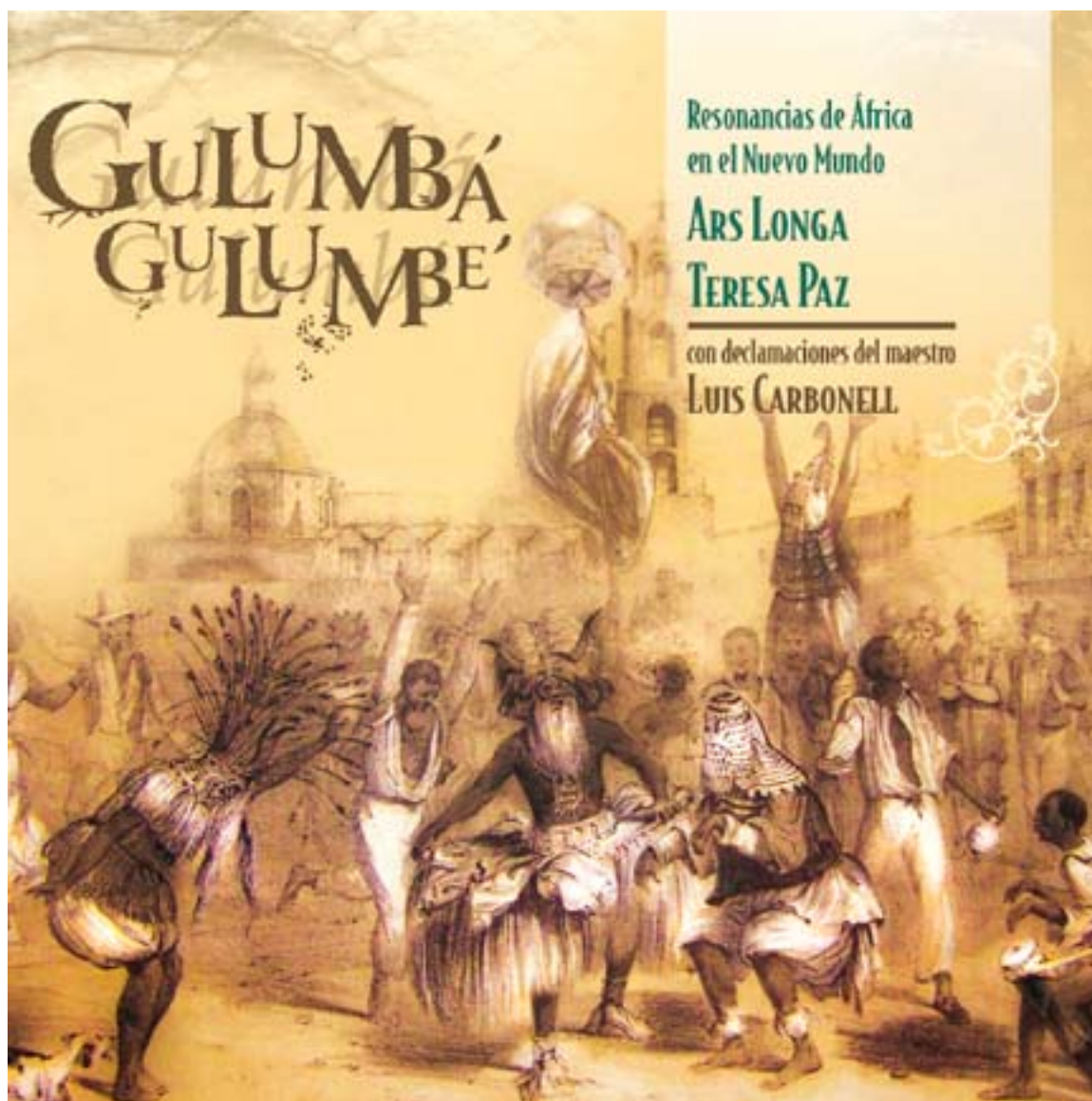




Gulumbá gulumbé. Ars Longa

1-Como tienen los morenos Mateo Tolis de la Rocca (¿ 1710-1781)

(Villancico negro de Navidad a 5, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México)

2-Poema 05

3-Ah, siolo molenos Gabriel García de Mendoza (*floruit* 1705 - 1738)

(Negro de Navidad a 4, Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala)

4-Antoniya, Flaciquiya, Gacipá fray Felipe de la Madre de Dios (1626- ¿?)

