasacualillo" y "Toca la Flauta", el acompañamiento lo hace el continuo y la realización es de soporte armónico como lo advierte el realizador. En el caso de "Esa noche yo baila", solo tiene una parte vocal; por tanto, no es una característica que se pueda probar, con los escogidos, sin embargo se considera por haber sido documentada.

De las características anteriores, en la transcripción del villancico "Esa noche yo baila", encontramos un diálogo entre solista y coro con un claro sentido responsorial; el solista propone un motivo, al cual el coro responde con un elemento nuevo; de modo que se encuentran dos células rítmico-melódicas alternadas. La del coro se mantiene igual, solo cambia de altura una vez, mientras

el solista juega alrededor de su motivo en variaciones, la última es realizada por todos. Está escrito en compás de 2/4, no tiene síncopas ni hemiolas, lo cual le hace diferente. Lo anterior, plantea la pregunta si otra transcripción lo escribiera en 6/8, con hemiolas y demás; si, como dice Valdés es una transcripción directa de un baile de los negros bozales, el contrapunto rítmico de los tambores, flautas y marimba, no fue transcrito por alguna razón. Con respecto a la tonalidad "Pasacualillo" está en fa, de igual manera "Toca la flauta". "Esa noche yo baila" tampoco cumple con las tonalidades de fa o do mayor, como tonos "casi exclusivos"; en este caso, la pieza se encuentra en sol.

Como se ha podido ver en este acercamiento al villancico de negros, de las características señaladas como negras se privilegia la utilización de la síncopa, la simultaneidad métrica a través de la hemiola y la práctica responsorial. A la vez, como se sospechó, se dejan otras de lado, esto posiblemente porque en el proceso de blanqueamiento, civilizador, los tambores eran demasiado primitivos y la repetición de motivos parecía monótona. La presencia del elemento improvisatorio, común a variados tipos de música, se mantuvo hasta el siglo XX y en diversos niveles.

CONCLUSIONES

En lo tratado hasta aquí, se ha visto que la fiesta de Navidad, por su carácter gozoso y hasta carnavalesco, integra los diferentes grupos étnicos del imperio español, sobre todo a través del villancico étnico; el cual, en este sentido, se asemeja a una ventana.

Además, luego de observar el papel del villancico, se ha creído que este es un canto de alabanza y chanza, el cual hace referencia a diferentes características y tipos de lenguajes de las minorías étnicas y grupos marginales.

El discurso musical transcribe el prejuicio social y racial de la época; en este caso mediante el villancico se ve al diferente como ingenuo, como una persona que no usa el castellano correctamente y más bien quien usa un idioma más bien pintoresco.

En esta clase de obras se reutilizan algunos elementos de la tradición africana y se concluye que: debido a un proceso de blanqueamiento civilizador, los instrumentos utilizados por los negros no se emplean, esto porque posiblemente se consideraron demasiado primitivos; sin embargo, algunas instrumentaciones los recuerdan.

Por otro lado, la riqueza del contrapunto rítmico entre el canto y los tambores fue reutilizado a través de la hemiola, luego de sufrir una "limpieza" civilizatoria.

Sobre la práctica responsorial, se concluye que es común en los grupos europeos y africanos, por lo que no habrá tenido mayor dificultad en ser aceptada en el villancico.

De los tres villancicos analizados se determina que el baile era la obsesión del observador de negros. Así, a pesar de que los bailarines “realizaban contorciones ridículas” (Claro Valdés 1974: LXXV), en los villancicos el negro siempre es invitado a bailar; por ejemplo, entre las libertades pregonadas en el villancico “Pasacualillo”, está la danza. En el villancico “Esa noche yo baila”, el narrador advierte sobre su intención de bailar con María Lucume hasta el amanecer y así, con “el sonsonetillo zambacate, la flauta de siola flancica, la padelo, aleglalemo al siquillo y yo solito quielo vaiá”.

