

Sarabanda tenge que tenge...
Evidencias de prácticas religiosas bantú en un villancico
en la catedral de Puebla del siglo XVII

Sarabanda tenge que tenge...
Evidence of Bantu Religious Practices in a Villancico
in the 17th Century Puebla Cathedral

Claudio RAMÍREZ URIBE

<https://orcid.org/0000-0001-6345-3494>

Universidad Complutense de Madrid (España)

clramire@ucm.es

Resumen

Este artículo presenta el análisis del texto del villancico *Guineo a 5, Eso rigor e repente* escrito por Gaspar Fernandes, maestro de capilla de Puebla, a comienzos del siglo XVII. En dicha composición se pueden percibir ciertos elementos que remiten a la realidad cotidiana y a la visión que la sociedad tenía de los africanos y afrodescendientes en la ciudad de Puebla y la Nueva España. Destaca en este análisis la identificación de elementos de pensamiento espiritual y religioso africano o afrodescendiente (principalmente bantú) en el villancico, probablemente como una referencia a las prácticas de religiosidad católica afrodescendiente realizadas por esta población. Puebla fue un espacio urbano donde hubo cofradías de negros y músicos afrodescendientes dentro de la capilla musical catedralicia al momento en que se escribió y estrenó este guineo.

Palabras clave: villancico, estereotipo, bantú, espiritualidad, resignificación.

Abstract

This paper analyzes the content of the villancico Guineo a 5, Eso rigor e repente, written by Puebla's chapel master, Gaspar Fernandes, at the beginning of the seventeenth century. Inside this composition, some textual elements reflect the daily reality and the vision that society in the city of Puebla and the New Spain had about the African and Afro-descendant populations. Through the villancico lyrics analysis, it stands out the identification of African or Afro-descendant religious and spiritual thinking elements (specially Bantu), probably as a reference to the Afro-descendant catholic religious practices made by this community. Puebla was an urban space with black brotherhoods and Afro-descendant musicians inside the Cathedral musical chapel by the time this guineo had been written and presented.

Keywords: villancico, stereotype, Bantu, spirituality, resignification.



Introducción

Este artículo, que emana de una investigación mayor y actualmente en curso, gira en torno al análisis del contenido del texto del villancico *Guineo a 5 [Eso rigor e repente]*, del maestro de capilla Gaspar Fernández.¹ La aproximación del análisis parte desde los lentes de la etnohistoria y la historia a través de fuentes secundarias. Las fuentes primarias, principalmente el conocido como *Cancionero musical de Oaxaca*, están siendo revisadas en este momento.² Los resultados del estudio musicológico y literario, sobre la dicha fuente primaria, se están preparando para un trabajo posterior, donde el foco metodológico se centre en examinar los distintos aspectos formales de la composición.

Se eligió el villancico *Guineo a 5 [Eso rigor e repente]* por haber sido compuesto en un momento temporal y espacial específicos (1615).³ Con esto me refiero a que, en la capilla de la catedral de Puebla, durante las primeras décadas del siglo xvii, hubo personas de origen africano trabajando en el servicio musical: cantando y presentándose fuera de la capilla.

Igualmente, en su texto se recrea un panorama cotidiano y social que refleja no sólo la visión que se tenía de los africanos y sus descendientes por parte de los grupos hegemónicos, sino que, a su vez, se pueden identificar algunas expresiones culturales afrodescendientes como la danza, la música o algunas reminiscencias del pensamiento espiritual africano, principalmente de aquellos esclavizados en el África Central o bantú, los cuales

¹ Ha habido una discusión en torno al apellido de este maestro de capilla y junto con él, del de su origen. Margit Frenk ha propuesto nombrarlo como “Fernández”. Margit Frenk, “El *Cancionero de Gaspar Fernández* (Puebla-Oaxaca)”, en *Literatura y cultura populares de la Nueva España*, ed. de Mariana Masera (Barcelona: Azul Editorial; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), 19-35, 19. En cuanto a su posible origen Omar Morales lo señala como guatemalteco. Omar Morales Abril, “A presença de música e músicos portugueses no vice-reinado da Nova Espanha e na província de Guatemala, nos séculos xvi-xvii”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 2, n. 1 (2015): 151-174. Por otro lado, Aurelio Tello ha señalado un origen portugués del compositor, nombrándolo como “Fernandes”. Aurelio Tello, *Cancionero musical de Gaspar Fernandes. Tomo primero* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, 2001); “Fernandes, Gaspar”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, coord. de Emilio Casares, v. 5 (Madrid: SGAE, 1999), 25-27. Se decidió utilizar el apellido “Fernández” por lo actual de las investigaciones que lo postulan.

² Gaspar Fernández: “Guineo a 5 [Eso rigor e’ repente]”, en *Cancionero musical de Gaspar Fernández*. Oaxaca: Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca (en adelante AHAAO), f. 243v-244r.

³ Tello, “Fernandes, Gaspar”, 27.

fueron llevados en grandes cantidades a la Nueva España. Sobre todo, se hizo mediante los asientos portugueses de 1590 a 1640.

En los espacios públicos y privados novohispanos, los afrodescendientes se vieron forzados a recrear y adaptar sus tradiciones dentro del sistemático proceso de deculturación y aculturación al que eran expuestos, llevado a cabo por la evangelización forzosa y el concepto mismo del tráfico de esclavizados a gran escala. De esta dinámica, que sin duda fue dramática y cruel, se desgranaron procesos transculturales, casi nunca neutros: desde la resistencia de los esclavizados de origen subsahariano y desde el mismo proceso de evangelización.

Me refiero a la creación o adaptación de referentes simbólicos y semánticos, alusivos al entorno cultural de los esclavizados, dentro del discurso de adoctrinamiento católico. Un ejemplo muy claro de estos procesos transculturales fue la fundación de cofradías de negros y mulatos, así como la participación de músicos afrodescendientes en las fiestas públicas y privadas (tanto religiosas como populares) en la Nueva España.

Todo esto se ve reflejado en el imaginario del teatro y la literatura del Siglo de Oro español, dentro del que se encuentra el *Guineo a 5* [*Eso rigor e repente*], de Gaspar Fernández, y que alimentó al personaje del “negro”. No obstante, al realizar el análisis del contenido del texto de esta composición, apoyado en la información previamente presentada, se puede comenzar a interrogarse si, todo lo que se refleja en la letra de esta composición es imaginario o no.

El reflejo de los antepasados en el espejo de un villancico poblano

La presencia del elemento cultural de los y las africanas y afrodescendientes en el territorio que hoy es llamado México se inició justo a la par del europeo, pues dentro de las huestes españolas lideradas por Hernán Cortés había esclavos de origen africano, provenientes de la isla de Cuba.⁴ Ya instaurado el poder hispano en la forma del virreinato de la Nueva España, las autoridades peninsulares, tanto políticas como religiosas, viajaron para ocupar sus nuevos puestos administrativos, acompañados muchas veces por la servidumbre que ya tenían en España. Un par de ejemplos son las

⁴ Úrsula Camba Ludlow, *Imaginarios ambiguos, realidades contradictorias. Conducta y representaciones de los negros y mulatos novohispanos. Siglos XVI y XVII* (México: El Colegio de México, 2008), 47.

licencias otorgadas para transportar consigo a sus esclavos a Alonso de Estrada, tesorero de la Nueva España en 1522, y al oidor Alonso de Peralta en 1527, respectivamente.⁵

Los afrodescendientes llegados al territorio novohispano en la primera mitad del siglo XVI ya estaban asimilados dentro del sistema social, político y cultural de la península ibérica y sus círculos de influencia sociocultural. No obstante, la introducción de mano de obra esclavizada a la Nueva España sufrió un dramático incremento por dos motivos entrelazados: 1) la gran crisis demográfica novohispana, provocada por la caída de la población nativa, tanto por las guerras de conquista como por las epidemias; 2) los descubrimientos de ricos yacimientos mineros⁶ y de amplias zonas de cultivo en el interior del territorio novohispano.

La gran dificultad para explotar la mano de obra indígena, provocada por el descenso demográfico y por las leyes promulgadas en contra de dicha explotación, reafirmadas en 1550,⁷ propició que las autoridades virreinales, presionadas por grupos económicos novohispanos fuertes (como los mineros y hacendados)⁸ solicitaran a la Corona española el ingreso masivo de esclavos africanos. Así, el tráfico negrero, realizado a través de los llamados “asientos”⁹ (controlados por agentes comerciales genoveses o alemanes¹⁰) desde el Consejo de Indias y la Casa de Contratación en Sevilla,¹¹ fue rápidamente rebasado por la demanda de los virreinos americanos.¹²

El incremento de esta insistente demanda de esclavizados africanos coincidió con la anexión española de Portugal en 1580. Los portugueses mantenían en África una presencia continua desde el siglo XV, fundando enclaves a lo largo de la costa atlántica africana con propósitos comerciales, entre ellos la captura y compraventa de esclavizados. Este aumento de la

⁵ Mario Alberto Nájera, “Los afrojaliscienses”, *Estudios Jaliscienses*, n. 49 (agosto 2002): 21.

⁶ Nicolás Ngou-Mve, *El África bantú en la colonización de México (1595-1640)* (Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional; Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994), 76.

⁷ Arturo Chávez Hayhoe, *Guadalajara en el siglo XVI. Tomo primero* (Guadalajara, Jalisco: Publicaciones del Banco Refaccionario de Jalisco, 1953), 30.

⁸ Nájera, “Los afrojaliscienses”, 23.

⁹ Así fueron conocidos los contratos de exclusividad de la trata esclavista africana, otorgados por la Corona española.

¹⁰ La función de estos individuos era servir de intermediarios entre las autoridades españolas y los comerciantes portugueses que controlaban el tráfico de esclavos en África.

¹¹ Ngou-Mve, *El África*, 39. Organismos creados en 1503 con el propósito de servir y administrar los intereses políticos y comerciales españoles en sus nuevos territorios americanos.

