

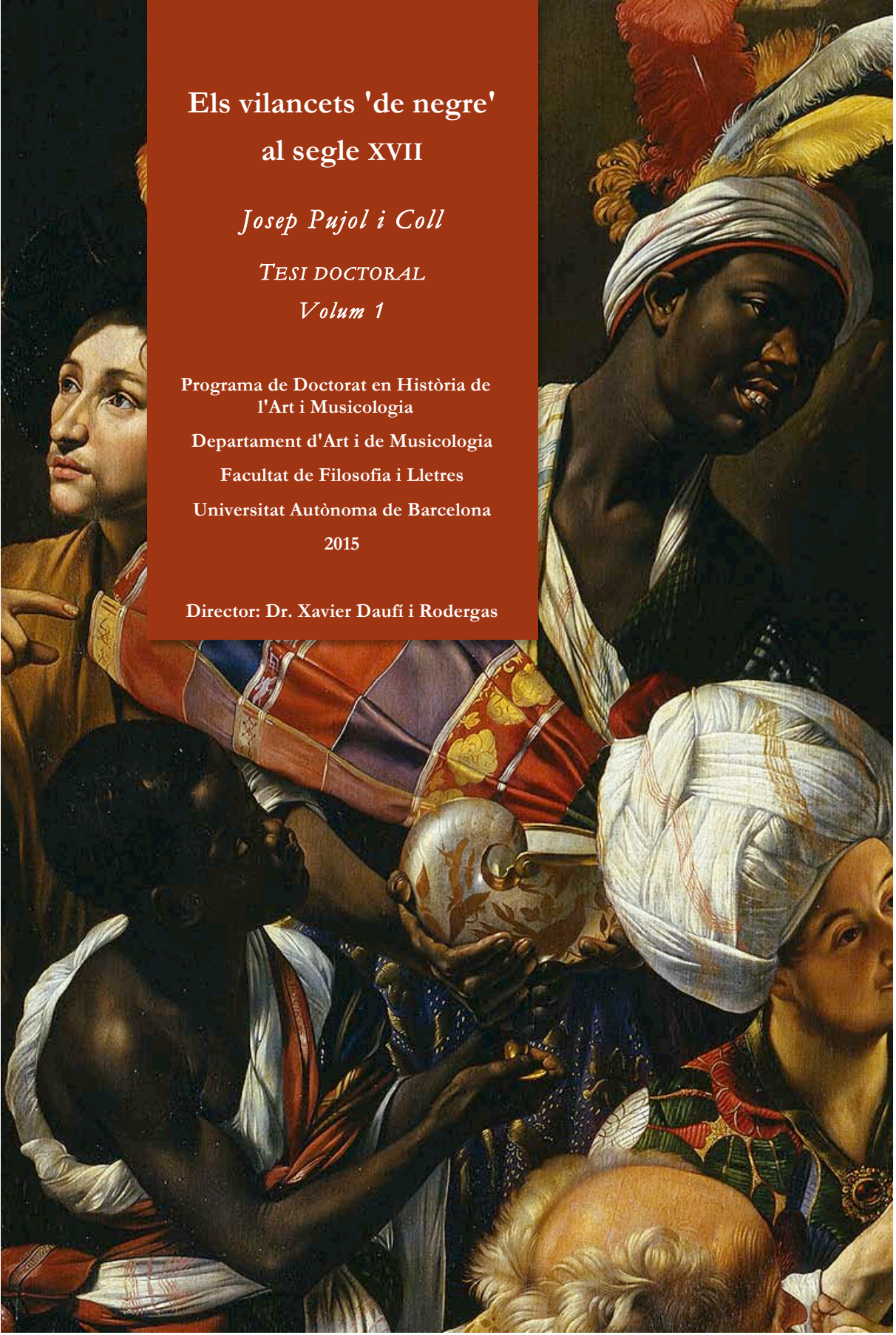


Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Els vilancets 'de negre'
al segle XVII

Josep Pujol i Coll

TESI DOCTORAL

Volum 1

Programa de Doctorat en Història de
l'Art i Musicologia

Departament d'Art i de Musicologia

Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

2015

Director: Dr. Xavier Dauff i Roderigas

Josep Pujol i Coll

ELS VILANCETS 'DE NEGRE'

AL SEGLE XVII

Tesi Doctoral

Volum 1

Programa de Doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Departament d'Art i de Musicologia

Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

2015

Director: Dr. Xavier Daufí i Rodergas

Per a la Magda Pujol

Sumari

Volum I

1. INTRODUCCIÓ	9
1.2. ÀMBIT TEMPORAL I GEOGRÀFIC	10
1.3. OBJECTIUS DE LA RECERCA	11
1.4. ESTAT DE LA QÜESTIÓ	14
1.5. MARC TEÒRIC	16
2. EL CONTEXT SOCIAL: LA POSSIBILITAT DEL MIRALL	19
2.1. UNA MIRADA PRÈVIA A LA REALITAT ESCLAVA	21
2.1.1. L'ESCLAVITUD A LA CORONA ESPANYOLA.....	22
2.1.2. DE LA REALITAT A L'ESTEREOTIP	26
2.1.3. D'OBJECTES A AGENTS: PERSONATGES I CONFRARIES DE NEGRES.....	30
2.1.4. ELS VILANCETS COM A RELACIÓ DE NOTÍCIES	35
2.2. ELS VILANCETS DE NEGRES EN CONTEXT: L'ON I EL QUAN	38
2.2.1. L'OCASIÓ DEL VILANCET DE NEGRES	38
2.2.2. DISTRIBUCIÓ PER ZONES	45
2.2.3. L'EVOLUCIÓ EN EL TEMPS: DE LES ENSALADES AL SEGLE XVIII	49
2.3. COMPOSITORS I VILLANCIQUEROS	58
2.3.1. COMPOSITORS DE VILANCETS DE NEGRES	58
2.3.2. ELS PRINCIPALS VILLANCIQUEROS O LLETRISTES	63
3. ELS TEXTOS I LES MÚSIQUES	75
3.1. ELS TEXTOS	77
3.1.1 ÀMBITS TEMÀTICS	78
3.1.2. ASPECTES MORFOLÒGICS.....	87
3.1.3. L'HUMOR COM A MITJÀ: EL RIURE SOTA CONTROL	92
3.1.4. FLACICO/FLACICA: ALGUNS APUNTS DE GÈNERE.....	95
3.2. LES MÚSIQUES	98
3.2.1. LES PARTITURES ESTUDIADAES	99
3.2.2. VEUS I INSTRUMENTS.....	110
3.2.3. L'ESTERNUT, EL RIURE I ALTRES RELACIONS MÚSICA-TEXT	116
3.2.4. VEUS INTERJECCIONALS I ONOMATOPEIES	119

4. VILANCETS DE NEGRES I INTERTEXTUALITAT	125
4.1. DEL TEATRE ALS VILANCETS	132
4.1.1. NEIX L'ARLEQUÍ NEGRE.....	133
4.1.2. ALTRES PERSONATGES-TIPUS. ELS VILANCETS DE NACIONS.....	136
4.1.3. JÁCARAS I MOIXIGANGUES	138
4.1.4. ALTRES AFINITATS ESTRUCTURALS AMB EL TEATRE BREU.....	142
4.2. ZARAMBEQUES, GUINEUS I ALTRES DANSES DE CASCVELL	143
4.2.1. ELS BALLS "NEGRES": EL GUINEO, EL PARACUMBÉ I EL ZARAMBEQUE.....	145
4.2.2. ELS BALLS "EXÒTICS": LA SARABANDA, EL CANARIO I LA XACONA.....	151
4.2.3. I LES DANSES "IMPURTINENTS"	153
4.2.4. LA INVITACIÓ A LA DANSA.....	154
4.3. ICONOGRAFIA NEGRA	163
4.3.1. EL SEGUICI DE BALTASAR	163
4.3.2. TARASQUES, GEGANTS I ALTRA ICONOGRAFIA FESTIVA	166
4.4. ARQUETIPUS NEGRES NO CÒMICS	168
4.4.1. DES DE LA LITERATURA.....	168
4.4.2. DES DE LA ICONOGRAFIA.....	169
5. CONCLUSIONS.....	173
BIBLIOGRAFIA.....	185
ANNEX I: ÍNDEXS D'IMPRESOS	193
I.A. ÍNDEX ALFABÈTIC DE TÍTOLS	193
I.B. ÍNDEX ALFABÈTIC DE LLOCS	202
ANNEX II: PARTITURES.....	211

Volum 2

ANNEX III: TEXTOS

Sigámoslos, que se van
los negros con algazara,
y aunque tiznada la cara,
llevan limpio el corazón,
con que de buena razón
algo se nos pegará.
Sigámoslos, que se van.

(Con los Reyes se vienen, núm. 130, 1694)

1. INTRODUCCIÓ

L'objectiu primordial d'aquesta tesi és realitzar un estudi acurat d'un grup d'obres musicals molt freqüents en el barroc hispànic, els vilancets 'de negres'¹, focalitzant-los en l'època de la seva maduresa estilística, el segle XVII. També se circumscriu geogràficament en el Vell Món, terme potser una mica vague, però que presenta l'avantatge conceptual de deixar en una altra banda la ingent producció del vilancet a Llatinoamèrica i, en canvi, abastar la Península ibèrica –incloent-hi, és clar, Portugal– i les illes Canàries i Balears.

Si l'estudi del vilancet barroc s'ha mostrat darrerament com un extens territori explorat a mitges, tant quantitativament –pel gran nombre de peces conservades– com qualitativament –per l'interès musical que desperten a mida que se'n van coneixent més i més exemples–, els vilancets de negres es mostren com un dels subgrups més nombrosos, atesa la seva requesta popular i la freqüència amb què els mestres de capella responien a aquesta demanda. Nombrosos, i ombrosos, atès també el desconeixement sobre aquesta tipologia, estudiada sovint de forma tangencial.

Els vilancets còmics, dels quals formen part els de negres, eren discutits però permesos i celebrats a pràcticament totes les catedrals ibèriques al llarg dels segles XVII i XVIII, especialment per Nadal i Reis, però també en alguna altra festivitat, com la Immaculada Concepció, el Roser i Corpus Christi. Sovint eren "jocosos" els darrers dels vuit o nou vilancets que es cantaven les maitines de Nadal, o fins i tot els darrers de cada nocturn o vetllada –dels dos o tres que englobava la celebració–. En la recerca d'aquesta jocositat, el reclam de determinats llocs comuns ètnics, humans o professionals, fàcilment reconeixibles, va ser un dels recursos més habituals. Caracteritzats sobretot per la seva parla peculiar i la seva conducta plena de bonhomia, els negres africans són el grup preferit, per damunt d'asturians, gitanos o biscaïns, a l'hora de narrar una

¹ L'adopció en aquesta tesi del terme català "vilancet", no normatiu, demana una explicació. *El Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans* només recull la paraula "villancet", així com el *Diccionari català-valencià-balear* d'A. M. Alcover i F. de B. Moll, tot i que aquest darrer el considera explícitament un castellanisme, com una adaptació del castellà *villancico*. El *Diccionari de la Gran Enciclopèdica Catalana* especifica que "villancet" es documenta al s. XVI, "potser del cast. *villancete*, variant de *villancico* 'home de *villa*, pagès', reducció de *copla* (o *canción*) de *villancico*; però per la forma de cat. ant. vilancet, documentada abans que la forma cast., el mot podria ser també autòcton". Finalment, Joan Coromines, al seu *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, ens recorda que "en català també es digué *vilancet*, que no sembla haver estat imitat simplement (o potser gens) del cast., car ja ho tenim abans de Cervantes, en el s. XVI, en les *Cançons y vilancets*, l'obra de Pere Serafi" (vol. IX, p. 282 [25]), i assenyala també que del llatí *villanus* provenen el castellà *villano* i el català "vilà". I una recerca breu a internet ens retorna altres formes catalanes antigues amb "vilancets" a més dels poemes de Serafi: apareix a *L'Escala de Paradís* (1495) d'Antoni Boteller ("altre vilancet en infern no's canta"), o les *Cobles noves sobre la presa de Sanct Quinti y victoria del Princep y Rey despanya ab dos vilancets molt graciosos* (ca. 1557). Resumint, tenim una forma ben genuïna, substituïda a partir del barroc per una altra més exògena, però sancionada pel diccionari oficial i la historiografia moderna. Advocant per la reintroducció del terme, el 2014 el Museu de la Música i l'Escola Superior de Música de Catalunya ja van utilitzar "vilancet" a l'exposició sobre *Les músiques de 1714*, i aquesta tesi també en justifica i defensa el seu ús.

facècia prop del Portal de Betlem, d'improvisar una dansa o una cançó per al Nen Jesús o per retratar-ne qualsevol anècdota que mogui l'auditori cap a l'acudit més o menys enginyós, més o menys innocent. Fou així com el *villancico de negros* va convertir-se en un subgènere molt ben perfilat des d'inicis del segle XVII i fins i tot abans, tant als territoris de la corona espanyola com de la portuguesa, molt acceptat per les audiències que acudien massivament a les catedrals, moguts per escoltar aquest tipus de peces. Les raons d'aquesta popularitat no cal cercar-les només en la gran difusió que des de les capelles musicals es va fer d'aquesta tipologia de personatges: l'africà rústec i graciós fou un arquetipus molt arrelat també en d'altres gèneres i que triomfà en paral·lel a d'altres àmbits literaris del Segle d'Or castellà, com les comèdies o les novel·les. El tema del negre va tenir visibilitat també en les danses populars, en les processons, en la iconografia nadalenca. La influència i els traspassos entre els àmbits profà i religiós, tan observable i alhora tan criticat pels teòrics musicals del moment, va ajudar a popularitzar el negre a les comèdies i als vilancets com una aparició tòpica però esperada.

1.2. ÀMBIT TEMPORAL I GEOGRÀFIC

La raó per la qual delimitar l'estudi i el recull de vilancets de negres al segle XVII és la de seleccionar una franja central madura, qualitativament interessant i representativa dels millors exemples del subgènere. En comparació amb la diversitat estilística, formal i funcional dels exemples primerencs del XV o XVI, el vilancet com a gènere adopta durant el Sis-cents una certa homogeneïtat que en permet centrar el seu estudi. Amb els *villancicos de negros* conservats tant en lletra com en música de Joan Baptista Comes o amb les lletres dels de Góngora, tots de la primera meitat del segle XVII, ja hi apareixen unes constants que es mantindran al llarg de la centúria. De l'altre extrem, durant el XVIII els vilancets de negres mantenen la seva popularitat, però els textos i les línies bàsiques remetent als del segle anterior. De tota manera, val a dir que els segles anteriors i posteriors al XVII, pel seu interès en tant que precedents i en tant que evolució posterior del gènere, són presos en consideració esporàdicament durant la recerca.

De la mateixa manera que l'àmbit cronològic, també el geogràfic mereix ser ponderat aquí. Enmig d'intensos intercanvis multiculturals, la diversitat ètnica d'Amèrica Llatina va produir ben aviat, i en paral·lel al Vell Món, interessantíssims exemples de vilancets amb una gran varietat d'intervencions ètniques, com els de Sor Juana Inés de la Cruz. No formaran part, tanmateix, de l'àmbit d'aquesta tesi sinó com a mostres tangencials o comparatives. Per bé que comparteixen moltes similituds estructurals i temàtiques, els vilancets d'una banda i altra de l'Atlàntic responen a realitats socials i culturals força diferents. L'esclavitud negra, que és a la base del retrat

misticat dels vilancets objecte d'aquesta tesi, era un fenomen creixent a l'Amèrica Llatina, creadora de noves identitats i d'una enorme diversitat cultural des del segle XVI. A la Península, en canvi, l'esclavitud fou una realitat decreixent al llarg del segle XVII, i els vilancets van responer més a clixés heretats que no a una visió circumdant. A més, el nombre de vilancets conservats tan sols als arxius espanyols són prou nombrosos i variats fins i tot per fer perillar per excés una recerca que pretén, dins les seves cotes, una certa pretensió d'exhaustivitat. Tot i que certes dades referents al conreu de vilancets de negres al Nou Món poden ser utilitzades bé com a possibles comparacions o complement de la línia principal de recerca, bé per establir el tràfic d'influències mútues a banda i banda de l'Atlàntic, els exemplars conservats a rics arxius americans com el de Bogotà o Puebla no formen part de les fonts primàries utilitzades, tret de les referències que hom pugui extraure'n dels seus catàlegs sobre compositors i obres de la Península Ibèrica. Els arxius americans s'estan revelant com un pedaç important contra la històrica desaparició de molts originals, un obstacle important en la investigació de la producció musical hispana del XVII, especialment en els seus primers cinquanta anys.

1.3. OBJECTIUS DE LA RECERCA

Desglossats, els objectius que es planteja aquesta tesi són els següents:

- 1) **Aplegar, transcriure i editar un nombre representatiu de vilancets de negres** produïts per a centres musicals peninsulars al llarg del segle XVII, tant els seus textos com les músiques que s'hagin conservat. Tot i que aquest és un objectiu més instrumental que permet desenvolupar els altres, no deixa de tenir importància en un àmbit on els originals literaris i musicals són encara inèdits. Per als textos, el principal recurs han estat els impresos que usualment s'editaven en motiu de l'estrena del vilancet, a fi i efecte de poder seguir la cantada i a la vegada servir com a recordatori. Una de les principals col·leccions d'aquesta mena d'impresos barrocs es troba a la Biblioteca Nacional de Madrid, i compta amb un acurat catàleg, estudi i índexs que l'han convertit, des de la seva publicació, en consulta obligada per a l'estudi del vilancet barroc (Ruiz de Elvira Serra & Laguna del Cojo, 1992). S'han complementat amb fons de les col·leccions angleses de Cambridge i la British Library, així com la de Montserrat, totes elles ben catalogades (Codina i Giol, 2003; Torrente & Marín, 2000). Per a les partitures, en canvi, hem optat per transcriure l'obra si aquesta no ha estat editada, o bé s'han utilitzat els vilancets de negres que s'han publicat, de manera esparsa, en diverses edicions crítiques.

- 2) **Confrontar la configuració dels tòpics que van acumulant-se en els vilancets sobre el personatge del negre amb la visió històrica que tenim sobre l'esclavitud africana de l'època.** Tot i que al XVII l'esclavitud negra té una presència a la Península relativament menor comparada amb els segles anteriors –era un fenomen en recessió pel desviament d'esclaus cap a les Amèriques–, no cal oblidar que els tòpics esmentats podrien ser un reflex més o menys deformat de situacions, hàbits i relats amb alguna mena de base social real. Partint de la base que els retrats literàrio-musicals que s'hi ofereixen són visions parcials que arribaven a l'extrem de convertir en còmica una realitat tràgica d'entrada; partint de la base que hi plana sempre una mirada costumista que pretenia més divertir, admirar o comentar que no pas testimoniar, pot ser tanmateix una hipòtesi fructífera la de pensar que aquests retrats deixen entreveure, ni que sigui involuntàriament, certes realitats coetànies o, si més no, que poden informar sobre els prejudicis que actuaven en el moment de construir un relat sobre l'alteritat –sovint, les projeccions sobre l'Altre aporten més aviat coneixement sobre nosaltres mateixos, sobre com ens narrem o com ens creiem configurats–. Rere la caricatura, rere la parla estafeta de Flasico o les anècdotes relatades per Maltiniyo, poden amagar-se fragments d'història de minories que difícilment han deixat cap altre rastre alternatiu. Essent com és una investigació principalment musicològica, pot ser aventurat però també engrescador plantejar-se quines restes de mons musicals africans podrien ser admeses i reconegudes encara, un cop passades per l'adreçador estilístic del barroc. Potser al capdavall haurem de concloure que en la dansa del *guineo* no hi ha res que en justifiqui el seu nom, o que les veus interjeccionals que sovintegen a les tornades dels vilancets de negres són purs baladreigs sense cap mena de significat lingüístic, o que la insistència a retratar els negres com uns enderiats per la música no tenia una base real. Tanmateix, si hi va haver contactes entre dues comunitats tan diferenciades socioculturalment –els esclaus negres i la societat lliure–, els processos, mecanismes i resultats d'un intercanvi cultural molt dinàmic i complex podria reflectir-se en els vilancets, ni que fos pàl·lidament. Des que l'etnomusicologia històrica s'ha preocupat pels “impulsos etnològics” que bateguen dins el vilancet barroc –utilitzant l'expressió de R. Stevenson (Stevenson, 1994)–, aquesta ha estat una línia constant en l'estudi dels diversos vilancets de nacions, i els conceptes d'identitat, transculturació i entramat cultural han donat joc per a l'anàlisi.
- 3) **Engrunar i analitzar els temes, motius, cèl·lules i altres parts integrants d'un tipus d'obres que mostren una gran tendència a repetir-se, a la variació i a recombinar-se entre ells, per deduir-ne els mecanismes retòrico-expressius.** Una lectura atenta del corpus de textos recollits proporciona ben aviat la sensació que cada un d'ells és com un

trencaclosques construït a partir d'un número limitat de peces, de temàtiques, de personatges, de desenvolupaments narratius i musicals. Aquesta arquitectura textual i musical, condicionada per la tendència al reciclatge a la qual obligava la producció massiva de vilancets nous per a cada festivitat, demostra també que el criteri estètic d'originalitat –un concepte en voga a partir del romanticisme– encara no era un principi rector de la creativitat compositiva. Els textos, així, es presten a ser desconstruïts d'una forma similar a com ho feren els formalistes russos com Vladímir Propp amb les rondalles populars. A més de l'anàlisi funcional, la descomposició textual facilita la identificació dels fragments amb els recursos d'intertextualitat tan freqüents en els vilancets.

- 4) **Evidenciar el tràfic d'influències que aquests vilancets mantenen amb altres relats culturals coetanis**, amb els quals mantenen relacions d'intertextualitat. La historiografia musical del vilancet ha anat assenyalant els diversos préstecs entre àmbits profans i religiosos amb els quals aquest tipus de peces establien relació (Illari, 2001; Knighton & Torrente, 2007). El diàleg no només fou musical sinó també literari i visual, de manera que certes danses, elements dramàtics, tipologies de personatges, citacions literals, calcs i al·lusions van traspasant les fronteres per aparèixer tant als vilancets i comèdies com a espectacles de carrer, a les novel·les, als romanços, a la pintura, etc. En aquest sentit, els estudis sobre intertextualitat que s'han fet des dels àmbits literaris, sobre les influències que rep i que emet un text, poden ser també útils en aquest estudi.
- 5) **Inferir la ideologia que es desprèn de l'anàlisi dels textos, amb la col·laboració indispensable de la música**. Malgrat les reticències dels moralistes, la seva gran difusió i la permissivitat amb què foren tractats els vilancets per l'Església fan pensar que al capdavall no deixaven de ser instruments d'evangelització en sintonia amb les línies marcades per l'esperit de la Contrareforma, no tan aliena a l'humor com tradicionalment s'ha pensat. Així, personatges com Antoniyo o Flasico, per bé que risibles i de parla estrafeta, no deixen de ser un Altre controlat, uns models de cristiandat humil, simple i bonhomiosa i, en aquest sentit, exemples a imitar per a la gent menuda que acudia en massa a escoltar els vilancets de Nadal o de Reis. A més, podien funcionar com a contraexemple positius d'uns Altres de grups ètnics i religiosos més perillosos, sobretot el turc.
- 6) **Realitzar un estudi quantitatiu que permeti establir una cronologia històrica de l'abast i importància del fenomen**, des de les primeres mostres fins a la seva decadència, remarcant els seus anys de puixança i la seva distribució geogràfica. Ja hem dit que els antecedents d'aquesta pràctica musical es donen al segle XVI i continuen al XVII, amb una

època de maduració i consolidació que és el segle XVIII. És il·lustratiu quantificar el seu abast i localitzar-ne les seves àrees principals de producció.

1.4. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

En els últims vint anys s'ha fet un esforç per “situar el vilancet al costat del madrigal, la cantata i la *chanson* com a part del cànon musicològic”, per dir-ho en els termes d'un dels seus promotors, Paul R. Laird (Laird, 1997: XVII), i fer rendibles així els esforços de musicòlegs que, mitjançant les seves transcripcions i els estudis dels seus compositors, prèviament ja havien insistit en la qualitat i maduresa del gènere, equiparable als seus coetanis europeus. Des de la University of Kansas, el mateix Laird hi ha contribuït, tant en la presentació de certes directrius que poden prendre l'estudi de fonts, textos i músiques, en un llibre que desprèn provisionalitat des del seu títol, *Towards a History of the Spanish Villancico* (Laird, 1997), com en l'empresa quantitativa de reunir informació d'uns 22.0000 vilancets, aplegats d'impresos i partitures al seu directori *International Inventory of Villancico Texts*. Laird segueix la petja de Robert Stevenson, que a partir dels setanta va començar a divulgar el patrimoni dels arxius catedralicis d'Amèrica Llatina, com el de Bogotà. Anteriorment, la musicologia internacional de la primera meitat del segle XX s'havia fixat més en les vilancets cortesans que apareixien al renaixement, els dels Cançoner Musical de Palacio, el d'Upsala o el de Barcelona, o els de Juan Vásquez, mentre que la profusió del gènere en el Sis-cents i el Set-cents era vista més aviat amb un cert desinterès. Així, la versió de l'entrada de “Villancico” a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* de 1980, escrita per Isabel Pope i E. Thomas Standford, encara incidia en els vilancets renaixentistes mentre sobrevolava sumàriament el barroc. A la versió actual en línia de la mateixa enciclopèdia, en canvi, l'espai dedicat al vilancet després de 1600, escrit per Laird i subdividit entre Ibèria i Amèrica Llatina, pràcticament duplica el de Pope, que ara se cenyeix a la producció anterior a 1600 (Pope & Laird, n.d.). Una proporció similar és la que dedica Carlos Villanueva a l'entrada “Villancico”, al darrer volum del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Villanueva, 2002).

La historiografia del vilancet havia pressuposat la vigència i continuïtat orgànica del gènere al llarg de cinc segles, des dels primers esqueixos medievals de les *jarchas* o les *cantigas*, fins a la crisi del segle XIX. Tot i que certes veus, com José Subirá, ja havien plantejat un cert problema d'homonímia entre el “villancico profano” o “cortesano”, definit per la seva forma binària *estribillo-coplas* (tornada-cobles), i el “villancico religioso”, definit per les seves funcions, un tipus de peça en romanç i basat en models profans però que actua dins un context religiós (Subirá

Puig, 1962). La forma-vilancet i el vilancet religiós s'han solapat en determinades èpoques fins al punt de confondre's. Aquesta homonímia ha apropiat certes tipologies de peces que, malgrat tenir una estructura formal similar, actuaven en contextos molt diferents, alhora que allunyava el vilancet d'altres peces que acomplien la mateixa funció però amb estructures formals diverses i amb noms com *coplas*, *ensaladas* o *chansonetas*. Amb aquests arguments, estudiosos com Álvaro Torrente, en l'estudi del vilancet, han criticat aquest "model biològic" que lligava orgànicament la llarga evolució del gènere i han obert la porta a les possibles disruptions en el seu estudi (Torrente, 2000: 86).

Altrament, el concepte de "música devocional" s'ha revelat força útil per a unir diverses tipologies de peces com vilancets, ensalades o tonos que, sota noms diferents, revelaven funcions similars, com apunta *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres* (Knighton & Torrente, 2007), un llibre col·lectiu que ha suposat una mirada renovada als vilancets i els gèneres relacionats, juntament amb la tesi doctoral de Bernardo Illari *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730* (Illari, 2001). Ambdós estudis aporten també enfoc interessants sobre la dimensió ètnica que aquesta música devocional presenta.

Pel que fa als repertoris de fonts primàries, els catàlegs de plecs de vilancets de diverses institucions segueixen essent prou útils i eines bàsiques per a aquesta tesi (Codina i Giol, 2003; Ruiz de Elvira Serra & Guillén Bermejo, 1990; Ruiz de Elvira Serra & Laguna del Cojo, 1992; Torrente & Marín, 2000). També els catàlegs de fonts musicals catedralícies o similars on rauen les partitures del Sis-cents (Gregori i Cifré, Bonastre i Bertran, & Guinart i Verdaguer, 2009; Montero García & Vicente Baz, 2011; Rubio Calzón, 1976).

Finalment, i pel que respecta als vilancets de negre, cal assenyalar primer la mirada pionera de dos musicòlegs que van desplegar-hi una mirada antropològica, Robert Stevenson (1916-2012) i Fernando Ortiz (1881-196). Cadascun des d'àmbits diferents, l'un des de la musicologia nord-americana i l'altre des de la cubana, van fer aportacions interessants i primerenques en aquest àmbit. La inserció de la música africana dins el barroc hispànic ha anat essent analitzada i discutida a través del ball del zarambeque (Salas Cassy, 2011) o del flamenco (Navarro García, 1998). Des de la filologia, el tema del negre té un llarg recorregut des de Frida Weber (Weber de Kurlat, 1963, 1967) fins a la tesi doctoral de Glenn Swiadon (Swiadon Martínez, 2000).

1.5. MARC TEÒRIC

Hay que admitir que cuando se habla de filtros e intermediarios deformantes [a l'hora d'estudiar la cultura 'popular'] tampoco hay que exagerar. El hecho de que una Fuente no sea 'objetiva' (pero tampoco un inventario lo es) no significa que sea inutilizable [...]. Pero el temor a incurrir en un desprestigiado positivismo ingenuo, unido a la exacerbada conciencia de la violencia ideológica que puede ocultarse tras la más normal y aparentemente inocua operación cognoscitiva, induce actualmente a muchos historiadores [...] a descartar la cultura popular con la documentación que nos facilita de la misma una imagen más o menos deformada. (Ginzburg, 1991: 18)

El fenomen històric dels vilancets de negre és susceptible de ser analitzat des de diverses perspectives, no només musicals i literàries. El missatge religiós que és sempre al fons de tot vilancet de negre, les visons ètniques i de raça que transmeten, s'hi observen de seguida i demanen un tipus d'estudi interdisciplinari que ajudi a emmarcar-los en el seu context. També les seves múltiples connexions amb altres obres artístiques, com la narrativa o les formes dramàtiques, fins i tot en la iconografia visual. En aquest sentit, la visió àmplia que possibilita la història cultural forneix d'eines conceptuals i metodològiques que poden revelar-se útils en aquest treball.

Des de fa temps, la línia historiogràfica de la història cultural intenta establir ponts i esborrar fronteres acadèmiques, des del moment en què els productes culturals són vistos com objectes complexos que demanen ser abordats mitjançant connexions amb altres disciplines. Així, tot i les evidents similituds formals d'un vilancet de negres del XVII amb qualsevol altre vilancet coetani, pot ser més il·luminadora la seva comparació amb segons quines formes de teatre breu o les danses de carrer com el guineo. Les obres d'historiadors com Peter Burke, Carlo Ginzburg o Roger Chartier han marcat fites importants dins aquesta nova història cultural (Serna Alonso & Pons Pons, 2005; Puigvert Solà, 1996). Malgrat el perill d'ampliar cada cop més el concepte de cultura i convertir el gènere historiogràfic de la història cultural en un *totum revolutum* on tot pot encabir-s'hi, encara el 1991 Peter Burke en remarcava la validesa dels seus objectius, en el pròleg a la traducció espanyola de *La cultura popular en la Europa moderna*, una obra que ha estat de referència a l'hora d'abordar aquesta tesi (Burke, 1991). En efecte, l'obra de Burke, tan decisiva en la historiografia contemporània, ha marcat els supòsits teòrics d'aquest treball. La seva superació del concepte romàntic de cultura popular, hereu de Herder; les preocupacions per esclarir tant la unitat com la diversitat que hi ha en tot allò que anomenem "cultura popular", la interacció entre cultura erudita i la tradició popular dins l'Europa moderna, han estat molt fructíferes en aquesta tesi, i la seva aplicació musicològica pot enriquir la mirada sobre allò que anomenem música culta i música popular, amb totes les problemàtiques conceptuals i terminològiques que els termes arrosseguen. En el nostre cas concret, per exemple, ¿fins a quin punt els vilancets de negre presenten manlleus de la cultura popular, o són una mostra de música

culta "popularitzant"? Els seus fulletons impresos, barrejats entre altres exemplars de la "literatura de cordill", són susceptibles de ser llegits com a literatura popular? Abans de ser considerats com a tal, paga la pena revisar conceptes com autoria, els usos i les interpretacions diverses d'aquests textos.

Per als estudiosos de la cultura del segle XVII, el pensament del teòric rus Mikhail Bakhtin també ha de ser un punt de partida necessari. A partir dels seus estudis sobre la cultura popular en l'edat mitjana i el renaixement en el context de l'obra de Rabelais (Bakhtin, 1988), es va consagrar la idea historiogràfica que durant la primera meitat del segle XVII es va anar produint la ruptura entre una cultura popular, profusa, brillant i lliure; i una cultura de les elits, dominant, disciplinada, d'arrel estatal i eclesiàstica, al servei de la Contrareforma o la reforma. Abans hauria existit una edat d'or d'una cultura pública, cohesionada i compartida, que es va acabar amb aquesta mena de bifurcació cultural, amb separació de públics i cultures. Peter Burke va reprendre aquesta tesi per insistir com els poders hegemònics, sobretot el clero, van treballar per reprimir, modificar o "purificar" molts temes propis de la cultura popular. Aquests pressupòsits resulten especialment fèrtils quan s'apliquen als materials d'aquesta tesi, veient com el tema literari i musical del negre, que ja apareix al teatre profà dels segles XV i XVI, va essent transformat i diluït en els seus aspectes més indigestos quan entra al servei de les catedrals en forma de vilancet. Els agents que ho dugueren a terme, mestres de capella i poetes "vilanciquestes" eren autors proclius a aquesta causa, efectuant uns productes d'èxit rotund de públic i efectivitat.

Darrerament, però, les aportacions de l'historiador Roger Chartier han matisat aquesta visió dualista d'arrel bakhtiniana del trencament cultural de l'edat moderna, revisant tant aquest trencament com el mateix concepte de "cultura popular". En primer lloc, l'oposició entre un temps d'esplendor i el següent de misèria de la cultura popular no és exclusiu del període 1600-50: el trobem també en els discursos historiogràfics sobre el segle XIII i l'aculturació cristiana destructora de la cultura popular laica dels segles XI i XII; o en els estudis sobre el pas d'una cultura tradicional, camperola i popular, cap a una cultura nacional, homogènia i unificada entre 1870 i 1914. En segon lloc, la força dels models culturals hegemònics no anul·la la capacitat de rebuig, reformulació, desviaments i resistències per part dels receptors: sempre hi ha un bon tros entre la norma i el viscut, entre el dogma i la creença, entre les ordres i les conductes. Hi ha sempre espais de negociació amb les tradicions compartides i les noves regles de conducta. Per tant, conclou Chartier, és inútil identificar la cultura popular a partir de pràctiques, creences o textos que els són específics:

Lo esencial está en otra parte, en la atención sobre los mecanismos que hacen interiorizar a los dominados su propia inferioridad o ilegitimidad y, contradictoriamente, sobre las lógicas gracias a las cuales una cultura dominada

logra preservar algo de su coherencia simbólica. La lección vale tanto para el enfrentamiento entre los clérigos y la poblaciones rurales en la vieja Europa, como para las relaciones entre vencedores y vencidos en el mundo. (Chartier, 2007: 65-66)

Les orientacions de Chartier són il·luminadores. Ens fan anar més enllà de preguntar-nos si els vilancets de negre són cultura popular o, si més no, contenen "traces" d'una cultura tradicional convenientment redireccionada cap als interessos evangelitzadors de la Contrareforma. Ens inviten a aprofundir més en els mecanismes d'articulació entre els discursos i les seves pràctiques, a veure aquests textos i aquestes músiques com uns productes de tensió entre diverses forces, on hi ha rastres tant d'imposicions com de resistència. Els seus creadors materials foren els mestres de capella i poetes vilanciquers, molt proclius al poder hegemònic, sí, però les suspicàcies que aquests vilancets van despertar al llarg del XVII per teòrics i moralistes demostren que s'hi amagaven aspectes heterodoxos, fruit d'una tradició anterior, teatral, profana i molt estimada pel públic no cortesà. Com varen poder subsistir-hi en un marc fortament legislat com era la música devocional contrareformista explica algunes de les motivacions d'aquesta tesi.

No voldria continuar sense, abans, deixar constància dels meus agraïments per la lectura, consells i ajuts a aquesta tesi realitzats per col·legues i amics, per això he d'esmentar aquí Joaquim M. Puigvert, Anna Costal, Joaquim Rabaseda, Joan Gay, Laura Pallàs, Francesc Cortès, Miquel Garriga, Joaquim Aranda i, molt especialment, Xavier Pinsach. I també a Xavier Daufí, per la seva direcció.

2. EL CONTEXT SOCIAL: LA POSSIBILITAT DEL MIRALL

2.1. UNA MIRADA PRÈVIA A LA REALITAT ESCLAVA

Así tlavajamo calgando lo neglo
ya con las espolta, ya con la paranca,
pelo paldiez que lo Niño que hoy nace
cun turo tlabajo re mundo se calga.