Se ha querido usar la risa como detonante para observar a través del villancico, como desde una ventana, al negro. En conclusión, se ve desde un sentido paternalista: como un niño, dispuesto a jugar y bailar, sin un buen castellano, incivilizado, y pagano, a quien hay que salvar. En la festividad pascual, y con la risa que se provoca, se logra un maravilloso conjuro, donde el latín se transforma en sonoras onomatopeyas africanas.

Finalmente se puede afirmar que el villancico sirvió de herramienta en el sincretismo cultural hispanoamericano, como se puede apreciar en los elementos analizados.

NOTAS

¹ En el libro sobre Rafael Antonio Castellanos, Lehnhoff (1994), quien a la vez parte de la propuesta de los trabajos de Robert Stevenson y las subtitulaciones de Castellanos hace una clasificación de la obra de este compositor donde define ocho categorías grupales de villancicos y dentro de cada grupo subcategorías características.

² A través del villancico gozoso se inicia la utilización de idiomas vernáculos en la liturgia católica - romana que se verá interrumpida después de la Motu Proprio de Pío X en 1903 al restaurar el canto gregoriano. Posteriormente con el Concilio Vaticano II (1962-65) se privilegia la utilización de idiomas vernáculos.

³ En la siguiente cita puede verse a través del comentario de un tratado moralista de 1613 la importancia del villancico de maitines en la gente de la época «...hállanse personas tan indevotas, que, por modo de hablar, non entran en la iglesia una vez el año, y las cuales, quizá, muchas veces pierden misa los días de precepto, sólo por pereza, por no se levantar de la cama; y en sabiendo que hay villancicos, no hay personas más devotas en todo el lugar, ni más vigilantes que éstas, pues no dejan iglesia, oratorio ni humilladero que no anden, ni les pesa el levantarse a media noche, por mucho frío que haga, sólo para oírlos.» (Llosa Sanz 2001). Pero también el concilio de Toledo de 1473 se lamentaba de que:

“en las catedrales y demás iglesias de nuestra provincias existe la costumbre por parte de algunos

sobre todo en las fiestas de Navidad, San Juan, San Esteban y los Inocentes, en otros días festivos y con ocasión de misas nuevas de introducir en la iglesia, mientras se celebran los sagrados oficios, espectáculos teatrales, máscaras, monstruos, elementos grotescos y muchas otras cosas deshonestas y de todos los tipos; por si fuera poco, se hace bulla y se recitan poesías lascivas y sermones jocosos, de modo que el oficio divino queda interrumpido y el pueblo se aleja de la devoción.” (Rey 2004).

⁴ Sobre los villancicos de Sor Juana Inés se puede ver el trabajo, antes citado, de Aurelio Tello donde resalta una importante bibliografía. Juan Gutiérrez de Padilla (c1590-1664) también hace diferentes tipos de villancicos como la negrilla, calenda, gallego y jácara, todos caracterizados por algunas referencias a elementos de música popular de diversas tradiciones (Behague 1979: 46).

⁵ Según lo manifiesta Claro Valdés, citando a Stevenson: “El dialecto negro era muy popular entre los dramaturgos españoles de los siglos XVI al XVII, especialmente Lope de Rueda (Cerca 1510-1565) y Quevedo (1590-1645). Este último decía que “si escribes comedias y eres poeta sabrás guineo en volviendo las rrrll, y al contrario: como Francisco, Flancisco: primo, plimo (Claro, 1974).

⁶ Recordemos que en el continente americano existe una gran heterogeneidad de pobladores: los indígenas, sus pobladores originales; los negros quienes tuvieron que trasladarse desde el África, en la mayoría de los casos de manera forzada, los europeos y luego chinos. También hay que tomar en cuenta que el traslado de un continente a otro no solo ha sido de ida, sino que también se ha mantenido en ambas direcciones.

