LOS VILLANCICOS DE NEGRO Y EL TEATRO BREVE UN PRIMER ACERCAMIENTO

GLENN SWIADON MARTÍNEZ
(Eastern Connecticut State University)

LAS COMPOSICIONES puestas en boca de los esclavos negros que aparecen en los «juegos de villancicos» de los siglos XVII y XVIII tienen varios puntos en común con las piezas dramáticas breves del Siglo de Oro que incluyen personajes de color. Entre otros paralelos podemos mencionar el hecho de que la ejecución de las piezas dramáticas entre las jornadas de una comedia recuerda la incorporación de los villancicos jocosos durante la liturgia. También hay que tener presente el contraste estilístico y de tono que existía entre las piezas breves y las comedias a las que acompañaban, por un lado, y los villancicos de negro y los poemas «graves» de la misma serie de villancicos, por el otro. En los dos casos, la intención era divertir a los espectadores con el cambio de estilo y de tono; de alguna manera podría pensarse que ese contraste fungía como una especie de diálogo, que oponía el tono y el tema elevados de las obras creadas en castellano estándar a los elementos satíricos, a menudo compuestos en habla de negro, el dialecto literario del personaje de color de la literatura áurea. En este trabajo me propongo examinar algunos de los aspectos que vinculan los villancicos de negro con el teatro breve del Siglo de Oro.

Los géneros que nos ocupan también muestran diferencias. Al respecto hay que decir que el entremés se colocaba entre las jornadas de una comedia y, al final, seguía a la última jornada de la comedia un fin de fiesta o mojiganga, con lo cual se establecía una suerte de alternancia entre el registro serio y el jocoso. En cambio, en los juegos de villancicos, las

composiciones de estilo serio solían ponerse al principio de la serie y las más jocosas se guardaban para el final del espectáculo. Los entremeses insertos en las jornadas de la comedia colindaban con ellas sin integrarse temáticamente. En los juegos de villancicos los poemas jocosos y los serios trataban el mismo tema de diferente manera; como veremos en este trabajo, los villancicos jocosos convertían el discurso canónigo en una sátira, que recapitulaba el mensaje del canon.

La mayoría de los villancicos de negro contiene parodias de pasajes o motivos tomados de la Biblia o de los evangelios apócrifos. Por ejemplo, la descripción de la reina de Saba, *nigra sum sed fermosa*, que encontramos en el *Cantar de los Cantares*, se convierte en «aunque negro gente somo» en un sinfín de villancicos. En un poema compuesto por Góngora en 1609, para la fiesta de *Corpus Cristi*, la esclava Juana consuela así a su amiga Clara:

> Pongamo fustana,
> y bailemo alegre,
> que, aunque samo negra,
> sa hermosa tú[1].

En muchos entremeses y villancicos los negros reivindican la igualdad que en el mundo coetáneo los blancos no estaban dispuestos a concederles. El teatro breve del siglo XVI expone los insultos, las pullas y las groserías entre negros y pastores que terminaban normalmente en peleas y palizas: «Callá, negro majadero […]. Suéltame, negro mohíno», grita el pastor en la *Farsa de Moysén* de Sánchez de Badajoz[2].

En los villancicos la búsqueda de aceptación del negro se diviniza. En un villancico de 1676, sor Juana Inés de la Cruz asocia el color blanco con la pureza del alma:

> Aunque neglo, blanco
> somo, lela, lela,
> que il alma rivota
> blanca sá, no prieta[3].

1. Una transcripción en castellano estándar diría: «Pongamos fustaños y bailemos alegres, que, aunque somos negras, eres hermosa tú» (Luis de Góngora, *En la fiesta del Santísimo Sacramento*, en *Letrillas*, edición de Robert Jammes, Madrid: Castalia, 1980, pág. 154).

2. Diego Sánchez de Badajoz, *Farsa de Moysén*, en *Recopilación en metro (Sevilla, 1554)*, edición de Frida Weber de Kurlat, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1968, págs. 418-419.

3. En castellano estándar: «Aunque negros, blancos | somos, lela, lela, que el alma devota blanca es, no prieta» (Sor Juana Inés de la Cruz, «Villancicos que se cantaron en la

Uno de los tópicos comunes al teatro breve y a los villancicos religiosos es la insistencia del personaje de color en la posición que tenía en su lugar de origen, África, y el contraste con la posición humilde que ocupa en la sociedad española de la época. Lo que era fuente de orgullo para el negro provocaba la risa de los espectadores. En *Los engañados*, de Lope de Rueda, la esclava Guiomar afirma: «Mira, mira, fija, ya saber Dios y tora lo mundo que sar yo sabrina na reina Berbasina, cuñados de la marqués de Cucurucú, por an mar y por a tierras»[4]. Y uno de los villancicos marianos compuestos por sor Juana, en 1679, califica satíricamente a dos esclavas negras de «princesas de Guinea con bultos azabachados»[5]; un poco antes, en 1668, un villancico navideño de Manuel de León Merchante había usado el eufemismo rimbombante «los azabaches de Angola» para referirse a «los esclavos africanos»[6].