(*Lo plimo, al vel que eta noche*, núm. 68, Cadis, 1695)

La intenció d'aquesta secció inicial és la de proporcionar un context històric ampli per entendre els continguts dels vilancets de negre, no només com a textos poètico-musicals sinó també com un reflex d'una realitat social, per bé que estilitzada, per bé que reconstruïda, per bé que esbiaixada. La hipòtesi de partida és que els vilancets de negre reprenen elements de la realitat social per reutilitzar-los en favor d'una ideologia determinada, com un mirall deformant i estrefat d'una societat esclavista i d'una realitat tràgica que retorna aquesta imatge en forma d'espectacle escènic-musical, en favor d'una versió còmica del negre, intranscendent i, al capdavant, en favor del catolicisme contrareformista. Per tant, la situació dels negres esclaus i la construcció posterior de la seva imatge pública, el llenguatge i iconografia amb què són representats acaben essent fonamentals per entendre els vilancets de negre i el seu missatge. Com si fossin uns esperpents de Valle-Inclán abans d'hora, les caricatures representades poden ser també uns miralls deformants com els de la Calle del Gato. O com un altre dels miralls que l'historiador Josep Fontana redirigeix cap a els europeus per definir-los, a *Europa ante el espejo*, que precisament dedica un capítol del segle XVII a "El espejo salvaje" (Fontana, 2000). Aquesta part, doncs, s'ocuparà d'allò que queda fora dels textos i les músiques dels vilancets, als quals caldrà retornar per observar-hi processos d'estilització, reconstrucció i mistificació de la realitat circumdant.

Segurament aquesta "possibilitat de mirall" dels vilancets de negre era més factible a inicis del segle XVII, quan la realitat esclava a la Península era més visible i per tant més fàcil de caricaturitzar que no pas les darreres mostres del segle o la prolongació del XVIII. També devia ser una mica més fidel a les zones on l'esclavatge era més nombrós i visible, com a Andalusia. Però com que els tòpics a l'entorn d'aquesta temàtica s'havien refermat a còpia de repeticions, de molts models que insistien en els mateixos trets, els vilancets continuen amb la mateixa insistència, ja més independents de la realitat que els havia potenciat. La zona i la data de creació dels vilancets, doncs, és una dada a tenir en compte a l'hora d'adjudicar-li més o menys versemblança.

En aquesta primera part, doncs, pot ser útil intentar de quantificar el pes socioeconòmic de la mà d'obra esclava i la seva presència a la corona espanyola al llarg del segle XVII. Seguidament, es descriu com afrontà aquesta situació l'Església i els aspectes legals i religiosos que se'n varen derivar, així com el model de vida cristiana que els proposava. Més endavant es planteja com els

tractats sobre l'esclavitud, com *De instauranda Aethiopum salute* (Sevilla, 1627/ Madrid, 1647), d'Alonso de Sandoval, contribueixen a crear i reforçar l'arquetipus del negre que ja era present com a tema literari. En la recerca d'una contrapartida a totes les visions que descriuen els esclaus negres com a objecte passiu, ens centrarem en les seves confraries com a uns dels pocs espais de visibilització social, autoorganització comunitària i expressió pròpia que varen tenir al llarg del segle. Finalment, en aquesta primera part dedicada al context dels vilancets i a la possibilitat de reflectir-lo als seus textos, entrarem en aquells vilancets de negres que actuaren com a relació de successos, fent evident la seva capacitat de reportar part dels fets del seu temps i actuar així en part com a documents històrics.

2.1.1. L'esclavitud a la corona espanyola²

Duelma pues en lo negliyo,
aquí tiene un esclaviyo
que le valdlá cien ducalo,
y está muy bien enseñalo,
sabe barré y amasá,
tlael el ayua y guisá,
hazel lindo chuculate,
sopa y piya, y piñonate,
y buñoliya con mel.

(*Pala que se duelma el Niño*, núm. 78, Sevilla, 1674)

Com les altres societats d'antic règim, a la Espanya l'esclavitud no havia estat mai discutida, de forma que no hi va haver mai un trencament, en aquest aspecte, de l'època clàssica. En va variar la legislació i les xifres, però ningú no posava en dubte la legalitat i moralitat de posseir esclaus, si es complien determinades condicions: era important que l'esclavatge fos fruit d'una "guerra justa", de manera que els freqüents enfrontaments amb Nord-Àfrica van sotmetre a l'esclavatge molts musulmans al llarg de l'edat mitjana –i viceversa, amb els cristians captius–. Aquest criteri, tanmateix, era més lax amb l'esclavitud negra, ja que des d'Aristòtil es considerava que els era pràcticament el seu estat natural, de manera que els traficants podien obtenir-los de guerres tribals o de caceres humanes sense gaires escrúpols.

L'època àlgida de l'esclavitud a la Península Ibèrica es donà durant el segle XVI, a partir del descobriment d'Amèrica. És sabut que, a partir de la polèmica entre Sepúlveda i el pare Las

² Per a un acostament a l'esclavitud a la corona espanyola en l'època moderna, les recerques s'han anat succeint des del ja clàssic estudi de Domínguez Ortiz, recentment reeditat (Domínguez Ortiz, 2003) fins a la compilació d'articles de Martín Casares i García Barranco (Martín Casares & García Barranco, 2010). Altres dades d'aquest apartat són extretes de Soria (2003), Lobo Cabrera (1990), Phillips (1990) i Benassar (2001: 198). Respecte la posició de l'Església davant l'esclavitud al segle XVII, cal recórrer als estudis d'Enriqueta Vila Vilar sobre el tractat d'Alonso de Sandoval (Sandoval & Vila Vilar, 1992; Vila Vilar, 2000). Per a l'àmbit llatinoamericà, ja fora dels objectius d'aquest treball, és útil el llibre de Carmen Bernand (Bernand-Muñoz, 2001), recomanable per contrastar el Vell i el Nou Món.

Casas sobre el dret del indígenes americans a no ser esclavitzats, l'esclavatge del negre en fou la contrapartida i l'origen de la seva exportació massiva a les Amèriques, com a base de la seva economia. Així fou com alguns principals defensors dels indis, com el bisbe Landa de Mèxic o el dominic Jean Baptista du Terre, es van convertir en els apologetes de l'esclavitud negra al segle XVII. Sovint es va acceptar que l'esclavitud era pràcticament l'estat natural del negre, i els reticents a aquesta postura foren escassos, per bé que també s'admetien els problemes de consciència que comportava l'abominable tràfic (Sandoval, 1992: 22). Després de la discussió entre teòlegs i alts càrrecs de l'administració, s'establí que els indis no podien ser esclavitzats, amb la prohibició de Carles V entre 1526 i 1548, de manera que va caldre importar grans quantitats de mà d'obra negra. A partir de 1595, quan la Corona espanyola s'uneix dinàsticament amb Portugal, es firmen tractats monopolistes amb els portuguesos que durant més de quaranta anys controlaren el mercat espanyol. Les possessions portugueses a Àfrica foren més espoliades que mai, paral·lelament al descens de la població índia, que arriba a les cotes més baixes a mitjans del s. XVII. El negre, als inicis s'utilitzava a Amèrica com a servidor domèstic o a les plantacions de sucre, però després serà la força de treball bàsic per a tota l'economia americana. Segons els càlculs derivats de Sandoval, entre 1595 i 1640 uns 135.000 esclaus arribaren a Cartagena d'Índies, i una altra quantitat similar a d'altres ports americans.

Pel que respecta a la Península i al segle XVII, les xifres són menors, per bé que importants encara, sobretot a Andalusia, les Canàries i València. El 1639 Felip IV va ordenar un cens d'esclaus, però no s'han trobat els documents, de manera que les xifres són merament orientatives: uns 6.000 esclaus a Sevilla el 1620 (cap a un 5 % de la població), de 4000 a 5000 a València i més de 3000 a Còrdova i Màlaga. Quan s'han fet estudis més detallats, les xifres resulten sorprenents: a la localitat cordovesa de Cabra (3000 focs el 1591), el 1639 hi havia 70 propietaris d'esclaus i 140 esclaus, molts nascuts allà i també guineans; o el complet recompte d'Albert N'Damba sobre els esclaus de Còrdova i Sevilla entre 1598 i 1620, on es revela la seva gran diversitat d'origens i condicions. Amb les dades de dues parròquies, les de Santa María del Sagrario i San Ildefonso, hi comptabilitza el bateig de 1.398 esclaus, el 9 % del total. Hi havia nombrosos esclaus a Cadis, Granada, Jerez, Écija, Almeria, Osuna i Antequera. Els darrers estudis estadístics a Andalusia semblen confirmar que durant el XVII l'esclavitud no fou una institució en decadència. Les dades provenen de la síntesi que l'historiador Manuel Lobo Cabrera féu de les recerques sobre l'esclavitud a Espanya durant l'edat moderna (Lobo Cabrera, 1990).

L'Església davant l'esclavitud

Niño Jezú, yo te adolo
polque nacez como un olo,

ziendo del neglo ziolo,
pelo no plimo del molo
polque vive en ota ley.

(*Encontráronse esta noche*, núm. 182, Madrid (Real Capilla), 1692)

L'Església de la Contrareforma va seguir confirmant la legitimitat moral i legal de l'esclavitud sense qüestionar-la, fins i tot entenen-la com un instrument d'evangelització. Tanmateix no va atorgar-hi carta blanca, ja que era acceptable només sota certes circumstàncies, com la captivitat feta en una "guerra justa". Així com molts eclesiàstics defensaren els indis, molt pocs ho feren amb els negres. Els qui els defensaren foren excepcionals, com els dominics Tomás de Mercado i Bartolomé de Albornoz, els caputxins Francisco José de Jaca i Epifanio de Moirans, i els jesuïtes Luis de Molina, Bartolomé de Albornoz i especialment Alonso de Sandoval, de qui ens ocuparem tot seguit.

Al segle XVI, Fray Tomás de Mercado, autor de *Suma de tratos y contratos* (Sevilla, 1587), denuncià no tant la institució esclavista com la crueltat del tracte, el transport i la irregularitat dels mètodes d'adquisició. En canvi, Bartolomé de Albornoz, al seu *Arte de los contratos* (València, 1573), es mostra molt més radical en la seva crítica a l'esclavitud dels negres, sense admetre cap mena de causa justa com les que admetien els escolàstics des d'Aristòtil. La seva obra, tanmateix, fou prohibida pel Sant Ofici. Al segle XVII, dos jesuïtes foren també crítics amb l'esclavitud, però amb més cautela que els seus predecessors. Luis de Molina, un dels teòlegs més preocupats per la legitimitat moral del sistema esclavista, no va anar més enllà del recel, tot i que veia la possibilitat real de pecat mortal en els traficants. És en aquest autor, i seguint aquestes mateixes vacil·lacions, que es basa Alonso de Sandoval, responsable del tractat més extens sobre l'esclavitud, *De instauranda Aethiopiae salute* (Sevilla, 1627/ Madrid, 1647), del qual parlarem més endavant.

En canvi, els detractors més contumaces de l'esclavitud negra dins la corona espanyola foren els caputxins Francisco José de Jaca i Epifanio de Moirans, autors de *Relación sobre la libertad de los negros y sus originarios en el estado de paganos y después ya cristianos* i de *Servi liberis seu naturalis mancipiorum libertatis insta defensium*, respectivament. Amb les seves prèdiques i aquests textos del 1682, aquests abolicionistes despertaren tal commoció a L'Havana, que van ser desterrats de Cuba i duts presos a Espanya. La repressió del seu pensament féu que la seva incidència històrica fos pràcticament nul·la. Encara el 1685 el Consejo de Indias resolía que l'esclavitud negra era un mal necessari però ben lícit per al sosteniment de les Índies, i el Papat no va condemnar explícitament l'esclavitud fins el 1839 (Sandoval & Vila Vilar, 1992; Vila Vilar, 2000).

La vida cristiana dels esclaus

Santa Malía la Branca,
y más branca que la luz,
Siola que palió a Aquel
que hizimo el cielo azul.
Contigo salemo branca,
saldremo de cravitud [...]

(*Una zambra de las negras*, núm. 105, Sevilla, 1637)

En general, la posició oficial de l'Església subratllava la submissió que els esclaus havien de tenir cap els seus amos, així com la responsabilitat dels propietaris envers la vida cristiana que havien de dur els seus servents. El bateig dels esclaus i el dret a certs sagraments en tant que cristians foren objecte de certes preocupacions. Alonso de Sandoval, al seu tractat sobre l'esclavitud, es planteja com s'ha de fer el bateig dels esclaus, amb problemes teològics afegits com la possibilitat del doble bateig, davant les irregularitats que cometien els traficants. La catequesi prèvia també era objecte de debat, entre els que optaven per una breu instrucció cristiana abans no fossin batejats, o els que eren partidaris d'una cristianització més ràpida. Hi havia catecismes *express* per a aquesta evangelització d'urgència, com el *Catecismo breve para los rudos y ocupados* o el de Fray Juan de Zumárraga.

Un cop batejats, els esclaus havien de ser preparats per a la confessió i la comunió. Combinant les finalitats catequètiques amb les de control social, es tractava d'inculcar la idea de pecat i el seu càstig per assegurar el bon comportament. La primera confessió era problemàtica, amb els problemes de llengua habituals, agreujats pel xoc cultural que implicaven dues visions del món tan diferents. No es discutia el seu dret a l'Eucaristia, permessa amb un mínim d'ús de raó, de la mateixa manera com s'havia establert amb els rústecs i els curts d'enteniment. Així mateix amb el matrimoni i l'extremunció, mentre que l'orde sacerdotal solia vetar-se als negres –amb alguna rara excepció–.

A més dels sagraments, segons els religiosos que se n'ocuparen, els esclaus havien de poder dur una vida cristiana. Hi hagué bisbes preocupats pels esclaus de la seva diòcesi, com Pedro de Castro –o Vaca de Castro–, arquebisbe de Sevilla i amic d'Alonso de Sandoval. Va dur una gran acció apostòlica en favor dels negres des del 1613, amb un edicte que ordenava als amos d'esclaus a dur-los a les parròquies per inquirir sobre el seu bateig, elaborar-ne dades estadístiques i millorar-ne la pràctica de la fe. El 1617 va enviar al Papa un resum de l'acció duta a terme al seu arquebisbat per tal que servís com a model a d'altres zones.

Tot el que establia la bona fe dels teòrics s'enfrontava amb la dura realitat de l'esclavatge. Respecte el seu dret als sagraments, no sempre els propietaris el veien amb bons ulls. Sovint no

volien gaires contactes dels negres amb l'Església, perquè, a banda del temps que calia esmerçar-hi traient-lo de les hores de treball, amb educació religiosa serien considerats *ladinos* i perdien valor en tant que massa instruits i propensos a la fuga. Tot i la legalitat del matrimoni entre esclaus, tampoc no es veia gaire bé perquè hom considerava que servirien pitjor. Preferien sovint la immoralitat de consentir el concubinat, explotar-los també sexualment o casar-los contra la seva voluntat.

El cas de Cadis exemplifica prou bé aquesta possibilitat que un cert realisme s'introduís en els vilancets de negres, representant-hi la vida dels esclaus. Afortunadament, l'esclavitud gaditana a l'edat moderna ha estat ben resseguida pel professor Aturo Morgado García, que li ha dedicat diversos estudis. Hi constata l'excepcional puixança que en la segona meitat del XVII hi va tenir els esclaus, quan dequeia a la resta de la Península. Era una esclavitud urbana, de proximitat física amb els propietaris i que n'augmentava la seva visibilitat al carrer, amb alguns espais de sociabilitat i solidaritat, i tendència a les relacions endogàmiques. Pel que respecta a les ocupacions, Morgado recull testimonis d'amos pobres que tenien com a subsidi bàsic el lloguer dels esclaus per a la neteja, fer d'aiguaders o paraires. Sembla que hi havia també artesans (sabaters, paletes) i descarregadors al moll i, a principis del segle XVIII i com a lliberts, sovintejaven els xocolaters i venedors. La corona també els va utilitzar com a força de treball a les galeres, a la seva base gaditana de Puerto de Santa María (Morgado García, 2011). Justament moltes d'aquestes feines i situacions són les que trobem relacionades a vilancets gaditans: el món de les galeres i vaixells a la badia a *Garione, garione* (núm. 52) i a *Gurun, gurun, guranga* (núm. 54); els amos miserables a *Lo neglo, que samo gentes* (núm. 67), de Pérez de Montoro; les feines de xocolater, rentadores, venedors i estibadors a *Lo plimo al vel que eta noche* (núm. 68) i *Al portal los negros vuelven* (núm. 18) de Pérez de Montoro, o les confraries i les processons a *¿Qué tenemo, plimo Antón?* (núm. 90). El fet que algunes lletres fossin confeccionades per Pérez de Montoro, bon coneixedor de la realitat gaditana, els dóna encara més versemblança i color local.

2.1.2. De la realitat a l'estereotip

Esta noche za cansaro
de tanto villanciquero,
que ya nus hace turero,
bailadero, cantadero,
de sonaja y de pandero,
con el tinte de sartén;
y en buena fe
que podía escusalo,
pulque ya se ve.

(*Mucho tardan los negrillos*, núm. 72, Madrid, 1697)

Tota aquesta realitat, visible i fins i tot quotidiana als territoris de la corona espanyola, tenia el seu reflex en la literatura, l'art i la música de l'època. Les creences, els prejudicis i l'experiència viscuda influïren decisivament en la construcció d'un estereotip, el de l'esclau negre, que es pot resseguir àmpliament des de la seva creació ja en el segle XV i que no fa sinó refermar-se al llarg dels segles posteriors, com veurem més endavant. És molt significatiu veure com aquest arquetip és construït i consolidat no només en els àmbits artístics, sinó en d'altres àmbits de pensament, en els textos legals, històrics i antropològics, amb els quals no entren en contradicció. Un exemple molt representatiu és l'ampli tractat sobre l'esclavitud del jesuïta Alonso de Sandoval que, tot i treballar en favor de les condicions dels negres esclaus i partir del coneixement directe de la situació, referma els tòpics sobre l'esclau negre nascuts al segle anterior.

En efecte, el tractat barroca més extens sobre l'esclavitud al món llatí fou escrit des de Cartagena de Indias pel jesuïta Alonso de Sandoval (1570 – 1652), mestre de Sant Pere Claver i, com ell, dedicat abnegadament a la redempció espiritual dels negres esclaus, tot i que sense qüestionar a fons el sistema esclavista. Sandoval provenia de l'elit criolla de Lima i des del 1605, quan fou enviat a Cartagena de Indias, va ser testimoni de l'ingent tràfic d'humans en aquella ciutat que era punt americà d'arribada del comerç esclavista, i des de llavors es va dedicar a confortar-los físicament i espiritual, de cara sobretot al seu baptisme, així com a recollir nombroses informacions de primera mà que després bolcaria a *De instauranda Aethiopum salute*, editada a Sevilla el 1627 i, en una edició molt augmentada, a Madrid el 1647. L'obra de Sandoval combina aquestes informacions recollides de primera mà al llarg dels anys, tant dels esclaus com dels seus captors i d'altres jesuïtes missioners, amb fonts bibliogràfiques coetànies sobre la història de l'Àfrica coneguda: la *Historia de Etiópia* de Francisco Álvarez (València, 1609), la *Jornada de la sierra malabar* d'Antonio Govea (Coïmbra, 1606), el *Viaje del mundo* de Pedro Ordóñez de Ceballos, *Etiópia oriental* de Juan de los Santos (Evora, 1609). El resultat, de tota manera, és molt informatiu però desigual, tal com ho considera la seva biògrafa i editora del seu tractat, Enriqueta Vila Vilar:

[...] las descripciones que ofrece de las costumbres, ritos y geografía de algunas regiones africanas y asiáticas sólo fueron superadas por los viajeros de los siglos XVIII y XIX.

Sus conocimientos científicos son a veces certeros y avanzados –se hace eco de la revolución que significó en la ciencia náutica la incorporación del astrolabio–, y a veces erróneos y pueriles –afirma que América se descubre el 1497 y que Núñez de Balboa descubrió el estrecho de Magallanes–, pero en general se mueve con soltura entre la bibliografía que usa. El libro se convierte así en una mezcla de realidad y fantasía, de erudición y infantilismo, de utopía y pragmatismo que no les resta méritos a la originalidad de ser el único tratado antropológico, etnológico, sociológico y doctrinal sobre el negro en América.” (Sandoval, 1992: 38)

El tractat està dividit en quatre llibres dels quals, pel seu contingut antropològic, el més interessant per a aquesta tesi és el primer, "De las principales naciones de Etiopes, que se

conocen en el mundo, y de sus condiciones, ritos y abusos; y de otras cosas notables, que se hallan en ella". El segon llibre descriu com a missioner els mals i els problemes socials que desencadena el sistema esclavista, així com les regles i els comportaments que els haurien de solucionar. Val a dir que en aquesta denúncia de l'esclavitud, la seva posició moral fou relativament ambigua, potser perquè no estava gaire segur que fos injusta *per se*, o perquè pensava que una denúncia explícita per escrit no obtindria les llicències necessàries per a la impressió. El tercer llibre afronta un dels principals objectius del ministeri de Sandoval: el baptisme, així les maneres de portar a la salvació espiritual als negres que arriben en condicions precàries a ports com els de Cartagena. Finalment, el quart resulta una apologia de la tasca de la Companyia de Jesús com a evangelitzadora del món.

Una de les coincidències entre els tractats com els de Sandoval i els vilancets és la geografia negra, la denominació de les "nacions" o procedència dels esclaus negres que apareixen als vilancets; uns noms que també apareixien als documents oficials sobre la tracta d'esclaus. Era important de consignar la seva procedència perquè cada nació tenia unes característiques –reals o inventades– que els tornaven més o menys valuosos: la possibilitat de "contaminació" mahometana, llengua, caràcter més o menys submís, capacitat de treball, característiques físiques, etc (Bernand-Muñoz, 2001:62-63). Sandoval s'ocupà especialment d'aquests aspectes en la seva obra:

– Els negres de **Santo Tomé i Cabo Verde**: els enclaus esclavistes portuguesos de l'illa de Sao Thomé i Cabo Verde donen nom d'origen a nombrosos negres protagonistes dels vilancets. En realitat, procedien d'ètnies diverses i nombroses (*popos, benis, ardas, lucumis.*), però els unia l'haver passat una llarga experiència d'esclavatge en aquest enclau d'aculturació.

En aquestes zones, mig africanes, mig portugueses, el mestissatge racial i lingüístic era freqüent. Els negres hi adoptaven pautes culturals europees i un esbós de "ladinització", és a dir, d'aprenentatge rudimentari de les llengües llatines, barrejades amb restes de les llengües africanes d'origen. Molt probablement l'estil lingüístic dels negres dels vilancets parteix d'aquesta barreja.

– Els negres d'**Angola**: Angola era un regne sota el domini de Portugal, amb una cristianització superficial duta a terme pels jesuïtes al seu col·legi. La docilitat atribuïda als negres d'aquesta zona, així com la transversalitat i facilitat de la llengua bantú, acabaran atorgant importància a aquests negres com a referents d'esclaus treballadors i fàcils d'evangelitzar: justament l'arquetip que els vilancets volien impulsar i difondre.

–Els negres de **Guinea**: "*guineo*" és un altre topònim freqüent als vilancets i al tractat sobre l'esclavitud de Sandoval. Eren dels més apreciats en tant que esclaus, per la seva força i la seva

bellesa, i sota aquesta denominació s'agrupaven ètnies com els *jolofo*s i els *mandingues* —aquest darrer, un nom que també apareix als textos esmentats—. Una de les ciutats mandinga citades als vilancets, amb ressons gairebé mítics, és Tombuctú. En contraposició a aquests avantatges, hi pesava la sospita d'alguna evangelització mahometana que calia avaluar.

- Els negres del **Congo**: en canvi, eren considerats més dèbils que els guineus. Tot i que aquesta consideració no es fa als vilancets, sí que s'hi esmenta algun cop el seu rei Manicongo o Monicongo, del qual s'explicava la conversió al cristianisme a finals del segle XV, i que pot aparèixer com a gentilici (“*gente moniconga*”).

Als vilancets també s'esmenten llocs africans més genèrics com Etiòpia o mítics com el regne de Sabà. Però també americans, com a lloc de procedència exòtica de béns i personatges, especialment de Panamà i el Perú.

Per als nostres objectius, la confrontació del tractat de Sandoval amb els textos i la visió que construeixen els vilancets de negres coetanis pot ser fructífera per les següents raons:

- *De instauranda Aethiopia salute* de Sandoval no devia constituir una font directa per als lletristes dels vilancets de negres, però els coneixements que apareixen al tractat del perua acaben divulgats, banalitzats, i fins i tot tergiversats als vilancets. Les notícies africanes que havia recercat Sandoval de testimonis directes o en bibliografies especialitzades, de segona o tercera mà arribaven als *villanciqueros*, que així les difonien més encara. Així, la geografia, els topònims o certs tòpics associats al tema del negre són els mateixos que descriu i situa una autoritat acreditada i solvent: recórrer a Sandoval és recórrer, per dir-ho d'alguna manera, a una enciclopèdia africanista del moment; de la mateixa manera que per comprendre determinat terme en el seu context cal ajudar-se del *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de Sebastián de Covarrubias.
- S'hi constata que els prejudicis i els tòpics sobre el negre que sobrevolen els vilancets i altres textos literaris castellans també es repeteixen amb insistència en una obra que té pretensions de rigor científic i que es basa en el coneixement directe de la realitat. Entre ells, els de la bondat i la musicalitat dels guineus, com quan Sandoval descriu els seus costums i les seves “propietats naturals i morals”:

Son estos Guineos de que al presente tratamos, los negros que más estiman los Españoles; por los que más trabajan, los que les cuestan más, y los que comúnmente llamamos de ley, de buenos naturales, de agudo ingenio, hermosos y bien dispuestos; alegres de corazón, y muy regocijados, sin perder ocasión en que si pueden, no tañan, canten y bailen; y esto aun en los ejercicios mas trabajosos del mundo; pero quando lo toman de propósito, es con tan grande algazara y gritería, y con modos tan extraordinarios, e instrumentos tan sonoros, que hunden a voces a cuantos les alcanzan a oír, sin cansarse, de noche, ni de día, que admira como tienen cabeza para gritar tanto, pies, ni fuerza para saltar. Algunos usan de vihuelas que se asemejan a las nuestras, con cuerdas de carnero, toscas, y a su modo: hay entre ellos muchos y buenos músicos. (Sandoval, 1992: XII, 111)

No som tan lluny, per tant, del bon Francisco o Tomás que adoren el Nen Jesús tot cantant i ballant, arplegant qualsevol instrument i tocant-lo amb una gràcia "natural".

- Diferint en els plantejaments, estil i funcionalitat, tant el tractat de Sandoval com els nombrosos vilancets acaben coincidint en els seus objectius darrers, el d'oferir la possibilitat d'un Altre cristià i domesticat, basat en models reals o ficticis. Després de jueus, turcs i moriscos, de conflictes i rebel·lions dels diferents, algú oferiria –i en abundor– una conciliació possible amb l'alteritat.

2.1.3. D'objectes a agents: personatges i confraries de negres

Con votos negros y blancos,
su cofradía conformes,
llegan a sacar los negros
por festejar esta noche.
(*Con votos negros y blancos*, núm. 132, Sevilla, 1697)

Els pocs drets que tenien els esclaus reduïa de manera dràstica les seves formes de sociabilitat i autonomia en tant que individus o grups, és per això que són excepcionals els testimonis sobre les seves actuacions no subjectes als seus propietaris. A més, els exemples que en tenim mai són narrats pels seus protagonistes, sinó que arriben filtrats per la visió hegemònica de la societat no esclava. Tot i això, la historiografia ha deixat rastres d'alguns noms de negres esclaus o lliberts il·lustres que mostren trajectòries excepcionals, però molt poc representatives: el sacerdot dominic Cristóbal de Meneses, els pintors Juan de Pareja i Sebastian Gómez, l'advocat de l'Audiència Reial Leonardo Ortiz, el jutge Juan de Valladolid, el catedràtic de llatí a la Universitat de Granada Juan Latino o Catalina de Soto, una coneguda brodadora que taxava els aixovars de les núvies (Aponte-Ramos, 1992; Martín Casares, 2000). Gairebé tots són casos granadins i del segle XVI, és a dir, antiga terra de frontera, amb una diversitat d'ètnies encara important i on la mobilitat social podia ser prou permeable com perquè un esclau negre arribés a catedràtic de llatí. Fora de l'àmbit hispànic però dins el musical, també fou excepcional la figura del compositor, director i violinista afro-francès Joseph Boulogne, Chevalier de Saint-George (1745-1799), nascut a Guadalupe i autor de simfonies, gairebé 25 concerts per a violí i orquestra, quartets de corda, sonates i cançons.

Retornant a l'àmbit d'aquesta tesi, hi havia certs moments en què als esclaus se'ls permetien certes iniciatives de visibilitat social, sempre sota un control estricte i amb no poques dificultats. És el cas de les confraries de negres, molt interessants com a espai de sociabilitat esclava i per les seves repercussions musicals, constatables als vilancets de negres.

És poc estudiat encara el paper de les confraries en el seu paper de mecenatge musical, en tant que alternativa als encàrrecs de la jerarquia eclesiàstica i aglutinadores de la participació civil, impulsant devocions populars i manifestant gustos amb certes diferències de les directrius més oficials (Puigvert i Solà, 2001: 169-194). Les confraries com a part del sistema productiu musical s'han anat posant de relleu en els estudis musicològics sobre l'edat moderna, especialment en l'àmbit anglosaxó, italià i, darrerament, també hispànic (Bombi, 2002: 56; Marín, 2002).

Les confraries de negres van copiar les estructures i formes de les seves coetànies blanques, com a organització seglar gremial o estamental a l'entorn d'una advocació determinada, amb fins pietosos i assistencials (Stevenson, 1994: 68). Van néixer als llocs on l'esclavatge era nombrós i arrelat: se'n tenen notícies a Andalusia i Madrid, i havien estat promogudes segurament com a formes de sociabilitat alternatives a reunions i balls d'esclaus, molt més propenses al desordre. Així, per exemple, a la Sevilla de finals del XIV i inicis del XV els esclaus negres eren tan abundants que ocasionalment es reunien per ballar i divertir-se, amb el permís dels amos. L'arquebisbe de Sevilla, Gonzalo de Mena, va acceptar-los en confraria del Divendres Sant, el 1403. Més tard es va convertir en confraria de penitència, amb el nom del San Cristo de la Fundación y Nuestra Señora de los Ángeles, coneguda encara avui dia com a "Hermandad de los Negritos", una de les germandats més antigues de la Setmana Santa sevillana (Moreno, 1997). Al barri sevillà de Triana també va existir-hi la Hermandad de los Negros, una confraria sota l'advocació de la Verge del Rosari ja documentada el 1584 i que, per protestes dels pares dominics, va haver de canviar l'advocació per la de Cofradía del Rosario de Nuestra Señora de las Cuevas. Al 1673 consta que ja havia perdut el seu caràcter ètnic, composta per gent pobra, treballadors amb pocs mitjans. També fou autoritzada el 1572 la Hermandad de los Mulatos, a la parròquia de San Ildefonso, que va subsistir fins el 1731³.

A Cadis també hi ha testimonis de confraries de negres des del segle XVI. Aplegats sota la Verge del Roser, com a Triana, aquesta germandat de negres es va veure foragitada d'aquesta advocació el 1655, un cop traslladada al convent de Sant Domènec per interessos de dominics, autoritats locals i patriciat d'origen genovès. La resposta dels esclaus fou la de refer-la sota les advocacions de Nostra Senyora de la Salut i els sants de color Sant Benet de Palerm i Santa Ifigènia. Encara a l'Hospital de dones de Cadis es va fundar una tercera confraria, del Santíssim Ecce Homo, que fou només de mulats durant un cert temps. Totes es van dissoldre al llarg del segle següent (Morgado García, 2012: 89).

³ Al seu web oficial, <http://www.hermandadlosnegritos.org/>, la Hermandad de los Negritos documenten la història de les confraries de negres i mulats.

Un altre exemple andalús molt ben documentat és el que aporta Rafael Ortega Sagrista sobre la confraria dels negres Nuestra Señora de los Reyes a Jaén a inicis del segle XVII (Ortega Sagrista, 1957). Es tenen notícies de tres confraries més de negres al bisbat de Jaén, una a la mateixa ciutat i les altres a Úbeda i Baeza. Fundada el 1600 per Juan Cobo, llibert de “color moreno”, la confraria de Nuestra Señora de los Reyes va celebrar la seva primera festa a l'església de San Juan amb una imatge de la Verge prestada. L'any següent, el prior de San Juan va argüir que no tenia lloc on situar les noves imatges que la germandat havia comprat i es van haver de traslladar a la parròquia de Sant Bartolomé i, el 1602, a la parròquia de San Ildefonso, per ordre del bisbe.

Es coneix amb força detall com celebraven la seva festa el 6 de gener amb processó i danses, tot i que també es preveia processó pel Dimecres o Dijous Sant i el dia de Corpus. El dia de Reis, prop de l'altar, es col·locava el pas de la Verge amb el Nen, una imatge amb les mans movibles, vestida de verd i daurat, amb una guarnició fina d'or i folre de tafetà. Al seu costat, i sota una estrella de plata, hi havia les efigies dels tres reis amb vestits, espases i pots daurats. Tots els anys hi havia una càrrega de romaní portat de la serra per arranjar el pas i ornamentar el temple, a dins s'hi penjaven tapissos i domassos, i es compraven espelmes i papers per a les lluminàries. Els primers anys va fer-hi el sermó el mateix bisbe Sancho Dávila (1600-1615), així com d'altres predicadors. Oficiaven fins a quatre capellans. La part musical era molt cuidada: es contractaven els reputats cantors de la capella de San Andrés, i a dos músics de guitarra o viola de mà. Acabada la festa, anunciada amb repics de campana i dispars de coets, es ballava una dansa davant les imatges, amb cascavells, tambors i xeremies, per a la qual s'havien contractat dansaires i ministrils. Després d'alguns passos de dansa, sortien les imatges en processó amb els confreres amb ciris, precedits pels dansants. El prebost o majordom regia la processó amb el seu ceptre daurat, ajudat per dos alcaldes amb ceptres negres. Al darrera, tancaven la processó dues trompetes. Aquesta processó es repetia el dia de Corpus, però no hi ha rastre de les de Setmana Santa. La confraria se sostenia amb captes, que s'anaven guardant en una arca. A més, el bisbe els va lliurar blat per tal que la confraria el sembrés. Els confreres també van plantar cigrons. Tot i això, el prebost Juan Cobo va haver de posar-hi molts ducats per mantenir-la, fins que va marxar a Granada el 1611.

La confraria es va restaurar el maig del 1627 amb un negre anomenat Cristóbal de Porrás, de setanta anys, per refundar-la sota l'advocació de St. Benet de Palerm i el suport dels franciscans. Cristóbal de Porrás es va trobar amb la resistència de Juan Cobo, retornat a Jaén. Hi va haver un plet, que va acabar amb Cristóbal de Porrás a la presó durant vuit dies i Juan Cobo multat. Al plet es va destacar la labor de Cristóbal de Porrás, que havia fundat confraries a Baeza i Úbeda, mentre que Juan Cobo no havia rendit comptes dels seus inicis. Nomenada nova junta, van

començar de nou les captes, els anys 1627 i 28. Tot i això, la confraria va entrar en decadència i no va arribar a la segona meitat del segle XVII.

Aquest cas gadità tan ben detallat en documentació pot ser molt representatiu de la dinàmica, la vitalitat, les formes i les tensions de les confraries de negres a l'època:

- L'interès de la jerarquia episcopal a l'hora d'impulsar les confraries de negres denoten la intenció d'emmarcar determinats grups –que podrien considerar-se de risc– dins les estructures pròpies de la religiositat catòlica.
- Dins aquesta supeditació i control de les confraries a l'autoritat eclesiàstica, aquestes germandats tenien un cert grau d'autonomia seglar que, en el cas dels esclaus, resultava encara més excepcional, sinó l'única forma d'associacionisme que els era permès.
- Pel que fa a la visibilitat, les confraries de negres devien ser les úniques demostracions festives, grupals i reglades d'esclaus. Serien el punt de partida que el barroc hispànic convertia després en caricatures, banalitzacions o reformulacions literàries, especialment les danses i els vilancets de negre.
- Tot i això, s'ha d'intuir que les manifestacions artístiques de les confraries de negres s'havien de contenir dins de formes preestablertes, limitades al patrocini i a la participació en tant que confreres. Pel que fa a la música o a la dansa es limitaven a la contractació de professionals i, per tant, poca diferenciació devia haver-hi amb les d'altres confraries.