(Negro de Navidad a 5, Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala)

5-Poema: Azí, Clementilla 07

6-Al ver la gente de Angola Anónimo (Siglo XVII, segundo cuarto)

(Negro de Navidad a 5, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México)

7-Cumbés Santiago de Murcia ()

(Códice Saldívar No. 4, colección privada)

8-Se cuchamo magri Antona Gaspar Fernández (*floruit* 1596 - 1629)

(Cancionero Musical de Gaspar Fernández, Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera-Oaxaca)

9-Faciquillo mano Antón Gaspar Fernández

(Cancionero Musical de Gaspar Fernández, Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera-Oaxaca)

10-Poema Sor Juana 04

11- Pue tambien somo gente Tomás Salgado (1698-1751)

(Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala)

12-Tun tutu burutum fray Felipe de la Madre de Dios (1626- ¿?)

(Negro de Navidad a 8, Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala)

Créditos

Conjunto de Música Antigua Ars Longa/Dirección Teresa Paz

Teresa Paz , Soprano, dirección

Sandra Santos, soprano

Adalis Santiesteban, mezzosoprano

Yunie Gaínza, alto

Eduardo Sarmiento, alto

Roger Quintana, tenor, percusión

Ahmed Gómez, barítono

Ainel Gonzalez, violín, viola da gamba

Beatriz López, violín, viola da gamba

Arianna Ochoa, violín, viola da gamba

Anolan González, viola da gamba

Yaisel del Puerto, violone

Susana de la Cruz, flautas dulces

Yulnara Vega, chirimia, flautas dulces

Yulmara Vega, Chirimia, bajoncillo tenor

Rodrigo López, Chirimía

Oscar Cañizares, sacabuche, tenor

Abraham Castillo, bajón

Aland López, guitarra barroca, laúd renacentista

Anaysa Núñez, arpa de dos órdenes

Karla Martínez, clavecín , órgano

Jorge Félix Conde, percusión

Créditos técnicos:

Grabado los días: 19-23 de mayo 2013 en la Iglesia de San Fransisco de Paula, Habana Vieja, Cuba

Producción musical, Alejandro González

Diseño: Susana de la Cruz

Ingeniero de Sonido, Grabador, Oreste C. Aguila Cruz

Asistente de Grabación, Onel Cuellar Jimenez:

Masterización, Victor Cicard

Productor Ejecutivo Grabación, Ernesto Eduardo Cerutto Monteagudo

Gulumbá, gulumbé

Resonancias de África en el Nuevo Mundo

Omar Morales Abril

Todo lo tocan a la sonada del gurumbé

o chanchamelé y otros guineos.

EUGENIO SALAZAR DE ALARCÓN, 1568

Con las expediciones portuguesas a las costas occidentales de África en la primera mitad del siglo xv y el establecimiento de la lucrativa *Casa dos escravos* de Lisboa en 1486, la imagen de los “negros” en la Península Ibérica dejó de ser la de seres exóticos o monstruos míticos, para pasar a integrarse progresivamente a las