Los negros de los villancicos atribuyen orígenes africanos a los santos, a Jesucristo y al resto de la Sagrada Familia. Son parodias bíblicas que destacan el valor de los apóstoles y las pretensiones de los negros de ser como ellos o, por lo menos, ser sus descendientes. El espectador podía apreciar la comicidad de estas escenas y, al mismo tiempo, escuchar una lección edificante puesta en boca de los protagonistas negros[7]. Así empieza un villancico compuesto por Gaspar Fernández:

> Dame albriçia, mano Antón,
> que Jisú naçe en Guinea.
> –¿Quién lo parí? –Una lunçeya
> y un viejo su pagre son[8].

S. I. metropolitana de Méjico en los maitines de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, año de 1676, en que se imprimieron», en *Obras completas. 2. Villancicos y letras sacras*, edición de Alfonso Méndez Plancarte, México: Fondo de Cultura Económica, 1994, pág. 262).

4. En castellano estándar: «Mira, mira, hija, ya sabe Dios y todo el mundo que yo soy sobrina de la reina Berbasina, cuñada del marqués de Cucurucú, por el mar y por la tierra» (Lope de Rueda, *Los engañados. Medora*, edición de Fernando González Ollé, Madrid: Espasa-Calpe, 1973, pág. 28).

5. Sor Juana Inés de la Cruz, «Villancicos que se cantaron en la santa iglesia metropolitana de Méjico, en honor de María Santísima, madre de Dios, en su asunción triunfante, y se imprimieron año de 1679», en *Obras completas*, edición de A. Méndez Plancarte, pág. 72.

6. Manuel de León Merchante, «Para la capilla real de su magestad, en los maytines de Navidad, año de 1668», en *Obras poéticas póstumas… tomo segundo*, Madrid: Gabriel del Barrio, 1733, pág. 63.

7. Alfonso Méndez Plancarte usa la fórmula «preciosa lección»; véase su estudio introductorio a Sor J. I. de la Cruz, *Obras completas. I*, pág. 396.

8. En castellano estándar: «Dame albricias, hermano Antón, que Jesús nació en Guinea, –¿Quién lo parió? –Una doncella y un viejo sus padres son» (Gaspar Fernádez, *Cancionero*

En el teatro breve de los siglos XVI y XVII el esclavo africano suele ser un personaje secundario, subordinado al personaje principal, el amo blanco; su papel consiste casi siempre en enojar a su amo, haciendo que éste pierda el control sobre sí mismo. Por ejemplo, el asunto de *El negrito hablador, y sin color anda la niña*, de Quiñones de Benavente, se reduce a que la glosomanía del negrito exaspera al personaje blanco, quien lo conmina a callar repetidas veces: «Calla, demonio; ¿hay tal cosa! ¡Belcebú lleve tu lengua»[9]. Por el contrario, en los villancicos el negro domina completamente la escena. La mayoría de los villancicos no presentan personajes blancos y, en los pocos que lo hacen, la interacción entre blanco y negro se limita a una contienda de tipo entremesil, de la que muchas veces el negro sale ganando.

Vale la pena examinar el papel de la música y el baile en los dos géneros que nos interesan. Gaspar, el esclavo de *Los negros* de Simón Aguado, sale de apuros con su amo cuando empieza a bailar y cantar: «Plimo, siñolo va enojaro. Toquemo y cantemo, que desa manera le habemon de aplacar la cólicos»[10]. Cuando los amos deciden casar a Gaspar y a su novia, le piden una canción al negro y éste se pone más contento de poder cantar que de casarse; dice: «¿Que vamo tañendo? […] Vamo mucho noranbuena plimo»[11]. Al tocar la música el personaje del esclavo se entrega a un acto creativo que le da la oportunidad de desempeñar un papel protagónico y, al mismo tiempo, complacer a sus amos. Con frecuencia los villancicos repiten esa misma estructura. Los blancos se mencionan como receptores del espectáculo de baile y música que los negros montan en la celebración. La actividad musical se valora en la medida en que brinda diversión al Niño Dios en el pesebre o entretenimiento a los blancos que escuchan. Simón Aguado espera el momento del desenlace para rematar su entremés con el consabido canto y baile, pero en muchos villancicos la creación musical y dancística es el verdadero punto de partida.

Por otra parte, como los villancicos de negro, el teatro breve del siglo XVII muestra gran interés por los estribillos populares que acompañan ciertos bailes afro-hispánicos, como el zarambeque. Un entremés de Jerómino

---

musical de Gaspar Fernández [*Puebla-Oaxaca*], edición de Margit Frenk, fols. 100vb-101ra [en preparación]).