¹² Nájera, “Los afrojaliscienses”, 23-26.

necesidad de fuerza de trabajo llegó a tal importancia que, en 1474, la Corona toma el control del tráfico.¹³ Las islas de Cabo Verde y Santo Tomé, y el castillo de San Jorge de Mina fueron algunos de los enclaves que, poco a poco, se convirtieron en grandes centros de captación, distribución y explotación de esclavizados.¹⁴ Inclusive, al momento en que llegaban los barcos negreros portugueses a los puertos de América en el siglo XVI se señalaba, comúnmente, que los africanos provenían de estas zonas particulares y no de donde fueron capturados en una primera instancia.¹⁵

Poco a poco, los intereses portugueses fueron llegando más al sur, hasta el reino del Congo y sus jefaturas aledañas del África Central o bantú.¹⁶ Es tal la penetración portuguesa en la región, que algunos reyes adoptaron el catolicismo y las costumbres lusas.¹⁷ Esto favoreció que, para la segunda mitad del siglo XVI, el tráfico negrero se estableciera con fuerza en las zonas del Congo, Pombo y Angola, con sus salidas en los puertos de Mpinda, Loango y Luanda.¹⁸

España salió muy beneficiada de esta dinámica del comercio esclavista en África Central. Este beneficio fue una consecuencia directa de la anexión de Portugal y sus territorios a los dominios de su imperio, pues como lo señala Nicolás Ngou-Mve: “Así, al permitir que los portugueses accedieran al mercado hispanoamericano, se consigue liberar los antagonismos hispano-portugueses. Los negros se encontraban en África y África seguía siendo un monopolio portugués”.¹⁹

A partir de este momento, los comerciantes de esclavos en la región comenzaron a dejar muy en claro que las zonas de captura de los africanos

¹³ Camba Ludlow, *Imaginario*, 44-45.

¹⁴ Ngou-Mve, *El África*, 36.

¹⁵ Alejandra Cárdenas Santana, “Un acercamiento a la presencia africana en México”, en *La presencia africana en la música de Guerrero. Estudios regionales y antecedentes histórico-culturales*, coord. de Carlos Ruiz Rodríguez (México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016), 19.

¹⁶ Sobre el nominativo etnolingüístico “bantú”, Jesús Fuentes Guerra y Grisel Gómez señalan que: “El plural del término *protobantu muntu* (“hombre”, “persona”) es *bantu* (“hombres”, “gentes”, “pueblo”) y fue introducido en las ciencias del lenguaje por el curioso libro de Ciudad del Cabo, Wilhem Bleek, cuando estudiaba comparativamente los idiomas hablados en Sudáfrica. Su obra, inconclusa, se llamó *A Comparative Grammar of South African Languages* (1862-1869)”. Jesús Fuentes Guerra y Grisel Gómez, *Cultos afrochubanos. Un estudio etnolingüístico* (La Habana: Instituto Cubano del Libro; La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2009), 3.

¹⁷ Fuentes Guerra y Gómez, *Cultos*, 19.

¹⁸ Ngou-Mve, *El África*, 57.

¹⁹ Ngou-Mve, *El África*, 95.

llevados a los mercados americanos provenían directamente de Angola.²⁰ Por lo tanto, la mano de obra esclava que cubrió las necesidades novohispanas hasta 1640 (momento en que se independiza Portugal de España) fue secuestrada, en su gran mayoría, del centro de África.

Los asientos que otorgó la Corona española a los portugueses para el transporte de africanos a América fueron siete; seis de ellos para negreros con intereses en Angola: Pedro Gomes Reynel (30 de enero de 1595), João Rodrigues Coutinho (13 de mayo de 1601), Gonçalo Vaez Coutinho (16 de octubre de 1604), Antonio Fernandes de Elvas (27 de septiembre de 1615), Manuel Rodrigues Lamego (1 de abril de 1623) y Melchor Gomes Angel junto con Cristóbal Mendes de Sossa (25 de septiembre de 1631).²¹

Coincidentemente, entre el inicio y el fin del monopolio portugués de la trata negrera fue el tiempo en que fue llevada la mayor cantidad de africanos a la Nueva España.²² Éstos se emplearon en los más diversos oficios y profesiones: 1) en espacios rurales: dentro de la ganadería, la agricultura y la minería; 2) en la vida urbana fueron introducidos prácticamente en todo su espectro: zapateros, cocheros, mozos, aguadores, comerciantes, prostitutas, cocineras, amas de cría, barrenderos, artistas, artesanos, músicos, etcétera. La distribución espacial de los africanos y los afrodescendientes en la Nueva España fue sumamente diversa y dinámica, especialmente de aquellos que habitaban en los espacios urbanos más densamente poblados, sobre todo en los centros de obispado como lo fueron Tlaxcala, Oaxaca, Valladolid (hoy Morelia), Guadalajara, Puebla, Veracruz y la ciudad de México, entre otras.²³

Este gran espectro social creaba, para los africanos y sus descendientes, escenarios propicios para el intercambio y la interacción sociocultural, no sólo con los distintos grupos poblacionales dentro del virreinato (indígenas y europeos principalmente junto con los asiáticos), sino, también entre ellos mismos, ya que provenían de sitios y culturas africanas diversas. Por lo tanto, fue una necesidad importante para las autoridades españolas el impedir el desarrollo de una identidad colectiva entre los grupos dominados. Esto último hubiera podido poner en peligro la vida misma del dominio español en América.

²⁰ Ngou-Mve, *El África*, 56.

²¹ Ngou-Mve, *El África*, 97.

²² Nájera, "Los afrojaliscienses", 23.

²³ Álvaro Ochoa Serrano, *Afrodescendientes (sobre piel canela)* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2011), 138-139.

Lo interesante es que, en algunas ocasiones, las medidas tomadas por las autoridades no tuvieron los efectos deseados (como veremos más adelante). Me refiero a que ciertos rasgos culturales africanos se siguieron manifestando en la Nueva España y otros lograron un secretismo con los demás agentes culturales, mediante un proceso de transculturación, con los que interactuaban en su cotidiano. Sobre la influencia africana y afrodescendiente en el sincretismo religioso novohispano, Luz María Martínez Montiel señala: "...se debe hacer notar que agregaron a las formas religiosas mexicanas —que ya constituían una extraña simbiosis de supersticiones indígenas, ritos católicos, brujas y demonios importados del medioevo español— muchas formas de hechicería africana".²⁴

Por parte del brazo secular se redactaron *ordenanzas* donde se limitaba la acción y el comportamiento de los negros y sus castas, tanto esclavos como libres.²⁵ Por el brazo religioso, el siempre vigilante Santo Oficio de la Inquisición, establecido formalmente en la Nueva España en 1571,²⁶ regulaba, entre otras cosas, que las normas y preceptos católicos que les enseñaban los párrocos y misioneros a los africanos y sus descendientes en la doctrina,²⁷ no tuviera desviaciones o que éstos regresaran a sus prácticas "idólatras" africanas.²⁸

Igualmente se redactó, a comienzos del siglo xvii, una *Instrucción* para la evangelización de los negros, la cual fue llevada a cabo por la orden jesuita y difundida desde Sevilla a algunos de los centros administrativos y ciudades americanas más importantes de la época: entre ellas, México y Puebla de los Ángeles. En este proceso evangelizador cabe señalar la importancia que tenía para los jesuitas en América aprender la "lengua de Angola",²⁹ lo que es un indicativo de la fuerte presencia humana y cultural de los esclavizados provenientes del África bantú.

²⁴ Luz Martínez Montiel, *Afroamérica III. La tercera raíz. Presencia africana en México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Cultura UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Coordinación de Humanidades, Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural e Interdiscipliniedad, 2017), 47.

²⁵ Chávez Hayhoe, *Guadalajara*, 125.

²⁶ Lara Mancuso, *Cofradías mineras: religiosidad popular en México y Brasil, siglo xviii* (México: El Colegio de México, 2007), 40.

²⁷ Mancuso, *Cofradías*, 40.

²⁸ Araceli Campos Moreno, *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España, 1600-1630* (México: El Colegio de México, 2001), 19.

²⁹ Francisco Borja Medina, "La experiencia sevillana de la Compañía de Jesús en la evangelización de los esclavos negros y sus repercusiones en América", en *La esclavitud*

Las cofradías de negros: renacimiento y continuidad en comunidad

Entre las autoridades administrativas y religiosas se decidió instaurar la cofradía como un elemento de adoctrinamiento y control en la Nueva España. Esto ya había sido probado de manera efectiva en la asimilación de grupos sociales no católicos durante la guerra de reconquista en la península ibérica.³⁰ Gonzalo Aguirre Beltrán señala que en el caso particular del sometimiento e inclusión en la dinámica social novohispana de los africanos y afrodescendientes: "...hubo un esfuerzo decidido por cristianizar y ladinizar al bozal³¹ con el fin de integrarlo a la economía colonial como proletario".³² Por otro lado, Estela Roselló precisa la participación activa de las poblaciones africanas y afrodescendientes en el proceso evangelizador católico:

...este fenómeno se vivió como un proceso dinámico en el que los propios negros y mulatos participaron de manera activa. Su integración al universo de ritos y símbolos católico, así como la apropiación e internalización de las ideas y creencias propias de la religiosidad católica se llevaron a cabo mediante prácticas cotidianas...³³

Las cofradías funcionaban como organizaciones laicas donde se producía una idea de cohesión social entre sus miembros.³⁴ En ellas se ofrecía ayuda económica y material en casos de necesidad, así como oración y penitencia por la ayuda espiritual de los cofrades. Esta ayuda podía llegar

negroafricana en la historia de España. Siglos XVI y XVII, comp. Aurelia Martín Casares y Margarita García Barranco (Granada: Comares, 2010), 76-77 y 86.

³⁰ Isidoro Moreno Navarro, "Plurietnicidad y poder: las cofradías de negros en Sevilla y la península ibérica y su influencia en América", en *Cofradías de indios y negros: origen, evolución y continuidad*, coord. de Teresa Eleazar Serrano Espinoza y Ricardo Jarillo Hernández (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018), 22.

³¹ Bozal fue el término que se usó para nombrar a los africanos recién llegados de África. Igualmente, se le conoció así a la forma en que pronunciaban el castellano.

³² Gonzalo Aguirre Beltrán, *El negro esclavo en Nueva España. La formación colonial, La medicina popular y otros ensayos* (México: Fondo de Cultura Económica; Xalapa: Universidad Veracruzana; México: Instituto Nacional Indigenista; Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz; México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1994), 191.

³³ Estela Roselló Soberón, "Relevancia y función de las cofradías en el fenómeno de la evangelización de los negros y mulatos: el caso de San Benito de Palermo en el puerto de Veracruz", en *Africanos y afrodescendientes en la América hispánica septentrional. Espacios de convivencia, sociabilidad y conflicto. Tomo 1*, coord. de Rafael Castañeda García y Juan Carlos Ruiz Guadalajara (San Luis Potosí: El Colegio de San Luis; San Luis Potosí: Red Columnaria-Nodo América Hispánica Septentrional, 2020), 338.