sociedades urbanas. A principios del siglo xvi su presencia era habitual en ciudades como Lisboa y Sevilla, donde las esclavas se ocupaban en tareas domésticas y los hombres realizaban trabajos pesados como estibadores, albañiles o ayudantes de artesanos. Esta situación se reprodujo en las Indias Occidentales, llevando a su apogeo la industria esclavista, pues requirió el traslado de una gran cantidad de cautivos para trabajar en obrajes, minas y trapiches, ante la drástica mengua de la población indígena. Solían seleccionarse africanos jóvenes, fuertes y sanos, que resistieran el viaje transatlántico en condiciones atroces y que soportaran la carga de trabajo que se les imponería. Pero la demanda americana de esclavos no se limitó al ámbito rural. En una sociedad altamente jerarquizada como la colonial, la posesión y ostentación de negros esclavos constituía un símbolo de estatus. Cada núcleo familiar español podía llegar a tener hasta diez esclavos ricamente vestidos, con quienes convivían y compartían la vida cotidiana. Incluso los españoles pobres contaban con uno o dos esclavos que les procuraran comida o dinero. Así, alrededor del año 1600 la población negra superaba numéricamente a la población española en las principales ciudades del Nuevo Mundo. La convivencia tan estrecha entre amos y esclavos africanos propició, por supuesto, tensiones, abusos y maltratos, pero también simpatía, afecto y complicidad. En cualquier caso, las mezclas raciales no se hicieron esperar. Surgieron así mulatos, zambaigos, cambujos y toda la estela de nombres asignados a las castas afrodescendientes, en un intento de clasificación socio-racial. El color oscuro de la piel los agrupaba a todos en un solo ser colectivo, de naturaleza diferente y particular. Particulares eran también sus costumbres, sus maneras de sobrellevar el trabajo y de entretenerse.

La presencia negra en el ámbito iberoamericano coincidió con la Edad de Oro de la literatura hispana, en el que hubo un gran acercamiento de las expresiones artísticas a la cultura popular. Del mismo modo en el que los refinados poetas y músicos cortesanos del siglo xvi adoptaron refranes, romances, temas y rimas del vulgo (de hecho, el término “villancico” hace referencia a las canciones líricas con estribillo y coplas que cantaban los habitantes de las villas), la poesía y música de tradición escrita incorporó las expresiones culturales de los africanos y sus descendientes. Unas coplas de Rodrigo de Reinosa escritas poco antes de 1520 mencionan ya a un esclavo mandinga jactándose “a mí saber bien bailar el guineo”, para seducir a una esclava de Guinea. Y es que lo que más impresionaba de los africanos eran sus cantos y bailes acompañados de tambores. Los múltiples nombres con que se designan—cumbé, paracumbé, zumbé, zarambeque, guirigay e infinidad de variantes reunidas genéricamente como guineos—intentan evocar en forma onomatopéyica las lenguas africanas, más que corresponder a ritmos específicos. Palabras como *sanguanguá*, *gurumbé* y *tumba* parecen relacionarse indistintamente con los nombres de los tambores, la música de los tambores, los bailes y un sentimiento general de alegría. El hecho es que la imagen del africano y su cultura integrada a las sociedades portuguesas e hispanas se abrió espacio en las expresiones artísticas, donde fue adquiriendo una serie de rasgos estereotipados, como el “habla de negro” o “guineo”, dialecto literario creado para representar a los africanos. Esta lengua no es sino un español o portugués deformados, en el que se intercalan palabras inventadas con sonoridades que evocan lenguas africanas. “Si escribes comedias y eres poeta, sabrás guineo en volviendo las *rr*, *ll*, y al contrario: como Francisco, *Flancisco*; primo, *plimo*”, satirizó con agudeza Francisco de Quevedo ante el abuso de este recurso literario. La pronunciación y construcción gramatical defectuosas resultaron ser un excelente elemento cómico en el teatro breve, donde se fue construyendo una imagen estereotipada de los negros. La música también incorporó a sus temas la figura del africano desde la primera mitad del siglo xvi, como puede apreciarse en la ensalada *La negrina* de Mateo Flecha el Viejo y en otra homónima, atribuible a Bartolomé Cárceres.

Pero el género que abordó con mayor amplitud la representación de los negros fue el villancico religioso. Durante el siglo xvi se generalizó, en las iglesias del ámbito hispánico, la práctica de introducir cancioncitas o “chanzonetas” en lengua romance durante el oficio de Maitines de las fiestas más populares del calendario litúrgico. Muchas chanzonetas solían presentar la forma literaria del villancico, por lo que fue quedándose este nombre genérico a medida que avanzaba el siglo xvii. Anualmente, cada fiesta de cada iglesia de los dominios españoles y portugueses estrenaba ocho o nueve villancicos que desarrollaban el tema de la celebración. El último siempre era jocoso, con una fuerte carga histriónica: los que se conservan suelen presentar diálogos, un eje narrativo identificado comúnmente como “introducción” y hasta conflictos de tipo conceptual que se resuelven

entre dos o más personajes. Entre los personajes preferidos están, por supuesto, los mismos negros estereotipados presentes en los entremeses y mojigangas teatrales. Este disco busca recoger las resonancias de la cultura africana que captaron los oídos y la sensibilidad artística de diversos poetas y compositores de estos “villancicos de negros” o “negrillas”, como se les llamaba, desde sus inicios hasta su exclusión del ámbito eclesiástico.