⁷ La poesía de Sor Juana Inés de la Cruz tiene la musicalización de diversos compositores, según lo evidencia Aurelio Tello (1997: 30) en su artículo “De los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz”. También, durante el siglo XX, otros compositores reutilizan texto de esta escritora, por ejemplo Rocío Sanz (1983) en su villancico cinco de los negritos de “Cinco Villancicos para Coro Mixto”.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Leonardo. 1982. *Música y descolonización*. La Habana: Editorial arte y literatura.
- Aharonian Coriún. 1994. “Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquistas, dominación y mestizaje”. *Latin American Music Review*. 15 (2): 189- 225.
- Béhague, Gerard. 1979. *La música en América Latina*. Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Bermúdez, Egberto. 1995. “El villancico de navidad Variantes Coloniales de una tradición profana y religiosa española.” *Revista Credencial Historia*. Nº 72. Publicación digital en la

- página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Disponible en: <http://www.labaa.org/bla-avirtual/revistas/credencial/diciembre1995/diciembre.html>, recuperado en: mayo 2008.
- Cáceres Gómez, Rina. 1999. "El trabajo esclavo en Costa Rica". *Revista de Historia* Escuela de Historia, Universidad Nacional, Centro de Investigaciones Históricas de América Central Universidad de Costa Rica. EUNA EUCR N° 39 (enero-junio): 27- 49.
- Claro Valdés, Samuel. 1974. *Antología de la música colonial en América del Sur*. Edición de la Universidad de Chile, Santiago.
- Cruz Molina, Yolanda. 1999. *Indianidad y Negritud en el Repertorio Americano*. Heredia, Costa Rica: Editorial Universidad Nacional.
- Duncan, Quince. 2001. *Contra el silencio: Afrodescendientes y racismo en el Caribe Continental Hispánico*. San José, Costa Rica: Editorial UNED.
- Herra, Rafael Ángel. 1988. *Lo monstruoso y lo bello*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Lehnhoff, Dieter. 1994. *Rafael Antonio Castellanos. Vida y obra de un músico guatemalteco*. Serie monográfica Cultura de Guatemala. Universidad Rafael Landívar. Instituto de Musicología, Guatemala.
- Lehnhoff, Dieter. 2003. "Letra y música en el villancico de maitines de Rafael Antonio Castellanos". En: *Cultura de Guatemala* Anuario Musical. Año XXIV, vol. III setiembre – diciembre. Universidad Rafael Landívar Instituto de Musicología, 41-66.
- Lovejoy, Paul. 1999. "Los orígenes de los esclavos en las América. Perspectivas metodológicas". *Revista de Historia* Escuela de Historia, Universidad Nacional, Centro de Investigaciones Históricas de América Central Universidad de Costa Rica. EUNA EUCR N° 39 (enero- junio): 7-23.
- Llosa Sanz, Álvaro. 2001-2002. "Literatura y sociedad en algunos villancicos del siglo XVII". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Revista digital cuatrimestral N° 19 Noviembre-febrero Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/villanci.html>, recuperado en julio 2008.
- Ortega Rodríguez, Pablo. 1996. *La ironía*. San José: Editorial Guayacán Centroamericana S.A.
- Paz, Octavio y otros. 1971. *Magia de la Risa*. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública.
- Pereira, Teresinka. 1985. *La literatura antillana*. San José, Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana.
- Randel, Michael. 1999. *Diccionario Harvard de Música*. México D.F.: Editorial Diana.
- Rey, Pepe. "Lo nuevo nace sobre la muerte risueña de lo viejo." Grupo SEMA, disponible en: www.arrakis.es/gru.sema/risas.htm, recuperado en julio 2008. Última modificación 22 de febrero 2004, comentarios al programa "Risas de Pascua".
- Santana Cardoso, Ciro Flamarion. 1988. *El modo de producción esclavista colonial en América*. México, D.F.: Editorial Romont S.A.
- Tello, Aurelio. 1997. "De los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz". En *Cultura de Guatemala* Anuario Musical. Año XVIII, vol. IV setiembre – diciembre. Universidad Rafael Landívar Instituto de Musicología, 13-38.
- Vargas Arenas, Iraida y Mario Sajona Obediente. 1993. *Historia, Identidad y Poder*. Caracas, Venezuela: Fondo Editorial Tropykos.