³⁴ Mancuso, *Cofradías*, 16.

para personas necesitadas que pudieran, o no, ser miembros; esto en el caso de obras pías.³⁵

Adscritas a una capilla y dedicadas a un santo patrón o imagen religiosa, las cofradías ayudaron, en muchos sentidos, a desarrollar un catolicismo popular a través de las fiestas públicas del calendario litúrgico.³⁶ Una parte muy importante de sus funciones era el culto y la preservación de las referidas figuras de sus santos patronos, creando fuertes referentes simbólicos de cohesión y comunidad. En el caso de las cofradías de negros y mulatos las imágenes más usuales fueron, tanto en la península ibérica como en sus colonias: San Benito de Palermo, Nuestra Señora de los Reyes, Nuestra Señora del Rosario³⁷ y Santa Ifigenia, entre otras.

Estas organizaciones proveyeron también de un espacio particular para el desarrollo de una cultura de resistencia, como en la que se estaba convirtiendo la de los africanos y sus descendientes. En ellas, este grupo poblacional (tanto libre como esclavizado) se pudo desenvolver dentro y fuera del espectro de influencia hegemónico. Pablo Miguel Sierra propone que estas corporaciones de laicos afrodescendientes fueron utilizadas como referentes de poder y liderazgo, y como un nicho para la formación de una “élite simbólica afrodescendiente”, basada en tres puntos que diferenciaban a sus miembros: el color de la piel, el estatus de libertad y el poder adquisitivo.³⁸

Un ejemplo de las cofradías de negros y mulatos novohispanos fue el de la cofradía de Nuestra Señora de las Mercedes.³⁹ Esta organización, estudiada por Cristina V. Masferrer, fue fundada por negros de Guinea. Entre sus actividades, Masferrer destaca la reunión de limosnas para pedir por las “ánimas de los negros bozales”. Esto último significa, para la autora, que los cofrades (dentro del dogma católico aprendido) seguían recordando y rindiendo culto a sus antepasados y familiares que se quedaron del otro lado del mar.⁴⁰ Podría tratarse también de un homenaje a los africanos esclavizados muertos al desembarcar en el virreinato, o bien que hubieran muerto en el viaje trasatlántico.

³⁵ Carolina Verónica Masferrer León, *Muleke, negritas y mulatillos. Niñez, familia y redes sociales de los esclavos de origen africano en la ciudad de México* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013), 99.

³⁶ Masferrer León, *Muleke*, 99.

³⁷ Moreno Navarro, “Plurietnicidad”, 26.

³⁸ Pablo Miguel Sierra Silva, “Culto, color y convivencia: las cofradías de pardos y morenos en Puebla de los Ángeles, siglo xvii”, en *Africanos y afrodescendientes*, 385-386.

³⁹ Masferrer León, *Muleke*, 108.

⁴⁰ Masferrer León, *Muleke*, 108-109.

Podemos asumir que el templo católico fue convertido por los miembros de esta cofradía en un espacio de recreación de nociones y conceptos espirituales tan elementales y tan profundas para los africanos como: “antepasado” o “dios-ancestro”,⁴¹ “familia” y “comunidad”. Aunque el elemento transmisor del rezo y el culto a dichos antepasados esté enmarcado dentro de la norma católica imperante. Sobre la familia y los antepasados en el pensamiento de los pueblos bantú, Nicolás Ngou-Mve nos dice:

La sangre de nuestros mayores que corre por las venas no es algo sobre lo que tengamos una noción real [...] sólo tenemos el encargo de transmitirlo [...] pues, aquello a lo que nos envía en un primer tanteo la sangre de los antepasados: la noción de Dios. Después, el respeto que debemos a esta sangre y la necesidad de perpetuarla mandan sobre todos los actos de la vida del hombre bantú. Empezando [...] por la creación de la familia.⁴²

Este es quizás uno de los aportes más interesantes de las cofradías como elemento integrador del africano y sus descendientes en las sociedades iberoamericanas. Lo “negro” se convirtió en un elemento de cohesión social, que no era así en África, pues dicho concepto de “negro” como lo pensaron los europeos no existía. Pero que, dadas las situaciones tan apremiantes, ayudó a la integración de un nuevo concepto de “familia” y “comunidad” en torno a nuevos referentes: como el color de la piel y la condición esclava, por ejemplo. Esta nueva identidad también comenzó a tener sus manifestaciones culturales dentro de las festividades católicas.⁴³

Una de las fiestas públicas y populares más importantes en las que se involucraron las cofradías de negros, junto con prácticamente la totalidad de la población, fue la del Corpus Christi. Sin embargo, aquellas organizaciones formadas por negros fueron siempre reconocidas dentro de la fiesta por sus bailes y la música que tocaban a lo largo de la procesión. Sobre los grupos de danzas de negros en las fiestas de Corpus en la Sevilla de mediados del siglo XVI y XVII, Isidoro Moreno señala que:

⁴¹ Aguirre Beltrán ubica esta noción espiritual como un punto en común entre el pensamiento congo (África Central) y guineo (África Occidental). Gonzalo Aguirre Beltrán, *Medicina y magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial* (México: Instituto Nacional Indigenista, 1963), 57-58.

⁴² Ngou-Mve, *El África*, 23.

⁴³ Dejando de lado aquellas relacionadas con la magia o la medicina que se desarrollaban en ambientes privados y que también fueron perseguidas por la Inquisición.

Tenían, entre otros, los expresivos nombres de “Los negros”, “Los negros de Guinea”, “La cachumba de los negros”, “Los reyes negros”, o “La batalla de Guinea”. Esta última, por ejemplo, estaba compuesta por “ocho hombres y cuatro mujeres, y un tamboril y una guitarra, los cuatro con panderetas y sonajas y los otros cuatro con atabalillos y las cuatro mujeres con sonajas y banderas”.⁴⁴

Incluso dentro de la península ibérica, en el centro administrativo de las Indias, como lo fue la ciudad de Sevilla, las danzas de los descendientes de africanos tuvieron características que las diferenciaban de las demás hermandades, cofradías o grupos de danzas. Éstas, al ir desarrollándose a finales del siglo XVI y el XVII, fueron motivo de censura y recelo. Aguirre Beltrán precisa un ejemplo de estas quejas en contra de los bailes y fiestas de negros en la Puebla novohispana: “...de mediados del siglo XVII, cuando alcanzó su ápex la inmigración negra a Nueva España, data una denuncia al Santo Oficio en la que se afirma: ‘fueron por las calles públicas los negros y mulatos, con toallas al hombro turibulando las imágenes en esta ciudad, abuso introducido de pocos años a esta parte en la ciudad [de Puebla]⁴⁵ de los Ángeles...’”⁴⁶

A través de estas organizaciones, donde varios individuos de procedencias africanas diversas convivieron entre ellos, se fraguaron reconfiguraciones de códigos culturales y sociales que desencadenaron el inicio de una nueva identidad, ya no la del africano sino la del “negro”, donde convergieron no sólo elementos traídos de África, sino también europeos y en el caso americano, indígenas y hasta asiáticos. Este proceso transcultural tan intenso se materializó, junto con otras manifestaciones, en la música, los bailes y las danzas populares: como el paracumbé y la zarabanda.⁴⁷

Músicos negros en las iglesias novohispanas: Juan de Vera

Grupos de músicos negros y mulatos fueron empleados por las autoridades eclesiásticas, en muchos sitios de las colonias americanas, para ocasiones solemnes. Un ejemplo fue la inauguración de la Universidad de Santo Tomás en la Santa Fe de Bogotá de 1639. En esa ocasión, un conjunto de ministriles esclavos se encargó de tocar sacabuches, flautas y bajones (conjunto

⁴⁴ Moreno Navarro, “Pluriétnicidad”, 26.

⁴⁵ Los corchetes son míos.

⁴⁶ Aguirre Beltrán, *El negro*, 191.

⁴⁷ Moreno Navarro, “Pluriétnicidad”, 37.

conocido como de chirimías).⁴⁸ Otro ejemplo fueron las fiestas realizadas en Valladolid, Nueva España, a principios del siglo XVIII con motivo del traslado de las monjas Catalinas a un nuevo convento (ca. 1739).⁴⁹

Del mismo modo, músicos negros y mulatos (tanto esclavos como libres) ocuparon puestos diversos dentro de algunas capillas novohispanas: en la catedral de Oaxaca el maestro de capilla Juan de Rivera⁵⁰ logró, entre los años de 1652 y 1653, que se contratara como ministriles a dos de sus esclavos: Pedro de Rivera (bajonero) y Francisco de Rivera (corneta).⁵¹ Por otro lado, en la catedral de Durango se designó al mulato Alonso Ascencio como maestro de capilla, después de haber sido bajonero de 1623 a 1654 en la catedral de México.⁵²

Estos ejemplos nos llevan a hablar de uno de estos músicos afrodescendientes en particular, ya que habitó en la ciudad de Puebla de los Ángeles y trabajó como músico y cantor en la capilla de la catedral. Juan de Vera fue un hombre esclavizado y capón,⁵³ adquirido por la catedral de Puebla por la suma de 1 400 pesos para que se desempeñase como arpista y cantor. De igual forma ejerció extraoficialmente el puesto de maestro de capilla entre 1604 y 1606⁵⁴ y participó a su vez en las festividades del día de Corpus de la ciudad de Puebla en 1590:

Que la capilla vaya en la procesión del Corpus Christi. Y que canten y que asistan en los tablados de las comedias con chanzonetas y motetes. Y que Juan de Vera

⁴⁸ Rafael Antonio Díaz Díaz, “La diversión y la privacidad de los esclavos neogranadinos”, en *Historia de la vida privada en Colombia. Tomo 1. Las fronteras difusas, del siglo XVI a 1880*, dir. de Jaime Borja Gómez y Pablo Rodríguez Jiménez (Bogotá: Taurus, 2011), 246-247.

⁴⁹ Alejandro Martínez de la Rosa, “Casta, baile o instrumento musical. Presencia afro-mestiza en la lírica tradicional de Guerrero”, en *La presencia africana en la música de Guerrero. Estudios regionales y antecedentes histórico-culturales*, coord. de Carlos Ruiz Rodríguez (México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016), 91-116, 70.

⁵⁰ Ryszard Rodys, “Capilla musical de la catedral de Oaxaca (siglos XVI al XIX)”, en *Ritual Sonoro en catedral y parroquias*, coord. de Sergio Navarrete Pellicer (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; México: Secretaría de Cultura, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, 2013), 91-93.

⁵¹ Robert Stevenson, “Baroque Music in Oaxaca Cathedral”, *Inter-American Music Review*, n. 1 (1978-1979): 181-182.