Aunque existen referencias a villancicos de negro copiados para la Capilla Real en Madrid desde 1590, los ejemplos más tempranos de todo el ámbito hispano cuya música nos ha llegado se encuentran en el *Cancionero Musical de Gaspar Fernández*, también llamado *Códice de Oaxaca* o *Cancionero Puebla-Oaxaca*. Este documento manuscrito es un hermoso y excepcional cuaderno de trabajo que reúne alrededor de 300 obras polifónicas compuestas por Gaspar Fernández para la catedral de Puebla entre 1609 y 1616. Pocos años después fue llevado a la catedral de Oaxaca, donde actualmente se conserva. Hasta fechas muy recientes se atribuía un origen portugués al compositor de este *Cancionero*, dado que un homónimo suyo se desempeñaba como cantor de la catedral de Évora a finales del siglo xvi. Pero recientes hallazgos han demostrado no sólo que el músico eborense seguía en Portugal cuando ya estaba activo el Gaspar Fernández del Nuevo Mundo, sino también que éste se formó desde temprana edad en Guatemala y que muy probablemente nació ahí. El hecho es que su *Cancionero* constituye uno de los escasos testimonios del desarrollo musical y literario —tanto técnico como estético e ideológico— en el Nuevo Mundo a principios del siglo xvii, y refleja la diversidad cultural novohispana. Junto con 14 obras sacras en latín y 12 sin texto, se encuentran casi 230 chanzonetas en castellano, 12 “en portugués”, siete “en vizcaíno”, cinco “en mestizo o indio”, una que parece remedo de asturiano y nada menos que 16 “en guineo”. Entre ellas, la chanzoneta a cinco voces *Fasiquillo, mano Antón*, escrita para la fiesta del Santísimo Sacramento en 1613, ilustra la participación devota de la cofradía de negros de la ciudad de Puebla en la procesión del *Corpus Christi*. El hermano Antón le comunica a Francisquillo que Guinea ya no tizna, pues resulta que la devoción de los cofrades negros concedió a todos la gracia divina de blanquearse a través de la pureza del Sacramento. Así, con un breve diálogo “en guineo”, la chanzoneta cumple la triple función de destacar el valor redentor del dogma de la transustanciación del cuerpo de Cristo en pan, exaltar la participación devota de un grupo social en su celebración y, sutilmente, afianzar en el imaginario la condición de inferioridad de los africanos, al mostrarlos como portadores naturales del “color de la impureza”, pero que por su fe pueden adquirir simbólicamente la blancura del español.

La chanzoneta *Secuchamo magri Antona*, que Gaspar Fernández compusiera en 1615 para celebrar la festividad de los Reyes en alguno de los siete conventos de monjas que entonces se habían fundado en la ciudad de Puebla, asocia el festejo con otra devoción popular que se celebraba el domingo siguiente a la Epifanía: la del Niño Perdido. En apariencia, esta chanzoneta únicamente refleja de África el “habla de negro” y quizás el impulso rítmico asignado a las palabras “aquí san, que no san”. Pero además, el sentido del breve texto basta para adjudicar a quien lo pronuncia una de las principales características asociadas con los esclavos recién llegados de África: la ingenuidad afable. Antonio Álvarez de Toledo y Salazar, marqués de Mancera y virrey de la Nueva España en la segunda mitad del siglo xvii, opinaba que “los mulatos y negros criollos, de que hay gran copia en el reino, concuerdan entre sí con poca diferencia. Son naturalmente altivos, audaces y amigos de la novedad. Conviene mucho tenerlos en respeto y cuidar de sus andamientos y designios, pero sin mostrar desconfianza.” En cambio, opinaba que “los negros bozales conducidos de Guinea se reducen a una porción muy limitada, y aunque fuese crecida, nunca pusiera en cuidado, por su natural [eza] dócil y servil.” En efecto, los afrodescendientes que ya se habían integrado a las sociedades hispanas eran, para los ojos de los españoles, soberbios, embusteros, gente “belicosa, bestial y feroz”, mientras que los bozales se consideraban seres obedientes y serviciales, que asimilaban con facilidad y devoción la fe cristiana. En ese contexto deben entenderse las inocentes palabras “Secuchamo, magri Antona, que si Dios san naciro, aquí san, que no san perdido”, es decir, “Escúchanos, madre Antonia, que si Dios ha nacido, aquí está, que no se ha perdido.”