Resulta instructiu comparar el que hom sap de la confraries de negres i les seves processons amb els vilancets que reprenen el tema:

- *Ab, ziolo Flazico* (núm. 124), Madrid (Capilla Real), Reis de 1677, amb text de León Merchante.
- *Ab, siolo mandinga* (núm. 11), Madrid (San Felipe), Nadal de 1679.
- *Ab, siolo Pelico de Santo Tumé* (núm. 13), Toledo, Nadal de 1673.
- *Con votos negros y blancos* (núm. 132), Sevilla, Reis de 1697.
- *Lo neglo, que samo gentes* (núm. 67), Cadis, Nadal de 1689, amb text de José Pérez de Montoro.
- *Los coflades de la Eztleja* (núm. 139), Madrid (Descalzas Reales), Reis de 1683.
- *Los negrillos por su cuenta* (núm. 143), Madrid (Capilla Real), Reis de 1695.
- *Oiga, plima* (núm. 170), Sevilla (San Miguel), Immaculada de 1682.

- *Pacicaliyo, Antoniyo, Flasiquiyo* (núm. 77), Madrid (Capilla Real), Nadal de 1653.
- *¿Qué tenemo, plimo Antón?* (núm.90), Sevilla, Nadal de 1661.

Cal remarcar que tots són de la segona meitat del XVII, quan les confraries de negres havien entrat en decadència i eren pràcticament inexistents o bé mantenien el nom d'origen però amb poca participació real dels esclaus. Tot i això, dins aquest capítol que pretén investigar fins a quin punt els vilancets de negre reflecteixen o estilitzen fragments de la quotidianitat esclava, és interessant constatar quins elements textuais de vilancets poden seguir una realitat tractada com un quadre de costums. Una realitat, cal no oblidar-ho, selectiva, centrada en aquells aspectes que poguessin ser més emotius i colorístics.

De vegades, els vilancets donen detalls geogràfics. El vilancet sevillà *Oiga plima* esmenta, en una estrofa, una confraria de negres: "Za Malía muy valiente / y pul eso la helmandá / de lo neglo, ayá en San Roque / de lo Ángelo yamá." (v. 50-54). Efectivament, es tracta de l'esmentada confraria de Nuestra Señora de los Ángeles, a prop de la parròquia de San Roque. El 1682, tot i el declivi de les confraries de negres, els versos demostren la vigència si més no en el paisatge mental dels sevillans. D'altres vegades donen pistes del funcionament intern de les confraries, com *Lo neglo, que samo gentes*, on els confreres decideixen per votacions què portar al Nen Jesús, per acabar decidint de dur-hi els seus amos "polque Dios quite los maros / y nos conselve ros buenos" (v.59-60). O del càrrec de prior de la confraria, que a *Ab, siolo mandinga* és Flacico de Congo, que ha de fer un pregó de crida amb un vestit acolorit, damunt d'un cavall (v. 9-11).

La manifestació col·lectiva més important que organitzaven les confraries eren les processons. Les processons s'emmarquen com a gran espectacle de la festa del barroc, que dins l'àmbit hispànic té el seu model més aconseguit, reglamentat i difós en la de Corpus Christi. Des de l'antropologia i la musicologia s'han estudiat prou bé les processons com a manifestacions simbòliques de les ciutats en l'edat moderna, en les quals els ciutadans s'hi emmirallen i s'hi autorrepresenten en tant que estaments estratificats, en les seves institucions i representants. Els elements que la integren, entre ells la música, col·laboren en aquesta visió (Ramos López, 2005). Per això hi ha diversos vilancets on els confreres negres organitzen determinades processons i el text es complau en la seva descripció. De vegades els negres són més espectadors que actors d'aquestes processons, com a *Ab, xiolo Flacico*, de León Merchante; però d'altres en són els responsables organitzadors: a *Con votos negros y blancos*, tot i ser un vilancet d'Epifania, no dubten a organitzar una processó de Setmana Santa amb tots els seus elements constitutius –mudats amb la gola emmidonada o "golilla" i capa blava, les trompetes, el majordom governant la processó, encapçalada per la creu processional ("manguilla") i seguida per l'estendard, l'esclau Domingo

duent la insígnia del Senat i Antoniyo el cistell de la capta, l'Estable reutilitzat com a pas, la Reina dels Àngels, i Sant Josep com a alcalde—, malgrat ser una germandat pobra: "Con su canastiya / cogelá Antoniyo / de nuestlos coflades / cela de los cilos,/ pala que otlo año / zalgamo con lus." (v. 45-51). També és humil la processó que munta el majordom Antón de *¿Qué tenemo, plimo Antón?*: "ya está la Pastola a los umblales, / y los altaltes / no se acaban de poné, / y no hay quien dé / limosna par la fiezta, / mila si ézta / es coza pala aleglá" (v. 16-21). A *Pacicnaliyo, Antoniyo, Flaciquiyo* també endeguen una processó de Setmana Santa, reconvertint-la en una de Nadal amb un humor gairebé irrespectuós a l'hora d'explicar-ne els detalls i els passos: al del Sant Sopar donaran torrons als disciplinants, per exemple. I dedicada a la Virgen de la Estrella, també organitzen una processó al vilancet *Los negrillos por su cuenta*, per a la Real, però el resultat és més irreal: els negres vesteixen amb elegància, són acompanyats per tota la capella de música, i l'autor anònim es va deixant endur més pel sentit del color i l'aire pintoresc d'una màscara que per descriure cap confraria concreta.

Així mateix, el vilancet sevillà *Con votos negros y blancos* descriu amb força detall l'utilitatge, els càrrecs i l'ambientació de la processó, en la qual integren la Sagrada Família. D'una manera similar ho fa *Los negrillos por su cuenta*, uns anys més tard i a Madrid, així com el de León Merchante de 1677. És molt interessant *Lo neglo, que samo gente*, de José Pérez de Montoro, que descriu el funcionament assembleari d'una confraria, amb propostes i votacions. Els altres vilancets no tenen tants detalls, però insisteixen en la idea dels negres com a confreres, ben vestits per a una cerimònia que es reconverteix en la visita al Portal o als Reis, o bé en l'autoritat del prebost de la confraria, Fransico de Congo.

2.1.4. Els vilancets com a relació de notícies

Zamo contento,
que hay más pascua
que el Nasimento,
pulque ha yegaro
un coreo dezde Belgaro,
que ezcribe lo plimo
como habemo ganaro castiyos
con la bataya
a la tulca, maldita canaya.

(*Zamo contento (La Toma de Belgrau)*, núm. 115, Madrid (Real Capilla), 1688)

Si tot aquest gran apartat parteix de la hipòtesi que els vilancets actuen com a un reflex interessat de la realitat social circumdant, s'hi ha de tenir en compte un aspecte que la historiografia musical ha anat destacant darrerament: la seva capacitat d'actuar, de vegades, com a portadors de notícies, comentaris de l'actualitat o fins i tot com a vehicles de propaganda política, com ha estudiat Álvaro Torrente en el context català entre finals del XVII i la Guerra de Successió

(Torrente, 2007), o bé M. Cruz García de Enterría, creuant vilancets siscentistes amb les relacions de successos coetanis (García de Enterría, 1996, 1989).

Tot i la seva funció d'entreteniment i doctrina –o precisament per aquest motiu–, els vilancets de negre actuen algunes vegades com a gasetes comentades. Per exemple, sobre la guerra contra els turcs. Aquesta guerra europea de finals del XVII va provocar una riuada d'informacions que es van transmetre en moltes gasetes i relacions de successos impreses a Madrid, Barcelona, Sevilla i altres ciutats (Díaz Noci, 2008). Els vilancets nadalencs de 1688 a la Real actuen com a altaveus d'aquestes notícies, congratulant-se de la presa de Belgrad a *Zamo contento (La Toma de Belgrau)* (núm. 115), on els negres es mostren especialment bel·ligerants contra el turc i satisfets amb la victòria cristiana. Els esclaus, per les seves característiques "d'alteritat domesticada", són actors adients per transmetre les notícies des d'un punt de vista favorable als interessos espanyols. El setembre d'aquell any Maximilià II Manuel de Baviera havia conquerit Belgrad, ¿i qui millor que els esclaus negres, en la seva cristiandat conversa, per celebrar la victòria contra els infidels? La presa de la ciutat hongaresa de Buda el 1686 i la polèmica per aconseguir-ne certes prebendes és el motiu de *Los maestros de capilla* (núm. 187) –interpretat molt poc després, per Reis de 1687–, on indians, portuguesos, criolls i negres volen oposar al magisteri de la capella tot presentant com a mostra els seus vilancets respectius. L'aspirant negre hi presumeix de la seva cristiandat enfront de l' infidel: "Haga burla de lu moro /zi ha quedado en Buda algún, /que lu neglo za cristiana, / en el nombre de Zezú" (v. 126-129). D'altres vegades la notícia és un detall més dintre el vilancet, com a la discussió que estableixen el Negre i el Turc a *Francisco, aquel negro antiguo* (núm. 183), on es fa esment del setge de Viena, que havia tingut lloc el setembre de 1683, i el Nadal del mateix any el vilancet toledà ja se'n feia ressò: "Si ganar a Viena / quizo el Ziola, [...] / ya ha quitaro el polaca / forte a Estrigoña" (v. 136-141). O a *Los negrillos de los Reyes (II)* (núm. 142), on apareix una altra referència a una victòria contra el turc: "Lu, que al perro tulco / Luzifer de Ormuz / lu, le han dado en bola /Luquete y tum-tum" (v. 51-54) i es dirigeix també a la reina, Marianna del Palatinat-Neuburg, segona esposa de Carles II: "Lu, y viva mil años / reina de Neuburg: / Lu, y zea zu esposo / otro Carlo V" (v.73-76). En aquesta referència a l'emperador Carles no només s'hi pot llegir el desig d'una nova edat d'or, sinó potser el d'una descendència real que no arribava –Carles V va tenir cinc fills–. Val la pena enllaçar aquest passatge amb la nombrosa literatura de cordill que glossava la salut del monarca, el problema successori i les seves esposes (García de Enterría, 1989: 141).

D'altres vegades, els vilancets de negre podien girar-se en crònica local, relacionant els successos més importants de l'any passat a *Mi Dios, aquellos negrillos* (núm. 71), on les cobles formen un repertori de notícies de l'any 1680 a Toledo: un terratrèmol, la baixa de la moneda, la crema

d'una torre, la falta d'aigua, una pragmàtica i el casament dels reis –Carles II s'havia casat aquell any amb Maria Lluïsa d'Orleans–. I a *En el Portal de Belén*, els negres canten eixordats pel terratrèmol de Granada del 1674. Enmig dels malentesos dels diàlegs, ens assabentem de l'estat enfangat dels carrers (v. 46-47) o les obres de reconstrucció de la plaça de toros (v. 56-57).

De manera indirecta i complementària, doncs, alhora que entretenen i adoctrinen, els vilancets informen. Si són capaços d'absorbir i comunicar notícies internacionals i locals, hem de pensar en la possibilitat que puguin reflectir part de la realitat esclava, encara que sigui la més pintoresca i inofensiva. I, a la vegada, que puguin expressar l'imaginari col·lectiu sobre aquesta realitat. Així, el personatge del negre dels vilancets és una alquímia difícil, que refonia certes dosis de realitat social percebuda amb la construcció mental que el discurs occidental havia bastit al seu damunt, a base de molts anys d'una literatura –també la científica– que insistia en els tòpics dels dons innats de la musicalitat i la dansa, de la seva bonhomia, de la seva vanitat ingènua. Però, com afirma Glenn Swiadon Martínez, "en los villancicos, el público del siglo XVII buscaba una versión de su propia realidad, dramatizada y retratada con una retórica artificial, y no una descripción fidedigna de la vida de los negros." (Swiadon Martínez, 2000: 125). Certament, l'interès del poeta vilanciquer estava més en l'*admiratio*, en commoure el públic amb els recursos retòrics del contrast blanc-negre, la hipèrbole i l'humor, buscant més el reconeixement ràpid del personatge mitjançant l'abús del tòpic, o el detall costumista que donés un to pintoresc al relat. És cert que l'art del barroc sovint cerca més l'artifici que no pas la mimesi de la realitat, però aquesta tendència no anul·la una part de "veritat" històrica que pot contenir el text d'un vilancet de negres. Perquè els personatges resultessin versemblants i propers, calia introduir-hi certs fragments de realitat, que es van escolant com a detalls preciosos entre textos proclius al clixé, al costumisme i al sentimentalisme fàcil. Són detalls preciosos perquè donen veu i presència als qui no la tenien, a la minoria esclava privada de discurs propi, per això és útil l'esforç de desentrellar la part de mirall que contenen.

2.2. ELS VILANCETS DE NEGRES EN CONTEXT: L'ON I EL QUAN

2.2.1. L'ocasió del vilancet de negres

Lugal pala lo negliyo,
 que a Malía a cantar viene,
 que si es fiesa de la blanca,
 también lo neglo la tiende.
 Entlemo, manita,
 vaya en sonsonete,
 día tan glolioso,
 nuestlo son lo alegle.

(*Lugal pala lo negliyo*, núm. 169, Sevilla, Immaculada de 1666)

Els diversos repertoris i catàlegs editats sobre vilancets dels segles XVII i XVIII permeten fer acostaments quantitius amb una certa representativitat. Especialment els dos catàlegs de vilancets editats per la Biblioteca Nacional, l'un dedicat al segle XVII i l'altre al XVIII, són útils tant per la descripció acurada d'una de les col·leccions més completes de plec de textos, com pels índexs analítics amb què s'acompanyen (Ruiz de Elvira Serra & Guillén Bermejo, 1990; Ruiz de Elvira Serra & Laguna del Cojo, 1992). Aquesta informació base es pot completar amb els altres catàlegs de col·leccions de plec barrocs, com les col·leccions angleses indexades per Álvaro Torrente (Torrente, 2000) i la del monestir de Montserrat estudiada pel pare Daniel Codina (Codina, 2003). Les sèries que permeten una anàlisi continuada es sintetitzen en la següent taula:

Freqüència de vilancets de negres al segle XVII (1625-1700)

ANYS		25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49
Toledo	R																									
	N					539				540		541	542	543	544	545	546	547	548	549	551	552	553	554	555	556
Madrid (Encarn.)	R																									
	N																									130
Madrid (Cap. R.)	R																						129			
	N																					128				130
Sevilla (catedral)	R				349				352	354		357							362		363				365	366
	C				350																					
	N		346	348							355	358		359	361								364			
Sevilla (San Salvador)	R																									
	N										356															
Còrdova	R																									
	N								54																	
Granada	R																									
	N																									
Cadis	R																									
	N																								20	

ANYS		50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	
Toledo	R																										
	N	557	558		559	560	561	562	563	564		565	566	567	568	569	570	571	572	573	574	575	576	577	578	579	
Madrid (Encarn.)	R																										
	N																						152			76	
Madrid (Descal.)	R																										
	N																										
Madrid (Cap. R.)	R								133					138	140		142	144			148	661	151		74	157	
	N			131	132				134	135		136	137	139	141		143		145	147	149	150	661	661	156	158	
Madrid Merced	R																										
	N																			146				154			
Sevilla (catedral)	R				367													375						388	118	393	
	C								369												112		380	115	385	389	395
	N												372									380	115	385	389	395	
Sevilla (San Salvador)	R																										
	C												371	373					377								
	N																									399	
Saragossa	R																613	614	613	613	615	616	613	617	618	619	
	N																										
Còrdova	R																										
	N											55		56				57							59	33	34
Granada	R																										
	N			76											78	79	80	81	82	83	84			85	86	87	88
Cadis	C																										
	N					21			22											23							

ANYS		75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	00	
Toledo	R																				594		595	596				
	N	580	581	582	583	584	585		586	587		588	589	590		591	592	593									597	
Madrid (Encarn.)	R	78	162	167	172		187	196	201	206	211	214	218	221	228	236	248	253	259	267	276	284	292	302	312	317	321	
	N	160	164	169	174	181	191	199	203		212	215	219	224	231	239	244	255	262	270	279	286	296	306				
Madrid (Descal.)	R									205	210	213	217			92	245										318	322
	N			661					205	210	213	217			232	240	249	256	263	271	280	287	297					
Madrid (Cap. R.)	R	159	163	168	173	179	190	198	202	208				223	230	238	247	254	261	269	278	285	295	305	314		324	
	N	161	166	171	178	185	194	200	204	209			216	220	226	234	242	251	258	265	274	283	291	300	310	316	320	325
Madrid (Merced)	R					180	188	197		207					222	229	237	246		260	268	277		293	303	313		
	N		165	170	175	183	193		90						225	233	241	250	257	264	272	281	288	298	307	315		
Sevilla (catedral)	R	401	403	408	409	412	414	417			<i>104</i>	426			437	443	452	460	470	481	490		509	516		527		
	C	123	404	406	411	413	415	418	420	423	425	427	430	434	440	447	457	466	476	485	496	503	511	517	523	131	534	
	N	402	405				416	419		424				432	435	441	450	458	468	479	488	499	506	514	520	127	531	537
Sevilla (San Salvador)	R																											
	C			407									431			448					486	497	504	512	518	524	529	535
	N								422			428			442	451	459	469	480	489	500	507	515	512	526	532	538	
Saragossa	R	620	621	622	613	624	625	626		628	629			630	631		634	635					636		637	640	645	648
	N																											
Còrdova	R																											
	N			63			65														68		69		70	71		
Granada	R																				97							
	N	91	92										93					94	96	98	100	101						
Cadis	C																											
	N	24					25				26	27		28	29	30	31	PM	PM		94	96	98	100	41		20	43

Llegenda: N - Nadal, R - Reis, C - Immaculada Concepció.

Ombrejats en gris, els plecs de vilancets que en presenten algun de negre o de nacions. Els números en rodona fan referència al llistat del catàleg de la Biblioteca Nacional (Ruiz de Elvira Serra & Laguna del Cojo, 1992), mentre que en negreta esmenten els plecs segons el catàleg de les col·leccions angleses (Torrente & Marín, 2000), i en cursiva els de Montserrat (Codina i Giol, 2003). Finalment, PM indica que apareixen al recull de José Pérez Montoro (Pérez de Montoro, 1736).

En aquesta taula s'hi pot examinar sota quines circumstàncies i festivitats foren freqüents els vilancets de negres, analitzar-ne la distribució per zones geogràfiques i entreveure'n la seva

evolució en un cicle llarg. De tota manera, les diverses col·leccions deixen entreveure que la impressió dels textos va ser més freqüent a partir de la segona meitat del segle XVII, de manera que els registres existents per a la primera meitat són estadísticament menys representatius.

No només les estadístiques permeten comprovar la gran difusió dels vilancets de negres al llarg de tota la centúria. Hi ha testimonis escrits que ho corroboren en negatiu, quan plantegen la idoneïtat de la seva presència a les catedrals. Recordem, per exemple, la desqualificació que n'havia fet, ja a principis del XVII, el tractadista Pietro Cerone a *El Melopeo* (1613):

No quiero dezir que el uso de los vilancicos sea malo, pues está recebido de todas las iglesias de España: y de tal manera, que parece no se pueda hazer aquella cumplida solemnidad que conviene, si no los hay. Mas tampoco quiero dezir que sea siempre bueno; pues no solamente no nos combida a devoción, mas nos destrae della: particularmente aquellos vilancicos que tienen mucha diversidad de lenguajes. Entre los italianos acostúmbrase a cantar canciones con diversidad de personajes y variedad de lenguajes (a las quales llaman *mascherate*) en las músicas de recreación, hechas en tiempo de Carnestolendas y Bacanerías, para reir y holgarse. Porque el oír agora un portugués y agora un bizcaíno, cuando un italiano, y cuando un tudesco, primero un gitano y luego un negro, que effeto puede hazer semejante música si no forçar los oyentes (aun no quieran) a reirse y a burlarse? y hazer de la Iglesia de Dios, un auditorio de comedias; y de casa de oración, sala de recreación? Que todo esto sea verdad, hállanse personas tan indevotas, que (por modo de hablar) non entran en la iglesia una vez al año; y las cuales (quicá) muchas vezes pierden missa los días de precepto, sólo por pereza, por no se levantar de la cama; y en sabiendo que hay vilancicos, no hay personas más devotas en todo el lugar, ni más vigilantes, que éstas. Pues no dexan iglesia, oratorio ni humilladero que no anden, ni les pesa el levantarse a media noche por mucho frío que haga, sólo para oirlos. Quando algún aficionado a ellos quisiesse defenderse diziendo, *que la S. Madre Iglesia nos combida a regozjarse en las fiestas principales, y no quiere que estemos tristes si no alegres, cantando: Hac dies quam fecit Dominus, exultemus & laetemur in ea.* (Cerone, 2007: 428-29)

O la que va protagonitzar un segle després, el 1706, el teòleg madrileny fray Francisco Arteta, on criticava de nou la immoralitat i impertinència profana dels vilancets de gallecs, asturians i negres:

¿Toca acaso el son provocativo, deshonesto y casi torpe del *Cumbé* en la cuerda del Divino Amor? ¿Es, por ventura, la *Zangarilleja* y *Ándola* tono de su amorosa cítara? ¿Suenan los golpes del *Caldererillo* con alguna proporción a la cítara y el salterio? ¿Qué similitud ni qué analogía tienen estos tonos con las voces e instrumentos eclesiásticos para traerlos por culto a las iglesias, después de babeados en las calles y en las plazas? (citad per Caballero Fernández-Rufete, 1997: 53).

Bo i criticant-los, Cerone i Arteta han de reconèixer la seva popularitat, difusió i efectivitat còmica. Més endavant retornarem sobre aquestes crítiques i el seu poc efecte en els vilancets de negre, que varen continuar presents amb tant o més èxit al llarg dels dos segles següents, avançant-ne la hipòtesi que la seva persistència es deu a la irradiació dels models cortesans, que els incorporaven, i que la finalitat didascàlica i evangèlica, mitjançant un humor o corrosiu i la integració d'elements de la cultura popular prèvia, va predominar per damunt de la seva suposada deshonestat o impertinència.

Examinats els diversos exemplars, els vilancets de negres només apareixen en les festivitats de Nadal, Reis, la Immaculada Concepció, el Roser i, excepcionalment, en el Corpus Christi. Comencem per aquesta darrera festivitat:

Corpus Christi: Tot i que la iconografia del negre és freqüent en les danses ([vid. 4.2.4](#)) i faràndula ([vid. 4.3.2](#)) de les processons de Corpus, no ho és en canvi la seva presència musical mitjançant vilancets. El catàleg de la Biblioteca Nacional de vilancets siscentistes en llista onze plecs d'impresos per a la festivitat de Corpus Christi, la majoria cordovesos (1674, 1675, 1676 i 1677) i sevillans (1691, 1692, 1693 i 1694), juntament amb un plec del monestir madrileny de les Descalzas Reales (1678) i dos reculls de textos del ministril de la Real Capilla de Lisboa, Manuel de Piño (1615 i 1618). A cap d'ells hi apareixen vilancets de negre ni de nacions. Ans al contrari, usualment s'hi opta per un registre seriós i greu, bandejant totes les opcions còmiques.

Tanmateix, hi ha un testimoni de vilancet de negres per al Corpus, primerenc i notable, de Luís de Góngora. Per al Corpus de Còrdova de 1609, Góngora va escriure set lletres de vilancets, dels quals n'hi ha dos de còmics, ambdós utilitzant arquetipus ètnics, *A la dina dana*, de gitano, i *Mañana sá Corpus Christa* (núm. 176), de negre. Segons l'editor de las *letrillas* i especialista en Góngora, Robert Jammes, una de les fonts de *Mañana sá Corpus Christa* detalla que és “*A la procesión que, víspera del Corpus, se hace al Sagrario*”, i una altra font assenyala que és “*Villancico 8. Guineo para la vocación*” (Góngora y Argote & Jammes, 1991: 153). *Mañana sá Corpus Christa* és un vilancet còmic on apareixen molts dels estereotips que abundaran posteriorment: el diàleg inicial entre Juana i Clara, la descripció de la processó i d'elements musicals de la capella, les veus interjeccionals ("zambambú"), o el tòpic derivat del Càntic dels càntics bíblic sobre la bellesa de la morenor ("que aunque samo negra / sa hermosa tú"), que es repetirà en els vilancets de negre marians. A banda, hi ha d'altres jocs lingüístics on es demostra la creativitat gongorina, com "la señora chirimista" per referir-se a qui tocava la xeremia, dins els músics "chupamadera" (!); o la confusió còmica d'anomenar "perdiguera" a qui porta la perxa de plata amb què s'acompanyava la processó ([vid. 2.3.2](#)).

També d'aquesta època hi ha notícies de vilancets de negres catalans dedicats al Santíssim Sagrament. Els primers serien els anotats a l'inventari del compositor Joan Pau Pujol (1570-1626), assenyalats com a vilancets al Santíssim Sagrament i datables entre 1612 i 1626: *Negrus a comeye vamo*, a 6, i *Gurugu, gurugu, mande*, a 8 (Lambea Castro, 1999: 244). És probable que aquest darrer títol ressoni en el vilancet de Miralles de 1640 conservat a la Biblioteca de Catalunya, *Gurugú* (Annex II, Partitura A). La partitura és incompleta i el context concret ha desaparegut, però la lletra, incidint en el convit que hem d'interpretar com a eucarístic ("Nosotras ser cabayera

/ mejor que eya ser hidalga / y con lo Rey comeremo / pues lo Rey haces lo plato") el faria especialment apte per al Corpus Christi.

Els exemples comentats corresponen a la primera meitat del segle XVII. L'absència d'exemples tardans de vilancets de negre dedicats al Corpus podria ser explicat per una relegació progressiva de l'element còmic o grotesc al bestiari, balls i elements parateatral, mentre que la capella catedralícia es reservaria la part musical més solemne i seriosa de la processó. L'observació seria coherent amb l'estudi que la professora Pilar Ramos féu del Corpus a l'edat moderna i la seva música en tant que festa d'autorepresentació urbana (Ramos López, 2005). Al segle XVII la processó de Corpus culmina un procés d'institucionalització que la converteix en una de les principals festes anuals, on la ciutat optava per representar-s'hi jeràrquicament, ordenada segons estaments i institucions, i on la música jugava un paper primordial en aquesta autorepresentació.

Junt a aquest món ordenat, el món del bestiari, les danses i altres elements populars apareixen com a concessions lúdiques, això sí, allunyades en la desfilada. És en aquest lloc marginal on la iconografia negra tenia lloc, present a les danses, gegants, capgrossos i tarasques o bé amb la presència de negres músics que acompanyaven els estaments nobiliaris ([vid. 4.3.2](#)).

Immaculada Concepció i el Roser: Seguint el calendari anual –i també de freqüència estadística, de menor a major–, els vilancets de negre apareixen tot sovint en els que es dediquen a la Immaculada Concepció. Mitjançant les col·leccions de la Biblioteca Nacional i les angleses indexades per Álvaro Torrente (Torrente, 2000), podem estudiar algunes sèries de vilancets andalusos per a aquesta festivitat mariana: les de la catedral de Sevilla (1628, 1638, 1645, 1656, 1668, 1670-1700), de les esglésies sevillanes de San Salvador (1661, 1662, 1666, 1670, 1672-74, 1677, 1686, 1689, 1693-1700), Santa Ana (1691 i 1692), San Miguel (1682), el Carmen (1666) i Sta. María la Blanca (1666), a Santa María de la localitat de Ronda (1692) i, finalment a la catedral de Cadis (1688, 1689, 1691-96, 1698-1700). I, sense una destinació clara –però en un context valencià–, sembla força evident la dedicació a la Concepció del vilancet de J. B. Comes *Pue e la Virgen beya* (Comes & Climent Barber, 1978: 30-38): "Negro soy, y aunque bozal / por decir daré la vida / que es a Virgen concebida / sin pecado original, / y pues e tan limpia y beya / que en su Concepción no peca, / tire negro chiribeca / para mi, para eya".

Salga acá siol negliyo (núm. 172) és un dels textos conservats més antics dels vilancets dedicats a la Immaculada. En aquest vilancet per a la catedral de Sevilla de 1628 ja hi apareix una imatge recurrent en aquesta mena de peces, la de la Verge trepitjant la Serp, fent èmfasi en el seu peu infantil però poderós: "a la Niña, que es más fuelte, / le está besando lo pe". Dels altres vilancets marians, és interessant el que va escriure el sacerdot Fernando de la Torre Farfán (1609-1677) i

musicats pel mestre de capella Juan Sanz per a l'església sevillana de Santa María la Blanca, tant per l'ocasió com pel contingut, *Lugal pala lo negliyo* (núm. 169). L'ocasió era la inauguració del temple, alhora que es feia escaure per celebrar la festivitat de la Immaculada. L'església estava situada en una de les places més freqüentades per la població negra sevillana des del segle XVI (Navarro García, 1998: 58). De fet, la construcció del temple s'emmarca en la puixança de la devoció concepcionista en l'Espanya barroca en general i a Sevilla en particular. El mateix Torre Farfán va promoure justes poètiques i altres activitats literàries tenint com a motiu la Puríssima, com un certamen poètic que va tenir lloc a l'Alcázar de Sevilla el 1653 (Reyes Cano, 1987). D'aquest poeta vilanciquer només en coneixem un sol amb el tema del negre, *Lugal pala lo negliyo*, el segon de la relació dels onze que es van representar en ocasió del nou temple marià. El contingut és interessant perquè, mitjançant una baralla entre negres i blancs, amb nombrosos jocs conceptistes i jocs de paraules que possibilita el contrast de colors, el vilancet acaba essent una defensa dels negres en aquell context festiu: "*Blanco*: Este es nuestro día. / *Negro*: Tambien del neglete...".

Amb la notable excepció del vilancet valencià de J. B. Comes, els vilancets marians amb la intervenció de personatges negres sembla reduir-se a l'àrea andalusa, concretament a Sevilla. És significatiu, per exemple, que als diversos vilancets gaditans immaculistes conservats cap d'ells usa el tema del negre –precisament en una catedral, la de Cadis, amb molts exemples nadalencs d'aquest tipus–. Els catàlegs de fullets consultats amb exemples similars (p. ex. Mallorca, 1615; Barcelona, 1684 i 1688) no mostren cap altre exemple de vilancet marià amb vilancets ni de negres ni de nacions. És més, ni tan sols tenen tendència a incloure'n cap de gènere còmic. La puixança de vilancets de negre immaculistes a Sevilla pot explicar-se per l'evolució de la "guerra mariana" en la qual es va involucrar la confraria de negres, prohibida a l'arquebisbat de Sevilla en un clima de persecució ètnica des de finals del XVI ([vid. 2.1.3.](#)). Segurament amb l'afany de legalitzar la seva confraria, els negres es van mostrar com a fervents defensors de la Immaculada Concepció. Malgrat la prohibició de la seva associació, varen poder organitzar successivament diverses fervoroses festes marianes, fins al punt que el 1653 un negre llibert va oferir-se de nou a ser esclau per recaptar-ne fons (Méndez Rodríguez, 2010: 123).

Finalment, tenim un exemple de la localitat de Ronda, del 1695, d'un vilancet de negres per a la festa mariana del Roser. De la sèrie de vuit, compostos en lletra i música per Melchor de Santos, el darrer és *A concluir la academia* (núm. 175), on apareixen els negres reconvertits en poetes – "pues los negros no son bobos", concedeix el vilanciquer–. L'aplec és excepcional no només perquè cap altre vilancet al Roser té la presència de negres, sinó perquè els diversos vilancets són interdependents entre si, formant un espectacle on van enllaçant-se, simulant una acadèmia o

certamen poètic. Els negres, a penes lletrats –a les cobles reciten l'abecedari–, són els qui tanquen còmicament el concurs. A d'altres vilancets, la imatge dels negres com a "rosari de cocos" és reincident: "Porque los negros celebren / del Niño Rey la corona / todo un rosario de cocos / le ofrece a Dios Etiopia", escriu León Merchante a *Porque los negros celebren (I)* (núm. 86). L'associació dels negres amb la Verge del Roser no era tan infreqüent, val a recordar que algunes de les primeres confraries de negres sevillanes i gaditanes es van formar al seu entorn (Morgado García, 2011: 89) ([vid. 2.1.3.](#)).

Nadal i Reis. Aquestes dues festes nadalenques són les ocasions més sovintejades per a la representació de vilancets en general. En el recompte dels plecs de la Biblioteca Nacional, Isabel Ruiz hi observa una majoria dels de tema nadalenc (Nadal, 30,14%; Reis, 20,59%), seguits dels que es dediquen a la Immaculada (11,79%). En proporció, són també on els de negres hi tenen més presència.

Los zagales de Belén
alegan y prueban bien,
y el sacristán alega mal,
que este Niño nace para todos
y por varios modos
con bailes y fiestas;
noches como éstas
se han de celebrar;
(*Al alcalde de Belén*, núm. 177, Sevilla, 1686)

Com és previsible, als vilancets de Nadal els negres giren entorn del Portal, al costat dels pastors; mentre que als de Reis ho fan a l'entorn dels monarques sants, al costat d'altres servents, amb els quals solen confondre's. Aquesta proximitat temàtica fa que els vilancets propis d'una i altra festivitat siguin prou intercanviables. En l'àmplia mostra seleccionada per transcriure'n els textos, hi hem trobat fins a setze reutilitzacions de textos de Nadal per a una altra festivitat de Reis, o viceversa. De vegades el text es conserva sense cap variant, com *Al Portal los negros vuelven*, de Pérez de Montoro per al Nadal gadità de 1690 i tot seguit per Reis de 1692 al convent de la Merced de Madrid. O *Los negros, que estan cansados*, de León Merchante, per a Reis de 1676 però també per al Nadal de 1676 a la Real de Madrid. Els textos d'aquest mateix autor són especialment dúctils per a aquestes situacions (*Viendo en el Portal las negras*, o el cas de *Porque los negros celebren*, pensat per a Nadal però reprès còmicament per Vicente Sánchez per a Reis). D'altres vegades, el text és intervingut en major o menor mesura per adequar-lo a la nova festivitat, com en el cas de *Afuera, Afuera* (núm. 4 i 118): quan s'escriu per al Nadal, els presents i jocs dels negres n'hi ha prou per omplir tot l'argument, però quan es torna a fer servir per a Reis, es considera que els presents de Ses Majestats han de tenir-hi el seu lloc. D'altres vegades, però,

la represa i modificació del text per a la nova festivitat no implica que s'hi adequi més: quan *Helmano Flasco* és adaptat per a l'Epifania, no s'hi inclou cap referència als tres Reis.

En totes dues festivitats, l'estructura de la festa era força similar, pel que es pot desprendre dels fullets: vuit vilancets dividits en tres nocturns, el darrer dels quals només amb dos peces. En aquest esquema, el vilancet de negres solia ser el vuitè, que tancava, doncs, la festa.

2.2.2. Distribució per zones

Y ahola que tlaemo
la prata re India,
y con gareone
y con la frotiya
re la Nueva Ispaña,
entlamo en bahía, ...
(*Garione, garione*, núm. 52, Cadis, 1698, Nadal)

A l'hora d'establir les ciutats i zones on els vilancets de negres foren més freqüents al llarg del segle XVII, estem fortament condicionats per la representativitat de les col·leccions de fulletons. Els catàlegs esmentats (Codina i Giol, 2003; Ruiz de Elvira Serra & Laguna del Cojo, 1992; Torrente & Marín, 2000) són molt rics en determinades zones i massa silenciosos pel que respecta a àmplies zones espanyoles. La rica col·lecció madrilenya de la Biblioteca Nacional, per exemple, guarda molts exemplars castellans, andalusos i aragonesos, no tants de l'àrea mediterrània i cap exemplar gallec, basc o canari. Pràcticament podem dir el mateix de les col·leccions angleses catalogades per Álvaro Torrente i Miguel Ángel Marín, o de l'aplec montserratí de Daniel Codina. Tanmateix, aquest darrer acull dos impresos de vilancets de Vitòria, de 1694 i 1697, tots dos amb tòpics ètnics, professionals i d'argot: de gitanes, d'indianes, de sagristans, carreters, sastres, és a dir, el mateix tipus de comicitat que sovintejava a les altres zones. Al de 1697 s'hi inclou *Lo blanco se aparte*, un vilancet de negres amb text usat a Madrid i Sevilla. És probable, doncs, que els vilancets de negres fossin també freqüents a localitats de les quals no ens han arribat impresos ni manuscrits musicals.