⁵² Javier Marín López, “Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XIV-XVIII)” (tesis de doctorado en Historia y Ciencias de la Música (Granada: Universidad de Granada, 2007), 157.

⁵³ Denominación usada para llamar a un hombre que fue castrado en su infancia; esta era una costumbre común en el ámbito eclesiástico católico para la preservación de las voces de los niños cantores.

⁵⁴ Morales Abril, “A presença”, 156-157.

cante y haga lo que le mandaren en este día y en la octava e infraoctava, con instrumentos, so pena que serán penados. Y que vengan a probar todas las chanzonetas en la sacristía de los curas.⁵⁵

Omar Morales señala que este músico llegó a la catedral de Puebla en los años de su infancia, al ser esclavo del padre Francisco de Céspedes (contratado como capellán del Hospital de San Pedro el 25 de noviembre de 1575).⁵⁶ Con el tiempo pasó a manos del canónigo Antonio de Vera, quien en su testamento estipuló, entre otras cosas, que su esclavo Juan de Vera fuese heredado a Francisco y Antonio de Vera, niño.⁵⁷ Todo parece indicar que a partir de la designación oficial del padre Gaspar Fernández como maestro de capilla de Puebla en 1606,⁵⁸ Juan de Vera pasó a convertirse en su principal fuente de inspiración para componer sus villancicos guineos pues, como lo señala Omar Morales, en los villancicos de negro de Fernández la voz solista es generalmente la aguda (tiple),⁵⁹ destinada a los capones.⁶⁰

Como podemos ver, la manifestación musical de africanos y afrodescendientes se hizo patente en el día a día de la vida católica novohispana. Esta relación tan estrecha del empleo cotidiano de los afrodescendientes y africanos en la práctica musical religiosa, la presencia de las cofradías de negros como organizaciones estructuradas y las manifestaciones musicales populares y cotidianas de estos grupos humanos se vieron reflejadas en la gran cantidad de villancicos “guineos” o “negrillas” de los maestros de capilla. No sólo novohispanos, sino de varias capillas a lo largo del Imperio español.⁶¹

⁵⁵ Omar Morales Abril, “El esclavo negro Juan de Vera: cantor, arpista y compositor de la catedral de Puebla (*floreuit* 1575-1617)”, en *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas*, coord. de Raúl H. Torres Medina (México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Coordinación de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, 2016), 33.

⁵⁶ Morales Abril, “El esclavo”, 22-32.

⁵⁷ Morales Abril, “El esclavo”, 22-32.

⁵⁸ Según las investigaciones de Robert Stevenson, este músico, nacido entre 1565 y 1570 en Évora, Portugal, fue contratado el 16 de julio de 1599 como organista catedralicio en Guatemala y en 1602 como maestro de capilla de la catedral. Tello, *Cancionero*, xxv-xxvi. Aunque en investigaciones más recientes, Omar Morales Abril ha puesto en duda los orígenes portugueses de este maestro de capilla. Morales Abril, “A presença”, 157-165.

⁵⁹ Morales Abril, “El esclavo”, 36.

⁶⁰ Morales Abril, “El esclavo”, 37-38.

⁶¹ Ejemplos de estos villancicos pueden ser *Tambalagumbá* y *Vengan, que lo plegona la negla*. Andrés Camilo Suárez Garzón, “Fiesta, libertad e igualdad en los villancicos de negros en la época colonial durante la noche de Navidad”, *Goliardos. Revista estudiantil de investigaciones históricas*, n. 21 (2017): 34-41, 39.

Villancicos guineos

Owen Rees señala que el villancico es una composición poética y musical de temática amorosa o pastoril (tanto coral como con acompañamiento de vihuela) de la segunda mitad del siglo xv. A lo largo del siglo xvi fue asimilada dentro del ámbito religioso y de la música y la poesía profanas cultas.⁶² Sobre la estructura de los villancicos, Margit Frenk explica lo siguiente:

Desde el siglo xv el término *villancico* designó una estructura poética y musical consistente en una estrofa —“cabeza”, “núcleo” o “estribillo”— que se desarrollaba en una “glosa”: una o más estrofas, normalmente octosílabas o —con menos frecuencia— hexasílabas, que en sus últimos versos repetían la letra final de la cabeza. La forma, que solía tener dejes popularizantes, se usaba lo mismo para asuntos profanos que para temas religiosos [...] En el curso del siglo xvii la forma misma del villancico religioso fue cambiando, haciéndose más compleja, añadiéndole a veces una introducción, ampliando la cabeza, etcétera. [...] en los famosos “pliegos de villancicos” [...] coexisten formas diferentes: villancicos, romances, romancillos, “ensaladas” y también poemas en metros italianizantes.⁶³

A finales del siglo xvi y comienzos del xvii, el villancico sacro comenzó a adquirir mayor relevancia. Igualmente, el término villancico pasó a asociarse a las festividades religiosas, quedando el de “letrilla” o “letra” para la misma forma poético-musical, pero de temas profanos.⁶⁴ Sobre el uso del villancico sacro, Omar Morales señala:

...ocupaba el lugar de los responsorios de Maitines del oficio divino en las fiestas más relevantes del calendario litúrgico [...] Los villancicos de Maitines se componían en grupos de ocho o nueve, tres por cada uno de los tres nocturnos del oficio (pudiendo omitirse el noveno cuando se cantaba el himno *Te Deum laudamus* en el lugar del último responsorio).⁶⁵

⁶² Owen Rees, “Villancico”, en *Diccionario enciclopédico de la música*, coord. de Allison Latham (México: Fondo de Cultura Económica, 2009), 1572-1573.

⁶³ Frenk, “El Cancionero”, 27.

⁶⁴ Frenk, “El Cancionero”, 27.

⁶⁵ Omar Morales Abril, “Villancicos de remedo en la Nueva España”, en *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, coord. de Aurelio Tello (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Investigación, Documentación e Información Musical, 2013), 13.

Dentro del repertorio del villancico sacro surgió un subgénero conocido como “villancico de remedo”, o “villancicos de personajes”.⁶⁶ Sobre estas composiciones Margit Frenk señala que: “La presencia viva del pueblo en esos textos es también la del pueblo multirracial...”.⁶⁷ Al hundir sus influencias en el teatro de la época, el villancico de remedo representaba, de manera satírica, situaciones que ocupaban generalmente a individuos dominados por los castellanos: vizcaínos, gallegos, portugueses, negros, indios, mestizos, etcétera.⁶⁸ Éstos, al ser estereotipados por los grupos hegemónicos (en este caso los castellanos y la Iglesia católica), adquirieron una identidad de inferioridad dentro del imaginario colectivo de la época.

Como lo comenta Andrés Camilo Suárez, las festividades de adoración y de actitudes de veneración pública católica fueron los espacios idóneos para la representación de los distintos elementos socioculturales y étnicos dentro del Imperio español.⁶⁹ Esto cobró una dimensión mucho más grande después de las reformas tridentinas. La Iglesia Universal debía reflejarse, en lo público y lo privado, como abarcadora, mundial, total.

El Imperio español, defensor de la fe católica, al seguir este concepto, incentivó que todos sus súbditos se vieran reflejados dentro de dicho discurso evangelizador católico y su imaginario, aunque demarcando una clara diferencia entre todos ellos:⁷⁰ desde los esclavizados subsaharianos y los indígenas americanos hasta los propios castellanos; estos últimos justo en la cima de la escala social y religiosa. Sobre esto, Margit Frenk rescata dos ensaladillas de Gonzalo de Eslava: “Una se llama ‘Ensalada del tiánguez’ (núm. 90) y trata el tema del mercado del mundo [...] 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’”.⁷¹

Mediante los recursos literarios del Siglo de Oro, los letristas y compositores de estos villancicos⁷² se convirtieron, a través de la comedia, en

⁶⁶ Frenk, “El Cancionero”, 23.

⁶⁷ Margit Frenk, “Poesía y música en el primer siglo de la Colonia”, en *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, coord. de Mariana Masera (Barcelona: Azul Editorial; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002), 25.

⁶⁸ Morales Abril, “Villancicos”, 13.

⁶⁹ Suárez Garzón, “Fiesta, libertad”, 36.

⁷⁰ O bien ejerciendo una tenaz intolerancia, como fue el caso de la expulsión de los judíos y los moriscos y la dura persecución de sus descendientes dentro de los territorios españoles.

⁷¹ Frenk, “Poesía y música”, 25.

⁷² Una panorámica de la difusión de la literatura y la poesía española de los siglos XVI y XVII en la Nueva España es presentada por Margit Frenk: “...se cultivaba abundantemente la poesía lírica [...] era lógico que ese cultivo de la poesía española condujera [...] a una ejerci-

transmisores de la visión imperante que se tenía de las poblaciones africanas y afrodescendientes, así como de otros grupos socioculturales o étnicos del Imperio español: “...se monta una pequeña escena, en que los personajes —casi siempre, pastores o negros— suelen cantar y bailar. Son las ‘letrillas dialogadas’ que Robert Jammes (1983) ha considerado piezas teatrales en miniatura”.⁷³ Andrés Camilo Suárez presenta un extracto de un villancico donde, en “habla bozal”,⁷⁴ aparecen caricaturizados “zagales (pastorcillos) y negros”: “Tanto zagal que alegramo / a noso siñol e Dioso / tanto negliyo gozoso / que asemo fiesta y meneo / Dansando turo el guineo / con lo branco que ay está”.⁷⁵

Los africanos y sus descendientes, en el espectro novohispano, estuvieron atrapados entre dos visiones: una era la de las autoridades civiles y religiosas, que siempre los vieron con temor y recelo⁷⁶ y la otra, la del teatro y la comedia, cuya visión de las personas de piel negra es “de desobedientes, locuaces, poco racionales, infantiles, apasionados por el baile, la guitarra y los tambores y “extravagantes y graciosos en cuanto piensan y dicen”.⁷⁷ Francisco de Quevedo, incluso, recomendaba que “si escribes comedias y eres poeta sabrás guineo en volviendo las RR LL y al contrario: como Francisco, *Flancisco*: primo, *plimo...*”.⁷⁸ No obstante, y a pesar del imaginario hegemónico español, ciertos elementos culturales reales de los africanos y sus descendientes sí se plasmaron dentro de los villancicos guineos. Dentro de la forma de hablar un castellano deforme, también conocido como “habla bozal”, existen palabras que se pueden asociar a fuertes significados espirituales para las personas que fueron esclavizadas en África. Estos elementos encontraron su reflejo imaginario en el discurso transmitido dentro del ritual católico que permeaba el pensamiento colectivo del Imperio español.