El candor, la simpleza, la devoción y la docilidad que veían los españoles en los esclavos africanos recién conversos se complementaba con otras características estereotipadas. “Los negros también se ríen mucho unos con otros, mas esta no es falsa risa, sino de corazón, *porque son inocentes y riense como niños*, que de una palmadica o de un coquito o de ponerles el dedo en la boca se ríen como de un gran donaire”, escribió Francisco de Villalobos a principios del siglo xvi. Esta representación no es gratuita, pues coloca a los “negros” —en principio los africanos, pero por extensión también quienes heredan el color de su piel, sean bozales o criollos, esclavos o libres, mulatos incluidos— en la misma categoría que un niño y justifica su sometimiento y control. En los villancicos se les suele nombrar con diminutivos y se les relaciona con el jolgorio y la propensión a la parranda; sus acciones suelen ser ingenuas o irresponsables, pero casi siempre motivo de risa. En el villancico de Navidad *Antoniya, Flaciquiya, Gacipá*, Fray Felipe de la Madre de Dios nos presenta a una garbosa negra, admiración de blancos al cantar, bailar y tocar, que llega borracha ante sus compañeras Antonia, Francisca y Gaspara. Luego de discutir e insultarse con ellas, se impone al convocar a todos los negros (ebrios también) para ir a visitar al Niño, “bailando, cantando, tucando a lindo compá”, aunque “mucho le duele la cabezá”. Las coplas recrean la escena completa del portal de Belén y la visita de los Reyes, con chuscas e irreverentes intromisiones de la “bolachita” y sus compañeros.

Embraguez aparte, la participación de los africanos en la algarabía de los festejos colectivos era, en efecto, motivo de contento general. Una descripción histórica de mediados del siglo xvii refiere que:

Son los negros, (como los conocen y saben todas las naciones de Europa), las criaturas más alegres que entre los racionales ha creado Dios, y perdidas por la música, sea de cualquier instrumento. Había en la Puebla grande número de ellos, que eran el regocijo de la ciudad en los días de fiesta; porque como en los demás sirven como esclavos, en las fiestas descansan y se ocupan en danzar y bailar al son de los instrumentos de cualquier género que sean; llegando a tanto, que traen por la cintura colgadas muchas calabacitas pequeñas, porque tocándole unas con otras cuando andan y moviéndolas ellos con los dedos, como quien toca una ginebrilla, se satisfacen y alegran con aquel ruido a falta de otra música.

La alegría y vitalidad de los bailes negros es un tópico que aparecerá en los villancicos a lo largo del siglo xvii e incluso en el siglo xviii, a pesar del nuevo rumbo estilístico que tomó la música en los territorios hispánicos con el cambio de dinastía de la corona española. El villancico anónimo *Al ver la gente de Angola*, de la catedral de México, representa a un grupo de africanos que al percatarse del cambio del gusto musical entre los españoles por formas italianas, decide celebrar el nacimiento del Niño “a la mora de Italia, de música valia, de recitaro, alieta y minué”. Su habilidad les permite imitar ufanos, con sus propias voces, los registros de los órganos modernos: “clalinas y culnetas”, “bajona, violona y claviculona, halapa y bué”: clarines, cornetas, bajones, violones, clavecín, arpa y oboe. Los elementos italianos formalmente presentes en este villancico —un recitado y una arieta que se intercalan entre el estribillo y las coplas— no impide a los africanos darle su propio carácter y gusto: “gulgea una alieta que me buye y me baira lo pe”. El estribillo “gulumbá, gulumbé” y las interjecciones “la-la-lá, le-le-lé”, con el ritmo picado y los acentos agudos característicos del cumbé ibero africano los llevan a afirmar complacidos: “¡Qué lindo placel, que suena a cantara