La recerca de manuscrits amb vilancets de negres als arxius catedralicis i altres biblioteques ha donat alguns resultats que complementen els llistats dels repertoris d'impresos. En aquest àmbit, tanmateix, també estem limitats per la disponibilitat dels materials, ja sigui per la inexistència de catàlegs més o menys exhaustius, ja sigui per la dificultat del seu accés. De més a més, molts fons catedralicis resulten rics dels segles XVIII en endavant, però molt més escassos en manuscrits del XVII. Tot i això, s'han pogut localitzar o situar algunes partitures de vilancets de negre a diversos arxius eclesiàstics:

Arxius amb manuscrits musicals de vilancets de negre

Lloc	Vilancets	Fonts
San Lorenzo del Escorial	Fr. Juan de la Bastida: <i>Al Chicorrotiyo</i> (Annex II, partitura J) Matías Veana: <i>Hagan prasa</i> , negro de (Annex II, partitura G).	Catàleg (Rubio, 1976)
Salamanca	Tomás Miciezes: <i>Negliya ha veniro</i> (Annex II, partitura H), <i>Flasico, canta tu con el zambambú</i> , <i>Tres plimillos del Oriente</i> i <i>Amanan plima</i> (Annex II, partitura I).	Catàleg (Montero García & Vicente Baz, 2011)
Las Palmas de Gran Canària	Diego Durón: <i>Asiolo Flasiqiujo</i> (1676), <i>Asiolo Pelico de Santomé</i> (1677), <i>Vaya de gusto al negrillo</i> (1678), <i>Puesto ca pandelo le pica guitarra</i> (1681), <i>Asiolo salgenta</i> (1688), <i>Lo neglo que samo gente</i> (1696), <i>Ya que falta, porque acabe</i> .	Catàleg (Torre, 1964)
Saragossa	Miguel Juan Marqués: <i>Lo negliya de Zanto Dominga</i> (1658).	(Ezquerro Esteban, 2000)
València	Joan Baptista Comes: <i>Pues lo negro</i> (Comes, 1977: 24-35), <i>Pues e la Virgen beya</i> (Comes, 1978: 30-38) i <i>Vamo plimo</i> (Comes, 1977: 14-16) Antoni Teodor Ortells: <i>Ab de turo lo negrillo</i> ; <i>Ayo Antón, adónde vamo</i> ; <i>Toca, Flazico, toca la flauta</i> ; <i>Ab de turo lo neglillo</i> i <i>Flazico de Mozambique</i> Urban de Vargas: <i>Mientras que adoran el Dios</i> Anònim: <i>Hociquico de florone</i>	Catàleg (Climent, 1979)
Sogorb	Marcelo Settimio: <i>Assiñolo plimo Antón</i> ; <i>Franchiquiyo, Tomé y Dominga</i> (Annex II, partitura B) i <i>Prima, toca la flautiya</i> Mateo Peñalba: <i>Helmano Flasico</i> (Annex II, partitura F); <i>Ziola, eco, andemo a Belén</i> Matías Veana: <i>A siolo Peliqiujo</i> Antoni Teodor Ortells: <i>Flazico de Mozambique</i> Anònims: <i>Den lugar a los negrillos</i> i <i>La lanza se empiece</i>	Catàleg (Climent, 1979)
Girona	Anònims: <i>Sea vozé bienvenira</i> (Annex II, partitura D) i <i>Ha sido Milchoriyo</i>	(Pujol, 2010)
Canet de Mar	<i>Quienes han de ser los negros</i> , de Felip Olivelles (Annex II, partitura E).	Catàleg (Gregori i Cifré et al., 2009)

Així mateix, el fons musical de la Biblioteca de Catalunya ha permès de localitzar tres vilancets de negre més: *Afuela, afuela*, de Vallès (Annex II, partitura C), *¡Huchúa, hu!* de V. Artal (Ezquerro, 2002a: 251-255) i *Haço Antón*, de Joan Barter (Ezquerro, 2002a: 89-96). Per bé que tots es poden situar dins l'àrea catalana, és més difícil concretar-ne la localitat, excepte del de Barter, probablement lleidatà. A més, Francesc Bonastre ja havia editat *Ayo Antón, a dónde vamo*, d'origen gironí però conservat també a la Biblioteca de Catalunya (Soler & Bonastre, 1988). A més, sabem que a inicis del XVII el mestre de capella Joan Pau Pujol en va compondre almenys tres per a la catedral de Barcelona, que s'han perdut i que semblen de negres: *Gurugú mandé*, a 8; *Negrus a comeye vamo*, a 6, i *Turu lu negro del Rey Balthazar*, a 8 (Lambea Castro, 1999: 28-29). D'aquests arxius hem transcrit i estudiat una quantitat representativa de partitures ([vid. 3.2.1.](#))

Era previsible que **Madrid**, per influència de la cort, fos un dels grans centres productors i irradiadors dels vilancets de negres, ja fos des de la capella del palau reial, ja fos en els monestirs reals de l'Encarnación, les Descalzas, San Felipe i l'Escorial. Si afegim els de la localitat propera d'Alcalá de Henares, sumen gairebé un centenar els vilancets de negres. Altres centres castellans on hi ha testimonis freqüents són Toledo, amb vint exemples, i Salamanca, amb cinc.

En aquest sentit, no s'ha d'oblidar el paper que juga la cort madrilenya com a centre irradiador de models. Pablo L. Rodríguez ha estudiat el paper que van jugar-hi els vilancets com a "música d'estat" a la cort i com la resta de capelles de la corona els buscaven per adaptar-los a les seves circumstàncies, normalment amb capelles amb menys efectius, però respectant-ne l'estil o copiant-ne els textos (Rodríguez, 2007). La impressió dels plecs amb els textos encara facilitarà més la circulació dels models, molt més que les músiques, manuscrites. Per tant, és d'esperar que siguin influents els nombrosos vilancets de negre estrenats a la Capilla i els altres llocs reials:

Reutilitzacions de textos de vilancets de negres dels llocs reials

<i>Reial</i>	
Plimo, plimo , (n. 84), Nadal de 1662	Madrid (Merced), Reis de 1681 Sevilla (S. Salvador), Nadal de 1688
Porque los negros celebren (I) (n. 86), Nadal de 1668 Manuel de León Merchante	Marchena, Nadal de 1669 Còrdova, Nadal de 1669
Ah, zeñora Flanciquiya (n. 198), Nadal de 1670	Sevilla (catedral), Nadal de 1672 Madrid (Encarnación), Nadal de 1675
Esta noche los negros , (n. 40), Nadal de 1672 Manuel de León Merchante	Sevilla (catedral), 1676 (reutilizació de les cobles a Helmano Flasico)
Al Rey, los negros festivos (n. 19), Nadal de 1674 Manuel de León Merchante	Alcalá de Henares, Nadal de 1675 Calatayud, Nadal de 1677 Lleida, Nadal de 1681
Monicongo (n. 150), Reis de 1679	Granada, Nadal de 1694
Lo branco se apalte (n. 66), Nadal de 1680	Sevilla (catedral), Nadal de 1695 Madrid (Merced), Nadal de 1697
Afuela, afuela, apalta, apalta (n. 119), Reis de 1688	Sevilla (catedral), Reis de 1689
Afuela, que sale lo neglo de plisa (n. 120), Reis de 1690	Sevilla (catedral), Reis de 1691
Con el zon zonezito (n. 129), Reis de 1696	Sevilla (catedral), Reis de 1699
<i>Monestir de la Encarnación</i>	
Helmano Flasico (n. 59), Nadal de 1676 José Pérez de Montoro	Madrid (Descalzas), Nadal de 1683 i Reis de 1684
¿Dónde vamo, plima mía? (n. 134), Reis de 1677	Sevilla (catedral), Reis de 1678 Sevilla (S. Salvador), Nadal de 1697
Mana Flansiquiya , (n. 69), Nadal de 1678	Saragossa, Reis de 1683
Negliya ha veniro (n. 73), Nadal de 1689	Sevilla (catedral), Nadal de 1690 Madrid (San Felipe), Reis de 1697 Còrdova, Nadal de 1698 Sevilla (S. Salvador), Nadal de 1700
Los negrillos de los Reyes (I) (n. 141), Reis de 1691	Sevilla (catedral), Reis de 1692
<i>Monestir de les Descalzas Reales</i>	
Venga turo, Flanziquiyo (n. 109), Nadal de 1685	Sevilla (catedral), Nadal de 1689
Zigamoz, plimitoz (n. 162) Reis de 1690	Madrid (Encarnación), Reis de 1700

En les reutilitzacions s'hi observa el seguiment que fa l'àrea andalusa dels vilancets cortesans, especialment la catedral de Sevilla, establint un nexa freqüent entre els dos centres irradiadors d'influència. Les reutilitzacions poden ser immediates, com a *Porque los negros celebren* de León Merchante, estrenat a la Real el 1668 per ser reciclat a Marchena i Còrdova l'any següent, o *Los negrillos de los Reyes* el 1691. D'altres, en canvi, romanen uns anys oblidats fins que algun mestre de capella en recupera el text, com *Monicongo*, del 1679 i reaparegut a Granada quinze anys després, el 1694; o *Plimo, plimo*, del 1666 i encara usat a la parròquia sevillana de San Salvador el 1688. Un cas remarcable de longevitat és el de *Negliya ha veniro*: se'n coneixen almenys quatre usos del text des de la seva estrena al monestir de la Encarnación el 1689 fins a San Salvador de Sevilla el 1700. És de fer notar que també hi hagueren models a la inversa, és a dir, que van originar-se a catedrals més perifèriques per ser reutilitzats a Madrid, com *Manoliyo* (n. 70), primer a la catedral de Granada el Nadal del 1666 i després a la Real el 1675; o el poema de León Merchante *Los negros, que están cansados* (n. 146), que apareix al Nadal de 1666 a Alcalá de Henares i deu anys després, per Reis de 1676, s'usa de nou a la Real. El vilancet de Pérez de Montoro *Ya que falta, porque acabe* (n. 114), va passar per la catedral de Cadis el Nadal de 1691 abans d'escoltar-se l'any següent al monestir reial de la Encarnación.

L'altra gran regió on abundaren els vilancets de negres fou **Andalusia**, molt en especial Sevilla. Si als 46 vilancets representats a la catedral sevillana hi afegim els de les altres esglésies parroquials de la ciutat (en especial San Salvador, però també Santa Ana, Santa María la Blanca, San Miguel i el Carmen), sumen en total 69. Segueixen Cadis (18 vilancets), Granada (16), Còrdova (8) i seguidament un reguitzell de ciutats andaluses que testimonien la gran difusió que va tenir per tota l'àrea: Écija, Jerez de la Frontera, Lucena, Màlaga, Marchena, Medina Sidonia, Ronda i Utrera.

Els vilancets de negre de J. B. Comes, més els que hi ha a la catedral de **València** sumen una desena d'exemplars. Aquests manuscrits compensen relativament els pocs fulletons amb què es pot resseguir l'activitat dels vilancets valencians. Si hi sumem l'abundància de vilancets de negres a la localitat de Sogorb, on s'hi compten fins a vuit manuscrits, tot fa pensar que l'àrea valenciana seria una altra de les zones on els vilancets de negres van tenir-hi molta popularitat.

Finalment, l'arxiu de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, ric en partitures del segle objecte del nostre interès, conserva manuscrits del mestre de capella Diego Durón. Durant la seva activitat a la catedral del 1676 fins a la seva mort el 1731, va escriure força vilancets ètnics, dels quals set són de negres i del segle XVII (Torre, 1964).

Madrid, Andalusia, València i les Canàries, doncs, apareixen com a fites importants en la producció d'aquest tipus de peces. Cal tenir en compte que eren també les zones on la presència d'esclaus encara era nombrosa, i aquest és un factor que no s'ha de marginar quan es pretengui obtenir dels textos i músiques dels vilancets una "possibilitat de mirall", és a dir, que reflecteixin, bé que deformatada, algun aspecte de la realitat circumdant. Certament, en els estudis sobre l'esclavitud a l'Espanya moderna, tot i constatar la decadència del fenomen al segle XVII, es constata que encara resisteixen focus d'esclavatge importants (Periáñez Gómez, 2008; Lobo Cabrera, 1990) ([vid. 2.1.1.](#)).

Això no implica que a les zones on l'esclavitud era menys present, no ho fossin tampoc els vilancets de negres. Ja hem comentat la seva interpretació a Catalunya, per exemple, on la figura de l'esclau era més rara, innecessària per la seva evolució demogràfica i econòmica ja des del XVI –amb la reorganització de les forces productives i un important flux migratori procedent de França–, per la decadència de la seva flota –el principal mitjà i fi d'obtenció d'esclaus– i les finances catalanes –amb escassetat de bona moneda–, que feien molt cars la seva adquisició (Martín Corrales, 1999). Val a dir, emperò, que en aquests de vilancets de negres són freqüents la reutilització de textos i la continuïtat de tòpics creats a d'altres zones.

2.2.3. *L'evolució en el temps: de les ensalades al segle XVIII*

En el Portal esta noche,
provincias de lenguas varias,
por hacer plato a los Reyes,
componen una ensalada.

En el Verbo que ha nacido,
cifran las lenguas su gracia,
que para todas las lenguas
es nacida la Palabra.

(*Oigan la letra presente*, núm. 188, Saragosa, 1674)

No és aquest el lloc per abordar la complexa evolució del vilancet des del renaixement fins el barroc, havent-hi ja prou monografies que han analitzat la problemàtica d'homonímia i els aspectes formals, de gènere i de funcions que engloba el terme⁴. Fins i tot centrant-nos només en el vilancet sacre, i per tant deixant de banda els vilancets populars i les seves represes cortesanes com els de Juan del Encina o els del Cancionero Musical de Palacio, la seva història de com fou adoptat progressivament per l'Església com a gènere privilegiat de composició religiosa en romanç necessita de molts matisos, encreuaments i digressions.

⁴ Per al vilancet sagrat, la referència bàsica és la tesi doctoral d'Álvaro Torrente (Torrente, 1997a), represa a tots els estudis recents del vilancet barroc com a punt de partida (Illari, 2001; Knighton & Torrente, 2007; Swiadon Martínez, 2000).

En la mateixa etimologia del vilancet rau l'origen popular d'aquestes peces, en un senzill motlle formal *estribillo-copla-estribillo* que es va prestar a ser imitat per molts autors que el portaren a palaus i esglésies, en unes cançons on es barrejaren elements folklòrics i cultes, presents als cançoners des de mitjans del segle XV fins a mitjans del XVI. És al Cinc-cents quan el vilancet sacre pren el relleu: el mateix to popularitzant que havien adaptat els poetes cortesans, també s'introdueix en les festivitats religioses, de vegades amb el recordatori popular ben present: l'acompanyament de balls, la reutilització de melodies en *contrafacta* i altres processos de "*vuelta a lo divino*". Hi ha prou notícies de com les catedrals van integrar aquests vilancets de sabor popular, recreats per mestres de capella com Francisco Guerrero a Sevilla (les *Canciones y villanescas espirituales*, 1589), en festivitats com Nadal o Corpus Christi. El bisbe de Granada, Hernando de Talavera, no va dubtar en substituir per vilancets alguns responsoris en llatí a les matines de Nadal, un costum que es va generalitzar a moltes catedrals espanyoles, no pas sense reticències que es van anar repetint amb insistència al llarg dels anys. Després del Concili de Trento es van combatre molts excessos seculars, especialment per Nadal, i es van prohibir moltes celebracions parateatrals, però els vilancets cantats per les capelles catedralícies, més mesurats i controlats directament per l'estament eclesiàstic, van ser-ne una compensació (Swiaddon Martínez, 2000). Al llarg del segle XVII els vilancets nadalencs s'estabilitzen en una sèrie de vuit o nou. Si molts d'ells solen ser cultes i solemnes, aviat fou costum que els darrers de la sèrie fossin còmics, i en ells l'estrella negra hi va espurnejar.

Tanmateix, Bernardo Illari apunta que les temptatives de definir els vilancets atenent només als trets formals concrets es queden curtes, a causa de la complexitat i vitalitat de l'objecte d'estudi (Illari, 2001: 140). El vilancet és un gènere osmòtic que deixa absorbir elements procedents de gèneres molt diferents. Això no vol dir que no tingui qualitats que li són pròpies, així com uns trets formals característics, dins els quals s'inclouen temes, tòpics, figures i llenguatge. Tot i això, continua Illari, els marcadors formals i les funcions pràctiques no són suficients per definir un dels trets més essencials del vilancet que és la seva intertextualitat, la seva predisposició al préstec i a la citació ([vid. Secció 4](#)), que li ve donada des dels seus orígens revolts, multiculturals, populars i cultes, sacre i profà.

Tots aquests trets definatoris del vilancet sacre es poden aplicar al seu subconjunt que són els vilancets de negre. La temàtica literària del negre és documentada ben aviat, tant literàriament com musical. Frida Weber de Kurlat ja en va detallar la seva primerenca aparició en el teatre castellà, on el tipus de negre ja estava ben caracteritzat als inicis del segle XVI (1534: *Segunda comedia de Celestina*, de Feliciano de Silva; 1536: *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, de Gaspar Gómez, així com els *pasos* de Lope de Rueda). De fet, encara és anterior la seva aparició en la

literatura portuguesa, al *Cancionero Geral*, del 1516 però que recull peces anteriors que es poden situar a mitjans del segle XV. A la Península, doncs, el tipus literari del negre estava plenament en voga ja al segle XVI, com un caràcter plenament reconeixible en el seu argot i previsible en el seu comportament a escena (Weber de Kurlat, 1963). La mateixa autora recorda les prohibicions coetànies, per part de l'Església, que apareguessin els tipus de negre, negra o criada a les *Visitatio Sepulchri*, prova que en el drames religiosos també tendien a fer-hi aparició. I, en les danses de la processó Corpus Christi, les diferents ètnies ja hi tenien presència: balls de gitanes, salvatges i indis són documentats a Valladolid a finals del segle XVI (Fernández Martín, 1988); a Girona, per Corpus de 1539 es va prohibir que hi figurés a la catedral cap home o dona negre, i a Tortosa una confraria va treure durant una festivitat "unos negrillos muy bien hechos, en umbros de otros los cuales o sacaban la lengua, o sacaban higas, para mover a todos los que estaban presentes al riso" (Cerdà Subirachs, 2003: 289).

Tota aquestes presències del tema del negre han de tenir equivalències musicals. S'ha assenyalat els antecedents del vilancet que mostren les ensalades del segle XVI (Gregori i Cifré, 1997: 373; Rey, 2007). L'ensalada *La Negrina*, de Mateu Fletxa (ca. 1535) és l'exemple que molts hi aportàrem de bon començament, a la qual es podria afegir *La Negrina*, una altra ensalada, aquesta anònima, esmentada per Jordi Cerdà, dins el manuscrit M. 5888/2 de la Biblioteca de Catalunya (Cerdà Subirachs, 2003).

Les ensalades participen del mateix context i procediments que els vilancets, els integren en una composició unificada, potenciant-ne els seus aspectes teatrals. Des de *Tú que vienes de camino* de Francisco Peñalosa, la primera composició coneguda i identificada explícitament com a ensalada, continguda al *Cancionero Musical de Palacio* i datada vers el 1515, el gènere va participar al llarg del segle de les característiques de barreja de mètriques, músiques i llengües, així com la seva vessant dramàtica que el converteixen en una obra representable, parateatral. La hipòtesi suggeridora de l'estudiós Pepe Rey les entén com un exemple d'assimilació d'elements populars per part de l'ortodòxia eclesiàstica (Rey, 2007): durant les festes nadalenques, on el pes de les tradicions carnavalesques paganes de celebració del solstici eren ben presents, els mestres de capella decidiren integrar certes interrupcions profanes que semblaven inevitables, esporgant-ne els aspectes més irrespectuosos i integrant-les dins la devoció, alhora que invitaven el poble a participar en la festa d'una manera més controlada.

La Negrina de Mateu Fletxa encaixa plenament en les característiques i intencionalitat de les ensalades nadalenques: multilingüisme, melodies i personatges d'arrel popular i reconversió cap a un missatge evangelitzador. En la seva barreja de personatges i de llengües –en aquest cas,

castellà, català i l'argot negre aportuguesat—, els lligams amb els vilancets de nacions posteriors són evidents. Jordi Cerdà ha entrat a analitzar amb tot detall els textos que la conformen, des de *N'Eulàlia vol gonella* entonada per Pascual, fins la mateixa intervenció dels personatges negres. Centrem-nos en la seva aparició, prou important, ja que pràcticament ocupa la meitat final de la peça, dels versos 44 al 68. Es tracta d'un diàleg de pregunta-resposta, on un dels negres demana a l'altre si està informat del Naixement i tot seguit decideixen marxar-hi junts, per trobar-lo a Betlem:

–Sabé como é nacido,
ayá en Berem
un Niño muy garrido?
–Sa muy bien.
Vamo a ver su nacimiento.
Dios, pesebre echado está.
- Sa contento. Vamo ayá (v. 49-55)

Aquest format de diàleg el trobarem com a fórmula d'inici de molts vilancets posteriors: la crida al company, la demanda d'informació, l'entusiasme pel viatge cap al Portal. També hi trobem una de les veus interjeccionals més sovintejades, el *gurumbé*, que apareix documentat per primera vegada gràcies a aquesta ensalada, i que es pot entendre com un africanisme inventat en un procés "d'estilització creadora" o bé com una referència a un dels balls guineans (Cerdà Subirachs, 2003: 295).

El pas de l'ensalada cap al vilancet sacre barroc es produí gairebé sense solució de continuïtat: els seus personatges i temes entorn del Portal s'integraren amb comoditat en l'esperit recatolitzador de la Contrareforma (Gregori i Cifré, 1999). Més endavant, *ensalada* o *ensaladilla* reapareixerà en els impresos del segle XVII com una forma concreta de vilancet on, és clar, es barregen llengües i citacions: dins els impresos de la col·lecció de la Biblioteca Nacional (Ruiz de Elvira Serra & Laguna del Cojo, 1992), hi trobem entre moltes d'altres l'"ensalada" *Pastores a Belem bajad a prisa* (Còrdova, 1632, BN 54), l'"ensaladilla" *De la Iglesia Cathedral* (Salamanca, 1646, BN 342), l'"ensaladilla" *Oigan, que viene el Aurora* (Toledo, 1650, BN 557), el vilancet de nacions o "ensaladilla" *Oigan, que quiere el placer* (núm.), o la tardana "ensaladilla" *Entróse en el Portalillo* (Granada, 1670, BN 85), integrats sempre dins el conjunt de vilancets nadalencs o de Reis. Aquesta darrera mostra com el mot 'ensalada', dins la idea d'heterogeneïtat, ja no engloba només diverses mètriques o parles, sinó una barreja de conceptes succeint-se: una gitana i una negra deixen pas tot seguit a uns ferrers i unes campanes, per exemple.

Quan al **tombant del segle XVI** es va establir el costum de cantar vilancets sagrats, substituint els responsoris llatins a les diverses catedrals, els de negres ja hi tenen cabuda. Especialment representatius són els de la Capilla Real elaborats pels diversos mestres de capella, dels quals en

conservem els títols gràcies a les factures dels copistes entre els anys 1582 i 1606 (Moll, 1970). Des de mitjans del segle XVI se'n componien expressament per a les festivitats de Nadal i de Reis, i s'hi comprova la presència de vilancets ètnics i de nacions: *El esclavito de allende* (1590), *E zanzumbre quay entenba* (1596), *villancico a diez de quatro lenguas* i el portugués *Meniño, señora de Phillippe Rogier* (1591). Entre les factures dels vilancets, el copista fa notar que també ha copiat unes ensalades.

Al segle XVII els vilancets tenen ja uns precedents clars i, el negre, presència dins l'església. La graella amb la freqüència dels vilancets de negre al llarg del segle ([vid. 2.2.1.](#)) està fortament condicionada pel costum d'imprimir-ne el textos en fulletons. Segons aquests tipus de fonts, les dades de la primera meitat de segle son escadusseres i poc representatives, ja que comencem a disposar de textos impresos a partir de 1626. Tot i així, és destacable que a les primeres sèries ja hi comencen a aparèixer vilancets de negre: en els plecs sevillans de Nadal de 1626 tenim *Sepa tu ziñol Andlea* i *Fasico de Manicongo*, al de 1627 *Dime mana donde va* –repetit per Reis–, i per la Concepció del 1628 s'estrenà *Salga acá siol negliyo*. Els vilancets entren a impremta, doncs, acompanyats dels personatges morenos. A Toledo, on disposem d'una sèrie d'impresos nadalencs força completa a partir de 1635, també observem que no hi falten, especialment constants entre el període 1642-49 (*Válgate Dios muchas veces* (1642), *Escucha frantiyo, Antón* (1644), *Dispielte siol Tomé* (1645), *Oiga, señor Niño* (1646), *Plimo Antón* (1647), *Niño de los cielos* (1648), *Señor Niño el de Belén* (1649)).

Si complementem les dades dels impresos amb d'altres més heterogènies, es reafirma la presència sovintejada dels vilancets de negres a les esglésies durant **la primera meitat del segle XVII**. Ja hem comentat abans els exemples de vilancets primerencs de Gaspar Fernandes, Góngora, Joan Pau Pujol i Joan Baptista Comes, que amplien el tema del negre a la Immaculada i al Corpus Christi. A més, els vilancets conservats en partitura *Gurugú*, de Mirallas (1640) o *Franchiquiyo, Tomé y Dominga* de Marcelo Settimio (+ 1655). D'altra banda, disposem del catàleg de la llibreria de música del rei de Portugal Joan IV, publicat el 1649 (Sampaio Ribeiro, 1967). En les seves 525 pàgines s'indexen fins a 2.309 vilancets, gairebé la meitat de nadalencs, entre els quals es destaquen els de negres, gallecs, gitans, biscaïns i moriscos. Són catalogats com a negres, per exemple, *Cantaremo la Nacimiento*; *Manani, manana* i *Turo lo negro*, dels flamencs establerts a la cort espanyola Philippe Rogier (ca. 1560-1596) i Géry de Ghersem (ca. 1572 -1630), els quals serien els primers autors de vilancets de negre documentats (Stevenson, 1968: 489). Però no s'han conservat ni aquests ni cap altre dels vilancets de negre relacionats al catàleg com a tals, en un total de 56. Com a autors prolífics de vilancets de negre, nadalencs o al Santíssim Sagrament hi apareixen els compositors Gabriel Díaz Besson (Alcalá de Henares, ca. 1580 - Madrid, 1638) i

Francisco de Santiago (Lisboa, 1578 - Sevilla, 1644), però també altres noms il·lustres que conrearen el gènere, com Carlos Patiño (s'hi esmenten *Hola plima*, *Sepa tu siol Andlea* i *Siol nacido en Belé*, tots tres a vuit veus). S'hi relacionen fins a seixanta vilancets de negres de compositors espanyols i portuguesos, tots amb títols que sonen molt propers als que són descrits en aquesta tesi. Tenint en compte que el catàleg es publicà el 1649, l'índex informa de la vitalitat del gènere ja en la primera meitat del segle XVII, però també de l'enorme desaparició de les partitures que els contenien.

La **segona meitat del segle XVII** marca un temps de vitalitat del gènere, amb nombrosos vilancets de negre cantats a moltes capelles catedralícies, bona mostra dels quals apareixen en aquesta tesi. És el seu moment àlgid, els compositors els converteixen en consuetud i el poble els espera en les vetllades nadalenques, malgrat que certs moralistes vagin insistint en la seva inconveniència. Tant es conrearen els vilancets de negre, que els mateixos textos en van evidenciant el cansament i declivi del tema, per bé que sense deixar d'insistir-hi. Ja el 1667, el *villanciquero* aragonès Vicente Sánchez planteja a *Mucho, Gil, he llegado a sentillo* (núm. 206, v. 74-812), el dubte de continuar-lo:

Este negro villancico
es ya la risa del pueblo,
por eso y su mala lengua
de esta noche lo destierro:
negro esta noche no ha habido,
que en esta fiesta es tan viejo
que le han salido las canas
y así ya blanco se ha vuelto.

El vilancet *Mucho tardan los negrillos* (Madrid, 1697, núm. 72), insisteix a la tornada "que za vieja el gulumbá, / que za viejo el gulumbé", queixant-se els mateixos negres dels tòpics que els acompanyen. I el 1683, a Toledo anomenen Francisco com "aque'l negro antiguo", representant de vells Nadals passats ([vid. 3.1.1.](#)).

Tot i els símptomes i mostres de declivi i sobreexplotació temàtica, els vilancets de negre encara van tenir una prolongació durant el segle XVIII:

Freqüència de vilancets de negres al segle XVIII (1701-1800)

ANYS ←	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	
Toledo	R																									
	N	135	938						939			940			941		942	943	944	945		946	947			948
Madrid	R			725	729								753			764	768					782	2	790	793	
Encarn.	N		718	721				741		748			735	759	762		769			776	779	784			791	797
Madrid	R						736																			
Descal.	N																		775				788			794
Madrid	R	716		726	730	733	737	739	744			751	754	758	760	765		771	773		778	783	787			
Cap. R.	N			712	727	731	734	738	742	746		752	756			763	766	770	772	774	777	780				798
Madrid	R			719	723																					
Merced	N	717																								

Sevilla catedral	R	220	227	236	245		260	267	271					273			279	284	288	291	295	299	303	308	310	152		
	C	224	231	241	250	258	265	270		272				274		276	281	285	289	293	297	301	305	309	312	316		
	N	222	229	239	248	256	263	269									280	286	142		296	300	304	115	311	315		
Sevilla S. Salvad.	R																											
	C	225	232	242	251	259																						
	N	223	230	240	249	257	264																					
Saragossa	R	551	552		558					564	565			567	578	582		587	588		591	592				597		
	N																											
Còrdova	R																											
	N					65							81					84	85	86	87	88	89	90	91	92		
Granada	R																											
	N						150						151	153		154	155	156	157						159	160		
Cadis	C	12													16	17		19								32	34	36
	N	11											15					21								31		35

ANYS <		26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
Toledo	R																									
	N	949	950	952	953	954	955	956	957		175			176	958	959	960			961	962	963	964	965	966	967
Madrid Encarn.	R	800		811	819	821	825			839	845		854	100		869		876					889			897
	N	805	809	814		823	828	836	842	847	852	856	861	866	97	874										
Madrid Descal.	R																									
	N	802		812			826		834	841		851	855	859	865	870	873			882	886		890	892	895	
Madrid Cap. R.	R	801			820				833	840		850		858	864		872	877			885	888				898
	N	806	810	815		824		829	837	843	848	853	857	862	867	871	875	878	881	883					894	
Madrid Merced	R																									
	N																									
Sevilla catedral	R	319	116	327	330	335	340	349	358	359	360		123	361			363			368	373	378	382	386	390	394
	C	320	324	329	333	338	345	353			122						362			367	371	376	381	385	389	393
	N		322	163	331	336	343	352							124		125			366	369	375	380	384	388	392
Sevilla S. Salvad.	R		601	602	604		606		612	614						615		617			619	620				
	C																									
	N																				370					
Saragossa	R					40			41	42				43												
	N																									
Còrdova	R																									
	N	93	94	95	96	98	101	103	105		107	109								110	112	114	115			
Granada	R																									
	N	162							163					165	139		140	141						169	170	171
Cadis	C	38	40	43	45	48		52									59					63			67	69
	N	37		42		47	50	51	53	54	55			57		58		61				62		65	66	68

ANYS <		51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	
Toledo	R																										
	N	968		969	970	971	972	973	974	975	976	977	978	979	980	981	982	983	984	985	986	987			988	989	990
Madrid Encarn.	R																										
	N																										
Madrid Descal.	R																										
	N																										
Madrid Cap. R.	R																										
	N																										
Madrid Merced	R																										
	N																										
Sevilla catedral	R	497	402	406	410	414	418	422	426		432	434	439	440	442	446	448	453	455	459	464	470	475	481	487	493	
	C	401	405	409	413	417	421	425	429		170				445		451		457	463	468				485	491	497
	N	400	404	408	412	416	420	424	428	431		436					450	454	456	461	466	472	477	483	489	496	
Sevilla S. Salvad.	R																										
	N																444				462	467		478	484	490	496
Saragossa	R	621		625	626	627	628	629											644		648						
	N																										
Còrdova	R																										
	N	117	119	120										124			125		127			129	131			132	
Granada	R																										

Els *gurumbé* s'apagaven a les seues però ressonaven encara en certes repeses populars. Ens són familiars, encara avui dia, tonades nadalenques com "Gulunguá, gulunguá, / que la chocolatilla / molienda se va", que apareix vilancet madrileny de 1694 *Los negrillos, que llegaron* (núm. 145). O en els diàlegs de negres rebecs que en principi es neguen al viatge cap al Portal, com els de *Dispieltel siol Tomé* (Toledo, 1645, núm. 34) o *A Belén vamo, Flásica* (Écija, 1676, núm. 1) no és tan descabellat veure'ls heretats en la nadala catalana del rabadà: "–A Betlem me'n vull anar, / vols venir tu rabadà?/–Vull esmorzar!"

I és que els vilancets barrocs de les catedrals, tan multitudinaris, difosos els seus textos mitjançant els plecs deuien influir a d'altres àmbits. Al drama bíblic de la *Degollació de sant Joan Baptista*, representat tradicionalment a Foixà (Baix Empordà) des dels segles XVII i XVIII, són evidents:

MÚSIC: Què és lo que volen ballar?

MAGDALENA: Lo que vós sabreu tocar.

FILLA: I la xarabanda?

MAGDALENA: Molt vella és.

FILLA: I la xacona?

MAGDALENA: Dolenta és.

FILLA: Ballem el *Padre del alma*.

MAGDALENA: Mon estat encara no és de haver-me de confessar.

FILLA: I lo xaraman?

MAGDALENA: Aquest sí, que és molt valent. (Prat et al., 2004: 110)

En aquest diàleg ressona la indecisió davant quina dansa tocar, fragment que sovinteja als vilancets de negre ([vid. 4.2.](#)), justament com al que es va cantar amb tota probabilitat a la catedral de Girona i conservat en mal estat al seu arxiu, *A siolo Mincholiyo* (Pujol i Coll, 2010: 426). O, en un altre àmbit del tot diferent, José Navarro García ha resseguit a *Semillas de ébano* la infiltració del component negre en la cultura del flamenco, mitjançant la influència que els africans varen tenir en l'ètnia gitana a Andalusia (Navarro García, 1998). De fet, altres historiadors han anat assenyalant amb més o menys insistència la influència negra en les arrels de la música i el ball flamencos, encara que sense tenir massa en compte el paper mitjancer que hi poden haver tingut els vilancets de negre (Gamboa, 2005; Roperó & Navarro García, 1995).

2.3. COMPOSITORS I VILLANCIQUEROS

Trayi ya, Flacico,
un glan viyancico
que hizió un poyetiya
de ayá de Caztiya
máz viejo que el Zid,
con zus calzaz y gola;
quitóle pol malo
tu plimo Melchola
diziendo que cante
el gu gulugú,...
(*Zigamos, plimitos*, núm. 162, Madrid, 1690)

2.3.1. *Compositors de vilancets de negres*

De compositors de vilancets de negres en devien ser pràcticament tots els mestres de capella de l'Espanya siscentista. Dins les seves obligacions professionals constava la composició de vilancets en determinades festes de solemnitat, especialment les nadalenques, i si volien seguir les modes del moment, la temàtica del negre hi era gairebé obligada.

No resultaria complex fer un llistat de mestres de capella que van compondre'n. Els seus noms solen ser una de les dades esmentades als impresos dels vilancets, de manera que en sorgeix un llistat nombrós, el que es mostra a l'Annex I. Però, de tots, són especialment interessants dos compositors que mostren característiques primerenques del que seran els vilancets de negre al llarg de tot el segle, Joan Baptista Comes i Gaspar Fernandes. Les obres dels compositors que es presenten tot seguit estan estudiades a la secció següent ([vid. 3.2.1](#)).

Els primers compositors de vilancets de negre: Fernandes i Comes

- **Gaspar Fernandes** (Portugal, 1566- Puebla (Mèxic), 1629) és un compositor destacable tant per la seva originalitat creativa com pel seu paper de pont entre el Vell i el Nou Món. I, pel que respecta a aquest treball, és important perquè és seva la primera font conservada a Llatinoamèrica que conté *negros*, *negrillas* i *guineos*, el seu còdex conservat a la catedral d'Oaxaca (Mèxic), evidenciant així la florida d'intercanvis musicals a banda i banda de l'Atlàntic. Estudiat per Robert Stevenson, el manuscrit conté unes tres-centes composicions, còpies dels seus treballs compostos par a la catedral de Puebla entre 1613 i 1619. De tota manera, la formació de Gaspar Fernandes és peninsular, ja que apareix documentat el 1590 com a cantor a la catedral portuguesa d'Évora, fins que fou nomenat com a organista a la catedral de Guatemala el 1599, i des del 1605 fou el mestre de capella de la catedral de Puebla de los Àngeles, a Mèxic, on romangué fins a la seva mort (Tello, 2002).

La seva producció és molt rica en la utilització dels argots usats als vilancets ètnics, als quals hi afegeix les llengües índies de la Nova Espanya. Pel que fa a la temàtica negra, en tenim nombrosos exemples: *Venimo con gran contento* (1609), *Andés do queda el ganado* (1610), *Fransiquiyya donde vamos* (1610), *Negriño tiray uso la q hu de los Reyes* (1610), *Dame albricia mano Antón* (1611), *Turu lu neglo que pan lo quere* (1611), *Zagala saber queria* (1611), *A negrito de cucurumbé* (1612), *Negro salica vení a ver lo Ciquito* (1613), *Mano Fasiquiyo* (1614), *Para vira mía ya negro san rico* (1614), *Tururu farara con son* (1614), *Eso rigor e repente* (1615) (Stevenson, 1994: 71-73), *Mana Fasiquiyo, andamo, curramo* (1615), *Se cuchamo magri Antona* (1615) i *Tantarantan a la guerra van* (Stevenson, 1994: 74-77).

Prenem en consideració les obres de Fernandes pel seu caràcter pioner i perquè formen part d'un aprenentatge a Portugal i que estructuralment no difereixen massa de la producció d'altres compositors coetanis. De tota manera, val a dir que el seu àmbit geogràfic s'escapa dels límits d'aquest treball, obrint les portes a l'ample món del vilancet ètnic a Llatinoamèrica, de manera que no s'incidirà específicament en les obres d'aquest autor.