Justamente, el villancico *Guineo a 5 [Eso rigor e repente]* de Gaspar Fernández es un ejemplo muy claro y puntual para poder analizar todo lo aquí

tación poética autóctona al estilo de aquélla. A partir de mediados del siglo XVI van proliferando las menciones de poetas, criollos, indios y mestizos...” Frenk, “Poesía y música”, 18-19.

⁷³ Frenk, “El Cancionero”, 30.

⁷⁴ Este término es explicado más adelante.

⁷⁵ Suárez Garzón, “Fiesta, libertad”, 36.

⁷⁶ Camba Ludlow, *Imaginario*, 58.

⁷⁷ Moreno Navarro, “Plurietnicidad”, 37.

⁷⁸ Carolina Santamaría, “Negrillas, negros y guineos y la representación musical de lo africano”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, v. 2, n. 1 (octubre 2005-marzo 2006): 9-10.

presentado. En él se describe una escena de Navidad: un grupo de negros se prepara para ir a adorar al recién nacido Jesús, a quien piensan agasajar con regalos y música. La distribución de las voces, dentro de la composición son: tiple; alto I; alto II, tenor; bajo. Su estructura poética y musical, puede ser entendida como de tres partes: A) Una introducción llevada a cabo por el tenor y los dos altos. B) El estribillo donde el compositor despliega todas las voces del coro.⁷⁹ C) Las coplas a 3, desarrolladas por el tenor y los dos altos. Éstas están divididas por breves intervenciones del tiple. Su letra, tomada de la tesis doctoral de Glenn Swiadon, es la siguiente:

[Introducción]⁸⁰

Eso rigor e repente,
 juro aquí, seniyo siquito
 que, aunque nace poco branquito,
 turu somo noso parente.
 No tenemo branco grande,
 Tenle, primo, tenle calje.
 Husihé, husihá, paraçia.
 Toca negriyo, toca negriyo,
 tamboritiyo.
 Canta parente,

[Estribillo]⁸¹

Sarabanda, tenge que tenge,
 Sarabanda, tenge que tenge.
 Sumbacasú, cucumbé cucumbé
 sumbacasú cucumbé cucumbé.

Esse noche branco seremo.
 ¡O, Jesús! ¡Que risa tenemo!
 ¡O, Jesús! ¡Que risa tenemo!
 ¡O, que risa, santo Tomé!
 ¡O, que risa, santo Tomé!

Copla a 3

Vamo negro de Guinea
 a lo pesebrito sola,
 no vamo negro de Angola,
 que sa turu negla fea.
 Queremo que niño vea
 negro pulizo y galano,
 que, como as nosso hermano,
 tenemo ya fantasía.
 Toca viyano y folía

⁷⁹ De acuerdo con lo señalado por Margit Frenk y Omar Morales, esta sección de la composición, también llamada “cabeza”, sería el comienzo de la forma del villancico. Anastasia Krutitskaya, “El *Cancionero* de Gaspar Fernández. Entrevista a Margit Frenk y Omar Morales Abril”, en *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, coord. de Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántara (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores-Unidad Morelia, 2017), 30-36. Aunque, como también comenta Frenk, la denominación de “villancico” en el siglo XVII, insertada plenamente en el espacio sacro hispanoamericano, se complejiza más allá de la forma cabeza/estribillo-mudanzas/coplas, solidificada en el siglo XVI. Krutitskaya, “El *Cancionero*”, 31-32.

⁸⁰ Los corchetes son míos.

⁸¹ Los corchetes son míos.

baylaremos alegremente,
 gargantiya re granate,
 yebamo a lo siquitiyo,
 manteyya rebocico,
 confite curubaçate,
 [y] de curia te faxue,
 la guante camisa,
 capisayta de frisa,
 canutiyo de tabaco.
 Toca preso, pero beyaco,
 Guitarria alegremente.

Toca parente,
 Sarabanda, tenge que tenge,
 Sarabanda, tenge que tenge.
 Sumbacasú, cucumbé cucumbé
 sumbacasú cucumbé cucumbé.
 Esse noche branco seremo.
 ¡O, Jesús! ¡Que risa tenemo!
 ¡O, Jesús! ¡Que risa tenemo!
 ¡O, que risa, santo Tomé!
 ¡O, que risa, santo Tomé!⁸²

En el caso de los topónimos, se nombra a Santo Tomé; esto hace alusión a la isla homónima. Como se comentó previamente, durante los siglos xvi y xvii fue un gran centro de captación y distribución de esclavizados controlado por los portugueses y, junto con Cabo Verde, se dividía el tráfico negrero en las costas atlánticas africanas. Su jurisdicción iba “desde el reino de Benín hasta Angola”.⁸³

En los primeros versos de las Coplas, el villancico describe cómo eran percibidas por los españoles las personas provenientes de dos zonas africanas concretas (La Guinea y Angola). En el texto, los guineos se ven a sí mismos como superiores a aquellas personas provenientes de Angola:

Vamo negro de Guinea
 a lo pesebrito sola,
 no vamo negro de Angola,
 que saturu negla fea.⁸⁴

La relación de este verso con una posible realidad histórica puede ser encontrada dentro del tratado *De instauranda aethiopia salute*,⁸⁵ escrito por el jesuita Alonso de Sandoval en el siglo xvii, quien estaba encargado de evangelizar a los africanos esclavizados a su arribo al puerto de Cartagena de Indias. Sus escritos se han convertido en una fuente importante para el estudio de la

⁸² Glenn Swiadon Martínez, “Los villancicos de negro en el siglo xvii” (tesis de doctorado en Literatura (Española), Universidad Nacional Autónoma de México, 2000), XLVI-XLVIII.

⁸³ Ngou-Mve, *El África*, 48.

⁸⁴ Swiadon Martínez, “Los villancicos”, XLVI-XLVIII.

⁸⁵ Alonso de Sandoval, *Un tratado sobre la esclavitud*, ed. de Enriqueta Vila Vilar (Madrid: Alianza Editorial, 1987).

percepción de la época de las diversas zonas geográficas africanas de donde provenían los esclavizados, así como de sus etnias y cómo éstas eran apreciadas dentro del comercio esclavista y la visión europea de la época.

Al hablar de los negros de Santo Tomé, Sandoval demuestra lo que se pensaba de los esclavizados de Guinea, del Congo y de Angola: “Estos negros son de menor calidad que los del río de Guinea y valen menos. Pero valen todavía más que los de Congo y Angola y trabajan más”.⁸⁶ Sobre los esclavizados centroafricanos bantú, el mismo Sandoval escribió: “Estos negros son de menor valor que los otros y los más inútiles. Son los que más espuestos [*sic*] están a enfermedades [...] mueren fácilmente”.⁸⁷

La principal repercusión de estas perspectivas de las capacidades y aptitudes de los africanos fue evidente en los precios del mercado negrero. Martínez Montiel señala que: “los de Cabo Verde y Guinea, por ejemplo, se cotizaban más que los de Angola; los primeros costaban 250 pesos en un mercado de Cuba en el periodo de los asientos, en tanto que uno de Angola, en la misma época, sólo valía 200”.⁸⁸

Desde el siglo XVI, los esclavizados provenientes de Guinea, vía Cabo Verde, eran muy apreciados por sus grandes capacidades en la ganadería y en la agricultura, especialmente del arroz.⁸⁹ A estas habilidades se suma la de la música, ya que se pensaba, como lo deja ver Andrés Camilo Suárez, que entre las personas capturadas y esclavizadas en “La Guinea” había muchos músicos de buena calidad.⁹⁰ Los precios menores de los esclavizados de Angola pueden deberse al gran número que llegó durante los “asientos” portugueses, ya que el gran flujo de esta gente pudo haberla abaratado como mano de obra esclavizada.

Por lo tanto, dentro de *Guineo a 5*, se aprecia un reflejo de una realidad económica y sociocultural que se vivía no sólo en la Puebla novohispana al momento de ser escrito, sino en todo el Imperio español. En este espacio la presencia bantú fue muy grande y sostenida al menos de 1580 a 1640; al grado que esta es, para Antonio García de León, la población que sirvió de modelo principal para el estereotipo del negro en el Siglo de Oro (durante el siglo XVII):

⁸⁶ De Sandoval, *Un tratado*, 40.

⁸⁷ De Sandoval, *Un tratado*, 133.

⁸⁸ Martínez Montiel, *Afroamérica*, 119-120.

⁸⁹ Carlos Ruiz Rodríguez, “El ensamble instrumental del fandango de artesana y el occidente sudánico africano”, en *La presencia africana en la música de Guerrero*, 178-179.

⁹⁰ Suárez Garzón “Fiesta, libertad”, 39.

La “parla bantú” o “jerga bozal” de Cuba, el “guineo” o “afroespañol” de Puerto Rico [...] 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.⁹¹

De la misma manera en que la pronunciación del castellano tiene un posible nexo con los africanos esclavizados de origen bantú y no sólo es una exageración estereotípica hispana, los bailes que se nombran como cantadas o bailadas por los negros dentro de *Guineo a 5* pueden también ser tomadas de una realidad cotidiana de la época. Se identifica que en los versos del estribillo: *Sarabanda tenge que tenge / Sumbacasú cucumbé*,⁹² aparecen los dos bailes que Isidoro Moreno identifica como asociadas a los negros del sur de España en el siglo xvi: la zarabanda y el paracumbé.

Bailes “negros” para un villancico de navidad

Cucumbé puede tratarse de una variante de las palabras “cumbé” o “paracumbé”. En el caso del “cumbé”, Alejandro Martínez de la Rosa recoge varias posibles procedencias afrodescendientes del término. Entre ellas: 1) “...*Diccionario de autoridades* de 1729, donde “cumbé” aparece definido como “baile de negros, que se hace al son de un tañido alegre, que se llama del mismo modo, y consiste en muchos meneos de cuerpo a un lado y a otro...”;⁹³ 2) danza homónima en Guinea Bissau; 3) un tambor llamado “cumbé” en la isla Annobón;⁹⁴ 4) un tambor homónimo en Sierra Leona.⁹⁵

Este posible origen africano del término es apoyado por la página especializada en definiciones y etimologías *Definiciona* ya que su entrada de “Cumbé” señala: “danza o baile empleado por los habitantes de Guinea Ecuatorial [...] otros se pueden denominar como chuchumbé y aparecieron también por los teatros españoles durante el siglo xvi y usaba un tambor llamado kinkí durante la conquista de Fernando Poo. Sonido o son sobre la

⁹¹ Antonio García de León, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto* (México: Siglo Veintiuno Editores; Chetumal: Estado Libre y Soberano de Quintana Roo; Chetumal: Universidad de Quintana Roo; París: Unesco, 2002), 34-35.