y sabe a cumbé!” Desconocemos el autor de este villancico de transición estilística, pero la introducción de la música italianizante en la catedral de México se dio entre la segunda y la tercera década del siglo xviii, en tiempos del magisterio de capilla de Manuel de Sumaya, quien pudo haberlo compuesto. Pero la exclamación del recitado “¡Oh, quién tuviera aquí pala almonía un órgano de Aguirre o Chavarría!” podría hacer referencia a los organeros Fray Domingo de Aguirre y Fray José de Echevarría, activos en España en ese mismo período, incluso asociados en la construcción de un mismo instrumento para la catedral de Plasencia.

Volviendo a los bailes de negros, su popularidad entre los músicos de inicios del siglo xviii queda patente en los *Cumbés* para guitarra que compusiera Santiago de Murcia alrededor de 1720 y que nos han llegado a través de dos fuentes manuscritas en América: las *Cifras selectas de guitarra* en Chile (1722) y el llamado *Código Saldívar 4*

en México (circa 1730). Estos bailes y cantos, orgullo de los negros y regocijo de todos, constituyen el obsequio por excelencia en el tema recurrente de la visita al Niño Jesús en el portal. Lo vimos ya en *Antoniya, Flaciquiya, Gacipá*. De la misma época es el villancico puesto en música por Luis Vicente Gargallo para la catedral de Huesca en 1661 *Hagámole plaza*, en el que los africanos anuncian “traémole a lo Chiquitu una danza de neglitu.” Llevan además una serie de golosinas, para que “con eso, y el gugugú y el guaguaguá y el güegüegüé, festejámole a Su Melcé como a uno Niño Sesú.” Medio siglo más tarde, Gabriel García de Mendoza (*floruit* 1691-1738) sigue reuniendo a los morenos para visitar el portal de Belén. Cada uno describe los obsequios que lleva al Niño, a María y a José, para regocijo de los demás, que ríen y bailan. La cándida declaración de los regalos asocia su finalidad con los atributos de los miembros de la Sagrada Familia y, de paso, retrata una serie de elementos tradicionales del mundo hispanoamericano. Al Niño llevan golosinas como arrope de calabaza, rosca de Reyes y chocolate de Oaxaca, juguetes como un caballito de caña y un trompo, atuendos como un capote y sombrero, una cota, rodela y espada militares. A la Virgen corresponden los regalos asociados con la costura: una rueca y un huso para hilar, una saya, una toca y una frazada para labrar, “pulque mujeles tomen ejemplo.” Pero entre los regalos hay dos que, si bien son pertenencias tan típicamente hispanas como las demás en aquella época, resultan mucho más llamativas: “Pala que puela rescatal al neglo, llevo de este año turo mi jolnal.” Y otro: “Pulque de ella se silva, le llevo tura mi pelsona, ni meno ni ma.” Es decir, uno de los morenos es un mulato libre dispuesto a entregar susalario de un año completo para “rescatar al negro”; otro es un esclavo que se ofrece a sí mismo como obsequio. Y es que no sólo los negros criollos, sino todas las castas descendientes de africanos compartieron con sus antepasados el estigma de la esclavitud, determinado únicamente por el color de la piel. Sor Juana Inés de la Cruz escribió una ensaladilla para concluir los maitines de San Pedro Nolasco, fundador de la orden de mercedarios, que se celebraron en el Convento de La Merced de México en 1677. En ella reúne de forma jocosa a un africano, un estudiante con ínfulas de bachiller, un bárbaro tosco e ignorante y un indígena. A cada uno corresponde un villancico, precedido por una introducción que los va presentando: “A los plausibles festejos que a su fundador Nolasco la Redentora Familia publica en justos aplausos, un negro que entró en la iglesia, de su grandeza admirado, por regocijar la fiesta cantó al son de un calabazo”. No conocemos la música con que se cantó esta ensaladilla (salvo que los versos del negro se acompañaban con un baile llamado puerto rico), pero las palabras del estribillo nos dan una clara idea de su enérgico ritmo: “Tumba tumbalalala, tumba tumbalelele”. El personaje negro reflexiona sobre los frailes mercedarios: “La otra noche, con mi conga, turo sin durmí pensaba que no quiele gente plieta, como ella so gente branca. Sola saca la pañole, pues, Dioso, ¡mila la trampa, que *aunque neglo, gente somo*, aunque nos dicí cabaya!” Luego se arrepiente del reproche, reconoce que sus pensamientos son un engaño del demonio y pide perdón a San Pedro Nolasco, ya “que aunque padezca la cuepo, en ese libla las alma.” Los padecimientos del cuerpo, es decir, las cargas que impone la esclavitud, se expresan como una necesidad casi natural para que el negro redima su alma.