- **Joan Baptista Comes** (València, ca. 1582 - 1643) és un altre autor fonamental no només per les aportacions al barroc hispànic sinó en el context dels vilancets de negre. No es poden datar ni ubicar els seus tres vilancets de negre conservats, *Pues lo negro en lo portale*, *Pues e la Virgen tan beya* i *Vamo plimo*, però segurament corresponen a la ciutat de València, fos per al Col·legi del Patriarca (o del Corpus Christi) o bé per a la seu, de la qual fou mestre de capella des del 1632 fins a la seva mort. J. B. Comes féu un paper decisiu en l'arrelament dels trets de la nova música barroca a la península, com la policoralitat o el contrast de masses, aplicats amb imaginació i èxit als seus vilancets, que despertaven sorpresa i admiració on eren escoltats. A més, el seu sentit de l'originalitat el va portar a defugir determinades convencions heretades per aplicar noves solucions: vilancets que s'aparten de l'estructura bipartida *estribillo* - *coplas*, el tractament instrumental, silencis dramàtics, etc (Climent Barber, 1999: 843). Aquesta personalitat diferenciada també es nota en els vilancets de negre conservats.

Àrea mediterrània

- **Fra Vicente Artal**, de qui Antonio Ezquerro va transcriure'n el vilancet nadalenc a duo *¡Huchuá, hu!* en el seu aplec de *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII* és un compositor desconegut. No se'n té cap dada, tot i que la localització dins el fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya indueix a situar-lo dins l'àrea catalana i, temporalment dins la segona meitat del XVII, ja que el manuscrit és datat el 1683 (Ezquerro, 2002: 251-255).

- **Joan Barter** (Mequinensa, 1648 - Barcelona, 1706): format a la catedral de Lleida, va ser-ne mestre de capella entre 1668 i 1682. Possiblement el seu vilancet de negre al Naixement *¡Hazo*

Antón! ¿No respondemo?, inclòs al Fons Verdú, fou escrit durant el temps del seu magisteri lleidatà, ja que el càrrec consta al manuscrit, descrit i editat per Antonio Ezquerro (Ezquerro, 2002: 17-18, 89-96). A partir del 1688 fou mestre de capella a Barcelona, on es jubilà el 1696, temps en què va créixer el seu prestigi i se li imprimiren els textos de nombrosos vilancets. Es conserven moltes còpies manuscrites de les seves obres a diversos arxius, però el duo transcrit és l'únic vilancet de negres conservat de Barter. Com a mestre de capella de la catedral de Barcelona, se li van imprimir els textos de diversos vilancets festius, però entre les seves lletres no n'hi ha cap de negres, potser perquè les festivitats tampoc s'hi prestaven⁵.

- **Mirallas** o **Miralles** és un altre nom sense contingut. Descontextualitzat, el manuscrit conservat a la Biblioteca de Catalunya amb el vilancet de negre al Santíssim Sagrament *Gurugú*, incomplet, conté la data 1640. Podria tractar-se d'Antoni Miralles, un autor del qual es conserven obres a l'arxiu de la catedral de Sagorb i al Col·legi del Corpus Christi de València.

- **Felip Olivelles** (Barcelona, ca. 1657 - La Bisbal del Penedès, 1702), en canvi, és un compositor amb trajectòria resseguida, des de la seva educació amb el seu pare, Francesc Olivelles, i a la seu de Barcelona com a escolà cantaire a les ordres de Vicenç Gargallo. Més endavant fou mestre de capella a la catedral de Tarragona el 1677, però dos anys més tard guanyà la plaça del Palau de la Comtessa a Barcelona, fins el 1700. El llistat d'obra conservada no és gaire extens, se'n destaca el seu *Stabat Mater* interpretat en l'agonia de Sant Josep Oriol, un Magnificat i una vintena de tons en romanç, dels quals *Quiénes han de ser los negros*, transcrit (Annex II, partitura E), és l'únic de negres conservat (Bonastre i Bertran, 2001).

- **Mateo Peñalba Ramos** (Sogorb, Castelló, s. XVII - 1714). Peñalba fou un cantor i compositor que, com Marcelo Settimio, no va transcendir l'àmbit local de Sogorb, des que hi va començar a actuar de soxantre fins que n'ocupà la plaça de mestre de capella a partir de 1684 i fins el 1710, en què es va retirar. El seu *Helmano Flansico*, conservat a l'Arxiu de la Catedral de Sogorb, és el seu únic vilancet de negres conegut, transcrit (Annex II, partitura F).

- **Marcelo Settimio** (+ 1655) és un compositor del segle XVII actiu a Sogorb, on s'ha conservat un fons important d'obres, un cas semblant al de Mateo Peñalba, del qual Josep Climent n'ha rescatat alguna dada, com el seu magisteri a la catedral de Sogorb entre el 1636 i la seva mort, així com la seva formació, deixeble de J. B. Comes a la Catedral de València (Climent i Barber, 1974).

⁵ Se n'editaren les lletres dels seus quatre vilancets al Nadal de 1677, a la Immaculada (1685 i 1688), a Santa Eulàlia (1686), a l'alliberament de la ciutat de Buda (1686), a la Invenció de la Creu (1688) i a l'Esperit Sant (1688), a una professió de frare (1689), a Sant Tomàs (1688 i 1692), a la canonització de Maria de Cervelló (1693) i a la Mercè (1694 i el 1698), normalment en sèries de tres o quatre vilancets cada imprès (Pavia, 1997: 42-43, 57, 59, 64-65, 67-68 i 75).

A l'Arxiu de la Catedral de Sogorb es conserven tres vilancets de negre seus, *Assiñolo plimo Antón; Primo, toca la flautiya* i *Franchiquiyo, Tomé y Dominga*, transcrit (Annex II, partitura B). A més, compongué el vilancet de nacions *Esta noche un Niño nace*, subtitulada significativament "*Ensalada en 5 lenguas*", on posa en situació un negre, un gallec, un *fidalgo* portugués i un moret. Condicionat potser pels mitjans de la capella de Sogorb, pràcticament tots són a vuit veus, subdividides en dos cors, i no sempre hi és present l'acompanyament continu.

- **Francesc Soler** (Tarragona, ca. 1645 - Girona, 1688) és dels pocs autors del barroc català que té ben recensada la seva obra completa i compta amb algunes partitures publicades, entre les quals el seu vilancet de negres *Aio Antón, a dónde vamo* (Soler & Bonastre, 1988). En efecte, a l'hora de publicar les seves *Completos a 15*, el primer volum de la seva obra completa, Francesc Bonastre va redactar-ne la seva biografia i catalogar-ne la seva obra servada (Soler & Bonastre i Bertran, 1988). Així, hom pot saber la trajectòria de Francesc Soler des de la seva formació a la seu tarragonina fins als primers càrrecs com a mestre de capella a Mont-roig del Camp i a Vic (1680-82). El seu càrrec més durador i productiu fou el de mestre de capella de la catedral de Girona, entre 1682 i 1688, amb nombroses obres tant litúrgiques (amb grans formacions policorals fins a 15 veus) com en romanç (nombrosos vilancets i tonos), dels quals *Aio Antón* és l'únic de negres conservat (Bonastre i Bertran, 2002a).

Àrea central

- **Juan de la Bastida**: compositor i monjo jerònim al convent de San Jerónimo de Madrid a la segona meitat del segle XVII. El fet que el vilancet de negre *Al Chicorrotiyo* (Annex II, partitura J) es conservi a l'arxiu del monestir de l'Escorial fa pensar que potser hi fou interpretat per Nadal, ja que des del segle XVI el monestir tenia costum de celebrar musicalment les festes nadalenques, i des del 1598 que es componien i interpretaven vilancets per les matines de Nadal, en sèries de nou repartits en tres nocturns. També se'n creaven per Corpus, Epifania, Pasqua de Resurrecció, festes marianes i de diversos sants, especialment Sant Llorenç i Sant Jeroni, no sempre compostos per mestres de capella del monestir mateix. Era costum intercanviar-se composicions amb altres compositors jerònims –com el cas de Juan de la Bastida– o de centres propers, com el monestir de la Encarnación o les catedrals de Segovia o Toledo. Fruit d'aquestes pràctiques, l'arxiu actual té un abundant fons de manuscrits musicals des de la segona meitat del XVII fins al XIX (Sánchez López, 2008). Dins l'obra estudiada de Juan de la Bastida –Emilio Casares esmenta un llistat de quinze vilancets–, el nadalenc de negres *Al Chicorrotiyo* és una peça única dins aquest àmbit (Casares Rodicio, 1999).

- **Tomás Miciezes:** Amb aquest nom hom pot referir-se a dos músics castellans, pare i fill, aquest darrer amb el sobrenom de Miciezes el Menor. El primer Tomás Miciezes (Villaescusa de Ecla, Palència, 1624 - Madrid, 1667) va estar actiu com a compositor entre 1646 i 1667 a les capelles de León (1646-1650), Toledo (1650-1662) i el monestir madrileny de les Descalzas Reales, un càrrec cobdiciat, fins a la seva mort el 1667. Tomás Miciezes "el Menor" (Toledo, 1655 - Salamanca, 1718) es va educar amb el seu pare i Cristóbal Galán o Carlos Patiño, i a partir del 1685 fou mestre de capella a El Burgo de Osma (Soria), col·laborant alhora a la seu de Saragossa. Cap al 1694 va obtenir la plaça a la seu de Salamanca, a la qual s'adjuntà la càtedra de música de la universitat a partir de 1700. El fet que pare i fill tinguin les seves obres a l'Arxiu Capítular de Salamanca provoca confusions, tret de les obres datades entre 1650 i 1660, corresponents al pare, i algunes altres que van signades com a "Miciezes el Menor" (González Marín & Martínez García, 2000). De la nombrosa obra conservada hi ha quatre vilancets de negre, segurament de Miciezes fill: *Negliya ha veniro* (Annex II, partitura H); *Amanan plima* (1680) (Annex II, partitura I); *Flasico, canta tu con el zambambú* i *Tres plimillos del Oriente* (1678).

- **Matías Juan Veana** (Xàtiva, ca. 1656 - Madrid, 1708). Segurament format a València, va ocupar breument la plaça de mestre de capella de l'església valenciana de Sant Joan. A l'entorn de 1680 ocupà la plaça del monestir de la Encarnación a Madrid, però aviat passà al de les Descalzas Reales, sempre al servei de Carles II, alternant un i altre càrrec fins a la seva mort. El seu prestigi va fer que hi hagi còpies de les seves obres a nombrosos arxius (Ezquerro Esteban, 1999b). Dins la seva producció, els vilancets de negre són nadalencs, com per exemple *Hagan prasa* (Annex II, partitura G), conservat a l'Escorial, i *A siolo Peliquiyo*, de l'Arxiu de la Catedral de Sogorb.

Illes Canàries

- **Diego Durón de Ortega** (Brihuega, Guadalajara, 1653 - Las Palmas, 1731), germanastre de l'organista de la Capilla Real i compositor Sebastián Durón Picazo (1660-1716). Durant el seu llarg mestratge a la catedral de Santa Ana de las Palmas de Gran Canaria, del 1676 fins a la seva mort el 1731, va tenir ocasió de practicar a les illes l'estil après a la península, dins el qual entraven els vilancets ètnics. Dins la seva nombrosa producció conservada a l'Arxiu Catedralici de Las Palmas, s'hi han catalogat fins a una dotzena de vilancets de negres. Descomptats els del segle XVIII, en resten set: de nadalencs, *Asiolo Flasiqiyo* (1676), *Asiolo Pelico de Santomé* (1677), *Puesto ca pandelo le pica guitarra* (1681), *Asiolo salgenta* (1688), *Lo neglo que samo gente* (1696), *Ya que falta, porque acabe* (s. d.), i per a la festivitat de Reis, *Vaya de gusto al negrillo* (1678). Malauradament, els manuscrits no han pogut ser estudiats durant el curs d'aquesta tesi, però els títols remetent a la producció peninsular: *Lo neglo que samo gente* y *Ya que falta, porque acabe*, per exemple, remetent als

textos gaditans de Pérez de Montoro usats pel mestre Bernardo Medina pocs anys abans. El mateix podem dir de *Vaya de gusto al negrillo*, títol homònim del de la catedral d'Osca compost per Juan Baraza; i també tenen ressonàncies peninsulars *Asiolo Pelico de Santomé* i *Asiolo salgenta*, una altra reutilització d'un text usat a Cadis per Medina (Torre, 1964a).

2.3.2. *Els principals villanciqueros o lletristes*

Como las raras figuras
siempre del Portal son fiesta,
hoy por figuras, y raras,
han venido dos poetas.
El uno hace villancicos
y el otro escribe comedias,
y aunque en los genios son unos,
el hambre los empareja.

(*Como las raras figuras*, núm. 205, Toledo, 1687)

En aquest vilancet nadalenc –no pas de negres– de Toledo s'hi satiritzen un parell de poetes, caracteritzats l'un com a *villanciquero* i l'altre com a comediant *entremesero*. “¿Qué cosa es la que tiene / más vacía un poeta, / la cabeza, el estómago o la faldriquera?”: malpagats i previsibles però envanits de la seva labor, tots dos tenen prou trets en comú i alhora són diferenciables en les seves tasques i funcions. La farsa és interessant perquè caracteritza el poeta "villanciquer" com una tipologia vigent, visible i especialitzada: “*Poeta entremesero, / ¿por qué al Portal se acerca? / ¿No ve que esa jornada / no es para su cabeza?*”, canta el poeta "vilanciquer" –per catalanitzar d'alguna manera el terme–.

Qui eren, doncs, els poetes vilanciquers? En els estudis musicològics els autors de les lletres dels vilancets barrocs sempre han merescut una atenció marginal, en comparació al dels mestres de capella i les partitures. Fins i tot s'ha arribat a considerar que els mateixos mestres de capella podien ser els autors dels textos, com si fos una tasca poc específica que qualsevol afeccionat podria redactar. Els estudis filològics, per la seva banda, tampoc no els han dedicat gaire atenció, considerant la textura poètica dels vilancets com un gènere menor conreat per poetes de segona fila, oimés en un segle esplendorós per a les lletres castellanés com fou el XVII. Val a dir que els documents coetanis tampoc hi han ajudat, en la poca valoració dels textos: si els plec de vilancets impresos gairebé sempre obvien el nom del lletrista en benefici del mestre de capella, les partitures manuscrites solen fer el mateix. Amb comptades excepcions, buscar l'autoria dels textos dels vilancets rarament donarà resultats concrets.

En comparació als compositors, doncs, els noms de la majoria dels lletristes ha restat en l'anonimat. Això dóna més valor a les excepcions conservades, potser senyal del reconeixement

atorgat a certes lletres i uns pocs autors que sobresortiren de la mitjanía. Certament, molts textos dels vilancets de negre reprenen fórmules consolidades al llarg del segle, es basen en textos prèviament testats i refregeixen temes sense arriscar gaire. Paga la pena rescatar, doncs, alguns dels poetes *villanciqueros* que van destacar pels seus mèrits, els seus textos posats en valor, ja durant el seu temps, mitjançant reimpressions i edicions més nobles que les de la literatura de cordill.

Els tres autors que tractarem més a bastament, José Pérez de Montoro, Manuel de León Merchante o Vicente Sánchez, a més, ens il·lustren sobre la personalitat dels autors de textos que podrien ser vistos falsament com a literatura popular o folklòrica, en un sentit gairebé herderià. Veiem, pel contrari, que són creadors de procedència il·lustrada, que saben imitar formes i enunciats d'aparença popular com ho faria Góngora, un altre *villanciquero* que no es pot deixar de banda. Ans al contrari, Góngora apareix com un dels responsables de les formes i el to que les lletres dels vilancets de negre adoptarien durant tot un segle. Tots aquests escriptors encaixen molt bé en la tipologia descrita per Peter Burke en la seva anàlisi de la interacció entre la cultura popular i la cultura educada, un debat encara no tancat. ¿Qui va influir a qui o, millor, com es produí la mútua influència entre les produccions de la "gran tradició" llibresca i la "petita tradició" oral? En el cas dels vilancets que ens ocupa, quina part de substrat oral i popular amaga aquesta producció d'uns escriptors formats en la tradició clàssica, de la mateixa manera que Rabelais, per exemple, es va inspirar en la tradició oral i popular per al seu *Gargantua i Pantagruel*? Burke, per a l'Europa moderna, treballa amb l'establiment d'un tercer nivell cultural que situa entre la cultura docta i la de tradició oral, una mena de "cultura mitjana" semiinstruïda, que mitjançant els llibrets i la literatura de cordill facilita el pont entre les dues, simplificant la gran tradició alhora que la divulga a un públic que no hi podia accedir. Per al cas espanyol, Burke posa d'exemples les versions retallades i simplificades de les obres de Lope de Vega i Calderón i, com a autors, cita Joan Timoneda (Burke, 1991: 106-113). Els poetes vilanciquers encaixen prou bé dins aquesta categoria de mitjancers descrita per Burke, capaços d'una actitud "diglòssica", per dir-ho amb un paral·lelisme lingüístic, davant les dues tradicions culturals. És a dir, coneixent la tradició docta i universitària, són capaços d'imitar les formes populars de manera força efectiva, segurament perquè l'han viscuda de prop als carrers i places (Burke, 1991: 21). En el seu estudi de l'evolució del vilancet renaixentista en el seu pas cap al vilancet sacre barroc, Bernardo Illari també s'ocupa de la reconducció de les formes populars cap a finalitats contrareformistes impulsades per Trento (Illari, 2001: 155). Posant èmfasi a les qualitats que marcaven el gènere com a "popular", el poder religiós usava el vilancet com a eina d'enquadrament catòlic.

Luis de Góngora y Argote (Còrdova, 1561 - 1627)

El poeta de las *Soledades* va proporcionar alguns models textuais molt primerencs per als vilancets de negres, fins al punt que podem atribuir-li un paper important en la modulació cap als models siscentistes des de la tradició renaixentista que ja havia incorporat el personatge del negre.

És prou coneguda la difusió de la poesia gongorina en els cançoners barrocs al llarg de tot el XVII: les seves lletres seran usades i reutilitzades en múltiples ocasions, recollides per Miquel Querol i Gavaldà al *Cancionero musical de Góngora* (Querol i Gavaldà, 1975). Atès que no se'n conserven les partitures, l'aplec no recull algunes activitats del poeta cordovès com a vilanciquer, que van ser catalogades com a *letrillas sacras*. Aquestes contenen lletres de vilancets per a diverses festivitats: del 1609, un parell dedicats a la Verge de Villaviciosa i una sèrie de set per a la festa del Corpus Christi, dins la qual n'hi ha un de negres (*Mañana sa Corpus Christa* núm. 176, [vid. 2.2.1.](#)) i un de gitanes (*A la dina dana*); de les festes nadalenques de 1615-16, una dotzena de textos que abasten des del Nadal fins a la Purificació (Góngora, 1991: 150-188). Robert Jammes, editor dels textos gongorins, a l'hora de revisar diverses fonts fidedignes recupera un manuscrit on recorda la funció de lletres de vilancet per a les festes nadalenques de la catedral de Còrdova de 1615-1616, musicades pel mestre de capella Juan Risco. La sèrie de dotze vilancets s'organitza segons el calendari següent: un vilancet de calenda per a la vigília, tres nocturns amb tres vilancets cadascun, un per a la festivitat de Reis i un darrer per a la Purificació de la Mare de Déu. De la sèrie, n'hi ha un de negres (*Oh, qué vimo, Mangalena*, núm. 76), un de moros (*Al gualete, bejo*), un de nacions (un diàleg entre un portuguès i un castellà, *¿A qué tangem en Castela?*) i, per a la festa de Reis, un diàleg entre pastors i negres *¿Qué gente, Pascual, qué gente?*, (núm. 157) (Góngora, 1991: 164).

Els vilancets gongorins van ser reutilitzats diverses vegades, prova de l'èxit d'una tipologia que ell havia contribuït a delimitar, així com testimonia la qualitat mateixa dels poemes: *Oh, qué vimo Mangalena* encara es va recuperar per a un vilancet nadalenc sense lloc de celebració del 1656, potser a partir d'alguna de les tres edicions impreses que de tota la producció de Góngora féu Gonzalo de Hozes entre 1633 i 1654. I, tal com anota l'editor de vilancets barrocs granadins, Germán Tejerizo Robles, el record de *Qué gente, Pascual, qué gente* encara hi és al vilancet de 1699, *Qué gente, plima, qué gente* (núm. 88) (Tejerizo Robles, 1989).

A Góngora, amb la seva facilitat per adoptar en certs moments un estil popularista, no li devia ser difícil la imitació de la parla dels negres que ja havia aparegut en el teatre de Lope de Rueda i la literatura de cordill anterior. Ho fa, tanmateix, incorporant-hi una qualitat literària, una

coherència textual, unes expressions, imatges i trets que els converteixen en models a imitar i que ressonen en les lletres dels vilancets dels dos segles posteriors.

Manuel de León Marchante (Pastrana, Guadalajara, ca. 1626/31 - Alcalá de Henares, Madrid, 1680)

Molt popular a la seva època, ocupant diversos càrrecs públics i acadèmics, Manuel de León Marchante –o Marchante– és un digne escriptor del Segle d'Or castellà, en la línia de Quevedo. En ell es difumina la línia que al vilancet toledà citat s'establia entre poetes entremesistes i vilanciquers, ja que va conrear amb èxit i freqüència ambdós gèneres. Va néixer i estudiar a Alcalá de Henares, va graduar-s'hi en art a la universitat el 1653 i va ordenar-se capellà el 1677. Entretant va anar ocupant diversos càrrecs eclesiàstics i acadèmics a la mateixa ciutat, capellà del col·legi universitari dels Manriques i racioner de l'església dels Sant Just i Pastor. Finalment fou comissari de la Inquisició a Toledo (Huerta Calvo, 2001: 435-444). Tot i haver cremat molta de la seva obra al final de la seva vida, se'n varen conservar prou còpies per editar-se la seva obra pòstumament: entremesos, comèdies, balls, vilancets i molta literatura de cordill –cobles de cec, seguidillas, jácaras, relacions, etc–, molts dels quals editats en els tres volums *Obras poéticas póstumas que a diversos autores escribió el maestro León Marchante* entre 1722 i 1733 (León Marchante, 1722, 1733).

La producció de vilancets de León Marchante, aplegada a dos dels volums de les *Obras poéticas* del 1722 i 1733, els que se centren en la temàtica sagrada, és nombrosa i diversa. Amb molta imaginació i capacitat al·legòrica, empelta les lletres amb els coneixements dramàtics i subverteix sovint l'habitual estructura estribillo-coplas i altres rutines del vilancet. De vegades els organitza a l'entorn d'una metàfora (les arts liberals, una nau, jocs de canyes, toros...), d'altres els adapta a estructures formals molt diverses (*endechas, seguidillas, vejámenes*,...); sense dubtar a l'hora introduir mètriques innovadores i els seus coneixements de retòrica. Així, les lletres de León Marchante faciliten als compositors, revertir tòpics, aprofitar musicalment els elements literaris, espremer els recursos retòrics, noves estructures formals, sorprendre i meravellar barrocamment.

A la taula següent es llisten només els vilancets de León Marchante de, cicle nadalenc (Nadal i Epifania) i de lloc conegut, segons apareixen a les seves *Obras poéticas postumas*:

Any	Lloc	Número	Vilancets de negres
Per Nadal			
1651	Toledo	1	
1655	Toledo	1	
1656	Toledo	2	
1657	Toledo	2	
1658	Toledo	6	
1660	Toledo	2	
1661	Capilla Real	3	
1662	Toledo	5	

1664	Toledo	4	
1665	Toledo	3	
1666	Toledo	8	
[1666]	[Alcalá de Henares]	8	<i>Los negros, que están cansados</i> (*) (n. 146)
1667	Toledo	8	
1667	Alcalá de Henares	8	
1668	Toledo	2	
1668	Alcalá de Henares	1	
1668	Capilla Real	4	<i>Porque los negros celebren</i> (n. 86)
1669	Toledo	4	
1670	Toledo	4	
1670	Alcalá de Henares	6	
1670	Capilla Real	2	
1671	Toledo	7	
1671	Alcalá de Henares	4	
1671	Capilla Real	3	<i>Festivos unos negrillos</i> (n. 44)
1672	Toledo	3	
1672	Alcalá de Henares	6	
1672	Capilla Real	3	<i>Esta noche los negros</i> (n. 40)
1673	Toledo	1	
1673	Alcalá	5	
1673	Capilla Real	6	<i>Viendo en el Portal las negras</i> (n. 110)
1674	Toledo	3	
1674	Alcalá de Henares	3	
1675	Toledo	6	
1675	Alcalá de Henares	3	<i>Al Rey, los negros festivos</i> (n. 19)
1675	Capilla Real	4	
1676	Toledo	5	
1676	Alcalá de Henares	1	
1676	Capilla Real	7	
1676	Descalzas Reales	5	
1677	Toledo	6	
1677	Alcalá de Henares	3	
1677	Capilla Real	2	<i>Al Rey Niño, que en pobre hospedaje</i> (n. 178)
1678	Toledo	2	
1678	Alcalá de Henares	3	
1678	Capilla Real	2	
1679	Toledo	3	
1679	Alcalá de Henares	4	
1679	Capilla Real	2	
1680	Toledo	2	
Per Reis			
1663	Capilla Real	2	
1668	Alcalá de Henares	1	
1669	Capilla Real	4	<i>A festejar al Rey Niño</i> (n. 116)
1670	Capilla Real	3	
1671	Capilla Real	2	
1674	Capilla Real	5	
1675	Capilla Real	2	
1676	Capilla Real	2	<i>Los negros, que están cansados</i> (n. 146)
1676	Descalzas Reales	1	
1677	Capilla Real	3	<i>Ab, ziolo Flaçico</i> (n.124)
1679	Capilla Real	2	
1680	Capilla Real	4	
Nadalencs, sense data ni lloc de celebració.		17	
TOTAL:		236	

(*) Aquesta representació de 1666 a Alcalá no s'esmenta a les *Obras poéticas* de 1733.

Com es pot veure, molts d'ells cobreixen alhora les demandes de l'església dels sants Just i Pastor d'Alcalá de Henares, la de Toledo i la madrilenya Capilla Real. Però mitjançant els impresos solts dels vilancets que s'anaven fent periòdicament, es pot comprovar que la difusió dels models de León Merchante fou encara més important a partir de les seves reutilitzacions. Centrant-nos tan sols en els deu vilancets de negre conservats, es pot observar com altres capelles catedralícies van aprofitar novament cinc dels textos:

- *Porque los negros celebren (I)*, creat per a la Capilla Real el 1668 (núm. 86), es va usar de nou l'any següent a la localitat sevillana de Marchena i a la catedral de Còrdova. A més, un parell d'anys més tard, el saragossà Vicente Sánchez va reprendre el mateix vilancet, plagiant-ne les tres primeres estrofes de la introducció com a punt de partida d'una composició pròpia.

- *Festivos unos negrillos*, per a Capilla Real el 1671 (núm. 44), va ser reutilitzat a la catedral de Sevilla el 1687.

- *Viendo en el Portal las negras* (núm. 110) és un dels textos més usats per als vilancets nadalencs. Se'n coneixen fins a sis reutilitzacions, començant per l'encàrrec de la Capilla Real del 1673 i la seva repetició a Alcalá de Henares el Nadal següent. El 1674 també es feia servir a Còrdova, el 1675 a Lleida, per Reis del 1679 a Saragossa i encara, les estrofes de les cobles, el 1694 a Sevilla.

- *Al Rey, los negros festivos* (núm. 19), creat per a la Capilla Real per al Nadal de 1674 va usar-se de nou a Alcalá de Henares l'any següent, el 1677 a Calatayud i a Lleida el Nadal de 1681.

- *Los negros, que están cansados* (núm. 146) va servir, segons el recull del XVIII, per a la festivitat de Reis de la Capilla Real, però un imprès anterior dona fe de la creació inicial de León Merchante per a Alcalá ja el 1666.

Els freqüents reciclatges de les lletres dels vilancets de Manuel de León Merchante poden ser significatius de la seva acceptació social, així com de la permissivitat amb què van penetrar, malgrat el recel dels sectors més tradicionalistes de l'Església, que havien anat protestant per la inclusió dins els temples d'aquest tipus de comicitat, tal com hem esmentat anteriorment amb Cerone o Arteta. La producció de Manuel de León Merchante dona una possible explicació a les oïdes relativament sordes amb què les autoritats eclesiàstiques van tractar les protestes. Era, la seva, la producció d'un alt càrrec eclesiàstic i universitari, que va arribar fins a comissari de la Inquisició i que estrenava les seves obres a la Capilla Real amb els monarques. La situació privilegiada de León Merchante devia influir amb la llibertat amb què va poder escriure aquestes lletres i, de retop, amb què van ser reciclades i imitades per altres vilanciquers, essent la cort centre d'irradiació de models a imitar ([vid. 2.2.2.](#)).

José Pérez de Montoro (Xàtiva, 1627 - Cadis, 1694)

Contemporani de León Merchante, José Pérez de Montoro també va compondre la lletra per a alguns vilancets de la capella reial, tot i que en va crear molts més per a la catedral de Cadis. La seva obra completa, recopilada a les seves *Obras pósthumas* en dos volums editades el 1736, el mostra com a un altre poeta vilanciquer prolífic (Pérez de Montoro, 1736). D'origen valencià i bona família, aviat es traslladà a la cort dels Àustries. Tot i que no se'n coneixen els seus estudis, Pérez Montoro va participar en diverses acadèmies literàries, com la que va promoure la reina mare Mariana d'Àustria, a través de la qual es relacionà amb l'escriptora de vilancets mexicana sor Juana Inés de la Cruz, amb qui es van intercanviar temàtiques literàries. Durant els seus anys madrilenys també escrigué vilancets per a la catedral de Toledo del 1685, i per a la cort de Carles II, per al monestir de les Descalces Reals, per al de l'Encarnació i per a la Capilla Reial. Com a poeta cortesà i secretari del rei, va escriure també la lletra de balls, *loas* i altres esdeveniments per al Palacio del Buen Retiro.

De Madrid es traslladà a Andalusia, on va entroncar per matrimoni amb una família aristocràtica gaditana, que li facilità bons càrrecs amb les autoritats portuàries alhora que bons contactes amb el capítol catedralici. Tots dos aspectes expliquen tant l'autoria de tots els vilancets de la catedral de Cadis del 1688 fins a la seva mort el 1694, com la temàtica marinera de molts d'ells. A més dels vilancets gaditans, Alain Bègue, el seu principal biògraf, esmenta el seu nomenament com a poeta vilanciquer oficial de la cort així com de la catedral de Cadis, tot i que no esmenta la documentació i les condicions en què va esdevenir-se (Bègue, 2000: 75).

A més dels impresos volants, els vilancets de Pérez Montoro foren recollits al segon volum de les seves obres publicades el 1736. El primer és dedicat a la seva obra lírica "humana", el segon a la seva obra lírica sagrada. En aquest darrer s'hi recopilen els vilancets madrilenys, toledans i gaditans, alguns de negres. Sense tenir en compte les lletres dels vilancets sense data, el llistat és el següent:

Any	Lloc	Número	Vilancets de negres
Per la Immaculada Concepció			
1688	Cadis	5	
1689	Cadis	5	
1691	Cadis	5	
1692	Cadis	5	
1693	Cadis	5	
Per Nadal			
1683	Madrid (Descalzas)	14	<i>Helmano Flastico</i> (n. 59)
1686	Madrid (Encarnació)	8	
1686	Madrid (Capilla Real)	7	
1688	Cadis	9	<i>Lifonsiyo</i> (n. 65)

1689	Cadís	9	<i>Lo negro, que sono gentes</i> (n. 67)
1690	Cadís	9	<i>Al Portal los negros vuelven</i> (n. 18)
1691	Cadís	9	<i>Ya que falta, porque acabe</i> (n. 114)
1692	Cadís	9	<i>Al Dios Niño</i> (n. 16)
1693	Cadís	9	<i>El capitán de los negros</i> (n. 35)
1694	Cadís	9	<i>Cabayeros</i> (n. 26)
Per Reis			
1684	Madrid (Encarnación)	8	
1688	Madrid (Encarnación)	8	
Pentecosta			
1687	Cadís	3	
1688	Cadís	3	
1691	Cadís	3	
1695	Cadís	3	
TOTAL:		106	

Com es pot veure, els vilancets de negre es tornen sistemàtics a Cadís, sempre el darrer de cada sèrie nadalenca.

En el seu cas també hi ha una sèrie de reutilitzacions dels seus textos:

- *Al Portal los negros vuelven*, musicat per Bernardo Medina a Cadís el Nadal de 1680 (núm. 18), ho fou també per Domingo Ortiz de Zarate a la Merced madrilenya, el 1692.

- *Cabayeros*, vilancet també gadità del 1694 (núm. 26), va ser reutilitzat a Granada el 1696 i a Sevilla el 1697.

- *Helmano Flasico*, creat per al monestir madrileny de l'Encarnación el Nadal de 1676 (núm. 59), va tornar-se a fer servir per Reis de 1681 a la catedral de Sevilla i per Nadal de 1683 a les Descalzas Reales.

- *Ya que falta, porque acabe*, del 1691 (núm. 114), l'any següent es va usar a l'Encarnación i a Sevilla. Encara el 1697 es va reutilitzar a la Merced, per Reis.

La seva obra ha estat estudiada també per Bègue, especialment els seus vilancets (Bègue, 2001, 2007). En recalca la musicalitat de les seves lletres, per facilitar la composició al mestre de capella (a Cadís, Bernardo Medina), però també caldria afegir-hi el coneixement proper de l'activitat marinera i portuària i un pronunciat sentit de l'humor. Si hem de donar fiabilitat a la carta enviada al seu país de Xàtiva i rescatada per Begué, també l'esclavatge li fou proper. El text explica com Pérez Montoro pretén enviar-li tabac i xocolata per mitjà del seu esclau, que també formaria part del regal:

El negrillo hará el mismo viaje en habiendo ocasión de comprarle, porque éstas no suelen ser continuas, y es menester saber Vuestra Merced si le quiere bozal o ladino, porque en esta elección he visto variar el gusto de los que se sirven de estas halajas, aunque yo siempre le escogiera en cerro, por lo que tengo experimentado en uno que ha diez años que entró en casa, y es trasto que si él quisiera dejarme, sólo por servir a Vuestra Merced le enajenaría, porque no tiene otro precio que el de verle tan bien empleado. (Begué, 2000: 103).

Vicente Sánchez (Saragossa, ca. 1630/45 – 1678)

De l'aragonès Vicente Sánchez es disposa d'una edició acurada de la seva obra *Lira poética*, que alhora posa al dia les dades biogràfiques de l'autor (Sánchez & Duce García, 2003). L'edició i estudi de Jesús Duce García situa Sánchez en el seu temps, sobretot a partir dels proemis introductoris i dedicatòries que apareixen a la mateixa *Lira poética*, editada pòstumament. Tot i que Vicente Sánchez havia estudiat filosofia i teologia a la Universitat de Saragossa i se l'anomena sovint com a llicenciat, no hi ha constància de tal titulació als documents universitaris de l'època. Les seves primeres composicions poètiques daten del 1662. Duce García rebutja la possibilitat que fos músic, davant les confusions històriques que s'han donat en aparèixer el seu nom als vilancets.

Sánchez es va moure en els ambients universitaris i acadèmics de Saragossa. Les acadèmies literàries van ser freqüents a l'Aragó del XVII, com a Madrid i València. Als inicis s'hi tractaven temes d'inspiració humanista i qüestions de filosofia moral, s'hi discutia el significat d'emblemes i s'hi al·ludia de forma constant als grans autors clàssics, a l'entorn d'un noble que ofería la seva casa. A mesura que avançava el segle, les noves propostes literàries de Góngora, Lope, Cervantes i Quevedo s'hi anaven incorporant mentre en disminuïen els temes seriosos i èpics, en benefici de certàmens de poesia variada, *vejámenes* enginyosos i peces satíriques i burlesques, en un ambient més distès però competitiu. Així, el gongorisme es va introduir a l'Academia de los Anhelantes a Saragossa (1628-1653), mentre les caricatures i joguets de Quevedo es noten a la posterior acadèmia del comte de Andrade. Se sap segur que Sánchez va participar a l'acadèmia de Juan José de Austria, virrei de la Corona d'Aragó entre 1669 i 1677, gràcies al seu *Vejamen que se leyó en una academia en casa del excelentísimo señor duque de Ciudad Real, príncipe de Esquilache, virrey y capitán general del reino de Aragón*, llegit entre 1662 i 1667. Fill bastard de Felip IV, Juan José de Austria va ser a partir de 1677 primer ministre del nou monarca Carles II, i va acompanyar el jove rei a Aragó. Juan José de Austria va tenir molts seguidors aragonesos, hi va residir algun temps i va encarregar a Sánchez uns vilancets per a la Casa Real que, malauradament, no va poder escoltar. La seva mort, segons els encomis de la *Lira poética*, li va arribar massa d'hora.