⁹² Swiadon Martínez, “Los villancicos”, XLVII.

⁹³ Martínez de la Rosa, “Casta”, 101-102.

⁹⁴ Martínez de la Rosa, “Casta”, 102.

⁹⁵ Martínez de la Rosa, “Casta”, 102.

danza”.⁹⁶ Tanto la Guinea Ecuatorial como las islas Annobón y Fernando Poo están geográficamente muy cercanas de la isla de Santo Tomé. Por lo tanto, es asumible suponer que la danza o el tambor en sí pudieron ser reproducidos en Hispanoamérica por esclavizados concentrados en Santo Tomé.

Sobre el paracumbé, Rolando Pérez Fernández lo identifica como un baile tenido como angolano en el sur de España durante los siglos XVI y XVII:

Pues se decía “paracumbé de Angola” [...], en el teatro del siglo de XVII es frecuente hallar *negras* de Angola o del Congo. [...] Ya Ortiz ha anotado que los negros y esclavizados introducidos en España “fueron principalmente manicongos y angolanos y ellos originaron los bailes que se hicieron populares” (1952a: 258).⁹⁷

Probablemente, el mestizaje entre los ritmos y danzas hispanas y las africanas se deba a las similitudes en los pulsos rítmicos en los que se sistematiza la música. Sobre esto, Rolando Pérez Fernández señala:

El fácil paso del compás de tres por cuatro al de seis por ocho —destaca Jones— es completamente familiar al africano, y es “un factor definitorio en la construcción de su música” (1959:23). Este ritmo es desconocido en los folclores musicales de Europa Occidental, salvo en España, donde su tradicionalidad data del siglo XV (Torner 1938:6), siendo particularmente frecuente en Andalucía.⁹⁸

Este compás “sesquiáltero”⁹⁹ hispano-africano, que menciona Pérez Fernández y que, acorde con Jane Bellingham era el componente métrico de la Zarabanda,¹⁰⁰ también fue descrito por Luis de Narváes en sus métodos de vihuela:

El sesquiáltero parece ser de origen árabe, o introducido en España por los árabes [...] Éste se fusionó, como veremos, con el sesquiáltero africano, creando preferen-

⁹⁶ [S/a], “Cumbé”, en *Definiciona. Definición y etimología*, [en línea], [2020], <https://definiciona.com/cumbe/> (consulta: 2 de mayo de 2021).

⁹⁷ Rolando Pérez Fernández, *La música fromestiza mexicana* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1990), 28.

⁹⁸ Pérez Fernández, *La música*, 69.

⁹⁹ Sesquiáltero se refiere a la simultaneidad o a la intercalación, en una línea temporal metrorrítmica musical, de un compás de acentuación binaria y otro ternario.

¹⁰⁰ Jane Bellingham, “Sarabande”, en *Diccionario enciclopédico de la música*, 1336-1337.

cias mestizas en la adopción del ternario en América. Luys de Narváez en su *Delphin* explica este ritmo de 3/2 como de “tres a dos que es proporción sesquiáltera”.¹⁰¹

Concretamente sobre la danza de la Zarabanda, Jane Bellingham la describe como una danza originada en las Américas y llevada a España en el siglo XVI, en metro alternado de 3/4 y 6/8 —sesquiáltero—, acompañada por guitarras y castañuelas y de reputación lasciva.¹⁰² De la misma manera, Mariana Masera hace patente la popularidad de esta danza en América y Europa, al grado que se convirtió en una danza de corte.¹⁰³ Inclusive, para esta autora, el villancico que estamos analizando es la “primer versión musicalizada del baile de ‘La Zarabanda’...”¹⁰⁴

En el *Cancionero* de Fernández hay varios ejemplos de bailes populares de la época insertados dentro de los villancicos; no obstante, las citaciones de estas pecaminosas expresiones del pueblo eran reinterpretadas y ofrendadas “a lo divino”.¹⁰⁵ En este trabajo se propone que un ejemplo de este proceso de sacralización de lo popular en el espectro novohispano e hispanoamericano es el villancico guineo analizado en este trabajo y su citación de los bailes de la zarabanda y el cumbé enmarcados en la “divinización” que señala Frenk.¹⁰⁶

Dentro del mundo pluricultural del Imperio español, la danza africana sufrió un sincretismo con las músicas y tradiciones propias de los grupos humanos con los que los africanos compartieron sus vidas. Así, podemos considerar al cumbé y la zarabanda como una síntesis de elementos afro-hispánicos.¹⁰⁷ Aunque, cabe recordar que, estas y otras danzas de origen africano siempre fueron sujetas de objeciones y censura por parte de las autoridades.¹⁰⁸ Por otro lado, y siguiendo a Antonio García de León, ya existía un referente novohispano de una zarabanda “a lo divino”, compuesta por Pedro de Trejo a mediados del siglo XVI.¹⁰⁹ Por lo tanto, Gaspar

¹⁰¹ García de León, *El mar*, 129-130.

¹⁰² Bellingham, “Sarabande”, 1336-1337.

¹⁰³ Mariana Masera, *Bailar, saltar y brincar. Apuntes sobre el cancionero tradicional hispánico* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2013), 34.

¹⁰⁴ Masera, *Bailar*, 34.

¹⁰⁵ Frenk, “El Cancionero”, 31.

¹⁰⁶ Krutitskaya, “El Cancionero”, 28-29.

¹⁰⁷ Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica cubana* (La Habana: Letras Cubanas, 2001), 14.

¹⁰⁸ Ortiz, *La africanía*, 20.

¹⁰⁹ García de León, *El mar*, 246-247.

Fernández se ciñe a una tradición de referencias y citaciones musicales y poéticas que abrevaban de lo popular.

¿Habla bantú dentro del villancico de Gaspar Fernández?

En el caso del origen de la palabra “zarabanda” y su significado, existen varias fuentes que sustentan su procedencia bantú. En primer lugar, Jorge Amós Martínez propone que el significado puede provenir del culto del Palo Mayombe afrocubano: “Dentro del mismo panteón de deidades (del palo Mayombe y la Santería) se encuentra Zarabanda Briyumba,¹¹⁰ dios de la guerra y los metales asociado a San Pedro”.¹¹¹

En segundo lugar, Ivor L. Miller, al hacer una comparación entre autores, llega a la conclusión de que “Sarabanda” en kikongo puede significar “realizar un encantamiento o hechizo para una prenda”¹¹² si proviene de la unión de los vocablos *nsala*¹¹³ -*banda*¹¹⁴ o puede significar, a su vez, “hacer o trabajar algo sagrado” si proviene de *sala*¹¹⁵ (trabajo) -*Bánda* (algo sagra-

¹¹⁰ Sobre el significado de Briyumba en Cuba, Lydia Cabrera consigna en su vocabulario congo que puede referirse a la fuerza mágica o de los espíritus que moran dentro de los calderos (*nkisi*) de los *Tata Ngangas* del Palo. Lydia Cabrera, *Vocabulario congo (El bantú que se habla en Cuba)* (Miami: Ediciones Universal, 2000), 48 y 70.

¹¹¹ Jorge Amós Martínez Ayala, “Danzas afromorelianas: el sangüengüe, el saraguandingo y el tango”, en *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*, coord. de Jorge Amós Martínez Ayala (Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo; Morelia: Secretaría de Desarrollo Social, 2004), 144.

¹¹² Dos de las entradas para la palabra *prenda* que presenta Lydia Cabrera son: “Prenda: La Nganga, el Nkiso, su wanga, domina la vida del Padre y de sus protegidos [...] Prenda: Nganga. Nkisi. Fuerza mágica, fetiche, aceptando este nombre lo dieron los portugueses del siglo xv a las estatuillas y otros objetos que vieron en manos de los negros. Es un objeto influido por la Nganga o habitado [...] del alma del difunto que toma cuerpo en aquel objeto”. Cabrera, *Vocabulario*, 117.

¹¹³ Los distintos significados que presenta Lydia Cabrera en el vocablo congo-cubano para la palabra *nsala* son: “Trabajo, hechizo u operación que hace el Ngangulero. Baño de limpieza. Limpieza, purificación. Lunes”. Cabrera, *Vocabulario*, 255.

¹¹⁴ Lydia Cabrera señala en su vocabulario congo que, en Cuba, *banda* puede significar “sube”. Cabrera, *Vocabulario*, 159.

¹¹⁵ Lydia Cabrera señala que *sala* puede significar limpieza o purificación. Cabrera, *Vocabulario*, 270. Igualmente se ha pensado que *sala* puede provenir de un préstamo del árabe *salam*. Probablemente se deba a una relación cultural con los pueblos de Nigeria, quienes tenían mayor contacto con el islam. También es posible que este préstamo lingüístico y simbólico tenga también una relación con el tráfico esclavista llevado a cabo por los árabes desde las costas orientales del África y tuvieron contactos con los pueblos bantú. Recomiendo consultar la siguiente fuente: Tidiane N’Diaye, *O genocidio ocultado. Investigación histórica sobre o tráfico*

do).¹¹⁶ Una tercera opinión es la de Joseph C. E. Adande. Al igual que Miller, propone que la zarabanda está ligada a los rituales mágico-religiosos de los descendientes de los congos en Cuba:

En la isla de Cuba, cuando los líderes de un ritual *Kongo* desean realizar el importante encantamiento de Zarabanda (Ki-Kongo *nsala-banda*, realizar un encantamiento para una prenda), lo inician dibujando un crucifijo en el fondo de una cacerola con tiza blanca.¹¹⁷

Finalmente, Rolando Pérez Fernández, al hablar del origen de la zarabanda, la ubica como una danza del siglo XVI y cuyo nombre proviene de la unión de *nsala* que significa principio de vida y *banda* “golpear” o *mbanda* “ritmo” —como verbo—,¹¹⁸ vocablos provenientes del tronco lingüístico bantú. *Nsala-Mbanda* podría ser, para Pérez Fernández, “la danza de la energía vital” o “el ritmo de la energía vital”.¹¹⁹ Sobre el significado, no sólo semántico, sino espiritual y religioso de *Nsála*, el autor señala lo siguiente:

Nsála, literalmente “principio de vida; vida; la vida interior y oculta” [...] representa, ni más ni menos, uno de los conceptos cardinales en las religiones del África negra [...] constituye una auténtica filosofía africana [...] Nos referimos al concepto de *fuerza vital*.¹²⁰

Por último, la palabra *tenge*, que aparece en el estribillo del villancico: *Sarabanda tenge que tenge*, puede provenir del kimbundu: *tende* que en

negreiro árabo-muçulmano, trad. de Tiago Marques (Lisboa: Gradiva, 2019). En Cuba los descendientes de congos usan *salamaleko maleko nsala* como saludo. Cabrera, *Vocabulario*, 270.