Ese remedo del texto bíblico *Nigra sum sed formosa* que Sor Juana y autores de muchos otros villancicos transforman en “aunque neglo, gente somo” puede aparecer, en pocas ocasiones, sin el matiz negativo. *Pue también somo gente lo negla*, del compositor oaxaqueño Tomás Salgado (1698-1751), nos muestra a un negro que convoca a formar capilla para cantar una dulce canción al Niño que llora. Luego de enseñarla a los cantores y obtener su aprobación, invita: “Pue somo tan diestla, cantemo ya uniro, gualdando las pausas en el villancico.” A lo cual responden: “Y a compás, ¡qué veloces, ala!, tura seguimo: una, dosa, cuatlo, cinco, con la nueva canciona, ¡ola!, cayalá el Niño”, repitiendo el estribillo del arrullo africano, “zalambá, zalambá, zalambá, zalambá.”

Estos diálogos tan dados a la escenificación probablemente se acompañaron con gestos al momento de su interpretación. De hecho, existen evidencias de la representación teatral del último villancico del oficio de Maitines de Navidad durante los siglos XVII y XVIII, incluso con vestuario y disfraces. Estos villancicos desarrollan un argumento y cada personaje está asignado a una voz cantante específica, cuya participación se supedita a las intervenciones del personaje o a la representación de pasajes donde se reúne y expresa un grupo. La música refuerza el carácter y gestualidad de los diálogos; las melodías suelen ser simples, de fácil entonación e incluso repetitivas, de modo que sólo complementen la representación dramática. El villancico a ocho voces en dos coros *Tum tutú burutum*, del fraile mercedario Felipe de la Madre de Dios, constituye un interesante ejemplo de

villancico teatral de negros. Luego de formarse y trabajar en Sevilla, Fray Felipe se refugió en su natal Lisboa desde 1650 hasta el fin de la Guerra de Restauración, donde compuso muchos tonos y villancicos como maestro de la Real Cámara del rey Afonso VI de Portugal. Es probable que *Tum tutú burutum* corresponda a ese período, pues está escrito en una mezcla de portugués y castellano. Inicia con un extenso pregón anunciado por tambores africanos, donde se convoca a todos los negros, armados o no, para formar una compañía militar de prietos. Se promete vino a los esforzados que se enlisten. Conforme se van reuniendo empiezan a holgarse y a beber. Ya juntos todos, toman las armas y alardean de su braveza. Pero llega uno que anuncia, celebrando, el fin de la guerra. La razón de semejante prodigio: el nacimiento del Salvador. Los soldados negros se organizan para ir a buscar al Niño y cuando lo encuentran, celebran el hallazgo repitiendo la expresión “aquí sá”, que recuerda los breves estribillos de las canciones de trabajo que los esclavos cantaban para coordinar sus movimientos en las tareas de carga y descarga. La celebración desemboca en un baile colectivo, donde cantan “y quebra ese pé, que Minina que nace chama Manué”.