Al *Vejamen* suara esmentat, l'autor es presenta com a personatge, ocasió que li permet retratar-se:

Este licenciado [...] tan rizado de melena, tan cerrado de cabeza como calvo de bigotes, muy poeta de barba porque no tiene un pelo, que siempre con la mano se la está acepillando y por eso la tiene tan lisa; este que aun en las adversidades tiene el rostro sereno, porque siempre está raso y aun no lo tiene desvergonzado por lo raído, creo se llama, no sé si por mal nombre, el licenciado Vicente Sánchez. (Sánchez & Duce García, 2003: 90)

La *Lira poética* recull i organitza les composicions conegudes de Sánchez, vilancets inclosos. El llibre es subdivideix en una organització, feta presumiblement per l'editor, de caire temàtic: la

Lira heroica (6 composicions èpiques), la *Lira Jocosa* (15 composicions còmiques), la *Lira de Erato* (31 poemes amorosos) i la *Lira Sacra* (105 poemes religiosos + 110 vilancets). Aquesta darrera és, per tant, la part més nombrosa, i l'annex diferenciat dels vilancets constitueix gairebé un llibre independent. Els vilancets hi apareixen curiosament referenciats, amb indicacions dels anys i festes en què foren cantats al Pilar de Saragossa, sempre per Reis, ininterrompudament entre 1665 i 1678, amb l'excepció de 1677. La importància que hi adquireixen els vilancets al recull va en paral·lel al renom com a lletrista que Sánchez va obtenir en vida, resultat d'una ambició de reconeixement que ell mateix explica, fent-ne autocrítica, al *Vejamen* esmentat:

Mucho he deseado esta ocasión para advertirle que se deje de hacer letras, que por no ser a cambio, aunque de muchos son bien recibidas, de ninguno son aceptadas y un día con otro no le valen sino mucho cansancio. Todo su tema es escribir villancicos para Maestros de Capilla y, especialmente, para los Reyes, que a esto le ciega la ambición de que den sus obras a la prensa y de que corran por España, pero mejor fuera que las frisan para que les cascasen la borra que en ellas tiene, porque el daño está en que él no se corra de que corran, con que para obligarle a los Maestros de Capilla les viene de molde la impresión y así el licenciado a estas ambiciosas vanidades
deles perpetuos destierros,
pues los maestros, arguyo
que le hacen esclavo suyo
con imprimirle sus yerros.

Tome mis consejos, aunque ya sé que más ha de menester dineros y busque otra profesión, porque el vivir de ese modo no es modo de vivir. (Sánchez & Duce García, 2003: 91)

Al Pilar de Saragossa, any rere any es van anar augmentar el nombre de vilancets de Reis escrits per Sánchez. Als anys 1665 i 1666 eren sèries de set, del 1666 al 1671 foren vuit vilancets, i del 1672 al 1678 van créixer fins a nou. A la producció saragossana cal afegir-hi els tres vilancets pòstums que va escriure per a la Capilla Real. En total, doncs, són 110 vilancets de Reis els que integren la darrera secció de la *Lira poética* de Sánchez. D'aquests, n'hi ha una vuitena de negres:

- *¿Puluqué reñimo, plimo?*, de 1665 (núm. 156).

- *Al Poltá, Flaziquiyo*, de 1666 (núm. 127), reprès a Calatayud el 1673.

- *Ab, zjolo Maltiniyo*, del 1669 (núm. 199), plagiat més tard al vilancet de Toledo del 1676 *Ab, zjolo Flanciquiyo*.

- *Azo Antón, ¿a dónde vamo?*, de 1670 (núm. 25). El text es va reutilitzar a Barbastro pel Nadal de 1672 i, mutilat, a Girona el 1683.

- *Porque los negros celebren (II)*, del 1671 (núm. 154), on refà un altre vilancet de León Merchante. Després d'iniciar el vilancet tot reproduint les tres primeres estrofes, de manera molt original n'interromp teatralment la marxa ja a la tornada –com si el vilancet de León Merchante fos conegut i rutinari– per plantejar un joc metateatral: el mestre de capella està malalt i el vilancet no es pot assajar. A partir d'aquí, uns negres –fingits, és clar– fingeixen improvisar una cançó negra i festiva.

- *Dominguiyo, ab, Dominguiyo*, de 1673 (núm. 133).

- *Oigan la letra presente*, de 1674 (núm. 188), no és estrictament un vilancet de negres sinó un de nacions, amb un personatge negre, on es reciclen amb enginy lletres d'anteriors vilancets.

- *La fama de que es Dios hombre*, de 1676 (núm. 185), tampoc és estrictament de negre sinó un altre vilancet de nacions, però la intervenció del negre hi té un paper rellevant.

A banda dels casos enumerats, cal comentar *Mucho Gil he llegado a sentillo*, del 1667 (núm. 206), un vilancet on es planteja la necessitat o inconveniència del vilancet de negre en la festa nadalenca. Davant d'un jutge, un defensa la presència per la universalitat del missatge nadalenc, perquè un dels Reis fou negre, pel misteri de l'obscuritat i el joc de la disfressa –així com Déu es "disfressà" d'home– i per èxit popular que desperten. Gil, en canvi, n'argumenta la inconveniència per la poca claredat del missatge, la tristesa del color negre i el poc decòrum per a la situació a la qual serveixen. El vilancet conclou evidenciant que el debat mateix ha anul·lat el vilancet de negre d'aquell any, ahora que insinua l'esgotament del gènere ja el 1667: "negro esta noche no ha habido, / que en esta fiesta es tan viejo / que le han salido las canas / y así ya blanco se ha vuelto". Finalment, sense ser de negres, el vilancet de 1665 *Vaya, vaya de gusto al negliyo* (núm. 208) parafraseja alguna temàtica i algunes expressions pròpies del gènere. És, a més, interessant perquè es planteja en el gènere de *vejamen*, que Sánchez havia practicat a les acadèmies, però la intenció burlesca dirigida cap al personatge del negre acaba reconvertint-se en un afalac: "Qué linda flor, qué linda flor; / con disfraz de vejamen a un negro / cantar glorias hoy". Sàtira en la forma però homenatge en el fons, el vilancet ve a ser, finalment, una justificació del negre dins el paisatge nadalenc.

Vicente Sánchez, doncs, conreà amb freqüència el vilancet de negres, especialment en els primers anys de col·laboració amb la capella del Pilar, com si fos una peça esperada dins les festivitats de Reis. Menys prolífic que Pérez Montoro i menys ben situat socialment que León Merchante, els seus textos van tenir menys reutilitzacions posteriors. Tanmateix, Sánchez ofereix unes interessants reflexions sobre la poètica del tema del negre que paga la pena tenir en compte.

Els quatre autors comentats –Góngora, León Merchante, Pérez de Montoro i Vicente Sánchez– permeten entreveure alguns punts d'interès en relació als textos dels vilancets:

- El paper d'autors eclesiàstics, universitaris, de prestigi literari i d'autoritat moral en la creació dels models dels vilancets de negre, fou sempre rellevant. Dins el to popular i fresc, aparentment senzill, dels seus vilancets de negre, s'hi dissimulen procediments retòrics propis de la tradició clàssica.

- La circulació dels impresos dels vilancets fou un factor clau per la seva reutilització en nuclis prou allunyats els uns dels altres i en èpoques prou distants.
- La consideració de gènere o d'especialització poètica que implicava la composició de les lletres dels vilancets, no era pas exempta d'un cert menysteniment, en comparació a d'altres formes literàries que es tenien per nobles, ambicioses i reconegudes.
- La llibertat autorial amb què eren tractats aquests textos, plens de reciclatges, plagis, recursos intertextuals i reflexió metaliterària.

3. ELS TEXTOS I LES MÚSIQUES

3.1. ELS TEXTOS

La dimensió literària dels vilancets de negre és l'aspecte més conegut i estudiat. Pel que respecta a les fonts textuals, els trobem esparsos dins les antologies de vilancets barrocs, com la pionera de Carmen Bravo-Villasante (Bravo-Villasante, 1978), les monografies com la que edità Germán Tejerizo dels vilancets cantats a la Capilla Real de Granada (Tejerizo Robles, 1989) o bé dins de l'edició de l'obra literària d'autors com Vicente Sánchez (Sánchez & Duce García, 2003) o Góngora (Góngora y Argote & Jammes, 1991). Val a dir que cap publicació s'ha centrat exclusivament en els vilancets de negre, i bona part dels textos que es presenten en aquesta tesi són inèdits, si no s'hi especifica el contrari.

Però no només n'hi ha exemples coneguts i difosos, sinó que des de la filologia s'han fet estudis històrics i analítics que permeten contextualitzar-los adequadament i seguir-ne l'eix diacrònic, especialment des de l'article de Frida Weber de Kurlat del 1963 fins a la tesi doctoral de Glenn Swiadon Martínez del 2006. Tot i això, aquesta perspectiva ha descuidat massa sovint els aspectes musicals que són consubstancials als vilancets, tractant-los només com a gènere literari. Així, a les seves aportacions s'hi troba a faltar la visió musicològica que les complementarien. De fet, al barroc es presenten molt sovint concomitàncies entre literatura i música que demanen aquest acostament doble, especialment els gèneres dramàtics i parateatral.

Des de la filologia hispànica, doncs, s'ha pogut resseguir el tema del negre en la literatura ibèrica d'inicis del segle XVI, primer en llengua portuguesa i després a la castellana, sense que no falti algun cas esporàdic en la catalana. Les primeres composicions amb un personatge negre d'autor conegut són del portuguès Fernam de Silveira i Anrique de Mota que apareixen al *Cancioneiro geral* de García de Resende (1516) i, en castellà, a les *Coplas a los negros y negras* de Rodrigo de Reinosa (ca. 1450 - ca. 1530). Durant el segle XVI, i en paral·lel a la realitat social esclava, el tema del negre anirà reapareixent i afermant-se com un personatge molt popular als diversos subgèneres teatrals –*jácaras*, balls, moixigangues, entremesos...– i musicals, com els vilancets. En tenim exemples renaixentistes en l'anònima *Farsa de Lucrecia*, en Jaime de Güete, Feliciano de Silva, Gaspar Gómez, Diego Sánchez de Badajoz i Lope de Rueda, entre d'altres (Weber de Kurlat, 1963, 1967).

A mitjans del segle XVI la tipologia del negre ja està ben fixada:

El negro, pero sobre todo la negra, era entonces una criada que hablaba castellano deformado, que hacía alarde de hidalguía en su tierra de origen, que se creía hermosa y capaz de despertar amores; se mencionaban lugares de África, patria del personaje, y una y otra vez se ponían de relieve el gusto y habilidad para el canto y el baile; hay cierta procacidad de lenguaje, sobre todo en relación con lo erótico, y abundantes motes de los otros personajes por el color de la tez y la condición esclava. (Weber de Kurlat, 1967: 695)

Moltes d'aquestes característiques es mantenen al llarg del segle XVII, d'altres evolucionen o es transformen dins el vilancet de negres: hi disminueixen els personatges femenins, la parla del negre es fixa abandonant lusitanismes i continua havent-hi un cert orgull dins la seva negritud. S'hi manté i fins i tot creix el tema del cant i el ball, però no el tema amorós, poc pertinent als vilancets. Els llocs africans continuen esmentant-se, i una certa procacitat molt matisada pel context encara resisteix en dobles jocs de paraules.

3.1.1 Àmbits temàtics

El que dona cohesió temàtica als vilancets de negres són els seus personatges, caracteritzats bàsicament amb la parla. Pel que fa a la trama, l'esquema bàsic és el de l'ofrena, la presentació dels regals al Nen Jesús, un tema amb moltes variacions possibles que inclouen discussions sobre el com i el què. Al capítol IV de la seva tesi d'àmbit filològic, Glenn Swiadon Martínez subdivideix les constants temàtiques dels vilancets en 1) la processó i l'ofrena, 2) antropònims, títols nobiliaris i honorífics, topònims; i 3) competències i jocs, acudits, distorsions lingüístiques i paròdies bíbliques (Swiadon Martínez, 2000: 125-184). Un altre possible repertori de temes, que completa l'anterior, i especialment útil per a aquesta recerca de les seves funcions socials i missatges implícits que contenen els vilancets, pot ser el que presentem a continuació, fent palesos sobretot els continguts més socials.

Infiltracions de catecisme

Les crítiques que en el seu temps es varen fer als vilancets còmics potser no eren prou conscients que, de vegades, els seus textos amaguen una fórmula propera al *prodesse et delectare* horacià. Sota els recursos humorístics, mitjançant els acudits fregant la irreverència i els personatges negres amb pressa per ballar i cantar, afloren sovint unes finalitats didascàliques que, comptat i debatut, devien pesar prou en els censors, si ens fixem en la permissivitat amb què, malgrat les polèmiques, van ser tractats. Eren útils i pedagògics no només perquè divulgaven la narració nadalenca dels evangelis (i també de les tradicions apòcrifes adherides al seu entorn, ja que alguns dels tòpics narratius nadalencs, com la vellesa de Sant Josep, la presència del bou i la mula, els noms dels tres Reis i tants altres aspectes són enriquiments que no apareixen en Marc, Lluc, Mateu i Joan), i per tant llauraven damunt d'una tradició ja molt arrelada i coneguda, sinó perquè de tant en tant els personatges reflexionen i aprofundeixen en el missatge nadalenc de la manera que ho pretenia l'Església catòlica. Tot plegat conformava una catequística complementària, narrativa i rica en paràboles, líquida, en el sentit que semblava emmotllar-se a

les formes estimades per l'auditori, als personatges provinents del teatre profà, mitjançant les quals posaven a l'abast unes veritats teològiques molt més complexes.

Teològicament, el Naixement de Jesús és important per l'arribada de Déu fet home i per l'inici de la **redempció del pecat original**, present en la nissaga humana des d'Adam i Eva. Aquesta conceptualització tan abstracta té les seves traduccions concretes en les anècdotes viscudes pels negres esclaus, amb la situació dels quals es poden fer molts de paral·lelismes: així com els homes duen la taca del pecat, així la negror de la pell; així com el Salvador ens redimeix, així ells poden sortir de l'esclavitud, etc. Quan a *Lo plimo, al vel que eta noche* (núm. 68) els negres apareixen com a estibadors, entre broma i broma no deixen de dir versos com "pelo, paldiez, que lo Niño que hoy nace / cun turo tlabajo re mundo se calga" (v. 58-59), equiparant la seva càrrega amb la gran càrrega del Salvador dels pecats del món. Aquesta insistència en el pecat original del qual Jesús redimeix farà que Adam i Eva, el seu llinatge i el seu pecat original apareguin a vilancets com *Garione, garione* (núm. 52), ocupant tot el Sonecillo. Al capdavall, doncs, negres i blancs s'equiparen en la seva màcula negra, tal com afirmen a *Flasiquiyo de puntiya* (núm. 49): "e també branca eztá manca / que també ez hija de Eva" (v. 30-31). I, en fer-se humà, fins i tot el petit Emmanuel emparenta amb els negres, amb aquesta tendència que els fa anomenar-se cosins els uns als altres, i que potser són reminiscències del gran sentit de col·lectivitat de les comunitats africanes: "Que pul Diosa le tengamo / dize lo pledicandelo, / y el neglo esá cleyendolo, / de que cun Él emplimamo, /y pur eso turo vamo / aquesa noche cuntenta" (*Flasiquiyo (I)*, núm. 47, v. 40-45).

El dogma de la **Immaculada Concepció** també queda explicat en els vilancets de la seva festivitat i d'altres. Tot i que el dogma fou declarat com a tal només a partir de 1854, la devoció per la Immaculada Concepció tenia un fort arrelament des de segles anteriors, especialment el XVII, quan el 1644 es va declarar festa de guardar a la corona espanyola, i nombroses confraries s'organitzaren sota la seva advocació. En aquest clima immaculista, no és d'estranyar que també els negres la defensin i tractin d'explicar el misteri de la puresa de Maria, concretant-lo sobretot amb la lluita simbòlica de la Nena trepitjant la Serp, imatge que reapareix amb insistència pictòrica als vilancets ([vid. 2.2.1.](#)). Al peu infantil que evita i venç el mossec del mal, l'acompanyen tot d'imatges relacionades amb la puresa i la blancor, amb la qual contrasten i conviuen els negres que l'enalteixen. El misteri de la Immaculada és complex, ja que la teologia explica com Déu va preservar Maria, en la seva Concepció, del pecat original o màcula que es transmetia a tots els humans des d'Adam i Eva. Aquesta interrupció del llinatge de pecadors en la humanitat de Maria es verbalitza als vilancets de diferents maneres, com per exemple a *Ab de tura la neglelía (III)* (núm. 165): "que pala sel tura vila,/ pul Dioso fue plevenila / la mujele más

glaciosa / sin tenel lo tlopieso de Adán" (v. 62-67). En canvi, més frívolament, a *Lugal pala lo negliyo* (núm. 169) negres i blancs discuteixen la presència dels negres amb arguments entre humorístics, peregrins i simbòlics; unes bromes que deixen a banda, intacta i més lluent, la blancor mariana. Vénen a ser els petits àngels juganers i arremolinats a l'entorn de la Verge que podem contemplar en una Immaculada de Murillo o de Josep de Ribera: només un marc càndid, una aurèola riallera.

D'altres vegades, aquest catecisme còmic dels vilancets negres esdevé un senzill **recordatori de la història sagrada**, com a *Hoy con la danza de espadas* (núm. 63), on repassen tot de personatges bíblics que tenen l'espasa com a atribut simbòlic, des de David a Sant Pau. I d'altres vegades presenten anècdotes que gairebé semblen endevinalles, com la comparació dels negres amb els corbs precursors del colom de Noè en la història del Gènesi, que trobem a vilancets com *Al Rey, los negros festivos* (núm. 19, v. 59-62), *Esta noche los negros* (núm. 40, v. 76-79), *Un negrillo, que ha compuesto* (núm. 103, v. 45-48) i *Oigan la letra presente* (núm. 188, v. 98-101). O la ressonància del Càntic dels Càntics i el joc de paraules que permet l'adjectiu "encarnado" (color / concebut), reunits en una sola estrofa de les cobles a *Ab, zìolos zìvìyanos*: "No el colol neglo desplecies, / que tu Madle siemple Vilgen / fue molenita con glacia, /e Tú encalnarò naciste" (núm. 125, v. 43-46).

La paròdia de la societat blanca

Aunque ez fieza de Ziñola
 hoy turo ze ve trocado,
 que lo Reya ezá noztrado
 y zon lo Reya paztola.
 Nozotroz tambien ahora
 zamo más que habemo zido,
 que el Plimiyo que ha naziro
 hace a turo cabayera.

(*Al Nacimiento dichoso*, (núm. 17), Granada, 1675)

Molts vilancets de negre nadalencs conserven la tradició carnavalesca del món a l'inrevés, propi de les llibertats de desembre i hereus reculats de les *Saturnalia* romanes. Des de Bakhtin s'ha subratllat que el Concili de Trento va significar el final d'unes pràctiques festives i populars que s'escapaven del control jeràrquic de l'Església Catòlica i, en definitiva, el final d'una concepció de l'humor d'arrel medieval, d'una subversió carnavalesca on determinats rols socials eren invertits o posats en qüestió. De tota manera, més emmarcades i dirigides, dins l'Església encara era possible donar sortida a una mena d'activitats paralitúrgiques sospitoses però poc perilloses, constructives i afins a la causa evangelitzadora de la Contrareforma. Els vilancets còmics eren una d'aquestes vies d'escapament, vistos no pas sense sospites per moralistes suspicajos de

veure-hi la penetració d'immoralitats i contaminacions profanes ([vid. 2.2.1.](#)), procedents del teatre o d'influències estrangeres (Huerta Calvo, 1999).

Dins aquesta tradició del món a l'inrevés, molts vilancets de negres plantegen situacions que situen els esclaus en els llocs dels amos, en festes cortesanes o qualsevol situació que no els són pròpies. La comicitat s'aconsegueix en veure'ls reaccionar en aquestes coordenades inversemblants. Per a aconseguir-ho, sovint convé que, a la introducció, el cor expliqui aquest nou marc, evidenciant el seu caràcter excepcional. Les ocasions festives són les més preferides, sobretot les **festes de toros**, on els negres han de fer de toreros inexperts i improvisats bo i palesant la seva covardia o astúcia, a *Al Nacimiento dichoso* (núm. 17); *Los negrillos, que en la plaza* (núm. 144); *Cuche, cuche su melcé* (núm. 29) i a *Helmano Flasico* (núm. 59).

Els préstecs dels vilancets de negre amb el context teatral queden palesos en alguns textos on s'expliciten aquests contactes ([vid. 4.1.](#)). A *Al Rey, los negros festivos* (núm. 19), de León Merchante, preparar una **comèdia** en vertebra tot l'argument, repartint els papers: la negra Flasica hi farà de Primera Dama, el Nen de graciós, Sant Josep de Gelós i de Vell alhora, etc. De manera similar, *En el Portal de Belén*, titulada també *Comedia de negros* (núm. 37), el vilancet escenifica l'assaig d'una comèdia, i el seu successor a l'any següent a Toledo fingeixen un **auto sacramental** a *Señor, los negrillos mesmos* (núm. 93).

Els negres també són capaços de mimar esdeveniments com les **màscares** o les **moixigangues** ([vid. 4.1.3.](#)). A *Los negrillos a los Reyes* (núm. 140) i *Los negrillos de los Reyes (I)* (núm. 141) es disposen, per a ses tres Majestats, a organitzar una màscara amb cavalls i els genets disfressats, còmicament estrofolaris. Al vilancet *Ab siolo mandinga* (núm. 11), negres francesos i espanyols s'uneixen per a una màscara còmica per celebrar el Naixement, amb instruments i estranyes modes de vestits. Les disfresses són també les protagonistes de les moixigangues de negres a *Vaya una mojjanga* (núm. 204) i *Ab, xjolo Maltiniyo* (núm. 199). Es dedueix que són moixigangues gairebé sense argument, més enllà de la situació que promou la mateixa disfressa, que pot ser des d'una sínia a un turc. Aquests vilancets sobre màscares o moixigangues potencien la comicitat a base de descriure disfresses i personatges grotescos i irrealis. Els negres, comptat i debatut, poden imitar qualsevol celebració, des d'un ball amb pandero a una moixiganga, d'un entremès a un espectacle de xarranques i toros, tal com ho resumeix el vilancet *Ab xejora Flanziquiya* (núm. 198).

Des del renaixement, un dels tòpics atribuïts als personatges negres eren les seves ínfules nobiliàries, per això no és d'estranyar que se'ls situïn també imitant les **danses nobles** a *Den lugar a los negrillos* (núm. 30), "haciendo escuela y estudio de los sones de palacio". Efectivament,

l'estructura del vilancet és, després de la introducció, un seguit de danses cantades, primer la xacona, després un *villano* seriós, seguit d'un *zarambeque* i d'unes *paradetas*, per acabar amb el *Gran Duque*. Els pretesos afanys de noblesa s'expliciten també en plagiar **tornejos**, com fan a *Hola plimo* (núm. 61). O el **joc de les canyes**, d'origen àrab i molt popular a l'Espanya del segle XVII, en què les fileres de genets es llençaven canyes mútuament, havent-les de parar amb l'escut a *Festivos unos negrillos* (núm. 144) i a *Afuera, afuera (I)* (núm. 4) –durant el renaixement el joc de canyes fou ja excusa per a l'ensalada *Las cañas* de Mateu Fletxa el Vell, on contraposava una justa entre l'Amor i la Majestat–. També els **certàmens poètics** propis d'acadèmies literàries són plagiats a *La negla, que nunca sabe* (núm. 64).

En un vilancet gadità, *Ab, siolo salgento* (núm. 14), apareixen dos negres com a capità i sergent d'infanteria. La **professionalització militar**, per improbable, respondria més a la intenció carnavalesca dels vilancets dels negres. També és present a *Zamo contento (La toma de Belgrau)* (núm. 115), on els negres són els militars que combaten i guanyen els turcs. Una altra feina inversemblant per als esclaus negres era la de **carters**, en un món on l'alfabetització era minoritària i encara més llunyana per a ells. Tot i això, porten –i llegeixen– el correu a *Azo Antón, adónde vamo* (n. 25).

Per acabar, una de les situacions amb més interès musical es produeix quan a la mateixa capella catedralícia se superposa el personatge del negre, és a dir, es disfressen com si fossin una **capella musical de negres**. Així, en l'artifici, són negres els tibles, tenors i baixos i utilitzen instruments propis de la capella, com es pot veure a *Una capilla de negros* (núm. 104), també a *Ab Flansiquiyya* (núm. 7); *Antoniyo (II)* (núm.128); *¡Flasico! Ziol* (núm. 46); *Plimo Antón, ab, plimo Antón* (núm. 80). El joc miralls, així, es recargola barrocamment: la capella musical fingeix ser un grup de negres que fingeixen ser una capella musical. Hi trobem entrades falses del compàs, solmitzacions, discussions o interrupcions durant l'assaig i, fins i tot, s'estableixen totes unes oposicions al mestratge de capella entre diferents nacions a *Los maestros de capilla* (núm. 187); o és capaç de fingir un auto sacramental a *Hola que hola* (núm. 62).

La paròdia és un procediment molt utilitzat en la cultura popular, segons Burke (Burke, 1991: 185-187). Paròdies de judicis, de misses i altres cerimònies religioses havien estat molt característics d'un temps al qual Trento va voler posar fre. Recuperant els procediments paròdics, dels quals se n'extreia la part satírica –si més no la que podria ofendre l'Església i el poder hegemònic–, els vilancets obtenien una pàtina popularitzant amb la qual els feligresos podrien connectar fàcilment.

Un món esclau amable, pintoresc i domesticat

Flaciquiyo de Cazibona,
tome vozanzé pendona,
e hagamo unan plocinziona.

1. ¿A dónde vamo cun eya?
2. A la Vilgen de la Estreya,
que zá de neglo Patlona,
vaya plimo de plocinziona.

(*Los negrillos por su cuenta*, (núm. 143), Madrid, 1695)

D'altres cops, en canvi, els vilancets de negre sí que descriuen ambients i situacions pròpies del món esclau en què viuen. Ens hem referit especialment a aquests vilancets a l'hora d'entreveure-hi la possibilitat d'un retrat –més estilitzat que realista– en la primera part d'aquesta tesi, ocupada en el context (vid. 2.1.1). El món quotidià dels esclaus, el seu enquadrament social en les confraries, les seves formes de sociabilitat són també temàtiques que apareixen als vilancets, tot i que víctimes del pintoresc, de la necessitat d'admirar i agradar, d'un costumisme amable que n'amaga els aspectes negatius.

Respecte de les **confraries** i les **processons**, ja hem vist com es retraten els elements de la processó i els confreres a diversos textos (vid. 2.1.3). Algunes **activitats professionals dels esclaus**, especialment aquelles que tenien més visibilitat i pintoresquisme, són les preferides de mostrar als vilancets de negre. N'és un resum *Al Portal los negros vuelven* (núm. 18), on els diversos esclaus van explicant les seves ocupacions a cada estrofa de les cobles: moldre xocolata, cuinar rentar la roba, jornalera, descarregador, venedora de dolços i servents. Altres ocupacions que van reiterant-se són les següents:

- **Servents**: és la condició bàsica de tot esclau, el de servir a un amo que pot destinar-lo als quefers més diversos dels quals obté un benefici directe o indirecte. Sota la comicitat habitual, el vilancet *Lo neglo, que samo gente* (núm. 67) descriu l'estat de submissió a les decisions i arbitrarietats dels seus amos, des de cobdiciosos a presumits, per això volen portar-los a Betlem per destriar-ne bons i dolents, amb una lleugera crítica als mals amos i a vicis com la gasiveria o la petulància.

- **Venedors**: Sigui com a portadors d'ofrenes que publiciten els seus dons, o literalment com a venedors, la professió de venedor i paraire hi és representada sovint, com la negra que ven a plaça, amb els seus crits i cançons, la seva gestualitat, especialment quan els seus productes tenen alguna cosa a veure amb el Nadal, com la xocolata, que és mólta, preparada i servida sovint davant el Portal a *Los negrillos, que llegaron* (núm. 145), *La Geometría entró luego* (núm. 186) o *Viendo temblando de frío* (núm. 111), juntament amb tot un mostrari dolç (*Chocorate, ja, ja* (núm. 27), *Una tropa de negrillos* (núm. 160) o *Vinieron Francisca y Clara* (núm. 113)).

- **Estibadors i mariners:** els vilancets gaditans mostren una activitat freqüent en els esclaus portuaris, la de descarregadors o estibadors. El vilancet de 1693, *El capitán de los negros* (núm. 35), es converteix així en una cançó de treball dels esclaus, descarregant productes ultramarins:

Eya, plimos, aplisa, aplisita,
acábense de juntá.
Todos. Arererá, arererá,
1. Pue vámono a tlabajá,
que tene la frota un munro
que rescalgá.

Referències a aquesta feina les trobem igualment a *Lo plimo, al vel que eta noche* (núm. 68): "Así tlabajamo calgando lo neglo / ya con las espolta, ya con la paranca". També a Cadis, la colla fosca de *Garione, garione* es transformen en navegants comerciants, que porten la plata de les Índies i són capaços de pledejar un cop arribats a la badia.

- **Paletes:** Hi ha un vilancet madrileny de 1680, *A unos neglos albañiles* (núm. 117), que els retrata com a paletes. Tot i la finalitat conceptista i simbòlica de la lletra, els negres com a manobres no són descartables del paisatge laboral de l'època.

Hi ha un únic vilancet sevillà que retrata un món de sociabilitat força estrany a la mirada blanca, *Una zambra de las negras* (núm. 105). Amb aquest nom de *zambras* es coneixien les festes de moriscos amb música i ball, fora de les mirades dels cristians. El vilancet ho aplica a una reunió d'esclaves negres, reunides davant l'establia per ballar i celebrar-ho.

Tot i la mirada amable i humorística, de vegades els textos s'hi escapa una crueltat que sobta la nostra mirada contemporània, per la naturalitat com hi és acceptada i pel context còmic on apareix i amb el qual contrasta. Els **càstigs** i **amenaces** apareixen en boca dels mateixos esclaus, sobretot el "pringar" –cremar la pell amb llard de porc, una tortura ja denunciada pel mateix Covarrubias en la definició del terme: "es lardar lo que se asa, y los que pringan los esclavos son hombres inhumanos y crueles, y a mi parecer por buen gobierno podría la justicia necessitarles a que los vendiessen a otros dueños, o de allí adelante no los tratassen con tanta crueldad." (Covarrubias Orozco, 1993: 883)–. Tot i això, la por a ser "pringats" apareix a *Si tembláis de amores* (n. 96, v. 65), *¿Dónde vamo, plima mía?* (134, v.71) o *Mañana sa Corpus Christa* (n.176, v.12). O també la por a ser venuts a *Chocorate, jja, ja ja!* (n.27, v. 9), *Despielta, helmano Flasico* (n. 31, v.12-13) i *Pala que se duelma el Niño* (n. 78, v.67). I un repertori de maltractaments, en aquest cas més hiperbòlics que versemblants, apareix a les cobles de *Lo neglo, que samo gente* (n. 67), de Pérez Montoro, on els amos són criticats per l'estultícia amb què tracten els esclaus.

El negre com a bufó: la crítica de costums

No quiele ir a palasios, hala,
noso Chiquiyo
huyendo de la praga, hola,
de entlemetiros.

(*Una capilla de negros*, (núm. 104), Córdova, 1698)

Justament pel seu enquadrament en el món carnavalesc i les llibertats de desembre, hi caben moments de crítica social que serien més difícils d'assimilar en d'altres èpoques de l'any o d'altres situacions més reglades. Sota la disfressa del personatge negre, en la seva pretesa ingenuïtat, és capaç de denunciar costums i usos poc cristians o poc acceptats socialment. El vilancet de negre és prou polifacètic i té un cert marge d'heterodòxia com per efectuar fàcilment aquest tipus de metamorfosis. Pel que té d'empelt amb el personatge teatral de l'Arlequí o del Babau, en aquell context el negre pot dir les veritats i no per això ha de ser castigat.

Així, les modes i maquillatge que enfarina alguns rostres femenins són presa fàcil als vilancets, per exemple a *Ab manan plima* (núm. 122), on unes negres critiquen l'emblanquiment d'algunes dames a l'església:

untalémonos la cala,
polque mas de cuatlo brancas
tan brancas como nosotros
apulo untalse lo rostlo
a la iglesia se aventula,
e haciendo mucha figura
se pone más ancha, plimo,...

O la *golilla*, el coll blanc emmidonat que Felip IV havia ordenat usar en la cort en una pragmàtica del 1623 i que s'havia anat imposant al llarg del segle XVII a moltes capes socials. Quan els criats negres se l'han de posar, Tomé protesta durant tot el vilancet *A Tomé, célebre negro* (núm. 3), per la seva incomoditat però també perquè no pertoca als criats. I quan els negres són posats a fer de paletes a *A unos neglos albañiles* (núm. 117), la utilització i recompte dels diversos materials de construcció són excusa per criticar els avars, les pintures femenines, arrendadors, manefles..

Però el vilancet que inclou més crítica de costums, centrat en el despotisme dels amos blancs, és *Lo neglo, que samo gente* (núm. 67), de Josep Pérez de Montoro. A cada estrofa de les cobles, un esclau narra les servituds a què el sotmeten un amo coix, un de borni, una vella presumida, un de cobdiciós, una de boja, etc.

Sense quarta paret: jocs metateatral

Esta noche za cansaro
de tanto villanciquero
que ya nus hace turero,
bailadero, cantadero
de sonaja y de pandero
con el tinte de sartén;
y en buena fe
que podía excusalo,
pulque ya se ve.

(*Mucho tardan los negrillos*, BN 308, Madrid, 1697)

Independentment de la temàtica que centra el text del vilancet, sempre hi ha una possibilitat d'interrupció, de posar en evidència el seu caràcter teatral trencant la quarta paret que el separa del públic, d'implicar els oients en l'esdeveniment musical, bo i obrint un vilancet que, en aparença, s'està construint improvisadament, en uns jocs metateatral que introdueixen el teatre dins el teatre, molt propis de la mentalitat barroca.

Així, de vegades trobem representat **l'assaig, la preparació**, la crida dels agents, les discussions sobre el tema o la seva gestió, ja sigui d'una comèdia o del mateix vilancet. Ja hem vist, per exemple, com *Al Rey, los negros festivos* (núm. 19) i *En el Portal de Belén* (núm. 37) plantegen, més que una comèdia, l'etapa prèvia i *Señor, los negrillos mesmos* (núm. 93), la seva continuació de l'any següent, fa el mateix amb un auto. En ambdós casos s'insisteix en el nerviosisme de la situació, en la pèrdua i oblit dels papers, en fingir una improvisació que no és tal, com si l'obra es construís al moment davant dels ulls i oïdes del públic. O, en el text de *Un negrillo, que ha compuesto* (núm. 103), un negret apareix com a poeta capaç de compondre el vilancet que està interpretant. Altres vegades es fingeix la interrupció de l'obra, com a *Antoniyo (II)* (núm. 128), on la capella negra perd el compàs i han de tornar a començar. Als vilancets *Ab, siolo Mincholiyo* (núm. 12) i *Ab, mi siolo Juanico* (núm. 8, v. 60-65) el cantaire perd la tonada de la xacona:

1. Este Niño, que ha nasira...
Ay de mí, siolo Juanico,
plogigalo su melsé,
que a mí el tono se ha ma ito.
2. ¿Qué dise, siolo Alonso?
1. Que cantaya más no sé.

Hi ha espai, de tant en tant, per a **reflexions sobre el mateix gènere**, sobre la seva conveniència, la seva utilitat o l'agonia del tema. Pérez de Montoro, a *Ya que falta, porque acabe* (núm. 114), comença el vilancet posant en boca del narrador la tradició d'acabar la sèrie de vilancets amb un de negre. O, en un gest d'autocrítica, de vegades s'ironitza sobre l'abús dels tòpics que acompanyen aquest tipus de vilancets, com a *Mucho tardan los negrillos* (núm. 72). En forma de judici, el vilancet de nacions *Al alcalde de Belén* (núm. 177) contraposa els pastors Gil i

Pascal amb el Sagristà, els primers defensant la diversitat de gents i parles, mentre el sagristà vol foragitar balls i festes del Portal. L'alcalde dicta sentència en favor de la festa i la tradició heterodoxa. I *Helmana Flasica (I)* (núm. 58) posa èmfasi en la demanda i l'ambient que segurament s'escoltaria durant l'audició, en contrast amb els altres vilancets (v. 57-66):

Cuando neglo canta
 hay risa y rumol,
 mas si canta branco
 tolo es suspensión.
Y toque Flasica...
 Si en la maitina
 no hay neglo, pol Dios
 que le echan la culpa
 al compositó.
Y tumbe y retumbe...

El tema de **l'envelliment de la temàtica** apareix molt aviat. Ja hem vist el que va confegir Vicente Sánchez per a la festivitats de Reis a Saragossa de 1667, *Mucho Gil he llegado a sentillo* (núm. 206), tot ell un debat sobre la pertinència del vilancet de negres ([vid. 2.2.3.](#)).