9. Luis de Quiñones de Benavente, *El negrito hablador, y sin color anda la niña*, en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas. I*, edición de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid: Bailly y Baillière, 1911, pág. 606.

10. Simón Aguado, *El entremés de Los Negros*, en *Colección de entremeses. I*, edición de E. Cotarelo y Mori, pág. 232.

11. S. Aguado, *El entremés de Los Negros*, pág. 234.

de Cáncer, *El portugués*, termina con el típico estribillo del zarambeque: «Teque, teque, teque, vaya de zarambeque…»[12]. El *Sainete del matemático* (*c.* 1663), contiene el mismo estribillo: «Teque, teque teque, vaya de zarambeque», y la acotación: «Repiten todos bailando y da fin»[13].

De la misma manera que la mojiganga dramática deriva de la mojiganga callejera[14], algunas de las cuales incluían una gran variedad de «danzas» exóticas[15], los villancicos de negros cantados en las iglesias y catedrales de la Península y al otro lado del Atlántico se definen por la relación que tienen con el espectáculo callejero de la procesión religiosa. Frida Weber de Kurlat dice que muchos villancicos anónimos se componían «a imitación de los que cantarían las cofradías de negros en las festividades religiosas»[16]. Aunque la inclusión de canciones y bailes folclóricos de los africanos radicados en tierras españolas es una característica común a los dos géneros que nos ocupan, tengo la impresión de que dicho rasgo tiene un lugar más importante en los villancicos.

Volvemos a encontrar el zarambeque en un villancico navideño de León Marchante, escrito en 1676, en el que unas «morenitas» bailan y cantan, acompañándose con castañetas:

> Y al sonecillo indiano del zarambeque,
> anden las mudanzas, firmes y alegres,
> teque, teque, reteque, reteque,
> vaya, plima, de zalambeque[17].

12. *Apud* E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses*, I, pág. CCLXXII.

13. *El sainete del matemático*, en *Livro de Bayles de los mejores que hasta agora se han visto…* (*el «manuscrito de Sequeira»*), en *Teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII*, edición de Luis Estepa, Madrid: Comunidad de Madrid, 1994, pág. 107.

14. Para Catalina Buezo, «en definitiva, la mojiganga dramática nace de su homónima parateatral» (*La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. I. Estudio*, Kassel: Reichenberger, 1991, pág. 90).

15. Norman D. Shergold y John E. Varey nos dan el ejemplo de una mojiganga para la fiesta de Corpus Christi en 1669 que contiene danzas de moros, gitanas, negros y gallegos, en *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón. 1637-1681. Estudio y documentos*, Madrid: Ediciones de Historia, Geografía y Arte, S. L., 1961, pág. 207.

16. Frida Weber de Kurlat, «El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: Tradición y creación», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, edición de Norbert Poulussen & Antonio Sánchez Romeralo, Nimega: Asociación Internacional de Hispanistas & Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pág. 695.

17. M. de León Merchante, «Para la capilla real de su majestad, que se cantaron en los maytines de los Santos Reyes, del año 1676», *Obras poéticas póstumas*, págs. 230-231.

Otros villancicos incluyen un vocabulario más extenso y cuyo uso de africanismos no se circunscribe al léxico de los bailes. Una canción navideña de Julián de Conteras, titulada «Negro zulumba», contiene los siguientes versos:

> Teque-leque, toco-loto […]
> zaranguán guán […]
> salandanga mandinga,
> surunga suramba […]
> tunba tamba, catunbé […]
> surunga surumbaque[18].

El zanguanguá es un baile que encontramos en muchísimos villancicos aunque no lo menciona Cotarelo en su registro de bailes. Encontramos la palabra «sansavaguya» en *La negrina*, una ensalada de Mateo Flecha el Viejo[19]. El baile toma su nombre del adjetivo «kisangusangu» que, traducido del kimbundu, quiere decir «alegre»[20]. El estribillo de un villancico cantado por primera vez en 1673, en Puebla de los Ángeles, dice: «Sanguanguá, sanguanguá, que turulo neglo leglándose va»[21].

En la *Mojiganga del Mundi Nuevo*, de Vicente Suárez de Deza, se incluye una «danza de negros» que puede ser el zanguanguá, aunque en una forma algo distorsionada. La letra remeda un villancico de negros. Las acotaciones dicen:

> Salen dos negros y dos negras; ridículos con sus tamborilillos los negros. Y después de haber bailado solos, párense en las puntas del tablado, y cantan lo que sigue:
>
> Y gun, gun, gu…
> y guan guan gua…

18. Julián de Contreras, «Villancico a 4 de Navidad. Negro zulumba», en *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, edición de José Perdomo Escobar, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976, págs. 508-510.