Los popularizantes villancicos generaron controversia desde su temprana incorporación en la liturgia católica, por considerarse que generaban risa y ruido en lugar de congregar a devoción. Pero no sólo resistieron las críticas a lo largo del siglo XVII, sino que adquirieron un gran desarrollo gracias a su poder de convocatoria popular. Sin embargo, la introducción del estilo italiano —tradicionalmente asociado con la ópera y las “indecencias” de los corrales de comedias— en la música eclesiástica española avivó la discusión y el descontento de los sectores más conservadores de la iglesia en las primeras décadas del siglo XVIII. “El que oye en el órgano el mismo menuet que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer, sino acordarse de la dama con quien danzó la noche antecedente?”, denunciaba el monje benedictino Jerónimo Feijoo. Sus principales quejas recaían en la intención interpretativa de los cantores: “inflexiones lascivas”, “caídas desmayadas de un punto a otro”. Las críticas y prohibiciones fueron desgastando el cultivo del villancico religioso hasta llevarlo a su paulatina desaparición en la segunda mitad del siglo XVIII, si bien pervivió durante muchas décadas más en algunos sitios, como las ciudades de Santiago de Cuba y la Nueva Guatemala de la Asunción. Uno de los más tardíos ejemplos de villancico de negros en la catedral de México fue compuesto por Mateo Tollis de la Roca, maestro de capilla desde 1769 hasta su muerte, en 1781. *Como tienen los morenos* retrata una vez más a los africanos asociándose para regocijarse al Niño Jesús en el portal. ¿De qué modo? “A lo Chiquito gracioso cantamo y bailamo alegre, tocando lo salameque, galallalda y palaleta, que no lo sabe lo blanco, aunque son muy buena pieza.”

A casi dos siglos de la aparición de la figura del “negro” en los villancicos religiosos, la representación de los bozales permanece intacta: su “lengua” se sigue construyendo —deformando, mejor dicho— con los mismos recursos literarios del siglo XVI, su devoción continúa manifestándose por medio de la ingenuidad infantil, vuelven a reunirse una y otra vez para cantar, percutir, bailar y reír con desenfado ante el menor pretexto. Aunque se reconocen esclavos *porque* su piel es negra, saben que su alma es pura y blanca gracias a la fe. Esta imagen de los negros desde la visión del español permaneció inalterable en los villancicos desde principios del siglo XVII hasta finales del XVIII e incluso el XIX. Las creencias y la tradición enraizadas en el imaginario hispano construyeron una visión subjetiva de la cultura africana que, en este caso, se transformó en un estereotipo inamovible, a pesar de las cambiantes circunstancias históricas y sociales.

Estos villancicos nos muestran, pues, a los africanos y sus descendientes desde la visión artística de poetas y músicos al servicio del grupo social dominante. Pero aun con el sesgo hegemónico, no sólo introducen una dimensión más humana de los esclavos con el propósito de edificar al público, sino que, además, reflejan la riqueza cultural de la población negra en Hispanoamérica: sus ritmos, sus destrezas, sus maneras de festejar, la alegría extrovertida como manifestación de su energía vital. No nos transmiten la voz y el sonido de los negros, pero sí sus resonancias. La situación de marginalidad limitó la propia expresión literaria de los africanos y sus descendientes, pero entre los escasos testimonios escritos que por fortuna se conservan, los versos que un negro libre de principios del siglo XVIII anotó en una hoja suelta son muy elocuentes:

Soy un negrito,
Guinea es mi patria,
soy negro en el cuerpo
y negro en el alma,
y también es negra
toda mi prosapia.
Mi gloria es ser negro
y hago de ello gala.
Todo el que no es negro
me irrita y me enfada,
porque mi negrura
ni tizna ni mancha.

[...]

De cuántos insultos,
cuántas bufonadas,
cuántas indecencias
de la raza blanca
ha sufrido el negro
sus torpes palabras.
De un modo inocente
al negro insultaban:
“Que mueran —decían—
esas negras almas”,
cuando su negrura
ni tizna ni mancha.

[...]