¹¹⁶ Ivor L. Miller, *Voice of the Leopard. African Secret Societies and Cuba* (Jackson: University Press of Mississippi, 2009), 279.

¹¹⁷ On the island of Cuba, when Kongo ritual leaders wished to make the important *Zarabanda* charm (Ki-Kongo: *nsala-banda*, a charm-making kind of cloth), they began by tracing, in white chalk, a cruciform pattern at the bottom of an iron kettle. [Traducción del autor]. Joseph C. E. Adande, “Influence of African Art on American Art”, en *From Chains to Bonds* (New York: Berghahn Books; París: Unesco, 2001), 321.

¹¹⁸ Rolando Pérez Fernández, “Del nombre de una danza, un concepto arcano” (conferencia magistral, en Congreso Internacional Indígenas, africanos, roma y europeos. Ritmos transatlánticos en música, canto y baile, Puerto de Veracruz, Centro Veracruzano de las Artes “Hugo Argüelles”, 11 de abril de 2019).

¹¹⁹ Pérez Fernández, “Del nombre”.

¹²⁰ Rolando Pérez Fernández, “El son jarocho como expresión musical afromestiza”, en *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*, ed. de Steven Loza, Jack Bishop y Francisco J. Crespo (Los Ángeles: University of California, 2003), 54-55.

portugués quiere decir *teso*,¹²¹ lo que en español significa: apretado; rígido; duro. Igualmente, el “palo tengue” es una de las maderas “fuertes” utilizadas dentro de los rituales de Palo congo cubano.¹²² Si entendemos *tende* como duro o fuerte, y asumimos el posible uso de los idiomas kimbundu y kikongo de manera simultánea, este adjetivo, que en un principio se consideraba como parte del “habla de negro” o “habla bozal” y sin ningún significado aparente (más allá del de la parodia), puede estar funcionando como un intensificador del concepto *Nsála-Mbanda* que propone Pérez Fernández como el origen etimológico de la zarabanda.

Las cuatro interpretaciones etimológicas de zarabanda (a lo que se suma el significado de *tenge*) poseen un fuerte significado espiritual y mágico para los descendientes de los esclavizados provenientes del África bantú. Es muy posible que esta alusión a la semántica espiritual-filosófica bantú fue utilizada, dentro del discurso evangelizador católico, como un referente para el adoctrinamiento sobre todo de los esclavizados recién llegados a la Nueva España.

De esta manera se creó un fuerte nexo entre las tradiciones y creencias espirituales de los reinos y jefaturas de las costas del África Central bantú (hablantes en su mayoría de kikongo y kimbundu) con la nueva religión que les era impuesta. Esta idea cobra otra dimensión si recordamos que, a comienzos del siglo xvii, el arribo de población centroafricana esclavizada a Puebla y la Nueva España es sumamente intenso. A esto se le suma la ya referida *Instrucción* jesuita, redactada expresamente para la evangelización de los negros y que fue conocida en la Angelópolis.

Sin embargo, es importante señalar que el significado que se le dio en Cuba, sobre todo en las religiones afrocubanas difiere del que tenía la zarabanda en el siglo xvi, pues el *nsala* que propone Pérez Fernández como principio de vida pudo haber sido modificado en Cuba con el paso del tiempo. Aunque sí es posible que guarde una relación importante con las traducciones que ofrecen Miller o Adande como “realizar algo sagrado”.

Precisamente, los cultos afrocubanos de origen bantú comenzaron a cobrar mayor fuerza en Cuba en el siglo xix, cuando los vínculos rituales y festivos de los esclavizados bantú con sus lugares de procedencia (o de sus padres, madres, abuelos y abuelas) se mantenían por la continuación

¹²¹ [S/a], *Dicionário kimbundu-Português*, [s/l], [s/n], [157].

¹²² Lydia Cabrera, *El monte* (La Habana: Instituto Cubano del Libro; La Habana: Letras Cubanas, 2018), 547 y 587-588.

del sistema esclavista en la isla.¹²³ Es por esto que debemos tratar con cautela la idea de que la zarabanda del siglo xvi tenga el mismo significado que el que tiene la zarabanda del Palo congo cubano.¹²⁴

Posiblemente esta última tuvo su origen en el significado que propone Pérez Fernández para el baile popular del siglo xvi reportada tanto en la península ibérica como en las Américas y posteriormente fue cambiando o ampliando su significado. Sin embargo, en lo que no me cabe duda es en que el origen del término se encuentra dentro de las lenguas del tronco lingüístico bantú, como el kikongo y el kimbundu: ambas lenguas habladas por una gran cantidad de esclavizados en la Nueva España en la época en que Gaspar Fernández compuso *Guineo a 5* [*Eso rigor e repente*].

Reflexiones finales

Del análisis del contenido de la letra del villancico *Guineo a 5* [*Eso rigor e repente*] de Gaspar Fernández podemos extraer que se presentan elementos que rebasan el imaginario español en torno a los negros. Ya que muchas palabras que pudieran sonar meramente como onomatopeyas para los letristas y compositores de villancicos, para los africanos y sus descendientes sí poseían una fuerte carga simbólica y cultural, que mantenía un vínculo espiritual-filosófico e intelectual con sus zonas de procedencia, o las de sus antepasados, en África.

Este trabajo, por lo tanto, propone un primer acercamiento que debe ser profundizado mediante el trabajo musicológico, filológico y literario, el cual brinda herramientas que permiten ahondar sobre las aportaciones musicales de ascendencia africana, comenzando específicamente con otros villancicos “guineos”. Si asumimos que la presencia de los africanos y afro-

¹²³ Por lo tanto, aunque el origen de la presencia de palabras de origen bantú en México/ Nueva España o Cuba pueden partir del mismo hecho (la esclavitud e importación masiva de esclavizados centroafricanos), los discursos de “autenticidad” u “origen” que parten del elemento cultural “negro” irán cobrando distintos significados históricos, historiográficos y culturales. Con esto en mente, podemos usar los vínculos en común entre ambas visiones del objeto de estudio, pero no olvidar que el impacto del africano en ambas regiones fue distinto y en distintos periodos históricos.

¹²⁴ No obstante, Joel James Figarola señala que los antecedentes del palo congo pueden rastrearse en Cuba hasta los siglos xvi y xvii. Joel James Figarola, *La brujería cubana: El palo monte. Aproximación al espectro abstracto de la cubanía* (Santiago de Cuba: Instituto Cubano del Libro; Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2009), 203 y 253.

descendientes fue marginal y cuando se hizo presente en las artes cultas estuvo sujeta a la visión que se tenía de ella, sin ninguna representación o manifestación propia, sería quitarle de facto la voz a una población que en el mundo novohispano fue sumamente importante. Podría ser que, a través de negar su impacto cultural y social en la época que nos ocupa ¿estamos también metiendo en cadenas su memoria histórica?

Tanto danza y música como pensamiento africano y afrodescendiente fueron reflejados (con matices) en el imaginario del Siglo de Oro, creando un estereotipo aplicado a todos los “negros” del Imperio. Dicho estereotipo también fue insertado en los villancicos de remedo, convirtiéndose a su vez en vehículo de control social. No obstante, dentro de estas composiciones que buscaban hacer sátira y mofa de los “negros”, es posible encontrar versos que nos hablan de algo más que del imaginario general hispánico existente en torno a ellos.

En la composición analizada en este trabajo se nombran sitios de concentración y embarque de esclavizados tan importantes como Santo Tomé. También se distingue la visión que se tenía de los distintos esclavizados en relación con su procedencia y su impacto en el mercado esclavista. Finalmente, se pueden evidenciar, tras los resquicios del “habla bozal”, palabras como *tenge*, *cucumbé* y *sarabanda* (o zarabanda), las cuales, a todas luces, poseían un fuerte significado para los esclavizados, sobre todo para aquellos provenientes del Congo y Angola, hablantes en su mayoría de kimbundu y kikongo.

A través de este recorrido analítico, se muestra un panorama histórico que estuvo presente en prácticamente toda la América hispánica, espacio donde existió una presencia importante de africanos y sus descendientes, en especial de aquellos del África Central o bantú. De igual forma se visibiliza cómo lograron desarrollar una cohesión social a través de esquemas y organizaciones hegemónicas como lo fueron las cofradías, donde conceptos como “familia” y “antepasado” fueron cobrando nuevos significados, acordes a la realidad que estaban viviendo los esclavizados de origen subsahariano. Igualmente, las fiestas populares y públicas, auspiciadas por la Iglesia católica, sirvieron como espacios de recreación de algunos elementos africanos y afrodescendientes y su sincretismo con los demás grupos con los que compartían espacios, creando nuevas identidades transculturales y mestizas.

La herencia espiritual, artística e intelectual, llevada en las mentes de hombres, mujeres y niños esclavizados, no pudo ser jamás detenida por grilletes y cadenas, ni por *ordenanzas* y restricciones religiosas. Al final, la

faceta de la condición humana de adaptarse y sobrevivir a ambientes adversos fue más fuerte que todas aquellas penurias y desazones, y permitió que, a través de la resistencia cotidiana y de aquella lucha por no dejarse despojar de su identidad, los africanos y sus descendientes pudieran encontrar nuevos espacios para recrear su pasado y reinventar su presente y futuro, un futuro y un presente de los que considero, nosotros, como humanidad, tenemos aún mucho que aprender y valorar.

FUENTES

Documentales

Fernández, Gaspar. “Guineo a 5 [Eso rigor e repente]”, en *Cancionero musical de Gaspar Fernández*, Oaxaca, Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca (AHAAO), f. 243v-244r.

Bibliografía

Adande, Joseph C. E. “Influence of African Art on American Art.” En *From Chains to Bonds. The Slave Trade Revisited*. Ed. de Doudou Diène. New York: Berghahn Books; Paris: Unesco-Publishing, 2001.

Aguirre Beltrán, Gonzalo. *Medicina y magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1963.

Aguirre Beltrán, Gonzalo. *El negro esclavo en Nueva España, La formación colonial, La medicina popular y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica; Xalapa: Universidad Veracruzana; México: Instituto Nacional Indigenista; Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz; México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1994.

Bellingham, Jane. “Sarabande.” En *Diccionario enciclopédico de la música*. Coord. de Allison Latham. México: Fondo de Cultura Económica, 2009, 1336-1337.