19. Mateo Flecha el Viejo, *Las ensaladas*, edición de Higinio Anglés, Barcelona: Diputación Provincial, 1954, pág. 47.

20. Antonio Da Silva Maia, *Diccionário complementar. Português-Kimbundu-Kikongo (Linguas nativas do centro e norte de Angola)*, Vila da Feira: Gráf. Feirense, 1964, *s.v. alegre*.

21. «Villancicos que se cantaron en la cathedral de la Puebla de los Ángeles, en los maytines de la Natividad de Christo Nuestro Señor, este año de 1673», Puebla: Viuda de Juan Borja, en la colección de pliegos de villancicos de la Biblioteca John Carter Brown, en Providence, RI (Estados Unidos).

aqueste niño gracioso…
que ha nacido prodigioso…
y za plefeto y el mozo…
turo vamo a festejá[22].

En este otro villancico, de Gaspar Fernández, se baila una zarabanda con auténtico sabor africano:

Sarabanda, tenge que tenge,
zarabanda, tenge que tenge,
sumbacasú, cucumbé, cucumbé,
sumbacasú, cucumbé, cucumbé[23].

En los villancicos de negro los detalles realistas ocupan un lugar relativamente importante, si los comparamos con otros géneros breves. El vocabulario y los ritmos auténticos se esfuerzan por transmitir la intensidad del tipo de baile que, en África, podía durar varios días[24].

Las imitaciones de las canciones de trabajo introducen en los villancicos muchos detalles de la vida laboral de los esclavos. Un villancico navideño de José Pérez de Montoro remeda, con mucho tino, la canción de unos cargadores de la tribu de los *Ararás* que se reúnen para organizar la descarga de una nave:

Eya, Plimos, aplisa, aplisa,
acábense de juntá,
arrerá, arrerá,
y samo acá, arrerá[25].

22. Vicente Suárez de Deza, *Mojiganga del Mundi Nuevo*, en *Teatro breve. II*, edición de Esther Borrego Gutiérrez, Kassel: Reichenberger, 2000, pág. 587.

23. Gaspar Fernández, *Cancionero musical de Gaspar Fernández*, edición de M. Frenk, fols. 234vb-244ra.

24. En 1648 Juan Francisco de Roma hablaba del baile congolés en estos términos: «Les naturels du Congo […] des jours et des nuits durant […] se livrent aux bals et danses», *Breve relation de la fondation de la mision des frères mineurs capucins du séraphique père Saint François au Royaume du Congo…* (*Roma 1648*), traducción y edición de François Bontinck, Louvain: Nauwelaerts, 1964, pág. 123.

25. José Pérez de Montoro, «Letras de los villancicos que se cantaron en la santa iglesia cathedral de la ciudad de Cádiz, al nacimiento de nuestro señor Jesu Christo, año de 1693», en *Obras pósthumas lýricas sagradas, tomo 2*, Madrid, 1736, págs. 369-372.

La palabra «arrerá» se repite después de cada verso de las coplas, creando así un ritmo similar al que los cargadores usaban para coordinar los movimientos de sus cuerpos al levantar una carga pesada[26]:

> Plimo de mi vida, arrerá,
> vamo, pue, calgando, arrerá,
> que a esso vene e Niño, arrerá,
> pol nuestros pecaros vamo a calgá.

Pérez de Montoro usa la homonimia de «arrerá» y «arre acá» para hacer una broma que alude a un tema navideño muy antiguo: los asnos que llevan a los pastores a Belén[27]. El juego fonético entre «arrerá» y «arre acá» sugiere una comparación poco halagadora para los esclavos: ellos cargan como los asnos.

En conclusión, el teatro breve satiriza las relaciones entre los negros y los blancos y usa los bailes y las canciones de los negros para divertir a los espectadores. En los villancicos se agregan descripciones de la vida laboral y la recreación poético-musical de las procesiones, es decir, elementos costumbristas y realistas que complementan a los elementos satíricos. El villancico introduce una dimensión humana más amplia en la representación del esclavo africano que corresponde a una imagen del personaje negro más matizado que la que encontramos en el teatro breve. La divinización de lo satírico, en un contexto carnavalesco, obedece a un fin distinto: intenta edificar al público.

26. Para una descripción de la vida laboral de los cargadores negros en las colonias americanas, véase Roger Bastide, *Les Amériques noires*, Paris: Payot, 1967, pág. 99; hay traducción española: *Las Américas negras. Las civilizaciones africanas en el Nuevo Mundo*, Madrid: Alianza Editorial, 1969.

27. En una obra dramática paralitúrgica del siglo XII hay un estribillo que reza «Arre, arre» («El procesional del asno, cuando se le trae», en *Dramas litúrgicos del occidente medieval*, edición de Luis Astey, México: El Colegio de México, 1992, págs. 587-592).