Un any després, l'autor anònim de la lletra de *Con punta de sacristán* es troba, el 1668, en una crisi creativa davant l'angoixa i exigència de novetat pels vilancets nadalencs. Soluciona el problema palesant la reutilització de velles lletres: "mas, sin que nadie se pique, / de ellas haré una ensalada,/ que siendo letra de letras, / ha de ser chanza de chanzas" (v. 22-25). I, efectivament, usa molts textos presents a *Entróse en el Portalillo* –per bé que, essent aquest vilancet posterior, hem de suposar-ne un altre d'anterior i previ a ambdós casos–. Un cas similar és el vilancet de nacions *Oigan la letra presente* (núm. 188), de Vicente Sánchez, "hecha de letras pasadas". I el 1696, *Ab xiolos xiviyanos* (núm. 125) ja enceten el vilancet dubtant de què cantaran aquelles matines, dirigint-se obertament al públic sevillà i plantejant "que no zabe lo moleno / coza nueva que dezile" i, de fet, la resta del text ve a ser una sobreexplotació dels motius més trillats del tema del negre.

3.1.2. Aspectes morfològics

Encara que no puguem parlar dels vilancets com a literatura popular, els poetes que els varen escriure eren coneixedors de les característiques que podrien donar-los-en l'aparença. En la seva anàlisi de les formes populars, Peter Burke les entén com un repertori fruit de combinacions de formes elementals, amb permutacions d'elements creats amb anterioritat, reutilitzant i refent esquemes, motius, temes i fórmules que, afirma, són especialment evidents en el cas de la música. Podem parlar, doncs, de tema i variacions, en un continu succeir-se de préstecs i

manlleus (Burke, 1991: 188). En els vilancets de negres aquesta "flotació" de motius hi és ben palesa en la tria dels motius literaris: hi ha fragments que apareixen una vegada i altra, com la salutació inicial entre els personatges o la discussió sobre quina tonada cantar. Els textos es reciclen, totalment o parcial, les cobles d'un vilancet apareixen en un altre de diferent, en un temps on la propietat autorial és entesa de manera substancialment diferent a la nostra. A l'edició dels textos presentem moltes d'aquestes reutilitzacions, de vegades amb lleugeres variants entre elles, d'altres donant lloc a una versió nova i més allunyada. Així, el vilancet de nacions *La Geometría entró luego* (núm. 186), estrenat el Nadal de 1666 a Toledo, es reconverteix en *Vengan todas las naciones* (núm. 195) en el monestir madrileny de les Descalzas Reales de 1690, tan sols amb uns lleus retocs. Un cas especial és la reutilització que fa Vicente Sánchez de *Porque los negros celebren*, de León Merchante, sense esmentar-lo (núm. 86 i 154). La capella de negres, malalta i desentonada, interromp la còpia a l'Estribillo, però la reprèn a les Coplas.

Estructures formals

Les estructures literàries dels vilancets de negres no difereixen pas dels altres contemporanis. Alguns d'ells tenen l'estructura binària tradicional, heretada ja del segle anterior, formada per una tornada introductori i unes cobles estròfiques. La repetició de la tornada pot marcar-se al final de les cobles, tal com ho indiquen alguns impresos, establint-se així una estructura ABA (*estribillo - coplas - estribillo*). Al llarg del segle XVII, aquesta estructura binària deixa pas també a una de ternària, que subdivideix la part inicial entre una introducció i una tornada (*introducción - estribillo - coplas*). Mètricament, la introducció sol estar més estructurada mitjançant quartetes, mentre que la tornada és més lliure. Les cobles, seguidament, consten d'estrofes constituïdes cadascuna per una quarteta a la qual s'hi pot afegir un o més versos de represa, sovint presos de l'estribillo. (Bègue, 2000: 134). Aquesta estructura formal bàsica i ideal, però, admet moltes variacions i múltiples excepcions.

En el seu estudi dels vilancets escrits per Pérez de Montoro, Alain Bègue distingeix dos esquemes bàsics que també es reconeixen als vilancets de negre. En el primer, un narrador o narradors externs (el solista o el cor), és a dir, sense assumir cap rol de personatge —als impresos de vegades apareix com a *Texto*—, presenten l'escena, la situació, el paisatge i els personatges. En el segon, en canvi, més proper a una obra teatral, els cantants assumeixen directament el seu paper, autopresentant-se (Bègue, 2001: 138-39). Els primers solen donar lloc a l'estructura ternària introducció-estribillo-coplas, els segons conformen una estructura binària estribillo-coplas.

En una estructura binària, la manera més habitual de començar la tornada és amb un diàleg (Bègue, 2007). Els motius d'aquest diàleg responen a quatre intencions bàsiques, assertives, exclamatives, interrogatives o imperatives, que donen lloc a un repertori limitat de motius. Així, la crida i l'exclamació és una de les maneres de començar més habituals, amb un 'Ah' o un vocatiu inicial que serveix de crit i de salutació al company. De seguida és freqüent de trobar un dels negres disposat a donar ordres –amb càrrec d'alcalde o no–, demanant de fer lloc, recomptant els presents, fent un recordatori de les seves obligacions o discutint com s'han de dur a terme (*Afuera, aparta*, núm. 119; *Ab, mi siolo Juanico*, núm. 8). El mode interrogatiu es desplega quan algú ignora els fets claus de la situació i el seu interlocutor els explica, a ells i de passada també a l'auditori (*Ab, siola Flacica*, núm.10). Si, en canvi, tots es mostren disposats a la celebració, el pronunciament assertiu ràpidament es desplega, amb fórmules entusiastes com 'vaya' o 'empiece' (*Ab, negliyos de Santo Tumé*, núm. 9). Les estructures en diàleg són la norma en els vilancets sense introducció, però altres vegades el duo s'amplia a tres (*Al Rey los negros festivos*, núm. 19, *Los negrillos por su cuenta*, núm. 143); quatre (*En el Portal de Belén*, núm. 36; *A unos negros albañiles*, núm.117) cinc (*Aquí za Flacico*, núm. 24) i fins a sis cantaires (*Aquellos negros que dieron* núm. 23), però l'increment de personatges no fa variar substancialment els motius temàtics. Més que la subjectivitat de cadascun, només hi donen varietat i color: importa més el missatge col·lectiu. Per això mateix són rars els vilancets de negre protagonitzats per un sol personatge solista, com els vilancets lírics categoritzats per A. Bègue.

Característiques de la parla dels negres als vilancets

Unos negros cortesanos
hablan nuestra lengua ya,
que hoy se quitan el frenillo,
y aun el bocado de Adán.
Gracia es el hablar cristiano
al Dios Niño en el Portal,
que un negro con tanta jeta,
qué gracia tiene en zezear.

(*Unos negros cortesanos*, núm. 106, Saragossa, 1696)

Quan els negres passen a ser cortesans, perden el seu accent característic, el *zezeo*, segons el joc retòric que planteja el vilancet saragossà *Unos negros cortesanos*, recitat certament sense cap rastre d'argot: "Hola, hola, hola y más hola, /que habla como nosotros /el Rey de Angola". El recurs de la parla del negre amb finalitats còmiques es dona en paral·lel a d'altres argots d'altres col·lectius, des dels gitanos als portuguesos o moros, des dels biscaïns als estudiants, per això hi ha un interès a codificar-les perquè siguin ràpidament reconeixibles, segons la re-creació pseudolingüística a què eren sotmesos (Gregori i Cifré, 1997). La parla del negre, pels seus antecedents històrics i per la seva popularitat, és una de les que queden fixades amb unes

característiques que, si bé no són totes específiques dels negres, en conjunt conformen una manera de parlar perfectament identificable, repetida a vilancets i obres de teatre. Al llarg del segle XVII serà fins i tot un recurs fàcil, irònicament criticat per Francisco de Quevedo a *El libro de todas las cosas y otras muchas más* ("Si escribes comedias y eres poeta, sabrás guineo en volviendo las rr ll, y al contrario: como Francisco, *Flancisco*; Primo, *plimo*" (Quevedo, 1993: 430).

El personatge del negre, delimitat segons el seu argot característic i els seus trets més reconeixibles, no només apareix als vilancets i a la literatura dramàtica. Els autors que van conrear tant els vilancets com el teatre, quan s'acostaven a d'altres gèneres continuaven tenint a mà un arquetip fàcilment identificable. Hem destacat Góngora com un dels primers escriptors coneguts com a proveïdors de textos de vilancets, però l'autor de les *Soledades* no constreny l'ús del personatge negre a aquest entorn. Al seu sonet satíric *A la 'Jerusalem conquistada' que compuso Lope de Vega* (1609) fa parlar un personatge negre amb un argot ple de flexions conegudes (Góngora y Argote, 1968: 264):

Vimo, señora Lopa, su Epopeya,
e por Diosa, aunque sá mucho legante
que no hay negra poeta que pante,
e si se panta, no sá negra ella.

Corpo de San Tomé con tanta Reya,
¿no hubo (cagayera fusse o fante)
morenica gelofa, que en Levante
as Musas obrigasse aun a peeya?

¿Turo fu Garcerán? ¿Turo fu Osorio?
Mentira branca certa prima mia
do Rey de Congo canta don Gorgorio,

la hecha si, vos tuvo argentería
la negrita será turo abalorio
corvo na pruma, cisne na armonía.

També Francisco de Quevedo es va deixar temptar per una tipologia de personatges amb tan fort arrelament popular, de manera que al seu romanç *Boda de negros* apareixen Tomé i Francisca del Puerto, casant-se (Quevedo, 1969: 321). El sentit del poema queda ben explicat per Ignacio Arellano (Arellano, 1987). La rica imatgeria del poema és propera, superant-la per la seva exuberància culterana, a la dels vilancets de negre: hi apareix el tema de l'esternut, les comparacions amb el fum, els corbs, el carbó, el coco o el contrast entre negres i blancs. Però cap d'ells dos no dialoguen, i pel fet de negar-se-li la paraula, juntament a la mirada de superioritat cap a aquella boda d'esclaus pobres, el poema resulta més cruel que els vilancets de negres:

Vi, debe de haber tres días,
en las gradas de San Pedro,

una tenebrosa boda,
porque era toda de negros.
Parecía matrimonio
concertando en el infierno,
negro esposo y negra esposa,
y negro acompañamiento. [...]

Val la pena recalcar la proximitat d'aquest poema amb el tema de les bodes de negres, presents als entremesos (*El negro* de Simón Aguado, *Entremes de los negros* de Francisco de Avellaneda...), però en canvi absent als vilancets.

L'argot dels vilancets de negre ja ha estat analitzada a bastament (Salas Cassy, 2011: 42-43; Tejerizo Robles, 1989: 139; Vodovozova, 1996: 108-124). A tall de resum, en podem destacar aquests trets:

- Ieisme molt marcat (*goliya, beyaca, beya*).
- Ceceig s > z (*zocorro, zñolez, veztira*), un tret que comparteixen amb altres parles, com la dels gitans. Altres vegades, en canvi, apareix el fenomen contrari del sesseig z/c > s (*nasiro, dise*).
- Apòcope o desaparició de consonants finals (*papé, melcé, també, vamo*).
- Metàtesi de diverses consonants: l > r (*branca, tartamuro*), r > l (*neglo, plecisa*), d > r (*panariyos, guisaro*).
- Metàtesi d'algunes vocals, tot i que de manera menys sistemàtica que en les consonants (*lu neglo, pulque, escura*). Apareixen, de tant en tant, vocals epèntiques entre consonants (*guruganta, Pazicuala*).
- No diftongació en casos com *pimenta, parente*.
- Nasalitzacions esporàdiques (*papangaya, chancona*).
- Betacisme, és a dir, confusió de la b i la v. Sembla que la pronunciació diferent d'una i altra ja estava igualada a finals del segle XVI excepte a zones com Andalusia, però alguns poetes les continuaven usant com una altra marca fonètica de la parla dels negres (*bilansico, bamo, bosa melcé*).
- Confusions i simplificacions de grups consonàntics, especialment -st (*sacilitán, dotor, Frasiqiya, fiessa, etâ*).
- Afèresis freqüents dels grups es-, in- o en- (*no pantemo, aquí sa, trumenta*).
- Freqüents confusions en el gènere o nombre de persones i objectes (*la tipla, lo Reya*), amb més feminitzacions errònies que masculinitzacions.
- Confusions en les conjugacions verbals (*yo muele, yo sabe*).

- Confusions en l'ús dels verbs ser i estar, que de vegades dona lloc a la forma fusionada *essar* o *ezar*, molt abundoses en els diversos temps i conjugacions (*sa* o *za*, *ezamo* o *esamo*).

Aquesta parla es combina amb la parla no connotada del narrador o narradors del vilancet, quan n'hi ha, establint un contrast entre la introducció i la tornada i cobles, o bé amb el cor i els solistes. Resulta difícil saber si l'argot construït als textos responia a la realitat de la parla coetània dels esclaus o una simple estilització literària. Tant Weber de Kurlat com Swiadon tenen tendència a relacionar-los amb fenòmens lingüístics concrets i presents a diverses parles africanes, a les quals s'hi afegeixen els lusitanismes propis del comerç esclavista portuguès, per tant li atorguen una certa plausibilitat, que queda reforçada perquè molts d'aquests fenòmens lingüístics encara són presents en poblacions castellanoparlants amb molt substrat esclau, com a l'espanyol que es parla a Cuba. Jordi Cerdà, en canvi, aplicant a l'ensalada *La Negrina* de Mateu Fletxa els estudis lingüístics de Germán de Granda, assenyala el pas cap a un estadi d'estilització i deturpació de la realitat lingüística negra:

En poc més d'un segle a *La Negrina* i en un indret –Sevilla– on la presència d'africans devia ser abundosa, la parla de negre ja es desprenia de lusitanismes i, segurament, s'atenyia a formes molt més anquilosades, en definitiva, a l'estereotip. En un primer moment els testimonis literaris que recreen aquesta parla de negres podien reflectir les peculiaritats lingüístiques seguint uns criteris autoreproductius; tanmateix, en una segona fase, la realitat lingüística reproduïda tendeix a l'estilització, a la deturpació i s'estereotipa, trobant un encaix en una tradició literària cada vegada més rígida i menys vital." (Cerdà Subirachs, 2003: 297)

3.1.3. L'humor com a mitjà: el riure sota control

1. Chocorate. 2. ¡Ja, ja, ja!
1. Chocorate. 2. ¡Je, je, je!
1. A la Niña. 2. ¡Ju, ju, ju!
1. Que me brinca y salta lo pe.
2. ¡Ju, ju, ju, ja, ja, ja!
1. Negro de Congo y Santu Tumé.
(*Chocorate, ja, ja*, núm. 27, Cadis, 1680)

Malgrat el seu estat esclau, sovint els personatges negres deixen anar un riure sonor, franc i encomanadís, deixant traslluir una alegria que tan de bo fos rerefons d'una felicitat real. D'altres vegades canten que volen fer riure l'auditori, el Nen o els Reis, com a *Al Poltá, Flaciquiyo, entlemo* (núm. 127) de Vicente Sánchez; o "con el zon zonezito del zarabuyí, / haremo a lun Reye de Reya reir", diu *Con el zon zonezito* (núm. 129). O se'n riuen l'un de l'altre, com a *Con los Reyes se vienen* (núm. 130) i a *Ab siola Flacica* (núm. 10). Hi ha riures oberts, també, a *Chocorate, ja, ja* (núm. 27), a *Hoy con la danza de espadas* (núm. 63) ([vid. 3.2.3](#)). El riure –el riure que evidencien el negres i el que volen provocar en l'auditori– és un dels objectius bàsics dels vilancets negres, un objectiu que és alhora un mitjà, servint en darrer terme a l'evangelització.

No hi ha cap vilancet de negres que s'enquadri en l'àmbit seriós. La seva ordenació habitual com a vilancet tercer, per finalitzar el primer nocturn o, encara més, com a vilancet final –el vuitè o el

novè— per acabar el tercer nocturn i amb ell tot el cicle, denoten clarament que la seva finalitat és cloure la festivitat amb una celebració festiva i humorística. A la catedral de Girona, per exemple, aquest costum persistia encara el 1790, quan el mestre de capella va demanar al capítol si calia compondre l'acostumat vilancet "jocoso" (Pujol, 2010: 423).

L'humor i el riure, descontrolats, eren objecte de suspicàcia en el barroc i, com a tals, objecte de debat ja des de l'Edat Mitjana. Des de la Contrareforma catòlica, diversos teòlegs consideraven que l'home no havia de riure, i així s'alinea Sant Ignasi de Loyola als seus *Ejercicios espirituales*: "No rías y no digas nada que provoque la risa". Però, per contra, Santa Teresa de Jesús s'expressava en favor del riure, perquè l'ajuda a conèixer els seus sofriments: "Me río y conozco mi miseria" (Verberckmoes, 1999). *In medio stat virtus*, el terme mig fou el que va acabar triomfant, l'*entrapelia* d'arrel aristotèlica i que ja defensava Sant Tomàs d'Aquino, és a dir, la broma innocent, moderada i inofensiva, que demostrí la capacitat de ser civilitzadament divertit, l'equilibri entre l'excés i el defecte:

De la Contrarreforma nacieron unos ámbitos completamente nuevos para el humor: la risa sirvió para revestir el aprendizaje espiritual y la hegemonía cultural de la Contrarreforma con los códigos de la expresión visual y corporal propia de la vida cotidiana y de las experiencias corporales corrientes. (Verberckmoes, 1999: 89).

A banda de l'àmbit religiós, els ambients cortesans tampoc no eren favorables a la rialla franca, i encara menys la cort dels Àustries, regulada per un protocol hieràtic d'ascendència borgonyona que no afavoria aquest tipus d'expansions. El francès François Bertaut escriu com Felip IV, durant una comèdia, l'octubre de 1659, la presidia amb rostre immòbil i ànim impassible. El mateix rei es tapava el rostre perquè no el veiessin riure per una gràcia de la seva filla Maria Teresa. I és que la rialla oberta casa malament amb la cortesia elegant que ja proposava Castiglione a *El cortesano* (García Gómez, 2005). En la seva aplicació als gèneres dramàtics i als vilancets còmics, doncs, aquesta poètica de l'humor va haver de modular-se. José Checa Beltrán, davant la carència d'un tractat clàssic i sistemàtic, reconstrueix una poètica del riure al barroc per als dramaturgs espanyols a través de les teories fragmentàries de diversos autors com Alonso López "El Pinciano", Carvallo, Burriel, Díez González, Masdeu i Sánchez Barbero, que posen al dia regles i idees extretes d'Aristòtil, Horaci, Ciceró o Quintilià. Conclou que, en paral·lel a Europa, s'evoluciona cap a una comicitat més restringida, aplicada als gèneres menors i les categories socials més humils. El riure barroc no ha d'alterar res, sinó més aviat confirmar els prejudicis existents (Checa Beltrán, 1999).

Moltes d'aquestes regles i orientacions donades per la preceptiva de l'època es poden resseguir als vilancets de negres, com exemples d'una poètica de l'humor plenament emmarcada dins els límits estètics i morals del moment:

- La mimesi del comportament d'homes inferiors, però no en tota l'extensió del seu vici. La idea, provinent de la *Poètica* aristotèlica, que només els personatges inferiors poden ser objecte de ridícul, té una traducció ideal no només en els vilancets de negres sinó en tots els còmics, habitats per pastors senzills, estudiants, vilatans i una àmplia gamma de personatges d'extracció social humil. En tant que personatges inferiors, són objecte de ridícul.
- L'absència de dany. Tot i que els personatges inferiors siguin objecte de burla, aquesta no ha de inferir gran dolor ni gran ruïna damunt d'ells, perquè la compassió guanyaria a la ridiculesa. Així, als vilancets les amenaces de càstig sempre es revelen innecessàries, la bondat acaba triomfant sobre la temptació, els defectes són suportables. En canvi, la crueltat té un altre destí, en els vilancets: l'infidel, personalitzat en el turc i en el jueu, presentats sempre en termes molt més crítics, com a *Molenillo de Cochín*, on el negre denuncia el maltractament de Jesús per part dels jueus:

Chocotiyo Rey de prata,
mijor nasiela en Tulquía
que no entre perro judía,
que aquí como a un neglo os tlata,
si nasiera entre mulata
de Angola, mi Rey, si quiela,
una negra cama os diela
pala acostar su Melsé,
que entle neglo hay caridá.

- La *turpitud* i la *deformitas*, defectes morals o físics, que segons Ciceró provoquen el riure. La mateixa negror dels protagonistes és una tara que s'acompanya amb altres defectes, descrits sovint en termes que els animalitza, com el morro ("focico"), per exemple. Els vilancets són encara més explícits quan es tracta de pintar amb traç gruixut la peresa, amb tants de negres reticents a anar a adorar en iniciar-se el drama –com els protagonistes de *Dispielte siñol Tomé* (núm. 34) o *A Belén vamo, Flásica* (núm. 1) semblen el nostre rabadà–, la seva covardia quan han de torejar –com a *Helmano Flásico*, de Pérez de Montoro– o la supèrbia dels seus afanys de noblesa ([vid. 3.1.1.](#)).
- La finalitat didascàlica i catàrtica: l'objectiu del riure és transmetre una màxima moral al públic. Així com la tragèdia ensenya per mitjà de la pietat i el terror, la comèdia ho ha de fer mitjançant el passatemp i el riure. No s'ha de perdre aquest objectiu didàctic i evangelitzador dels vilancets de negres, de vegades ocult sota la broma fàcil. En aquest sentit, el negre Francisco –potser la freqüència d'aquest no és gratuïta, recurrent al sant més humil i bondadós, Sant Francesc d'Assís– no deixa de ser un model de nou cristià, humà i propens al pecat com el mateix poble menut, però que s'esforça per esmenar els seus defectes i errors i seguir el camí encomanat per l'Església: "Sigámoslos, que se van / los

negros con algarazas, / y aunque tiznada la cara, / llevan limpio el corazón, / con que de buena razón / algo se nos pegará." (*Con los Reyes se vienen*, núm. 130).

- Els mitjans per aconseguir el riure. Des de Ciceró i Quintilià, l'humor es despertava a partir d'allò que es basa en "les coses" –el que per sí és graciós, siguin quines siguin les paraules amb què es diuen–, o bé "en les paraules" –allò que canviant els mots perd tota la seva gràcia en les paraules mateixes". En la tria entre l'humor a partir de les coses o de les paraules, entre *res* i *verba*, durant el barroc hom va decantant-se per aquestes darreres:

No resulta arriesgado aventurar que la afición barroca por los juegos de palabras vino a ser una suerte de compensación psicológica, una reacción ante el estrechamiento del ámbito de lo cómico. (Burke, 1999: 73)

L'afirmació de Peter Burke s'emmarca en el procés de "desintegració del riure popular" que havia ja analitzat Bakhtin per a l'Europa de Rabelais, un control del riure que té la seva traducció, per exemple, en el decret del papa Pius V contra el riure sense moderació a l'Església, el 1582. En aquest procés d'accentuació dels jocs verbals, els vilancets còmics l'humor per les paraules predomina sobre l'humor per les coses. En els de negres, hem vist com ja desperten la hilaritat posant-los en situacions que no els pertocuen; però és sobretot la mateixa parla, els jocs amb les paraules i els conceptes, els que dominen la facècia. Entre aquests procediments del riure mitjançant les paraules, destaquen l'equívoc –prendre en sentit literal les paraules dites amb una altra intenció–, al·lusions, trasllats o inversió de vocables, la ironia, la paronomàsia –aproximar mots de sonoritat propera i significat llunyà, com *caballera* y *cagallera*– i l'amfibologia –ambigüetats produïdes per l'estructura gramatical de la frase, com "la solfa, mi Re" de *Aquí xa Flaxico* (núm. 24, v. 31)–.

3.1.4. *Flacico/Flacica: alguns apunts de gènere*

Entren las morenitas
a sazonar la fiesta,
pues es cada una
un grano de pimienta.
Y al calor del baile
salte la castañeta
y al sonecillo indiano
del zarambeque
anden las mudanzas
firmes y alegres.

(*Los negros, que están cansados*, núm. 146, Alcalá de Henares, 1666)

Quan hem descrit les característiques morfològiques de la parla de negres, ja hem destacat les freqüents confusions en el gènere i nombre de persones i objectes (*la tipla, lo Reya*), amb més feminitzacions errònies que masculinitzacions. Aquestes confusions afecten fins i tot els conceptes més sagrats (*Jesuncliza, Dioza...*) que, en boca dels personatges cànids dels negres i el

context del vilancet còmic, no devien resultar ofensius ni irrespectuosos, vista la freqüència en què s'hi incorre.

Aquesta tendència a la confusió del gènere gramatical fa difícil, de vegades, identificar com a masculins o femenins alguns dels personatges que hi apareixen. Quan els vilancets són d'estructura ternària, amb introducció, tornada i cobles ([vid. 3.1.2.](#)), la introducció sol anar a càrrec d'un narrador impersonal o *Texto* que sol dissipar els dubtes sobre el gènere dels personatges. Però no sempre. A *La negla, que nunca sabe* (núm. 64), per exemple, des del moment en què a la introducció ja s'adopta la parla negra, ens fa dubtar del gènere del personatge protagonista durant tota la composició. Així mateix, a molts altres vilancets, el freqüent apel·latiu de "plima" no ens dona pas la seguretat que es cridi un personatge femení, quan trobem, per exemple, "tuca la gaita / plima Fasico, / túcala be" a *Con todos sus instrumentos* (núm. 131). També ens fan dubtar de la identitat dels personatges fragments tan volgudament confusos com aquest, de *Molenito de cucurucú* (núm. 149, v. 34-37): "Yo soy un neglo culpulenta, /y tú tan chiquiya ezás, /que puele ser enaniya / de lu Reye de Sabá". És força segura la finalitat humorística que es pretenia aconseguir amb aquesta confusió de gèneres que, com veurem tot seguit, va més enllà del pur error gramatical.

Davant de l'ambigüïtat de gènere produïda per la parla negra, cal recórrer a la veu neutra del *Texto* o del narrador per tenir la seguretat del gènere dels personatges. I llavors sí, sabem que són elles les protagonistes de *Una zambra de las negras* (núm. 105), *Viendo en el Portal las negras* (núm. 110), *Vinieron Francisca y Clara* (núm. 113) o *Los negros, que están cansados* (núm. 146). D'altres vegades, per les feines, el context que es descriuen o bé pels noms mateixos (Mangalena, Gregoriya, Jorgiya...), la confusió es dissol, adonant-nos clarament de quins són els personatges femenins. I veiem que són nombrosos, i que es combinen de totes les maneres possibles: en diàleg home-dona (*Ob qué vimo Mangalena*, núm. 76; *Quelemo, maese Flansico*, núm. 91), en diàleg entre dones (*Jesuclita, Mangalena*, núm. 203; *Chocorate, ja, ja, ja*, núm. 27; *Vinieron Francisca y Clara*, núm. 113), i en grups mixtes (*Frasiquiro, André y Elvira*, núm. 51; *Flaziquiya, Pazicual*, núm. 47). Tot plegat dona visibilitat i veu als personatges femenins, presentats en paritat amb els masculins, una situació equiparable a les comèdies però rara en el context eclesiàstic. En el poblat pessebre nadalenc, poques vegades les pastores, les criades o les rentadores prenen la veu. Altrament, als vilancets de negres –junt amb els de gitanes–, les Mangalenes, Isabeles i Francisques conviuen en igualtat amb els Antoniys i Pazicualiyos.

Quan obtenim la part musical dels textos, com a *Antoniya, Flaciquiya, Gasipá*, de Filipe da Madre de Deus, observem que aquests personatges són interpretats per les veus agudes, els tiples i els

altos, una diferència important amb la dramaturgia profana. Allí, els papers femenins eren interpretats per actrius en els corrals i empostissats dels territoris de la corona espanyola i la portuguesa, a diferència del teatre anglès, on eren els actors adolescents els qui havien d'encarnar els rols femenins. Aquesta mateixa ambigüitat de gènere, doncs, s'acaba produint a les catedrals, on Francisca i Clara venien a ser interpretades pels cantors –homes– de la capella.

Tant per les buscades errades gramaticals com pels rols femenins adoptats per cantors masculins, doncs, la confusió de gèneres és freqüent i intencionada, com a un recurs humorístic més. L'accentuada presència de papers femenins pot tenir una explicació probable en les arrels històriques del personatge-típus en els entremesos renaixentistes, que havien insistit en el personatge de la criada negra, com l'Olalla de Lope de Rueda. Una altra explicació, més pregonada i agosarada, es podria buscar en la creació d'una alteritat encara més rotunda i extrema que la negritud i l'esclavitud, afegint-hi la feminitat, per part d'una mirada masculina. Si, segons la poètica aristotèlica de la comicitat, el riure s'ha de basar en la mimesi dels éssers inferiors, en una societat on la dona així és considerada, la tríada negritud-esclavitud-feminitat pot constituir el sùmmum de l'objecte còmic, construint així un Altre més llunyà i diferent, però encara dòcil i subjugat.

3.2. LES MÚSIQUES

Vamo cu eya, mía siñola,
 quelito lo sone,
 curridos los pasos,
 glazioso compaze,
 puliro, lasgaro.

(*Flaziquiya, Pazicual*, núm. 48, Sevilla, 1693)

No s'ha d'oblidar que els continguts dels textos del vilancets eren servits amb la col·laboració indispensable de la música, i aquesta era valorada fins al punt que els impresos deixen constància gairebé sempre dels mestres de capella responsables, i gairebé mai del poeta vilanciquer. Emperò, perdudes la gran majoria de les partitures manuscrites, de molts vilancets només en podem parlar dels aspectes literaris. Tot i així, els textos deixen entreveure les circumstàncies musicals amb què s'entrelligaven, com analitzarem més endavant.

La recerca a diversos arxius musicals catedralicis ha permès detectar una certa quantitat de manuscrits siscentistes, als quals s'han de sumar els d'altres fons com la Biblioteca de Catalunya, més els vilancets ja transcrits i publicats a diversos reculls. Per a la tria d'exemples musicals dels vilancets s'ha partit de la seva representativitat, però també de la seva disponibilitat. Pel que respecta a la seva representativitat, les peces s'han escollit de zones diverses, sota advocacions diferents i cobrint l'espectre temporal del segle XVII. I pel que respecta a la disponibilitat, s'han combinat les peces ja publicades amb d'altres d'inèdites, fruit de la recerca de fonts primàries a diversos arxius catedralicis. En aquest cas, els condicionants han estat diversos i més atzarosos, sobretot fruit de la facilitat o dificultat d'accés a les fonts, localitzades en uns arxius que sovint no poden garantir condicions òptimes de consulta.

A més, s'han escollit també exemples que no responen exactament al títol de vilancets sinó d'altres que s'haurien d'englobar en un epígraf més ampli de "música devocional", tal com l'entenen Tess Knighton i Álvaro Torrente (Knighton & Torrente, 2007), on coexisteixen els vilancets amb d'altres amb qui compartien parts estructurals i complien funcions similars. És el cas dels tons –"tonos" en castellà–. Per *tono*, dins el context musical del barroc, s'entén un tipus de peça amb una certa indefinició formal, segons Francesc Bonastre, que es pot arribar a aplicar a qualsevol composició en llengua romanç musicada. Tot i que el *tono* sol ser profà (de vegades especificat com "*tono humano*" o "*tono a lo humano*"), no són pas pocs els de contingut religiós, coneguts com a "*tono a lo divino*". Com que solen tenir una o dues veus, de vegades la denominació queda directament substituïda per "*solo humano*" o "*dúo humano*". La indefinició també afecta a la seva estructura formal, força lliure, tot i que al llarg del segle XVII es va consolidant uns esquemes similars als del vilancet, amb una tornada –precedida o no per una

introducció— i unes cobles estròfiques. La similitud entre els vilancets i els tonos religiosos augmenta al llarg del mateix segle quan se'n componen a quatre o més veus (Bonastre i Bertran, 2002b). Si hi afegim la seva funcionalitat, adaptable també en un context de devoció, uns i altres poden arribar fins i tot a confondre's. És per tot això que, dins aquesta selecció de vilancets de negres, hi hem donat cabuda també a un *tono*, *Quienes han de ser los negros*, d'Olivelles, i el parell de duos nadalencs *¡Hazó, Antón!* de Barter i *¡Huchuá, bu!*, d'Artal.

3.2.1. Les partitures estudiades

En comparació als textos, els exemples musicals de vilancets de negre del segle XVII localitzats als arxius espanyols no són pas tan nombrosos. Si l'atzar ja no ha afavorit gaire la conservació dels manuscrits musicals del Sis-cents en general, encara ho ha fet menys amb els vilancets de negre en particular. Les especulacions sobre aquesta escassa supervivència són arriscades, però és possible que sobre elles hagi pesat, des de la seva creació ençà, la idea de peces de circumstàncies, poc valorades pels mateixos compositors i arxivers. La música dels vilancets de negres és susceptible d'ésser vista com a repetitiva, menor i banal en comparació a d'altres músiques coetànies. Recordem les apreciacions pejoratives de Cerone o tants altres teòrics musicals de l'època sobre els vilancets còmics i amb barreja de llengües, que no ajudaven a valorar i conservar unes músiques, encara que fossin molt populars al seu moment.

En la recerca d'exemples musicals s'ha partit, d'una banda, dels arxius musicals que tenen catàlegs editats ([vid. 2.2.2.](#)) i, de l'altra, de transcripcions ja fetes i publicades en determinades edicions crítiques. En el primer cas, ha calgut la transcripció de manuscrits inèdits, que es presenten als annexos. En el segon cas no es reproduïxen en la seva totalitat, sinó que només es citaran els fragments necessaris per a la seva anàlisi. Aquest llistat abasta ambdós casos:

1. *Pues lo negro en lo portale*, de Joan Baptista Comes, a 6 veus (S1, S2, A, T1, T2, B)⁶, editat per Josep Climent (Comes, II, 1977: 24-35). Els tres vilancets de negre editats per Climent són, junt amb els de Gaspar Fernández, els exemples més primerencs de música conservada: tot i no estar datats, cal recordar que Comes va morir el 1643. *Pues lo negro* presenta una distribució inusual de veus sense divisió en cors, una textura més contrapuntística i gens homofònica, i sense cap acompanyament instrumental conservat. És a dir, tot plegat molt poc representatiu del que conformaran, més endavant, els trets musicals dels vilancets de negre barrocs. Consta d'una

⁶ Les abreviatures usades d'ara endavant per a les veus són les habituals en aquests casos (S= Soprano; A= Alto; T=Tenor; B=Baix). En minúscula s'indiquen les veus instrumentals (p. ex, b=instrument amb funció de baix). La indicació vocal de soprano és de tessitura i genèrica, perquè amb tota probabilitat ho devien cantar els escolans típles de les capelles i, per tant, la indicació de la part sempre sol ser "Tiple".

llarga Responsión inicial que compleix el mateix paper que la tornada a d'altres vilancets, seguida les cobles estròfiques, on es van alternant les diverses veus com a solistes. Comparat amb els altres vilancets de Comes, s'hi troba a faltar la tonada inicial amb què s'obriria la peça. No s'hi especifica la festivitat, però pel text l'hem de suposar nadalenc. Altres aspectes destacables del text assenyalen la seva comicitat (al Nen, "y este juego del negro / mucha risa le causó") i la comparació del Nen Jesús amb els esclaus pel fet d'haver-se encarnat en home ("Para el Chiquiyo donoso / que con sel Señol y Dios / y rey grande y poderoso / folma de sielvo tomó"), recursos que sí es repetiran més endavant a d'altres vilancets. De fet, a les cobles els negres juguen a un joc infantil, descrit ja per Covarrubias, "Sopran vivo te le do"⁷, que es repeteix en un altre vilancet, *Fransiquiro, André y Ehvira* (núm. 51), interpretat a Còrdova el Nadal de 1632.

2. *Pues e la Virgen tan beya*, de Joan Baptista Comes, com l'anterior a 6 veus (S1, S2, A, T1, T2, B), editat també per J. Climent (Comes, III, 1978: 30-38). Tampoc hi consta l'advocació, però el text sembla decantar-lo per la Immaculada ("Pues e la Virgen tan beya / que en su Concepción no peca..."). Per bé que en la seva distribució de veus és similar a l'anterior, la seva estructura formal l'acosta a una tipologia de vilancet molt característica de Comes i detectada pel seu estudiós Josep Climent: una *tonada* inicial a càrrec del tenor i el tiple en diàleg, creant una melodia temàtica que és desenvolupada polifònicament tot seguit, a la *responsión*, mentre que la cobla és reduïda a una sola estrofa solista. Hi abunden els jocs imitatius, però també els blocs homofònics creant ecos i preguntes-resposta entre les sis veus, sense cap acompanyament continu ni cap tipus d'efectiu instrumental que hi consti.