Borja Medina, Francisco. “La experiencia sevillana de la Compañía de Jesús en la evangelización de los esclavos negros y sus repercusiones en América.” En *La esclavitud negroafricana en la historia de España. Siglos XVI y XVII*. Comp. Aurelia Martín Casares y Margarita García Barranco. Granada: Comares, 2010, 75-94.

Cabrera, Lydia. *Vocabulario congo (El bantú que se habla en Cuba)*. Miami: Ediciones Universal, 2000.

- Cabrera, Lydia. *El monte*. La Habana: Instituto Cubano del Libro; La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2018.
- Camba Ludlow, Úrsula. *Imaginario ambiguo, realidades contradictorias. Conducta y representaciones de los negros y mulatos novohispanos. Siglos XVI y XVII*. México: El Colegio de México, 2008.
- Campos Moreno, Araceli. *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España, 1600-1630*. México: El Colegio de México, 2001.
- Cárdenas Santana, Alejandra. "Un acercamiento a la presencia africana en México." En *La presencia africana en la música de Guerrero. Estudios regionales y antecedentes histórico-culturales*. Coord. de Carlos Ruiz Rodríguez, 17-29. México: Secretaría de Cultura; México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016.
- Chávez Hayhoe, Arturo. *Guadalajara en el siglo XVI, tomo primero*. Guadalajara, Jalisco: Publicaciones del Banco Refaccionario de Jalisco, 1953.
- Díaz Díaz, Rafael Antonio. "La diversión y la privacidad de los esclavos neogranadinos." *Historia de la vida privada en Colombia. Tomo I. Las fronteras difusas, del siglo XVI a 1880*. Dir. de Jaime Borja Gómez y Pablo Rodríguez Jiménez, 226-253. Bogotá: Taurus, 2011.
- Figarola, Joel James. *La brujería cubana: El palo monte. Aproximación al espectro abstracto de la cubanía*. Santiago de Cuba: Instituto Cubano del Libro; Santiago de Cuba: Oriente, 2009.
- Frenk, Margit. "El Cancionero de Gaspar Fernández (Puebla-Oaxaca)." En *Literatura y cultura populares de la Nueva España*. Ed. de Mariana Masera, 19-35. Barcelona: Azul Editorial; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Frenk, Margit. "Poesía y música en el primer siglo de la Colonia." En *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*. Coord. de Mariana Masera. Barcelona: Azul Editorial; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Fuentes Guerra, Jesús, y Grisel Gómez. *Cultos afrocaribeños. Un estudio etnolingüístico*. La Habana: Instituto Cubano del Libro; La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2009.
- García de León Griego, Antonio. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México: Siglo Veintiuno Editores; Chetumal: Estado Libre y Soberano de Quintana Roo; Chetumal: Universidad de Quintana Roo; París: Unesco, 2002.
- Krutitskaya, Anastasia. "El Cancionero de Gaspar Fernández. Entrevista a Margit Frenk y Omar Morales Abril." En *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*. Coord. de Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón

- Alcántara, 23-36. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores-Unidad Morelia, 2017.
- Mancuso, Lara. *Cofradías mineras: religiosidad popular en México y Brasil, siglo XVIII*. México: El Colegio de México, 2007.
- Marín López, Javier. “Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XIV-XVIII).” Tesis de doctorado en Historia y Ciencias de la Música, Universidad de Granada, España, 2007.
- Martínez Ayala, Jorge Amós. “Danzas afromorelianas: el sangüengüe, el saraguandingo y el tango.” En *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*. Coord. de Jorge Amós Martínez Ayala, 139-148. Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo, Secretaría de Desarrollo Social, 2004.
- Martínez de la Rosa, Alejandro. “Casta, baile o instrumento musical. Presencia afromestiza en la lírica tradicional de Guerrero.” En *La presencia africana en la música de Guerrero. Estudios regionales y antecedentes histórico-culturales*. Coord. de Carlos Ruiz Rodríguez, 91-116. México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016.
- Martínez Montiel, Luz. *Afroamérica III. La tercera raíz. Presencia africana en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Cultura UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Coordinación de Humanidades, Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural e Interdisciplinaria, 2017.
- Masera, Mariana. *Bailar, saltar y brincar. Apuntes sobre el cancionero tradicional hispánico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2013.
- Masferrer León, Carolina Verónica. *Muleke, negritas y mulatillos. Niñez, familia y redes sociales de los esclavos de origen africano en la ciudad de México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.
- Miller, Ivor L. *Voice of the Leopard. African Secret Societies and Cuba*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.
- Morales Abril, Omar. “Villancicos de remedo en la Nueva España.” En *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. Coord. de Aurelio Tello, 11-38. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Investigación, Documentación e Información Musical, 2013.
- Morales Abril, Omar. “A presença de música e músicos portugueses no vice-reinado da Nova Espanha e na província de Guatemala, nos séculos XVI-XVII.” *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 2, n. 1 (2015): 151-174.
- Morales Abril, Omar. “El esclavo negro Juan de Vera: cantor, arpista y compositor de la catedral de Puebla (florevit 1575-1617).” En *Música y catedral: nuevos*

- enfoques, viejas temáticas*. Coord. de Raúl H. Torres Medina, 17-38. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Coordinación de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, 2016.
- Moreno Navarro, Isidoro. "Pluriétnicidad y poder: las cofradías de negros en Sevilla y la península ibérica y su influencia en América." En *Cofradías de indios y negros: origen, evolución y continuidad*. Coord. de Teresa Eleazar Serrano Espinoza y Ricardo Jarillo Hernández, 21-56. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018.
- Nájera, Mario Alberto. "Los afrojaliscienses." *Estudios Jaliscienses*, n. 49 (agosto 2002): 20-32.
- Ngou-Mve, Nicolás. *El África bantú en la colonización de México (1595-1640)*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional; Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.
- Ochoa Serrano, Álvaro. *Afrodescendientes (sobre piel canela)*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2011.
- Ortiz, Fernando. *La africanía de la música folklórica cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 2001.
- Pérez Fernández, Rolando. *La música afromestiza mexicana*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1990.
- Pérez Fernández, Rolando. "El son jarocho como expresión musical afromestiza." En *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*. Ed. de Steven Loza, Jack Bishop y Francisco J. Crespo, 39-56. Los Ángeles: University of California, 2003.
- Pérez Fernández, Rolando. "Del nombre de una danza, un concepto arcano. Conferencia magistral." En Congreso Internacional Indígenas, africanos, roma y europeos. Ritmos transatlánticos en música, canto y baile, Centro Veracruzano de las Artes Hugo Arturo Argüelles, 11 de abril de 2019.
- Rees, Owen. "Villancico." En *Diccionario enciclopédico de la música, 1572-1573*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Rodys, Ryszard. "Capilla musical de la catedral de Oaxaca (siglos XVI al XIX)." En *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, 75-129. Coord. de Sergio Navarrete Pellicer. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; México: Secretaría de Cultura, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, 2013.
- Roselló Soberón, Estela. "Relevancia y función de las cofradías en el fenómeno de la evangelización de los negros y mulatos: el caso de San Benito de Palermo en el puerto de Veracruz." En *Africanos y afrodescendientes en la América hispánica septentrional. Espacios de convivencia, sociabilidad y conflicto. Tomo I*. Coord. de Rafael Castañeda García y Juan Carlos Ruiz Guadalajara, 337-358. San Luis

- Potosí: El Colegio de San Luis; San Luis Potosí: Red Columnaria (Nodo América hispánica septentrional), 2020.
- Ruiz Rodríguez, Carlos. “El ensamble instrumental del fandango de artesa y el occidente sudánico africano.” En *La presencia africana en la música de Guerrero. Estudios regionales y antecedentes histórico-culturales*. Coord. de Carlos Ruiz Rodríguez, 175-214. México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016.
- Sandoval, Alonso de. *Un tratado sobre la esclavitud*. Ed. de Enriqueta Vila Vilar. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Santamaría, Carolina. “Negrillas, negros y guineos y la representación musical de lo africano.” *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, v. 2, n. 1 (octubre 2005-marzo 2006): 4-20.
- Sierra Silva, Pablo Miguel. “Culto, color y convivencia: las cofradías de pardos y morenos en Puebla de los Ángeles, siglo xvii.” En *Africanos y afrodescendientes en la América hispánica septentrional. Espacios de convivencia, sociabilidad y conflicto. Tomo I*. Coord. de Rafael Castañeda García y Juan Carlos Ruiz Guadalajara, 385-420. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis; San Luis Potosí: Red Columnaria (Nodo América hispánica septentrional), 2020.
- Stevenson, Robert. “Baroque Music in Oaxaca Cathedral.” *Inter-american Music Review*, n. 1 (1978-1979): 179-203.
- Suárez Garzón, Andrés Camilo. “Fiesta, libertad e igualdad en los villancicos de negros en la época colonial durante la noche de Navidad”, en *Goliardos. Revista estudiantil de investigaciones históricas*, n. 21 (2017): 34-41.
- Swiadon Martínez, Glenn. “Los villancicos de negro en el siglo xvii.” Tesis de doctorado en Literatura (española), Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Tello, Aurelio. “Fernandes, Gaspar.” En *Diccionario de la música española e hispano-americana*. Coord. de Emilio Casares, 25-27, v. 5. Madrid: SGAE, 1999.
- Tello, Aurelio. *Cancionero musical de Gaspar Fernandes. Tomo primero*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, 2001.
- [S/a]. *Dicionário kimbundu-português*. [S/l], [s/n], [157].
- [S/a], “Cumbé”, en *Definiciona. Definición y etimología* [en línea]. [2020], <https://definiciona.com/cumbe/>. Consulta: 2 de mayo de 2021.

SOBRE EL AUTOR

Musicólogo y músico mexicano. Licenciado en Música con perfil en musicología por la Universidad Veracruzana y egresado del máster en Música Española e Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente cursa el programa de doctorado en Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Sus líneas de investigación se centran en la diáspora africana en América, con énfasis en sus músicas y en las interconexiones musicales caribeñas con México. Entre sus publicaciones recientes destacan: “‘La mestiza’: realidades yucatecas con sabor a la cubana. Recepción y reinención de los géneros musicales cubanos en la península de Yucatán como vehículo de una nueva identidad regional”, *Revista Argentina de Musicología*, v. 22, n. 1 (2021); “...Que aunque negro, gente somo... Una aproximación al estereotipo ‘negro’ en los villancicos novohispanos del xvii siglo”, *Visioni LatinoAmericani*, n. 24 (2021).