3. *Vamo, plimo*, de Joan Baptista Comes, a 5 veus (S, A1, A2, T, B), transcrit també per J. Climent (Comes, II, 1977: 14-20). Segons l'editor, aquest vilancet nadalenc està incomplet: hi havia la *Tonada* i les *Coplas a dúo*, de les quals només queda una veu. De la *Responsión*, l'únic fragment restant, cal destacar-ne la composició més homofònica que els anteriors i amb molta presència d'hemiòlies, característiques que l'acosten a d'altres exemples del XVII:

⁷ "SOPLAR: [...] Un juego tienen los niños que llaman: "Sopla, vivo te le do"; [...] al muchacho que corriendo entrega el hachón o teda ardiendo al que en cierto puesto les está esperando con las palabras sobredichas." (Covarrubias Orozco, 1993: 945)

El text també usa expressions i recursos que es faran molt populars al llarg del segle, des del mateix títol, on els negres s'animen entre ells per anar al Portal, fins a la idea que la seva negror pot embetumar la blancor del Nen: "vaya branco, que negro le tiznaremo".

Tot i que Josep Climent, en la seva edició de l'obra en romanç de Comes, en subtitula tres més com a vilancets de negres, aquests no es tenen en consideració, ja que una lectura detallada del text fa englobar-los dins els vilancets de portuguesos, una altra parla molt parodiada dins el gènere: *Trope, o trope* ("Manda o rey de Portugal / que a o Rey de Castela / veña a falar porteña / a roi de seu natal"), *Si vas vois a Abelein* i *Meu minino singular*. La confusió és comprensible, atesos els portuguesismes que també trufen l'argot dels negres.

4. **Gurugú**, de Mirallas (Partitura A), datat el 1640 en un manuscrit conservat a la Biblioteca de Catalunya i transcrit per a la tesi present, a sis parts (S1, S2, A1, A2, T, B), cap d'elles instrumentals. Formava part del fons adquirit a Joan Carreras Dagas per part de la Diputació Provincial de Barcelona l'any 1892 i incorporació a la Biblioteca de Catalunya l'any 1912, de manera que no es pot descartar uns orígens gironins. Tot i que és incomplet –ja que li falta el solo amb qui dialoga el cor, en un joc de pregunta i resposta– és l'únic exemple de vilancet de negres conservat amb música i dedicat al Santíssim Sagrament, potser per a la festivitat de Corpus Christi: "Vilancico A 6 / De S.^{mo} Sacra^{to}. / Gurugu. / 1640 / Mirallas".

5. **Sã qui turo zente pleta**, vilancet anònim conservat a la Biblioteca de la Universitat de Coimbra, i rescatat per R. Stevenson en la seva antologia de vilancets barrocs portuguesos (Stevenson, 1976: 153-160). En el manuscrit hi consta la data de 1647, i el repartiment és a dos cors de quatre veus cadascun (S, A, T, B / S, A, T, B), sense que hi aparegui ni baix continu ni cap altre testimoni instrumental, encara que el text aportuguesat hi insisteixi: "turo zente de

Guine / tambor y cassaeta y carcavé na sua pé, he, he, he". De les dues parts que el conformen, tot i que l'editor no ho especifica, hem d'entendre la primera com un llarg estribillo, seguit d'una sola cobla amb el baix com a solista, al qual van responer les interjeccions homofòniques "he he he" a càrrec de les altres veus.

6. *Franchiquiyo, Tomé y Dominga*, de Marcelo Settimio (Partitura B), transcrit igualment per a la tesi present, de l'Arxiu de la Catedral de Sogorb (Alt Palància, Castelló). En aquest cas és molt clara l'advocació nadalenca, especificada clarament al manuscrit, "*Villancico al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo*". Es tracta d'un vilancet a 8 veus subdividides en dos cors (S, A, T1, T2 / S, A, T B), on es desenvolupa el tema de la crida als negres a adorar, cosa que es disposen a fer amb entusiasme des que el tenor segon ho demana a la resta de veus durant la primera part, que hem de sobreentendre com a estribillo. Buscant el contrast solista-tutti, les cobles van a càrrec del tenor segon del primer cor, mentre que l'àmplia responsión, plena de veus interjeccionals, va a càrrec dels dos cors. És de notar que no hi ha la presència d'acompanyament continu, un tret present a moltes obres de Marcelo Settimio i a d'altres de l'Arxiu catedralici de Sogorb.

7. *Lo negiya de Zanto Dominga*, de Miguel Juan Marqués, és un exemple aragonès de vilancet de negres per als Reis, datat el 1658. Format com a deixeble d'Urban de Vargas a Calatayud, Marqués ja apareix com a mestre de capella de la Col·legiata de Daroca entre 1641 i 1645, fins que va accedir al Pilar de Saragossa com a mestre de capella entre 1656 i 1661, any en el qual es perd la seva trajectòria. En el mateix volum on Antonio Ezquerro rescata vilancets policorals aragonesos del XVII, del mateix autor també hi transcriu el vilancet de nacions *Pues que pastores y reyes*, on apareixen fins a tretze nacions que van al Portal, entre elles el negre. Més paper té el negre solista de *Lo negiya de Zanto Dominga*, que alterna les seves cobles amb un gallec. L'editor en subratlla la comicitat del text en la progressiva baralla de tots dos per mostrar la seva devoció pel Nen Jesús i, de la música, que "parece buscar una extremada senzillez –rayana en lo simplón–, para simbolizar mejor la rusticidad de los solistas-protagonistas de la obra. Esto se compensa, a la búsqueda del contraste –de tensiones y distensiones de tempi y metro–, con numerosas indicaciones agógicas, así como cambios frecuentes de compás" (Ezquerro Esteban, 2000: 14).

8. *Antonya, Franciquia, Gasipá*, de Filipe da Madre de Deus, és l'altre exemple portuguès de vilancet de negres. De l'autor se'n sap que fou un frare mercedari portuguès nascut a Lisboa cap al 1600, però que va passar uns anys a Sevilla i compongué dues *extravanganças* mitològiques per a la cort madrilenya. El manuscrit, transcrit per R. Stevenson en la seva antologia de vilancets barrocs portuguesos (Stevenson, 1976: 71-83), es conserva a Guatemala. És a sis parts més acompanyament continu (S1, S2, A1, A2, T, b), tot i que de fet la sisena veu és un baix

instrumental que duplica el "Tenor bajete". La lletra desenvolupa una escena de borratxera que ve explicada –i viscuda– per l'Alto solista, de manera que l'excés de vi li provoca mal de cap, en una queixa constant: "Mucho me duele la cabeza", mentre que el cor se'n plany primer ("Ay Jesús cómo sa peldida, y qué mala que sa") i se'n riu després, fet que permet desenvolupar els temes retòrics del lament i del riure ([vid. 3.2.3.](#)).

9. *Afuela, afuela*, de Vallès (Partitura C), conservat a la Biblioteca de Catalunya, en un manuscrit transcrit per a la tesi present, fet per a dos triples solistes contra un cor i orgue (S1, S2 / S, A, T, b / org): "*Villancico negro A 6 voces / De Navidad. Afuela*". El cognom "Valles" apareix a les partícels de l'Alto, Tenor i baix del segon cor. No hi consta cap altra dada que permeti situar el compositor, però alguns detalls ortogràfics fan pensar en una procedència catalana: "no xoreis, señor, cayat" (v. 172-74), "bonica" (v. 116)... El text presenta fórmules molt usuals dels vilancets de negre: la demanda de lloc perquè els negres ballin, l'enunciat de danses possibles, el d'instruments, etc. Cal destacar la indicació inicial "Ha de ir muy volado" i "A espacio" a les cobles, assenyalant-ne el tempo amb què calia cantar cada part, així com el compàs binari, poc freqüent en els vilancets de negre, només alterat per la intervenció del cor al final de cada cobla.

10. *Sea vozé bien venira*, anònim (Partitura D), editat i publicat per l'autor d'aquesta recerca en una comparativa amb altres tres vilancets de negre de fonts gironines, *Aio Antón, a dónde vamo* de Francesc Soler i l'anònim *A siolo Milcholiyo*, en unes partícels en mal estat (Pujol i Coll, 2010). Es tracta d'un vilancet a sis veus (S1, S2 / S, A, T, b) repartides en dos triples solistes i un tutti a 4 veus, més un acompanyament instrumental indeterminat, amb una estructura tripartida *Introducción - Estribillo - Coplas*. Conservat a l'Arxiu Capitular de Girona, podria atribuir-se a Francesc Soler o Josep Gaz, els dos mestres de capella de la catedral de Girona de la segona meitat del XVII.

11. *Quienes han de ser los negros*, de Felip Olivelles (Partitura E), conservat a l'Arxiu de Canet de Mar i transcrit per a la tesi present. Ja hem comentat que no es tracta d'un vilancet sinó un tono, tal com es pot llegir en la portada de les partícels: "*Del M^o Fpe O^as / Tono A Duo al N^o de X^{to} / y Dizę / Quienes han de ser los negros*", de la qual es dedueix també la seva funció de música devocional nadalenca, similar a la del vilancet però, en canvi, amb un repartiment de veus molt més reduït, com és habitual en els tons, en aquest cas dos triples amb acompanyament continu. Utilitza les mateixes cobles que el vilancet cantat a Granada pel Nadal de 1695, *Aquí za Flazico* (núm. 24). També cal fer notar l'ús de la proporció major en el compàs, poc habitual.

12. *Helmano Flancico*, de Mateo Peñalba (Partitura F), també transcrit per a aquesta recerca, de l'Arxiu de la Catedral de Sogorb i d'àmbit nadalenc, conservat en partitura general, un esbós

amb nombroses correccions. La lletra, de José Pérez Montoro, desenvolupa el tema dels negres i els toros, va ser usada sovint a l'àrea de Madrid: per al monestir de l'Encarnación, el 1676, al de las Descalzas Reales del Nadal del 1683 i Reis de 1684, i al de la Merced per Reis de 1689. La peça musical és a 11 veus distribuïdes en tres cors (S, A, T / S, A, T, B / S, A, T, B) i acompanyament, en un senzill esquema formal d'*estribillo* seguit d'unes *coplas* solistes on s'alternen el tenor i l'alto del primer cor, que finalitzen amb una intervenció del grup en la seva resposta. Inicialment, el primer cor s'identifica amb el tercet de personatges negres que es resisteixen a anar al Portal per por del bou, a qui han pres per un brau. A la tornada, a més de diverses veus interjeccionals (*guzumbá, guzumbé, sanguanguá, sanguangué, gurugú* ...), és remarcable la imitació del so de les xeremies ("*chirimíngula*") escampant-se progressivament per tots el cors.

13. *Hagan prasa*, de Matías Veana (Partitura G), és un vilancet nadalenc a vuit veus subdividies en dos cors (S1, S2, A, T / S, A, T, b) amb acompanyament d'arpa, conservat en partícels a la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid) i transcrit per a aquest treball. A les guardes hi consta: "*Navidad / Hagan prasa / Villan^{co}. Negro. / A 8 / Veana*". El text desplega un llistat de presents que els negres porten al Portal, a partir d'una pregunta inicial "Di, oficial, qué yeva tú", a l'estil d'altres vilancets, com el de *Dígame qué yeva, Tomé* (núm. 32) o *Ab, siola Flacica* (núm. 10) o *Venga turo lo plimiyo* (núm. 161). De la música, es destaca les sonoritats aconseguïdes a partir de les onomatopeies del rasguejat de la guitarra ("*chacharrachá*") i el so percudit del morter o "*almirez*" ("*din din din*"), així com l'expressió retòrica del riure ([vid. 3.2.3](#)).

14. *Negliya ha veniro*, de Tomás Miciezes "Menor" (Partitura H). Es tracta d'un vilancet a 8 veus repartides en dos cors (S1, S2, A, T / S, A, T, B), amb l'acompanyament continu i d'orgue, i transcrit per a l'ocasió, conservat a l'Arxiu de la Catedral de Salamanca. A la portada, ornada amb motius geomètrics, hi consta: "*Billancico Al Nacimiento: / Negro, Negliya ha veniro / D. Thomas Miciezes*" (Montero García, & Vicente Baz, 2011: 1094). La partitura consta d'una introducció, on dialoguen els dos tiples, la tornada amb el tutti i sis cobles, a càrrec també dels tiples. El text té moltes reutilitzacions des de la seva primera versió datada, al monestir reial de la Encarnación el Nadal de 1689; cantat a Sevilla l'any següent, San Felipe el 1697 i a San Salvador de Sevilla el 1700, així com a Còrdova el 1698 (*Negliya ha veniro*, núm. 73). Per aquestes datacions, sembla força clar que l'autor és Tomás Miciezes fill. Tot i que no ho indica explícitament, tant el text com la música semblen explotar el contrast entre piano i forte que s'estableix quan el Nen queda adormit al final de la introducció ("*Chi, chi, chi, pasito, quedito, no le epante el runrún*") i quan es desperta a la tornada amb el tutti ("*Puz empieze el zun zun / zambambé, que zambambú / mirriñí, mirriñau / con la capirotiya azú*").

15. *A manan plima*, de Tomás Miciezes "Menor" (Partitura I). També conservat en partícels a l'Arxiu de la Catedral de Salamanca i transcrit per a aquesta tesi: "*Villan^o. a 6 Negro del /M^o. D. Thomas Miciezes; / Menor; Año de 1680 / Navidad; 9 papeles*" (Montero García, & Vicente Baz, 2011: 1023). Per tant, en aquest cas tenim la seguretat que es tracta de Tomás Miciezes fill, i podem situar temporalment el vilancet nadalenc. El repartiment és a sis veus, amb un tiple i un alto solistes (S, A / S, A, T, B) i acompanyament continu, i l'estructura consta una introducció, responsió i 8 cobles. El text presenta algunes similituds, a la tornada, amb *Ab, manan plima* (núm. 123), interpretat a la catedral de Sevilla per Reis de 1679. De la música, cal destacar el joc polifònic amb nombroses veus interjeccionals ("gulungun, gulungun", "palatá, palatá", "dilindín dilindín"), que ocupen bona part de la responsió.

16. *¡Hazó, Antón!*, de Joan Barter, transcrit per Antonio Ezquerro en el volum de peces del Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya, on el duo fou catalogat com a "Villancico al Nacimiento", denominació que tanmateix no figura al manuscrit (Ezquerro Esteban, 2002a: 89-96). És un duo (S, T) amb acompanyament instrumental que hem de contextualitzar com a música devocional nadalenca, molt propera als vilancets. Si el datem durant el magisteri lleidatà de Barter, entre 1668 i 1692, podria ser coetània del vilancet nadalenc de Màlaga de 1671 que utilitza el mateix text. El vilancet de Nadal és conformat amb un duo amb la crida inicial al negre Antón i la seva resposta, una fórmula ambigua de transcriure en diversos títols de vilancets de negre (*Hazo Antón, Azo Antón, Ayo Antón, Ab zo Antón...?*). Les explicacions de l'alcalde negre Antón, allargades en les vuit *cobles* que conformen aquesta versió, serveixen per narrar les seves aventures al Portal i l'arribada dels Reis Mags.

17. *Aio Antón, a dónde vamo*, de Francesc Soler, transcrit per Francesc Bonastre (Soler & Bonastre, 1988). És un vilancet a vuit veus compost per a les matines de Nadal de 1683, de quan Soler era mestre de capella a la catedral de Girona. Tal com assenyala el seu editor, té quatre parts: *Entrada* a 2, *Estribillo*, nou *Coplas solas* (on el manuscrit remarca el ritme de *xácara a solo*) i *Remate*. Segons Francesc Bonastre, "La tornada interna de l'*Entrada* (*Toca, toca la flautiya*) s'amplifica, a vuit veus i amb diàleg policoral, a l'*Estribo* i aquest mateix tema reapareix al *Remate*. Aquest tipus de recurrència temàtica, que s'inicia a la primera meitat del segle XVII (especialment en Joan Pujol i en J. B. Comes), desapareix a la cruïlla dels segles XVII i XVIII per influència de la cantata italiana". D'instruments, a més de l'acompanyament continu, segons l'editor hem de sobreentendre-hi una flauta a les cobles 3, 6 i 9. Per al text, Soler va reutilitzar el que Vicente Sánchez havia escrit per a la catedral de Saragossa el 1670, però sense usar-ne totes les estrofes.

18. *¡Huchuá, húa!*, de fra Vicente Artal, ha estat també transcrit per Antonio Ezquerro en el volum suara esmentat (Ezquerro, 2002a: 251-255), on consta com un duo "a la Nochebuena" de 1683, alhora que es desconeixen dades d'aquest Artal conservat al fons Verdú. Tot i que el text no ho explicita, és en aquest duo de dos tiples on es mostra més musicalment el tema de l'esternut que sovinteja a d'altres exemples dels vilancets de negres, ja des de l'inici, amb el seu "Huchuá" ([vid. 3.2.3.](#)).

19. *Al Chicorrotiyo*, de Juan de la Bastida (Partitura J), transcrit per a la tesi present, procedent de l'arxiu musical de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo El Escorial. El manuscrit només especifica "*Al Nacimiento del Hijo de Dios / a 8 / Al Chicorrotiyo q. nasio en belen*", de manera que hem de suposar-la un vilancet per a les festes nadalenques, si bé el text és ple de referències profanes, en un grau superior al d'altres vilancets. En efecte, les cobles barregen frases i melodies que segurament formarien part d'entremesos o cançons prou conegudes pels oients, cantades pel tenor "negre" solista i recriminades seguidament, per inoportunes, per part del tiple. Hi ha unes quantes referències d'altres fonts, sobretot tons profans, localitzades i estudiades a l'apartat d'intertextualitat ([vid. Secció 4](#)). A l'església madrilenya de San Felipe es va reutilitzar el mateix text, *Al Chicorrotiyo*, per Reis de 1700 (núm. 126).

En les taules següents es resumeixen les principals característiques de les peces musicals estudiades:

Títol	1. Pues lo negro en lo portale	2. Pues e la Virgen tan beya	3. Vamo plimo	4. Gurugú	5. Sã qui turo zente pleta	6. Franchiquiyo, Tomé y Dominga
Denominació	[Vilancet]	[Vilancet]	[Vilancet]	"Vilancico a 6"	"De negro. a 8" [Vilancet]	[Vilancet]
Advocació	[Nadal]	[Immaculada]	[Nadal]	Sm. Sagrament	Nadal	Nadal
Compositor	J. B. Comes (1582-1643)	J. B. Comes (1582-1643)	J. B. Comes (1582-1643)	Mirallas	Anònim portuguès	Marcelo Settimio (+ 1655)
Datació	Abans 1643	Abans 1643	Abans 1643	1640	1647	Abans de 1655
Repartiment de veus	SSATTB	SSAATTB	SAATB	SSAATB	C I: SATB C II: SATB	C I: SATT C II: SATB
Estructura formal	- <i>Responsión</i> (a 6) - 5 <i>coplas</i> (a solo, cor a 6)	- <i>Tonada</i> (S + T) - <i>Responsión</i> (a 7) - 1 <i>copla</i> (S + T)	- <i>Tonada</i> (perduda) - <i>Responsión</i> (a 5) - <i>Coplas a duo</i> (perdudes)	- <i>Entrada a 3</i> (S1, S2, A1) - <i>Responsión a 6</i> - 2 <i>coplas</i> (solista - a 3)	- [Estribillo a 8] - [1 <i>copla</i> (B IC - a 8)]	- [Introducció, C I] - <i>Responsión</i> a 8 - 2 <i>coplas solo</i> (I)
Compàs	C3	C3	C3	C3	C3	C3
Veus interjeccionals	Cap	Cap	Cap	<i>Gurugú mandé, gumandé.</i>	<i>he he he</i> <i>oyá oyá</i>	<i>gurugú gungú</i> <i>buchulumbá peritú pantú</i>
Coincidències textuais amb altres fonts	Algunes coincidències amb <i>Fransiquiro, André y Elvira</i> (núm. 51), Còrdova, Nadal de 1632.					
Localització	Arxiu Catedral de València	Arxiu Catedral de València	Arxiu Catedral de València	Biblioteca de Catalunya	Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra	Arxiu Catedral de Sogorb
Transcripció	J. Climent (Comes & Climent Barber, 1977: 24-35)	J. Climent (Comes & Climent Barber, 1978: 30-38)	J. Climent (Comes & Climent Barber, 1977: 14-20)	Josep Pujol (Partitura A)	R. Stevenson (Robert Murrell Stevenson, 1976: 153-160)	J. Pujol (Partitura B)

Títol	7. Lo negiya de Zanto Dominga	8. Antonya, Flaciquia, Gasipà	9. Afuela, afuela	10. Sea vozé bien venira	11. Quienes han de ser los negros	12. Helmano Flancico	13. Hagan prasa
Gènere	"De Reyes"	[Vilancet]	"Villancico negro"	"Villancico"	"Tono a duo"	[Vilancet]	"Villancico negro a 8"
Advocació	Reis	Nadal	Nadal	Nadal	Nadal	Nadal	Nadal
Compositor	Miguel [Juan] Marqués (abans 1641-1661)	Filipe da Madre de Deus (ca. 1630-ca. 1690)	Vallès	Anònim català	Felip Olivelles (ca 1657-1702)	Mateo Peñalba (+ 1714)	Matías Veana (ca 1656 - 1708)
Datació	1658	s. XVII	s. XVII	s. XVII	2a meitat XVII	2a meitat XVII	2a meitat XVII
Repartiment de veus	C I: SATb C II: SSAT C III: SATb Arpa ac	SSAATb Ac. cont.	C I: SS C II: SATb Org	C I: SS C II: SATb Ac	SS Ac (xifrat)	C I: SAT C II: SATB C III: SATB	C I: SSAT C II: SATb Arpa
Estructura formal	- "A 12" [Estrillo] - Coplas, a solo i "Respuesta" a 12.	- [Estrillo, solo A1 i a 6] - 14 coplas [a duo S1+B, solo A1]	- [Estrillo a 6] - 8 coplas (S1, S2, tutti) - Respuesta a las coplas (a 6)	- [Introducción] - Estrillo - 6 coplas (a solo S1, S2)	- [Estrillo] - 4 coplas (S1, S2)	- [Estrillo (a 11)] - 4 coplas (A, T, tutti) - [Responsión a 12]	- Introducción (I) - Estrillo (tutti) - 4 coplas (SSA)
Compàs	C3, C	C3	C, C3	C3	♩ ₃	C3	C3
Veus interjeccionals	Cap	bi bi, ba ha le le, la la	lilirumfá	gípuli ópuli rufayfá	el zumbé que tumbé y el tequeté	gugurugú, la guzumbá guzumbé, que lo sangunanguá, que lo sanguangué	Cap
Coincidències textuales amb altres fonts					Algunes cobles apareixen a <i>Aquí za Flacico</i> (núm. 24), Granada, Nadal 1695 i a <i>Ya que falta, porque acabe</i> (núm. 114 B) Madrid (Encarnación) Nadal de 1692	Text de Pérez de Montoro per a l' Encarnación (Nadal de 1674), les Descalzas Reales (Nadal 1683 i Reis de 1684) i la Merced (Reis de 1689) (núm. 59)	
Localització	Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza	Archivo Capitular de Guatemala	Biblioteca de Catalunya	Arxiu Catedral de Girona	Arxiu Canet de Mar	Arxiu Catedral de Sogorb	Archivo del Monasterio de El Escorial
Transcripció	A. Ezquerro (Ezquerro Esteban, 2000: 223-262)	R. Stevenson (Stevenson, 1976: 71-83)	J. Pujol (Partitura C)	J. Pujol (Pujol i Coll, 2010: 427-36) (Partitura D)	J. Pujol (Partitura E)	J. Pujol (Partitura F)	J. Pujol (Partitura G)

Títol	14. Negliya ha veniro	15. A manan plima	16. ¡Hazó, Antón!	17. Ayo Antón, a dónde vamo	18. ¡Huchuá, hú!	19. Al Chicorrotiyo
Gènere	[Vilancet]	"Villancico negro"	"Dúo"	[Vilancet]	"Dúo"	[Vilancet]
Advocació	Nadal	Nadal	Nadal	Nadal	Nadal	Nadal o Reis
Compositor	Tomás Miciezes "Menor" (1655-1718)	Tomás Miciezes "Menor" (1655-1718)	J. Barter (ca. 1648-1706)	F. Soler (+1688)	V. Artal	Juan de la Bastida
Datació	2a meitat XVII	1680	ca. 1671?	1683	1683	2a meitat XVII
Repartiment de veus	C I: SSAT C II: SATB Org, Ac	C I: SA CII: SATB Ac	ST Ac	C I: SSAT C II: SATb Ac	SS Arpa	C I: SSAT CII: SATB Org, ac, violó
Estructura formal	- <i>Introducción</i> (SS) - <i>Estrillo</i> (tutti) - 6 <i>coplas</i> (SS)	- <i>Introducción</i> (SA) - <i>Responsión</i> (tutti) - 8 <i>coplas</i> (SA)	- <i>Duo</i> [Estrillo a 2] - 8 <i>coplas a solo</i> - [Respuesta a las coplas a 2]	- <i>Entrada a 2</i> (AT) - <i>Estrillo a 8</i> - 9 <i>coplas a solo</i> (A,S,T) - <i>Remate a 8</i>	- <i>Duo</i> [Estrillo a 2] - 6 <i>coplas a solo</i> - [Respuesta a las coplas a 2]	- <i>Estrillo</i> (TS) - 9 <i>coplas</i> (TS, tutti)
Compàs	C3	C3	C3	C3	C3	C3, C
Veus interjeccionals	<i>zun zun,</i> <i>zambambé,</i> <i>zambambú</i>	<i>gulungun,</i> <i>gulungun, palatá,</i> <i>palatá</i> <i>dilindin dilindin</i>	Cap	<i>Cutumbá</i> <i>cutumbí</i> <i>cutumbú cutumbé</i>	<i>Huchuá, hu,</i> <i>Gurugú, gu.</i>	<i>A la la la lila,</i> <i>a la la lai le</i>
Coincidències textuais	<i>Negliya ha veniro</i> (núm. 73), Encarnación, Nadal de 1689, ...	Alguns nexes amb <i>Ab, manan plima</i> (núm. 122), Sevilla, Reis de 1679.	<i>Ab, zo Antón</i> (núm. 15), Málaga, Nadal de 1671.	<i>Azo Antón, a dónde vamo</i> (núm. 25) Saragossa, Nadal 1670 (Vicente Sánchez).		<i>Al Chicorrotiyo</i> (núm. 126), San Felipe (Madrid), Reis de 1700
Localització	Archivo Catedral de Salamanca	Archivo Catedral de Salamanca	Biblioteca de Catalunya	Biblioteca de Catalunya	Biblioteca de Catalunya	Archivo del Monasterio de El Escorial
Transcripció	J. Pujol (Partitura H)	J. Pujol (Partitura I)	A. Ezquerro (Ezquerro Esteban, 2002: 89-96)	F. Bonastre (Soler, 1988a)	A. Ezquerro (Ezquerro Esteban, 2002: 251-55)	J. Pujol (Partitura J)

No s'han considerat altres peces publicades, tot i el parentiu que tenen amb els vilancets de negre, en els casos com "Ziolo plimo, ola", una peça instrumental saragossana que podria estar a la base d'algun vilancet de negres, però transformada en música per a ministrils (Gonzalez Marin, 1991).

3.2.2. Veus i instruments

En les dinou partitures analitzades, el nombre de veus i cors és molt variable, des de les dues veus del duo de Barter o el tono d'Olivelles, fins a les onze veus de *Helmano Flastico*, de Mateo Peñalba. Cal recordar, és clar, que els tonos solen tenir un nombre menor de veus, fins a quatre, mentre que als vilancets aquest nombre de veus sol ser la quantitat de partida. Excepte els exemples més primerencs, les veus s'organitzen en cors, seguint la pràctica policoral habitual d'oposició de blocs sonors pròpia del barroc. Quan hi ha dos cors, de vegades s'organitzen en blocs similars de distribució de veus, com a *Sã qui turo zente pleta* (núm. 5, C I: SATB / CII: SATB) o bé potenciant les veus agudes al primer cor, com a *Franchiquiyo, Tomé y Dominga* (Partitura B, C I: SATB / C II: SATB) o *Hagan prasa* (Partitura G, C I: SSAT / SATb), entre altres. D'altres vegades s'opta pel contrast solistes-cor, bo i deixant només al primer cor un parell de solistes, tornant a privilegiar especialment les veus més agudes: *Afuella afuella* (Partitura C, C I: SS / C II: SATb); *A manam plima* (Partitura I, C I: SA / C II: SATB). A les parts solistes, el protagonisme sol recaure també sovint als tiples, ja sigui iniciant el vilancet, com a la introducció a càrrec dels dos tiples de *Negliya ha veniro* (Partitura H), o cantant les estrofes de les cobles, gairebé sempre a càrrec de veus solistes, acomboiades per respostes del cor. L'expressió del text és sovint la causa d'aquestes decisions: els diàlegs freqüents demanen solistes, i sembla com si la candidesa atribuïda als personatges dels negres sigui de bon encarnar a través de les veus blanques dels escolans cantaires. En canvi, els tutti són útils per expressar decisions i sentiments col·lectius, quan tot el grup decideix d'anar a adorar, o ballar, o cantar.

Fins aquí, però, els vilancets de negre no es diferencien massa dels altres coetanis, en la seva distribució i agrupació de les veus. Però més enllà de les partitures i fixant-se en els textos, hom podria pensar en alguna particularitat sobre com aquestes peces eren cantades. Com per exemple el tipus l'emissió d'aquestes veus. León Merchante, descrivint els cantors de la processó a *Ab zjolo Flazico* (núm. 124, v. 55 -57) detalla: "pues cantando con plazerez / como zi fueran mujelez / van haciendo de galganta". El solista de les cobles de *Plimo Antón, ab, plimo Antón* (núm. 80, v. 47-54) també presumeix de bona gola:

Y si quiele plimo oílo,
oiga pasos de galganta.
1. Pol SesunCliza que canta
como un mesmo jilgueliyo.
2. En tono más subidiyo
al cielo me subilé
pala que pueda admilarse.
1. Plimo, mile que puede queblarse.

L'agudesa de la veu, com si fos femenina, fins al punt que pugui esgargamellar-se: una gorja potent en freqüències altes, doncs. D'altres vegades, en canvi, la destresa no es troba en la potència. El cantor de *Zigamoꝝ, plimitoꝝ* (núm. 162, v. 34-45) explica com, cantant, farà dormir el Nen "al uso de Angola":

Yo que zoy más dieztlo
cantol y maetztlo
de aquezta capiya,
con mi tonadiya
dezilte pletendo,
mi Dioza, plimolez,
folmando en goljeoz
zuavez bemolez,
puz cuando te arrulle
mi gu gulugú,
el eco repite
a la mu, mu, mu, mu..

Aquí les figuracions vocals semblen posar-se al servei del murmur i la suau semitonía. I en canvi, a *Una capilla de negros* (núm. 104, v. 7-14) els cantaires consideren que una tonada com cal ha de tenir tot d'efectismes vocals que, precisament, no solen aparèixer a les partitures:

Pues también samo gente la negla,
al Dioso nasiro
hemo de cantaye
un nuevo toniyo,
alegle y re gusto
cum turo pleziso,
golgeos, tlinaros,
y sus gulguritos.

D'una banda, refilets i trinats; de l'altra "suaus bemolls" bressolants, tota una sèrie de recursos vocals no escrits que podrien acompanyar la interpretació d'aquesta música devocional, potser amb la voluntat de parangonar certes tècniques vocals observades en el cants d'arrel africana dels esclaus. Més que les músiques, doncs, són els textos els qui ens parlen de les particularitats del cant, reconeixent implícitament que la veu que prové d'Àfrica és diferent, presenta unes particularitats que autors i cantaires catedralicis van saber detectar i, potser, mimetitzar, estilitzar, reproduir en els vilancets.

Unes suposicions similars les podem fer en el cas de la instrumentació. Si estudiem les partitures, veurem que els compositors del vilancets actuen amb una gran economia de mitjans i sense particularitats destacables en aquest àmbit. Explicitats o no, hi apareixen els instruments més habituals de l'acompanyament continu, l'orgue o l'arpa, subratllats per un violó o pel baixó. També hem de sobreentendre-hi el baixó en el baix del segon cor d'algunes partícels que no van acompanyades de text, com *Afueta, afueta*; *Ayo Antón, a dónde vamo* de F. Soler; *Hagan prasa de*

Veana i Sea vozé bienvenira. Al vilancet de Soler, i seduïts pel text, segurament ens cal assignar-hi una flauta a la part de les cobles del Tiple del segon cor. I res més, si ens quedem limitats i resignats per les indicacions de les partitures.

Tanmateix, els textos són densos i rics en al·lusions instrumentals. Inlluïts per la creença comuna que negres i música són gairebé la mateixa cosa, les lletres vénen acompanyades de múltiples referències a instruments, que els protagonistes esmenten a l'hora de ballar i cantar. Queden sintetitzats en la taula següent:

Referències a instruments als textos dels vilancets

		sonalls ("sonajás")	casavells	castanyoles ("castañetas")	tamborí	pandero / pandereta / alduf	rabell	guitarra	flauta	clarins	trompeta	corneta	gaita	baixó	baixonet	xeremia	altres
2.	A ro Niño Chiquiyo					x											
3.	A Tomé, célebre negro										x						
4.	Afuela, afuela (I)		x								x						dolçaina, tabal
7.	Ah, Flansiquiyya		x										x				arpa, orgue
8.	Ah, mi siolo Juanico	x		x			x						x		x		
9.	Ah, negliyos de Santo Tumé	x			x	x	x				x		x		x		arxillaüt, orgue
10.	Ah, siola Flacica	x				x											
11.	Ah, siolo Mandinga	x	x		x		x	x			x						
12.	Ah, siolo Mincholiyo	x		x				x				x	x			x	
13.	Ah, siolo Pelico de Santo Tumé							x			x						
15.	Ah, zo Antón				x												
19.	Al rey, los negros festivos							x									
20.	Aleglamo, plima Andlea				x			x			x						
21.	Antoniyo (I)				x		x										
22.	Antoniyo (III)	x	x					x									
23.	Aquellos negros que dieron			x													
24.	Aquí za Flazico	x	x				x					x		x		x	viola de mà, sacabutx
25.	Azo Antón, ¿adónde vamo?							x	x		x						
27.	Chocorate, ja, ja, ja!	x		x			x					x		x		x	arpa, orgue
29.	Cuche, cuche su melsé																
30.	Despielta, hermano Fastico	x	x		x		x	x									
31.	Dígame qué yeva, Tomé	x		x			x										
32.	Dime mana dónde va	x				x		x									
33.	Dispielte, siol Tomé					x		x									
34.	Den lugar a los negrillos																arpa, "zambuchiya"
36.	En el Portal de Belén	x															caixa
38.	Escucha frautiyo, Antón								x								morter
39.	Escuchen lo neglo,	x	x				x										
40.	Esta noche los negros												x				
44.	Festivos unos negrillos										x						
46.	¡Flasico! Ziol													x			
47.	Flasiquiyya (I)	x	x	x	x	x		x									
49.	Flasiquiyo de puntiyya							x									
52.	Garione, garione											x		x			
54.	Gurun gurun, guranga		x				x	x									
55.	Hachihí, hachihá	x					x										
56.	Hagámole plaza a lo Rey Mago	x	x									x		x			
57.	Hao, molenito de Angola	x						x									
58.	Helmana Flacica (I)	x			x												
59.	Helmano Flastico									x						x	
60.	Hola, Flasiqiyyo, hola																caixa
61.	Hola, plimo				x					x	x						
62.	Hola que hola	x	x		x		x	x	x			x					orgue

		sonalls ("sonajas")	cascavells	castanyoles ("castanetas")	tamborí	pandero / pandereta / alduf	rabell	guitarra	flauta	clarins	trompeta	corneta	gaita	baixó	baixonet	xeremia	altres
66.	Lo branco se apalte						x										
68.	Lo plimo, al vel que eta noche	x															
69.	Mana Flansiquiya						x	x				x		x			
70.	Manoliyo				x												
72.	Mucho tardan los negrillos	x	x		x	x		x									
73.	Negliya ha veniro						x		x			x					orgue
74.	Niño de los cielos	x	x					x									
75.	Niño Dioso por mi fe				x												
77.	Pacicialiyo, Antoniyo		x		x						x						
78.	Pala que se duelma el Niño							x									
79.	Para dar fin a la fiesta	x		x													
81.	Plimo Antón, ¿cómo dolmimo?							x									
83.	Plimo Bras, ah, plimo Bras	x						x								x	
84.	Plimo, plimo				x												
85.	Po londe va la ransa		x														
86.	Porque los negros celebren (I)																caixa
87.	Puez que samo de vagar				x		x		x						x		mortor
88.	¿Qué gente, plima, qué gente?					x											
89.	¿Qué te cuntalé, Tomé?	x	x									x		x		x	
90.	¿Qué tenemo, plimo Antón?	x	x		x		x										
92.	Se, escucha, Flacico Antón																mortor
94.	Señor Niño, el de Belén	x	x			x			x								
95.	Sepa tu ziñol, Andlea	x				x		x			x	x					
97.	Sinco plimo, siola Malía				x		x										viola de mà
99.	Toca la frauta, siolo Matía								x								
100.	Toca la flauta, siola Flastica						x		x								
101.	Tolibiyo, Baltolo													x			sacabutx
103.	Un negrilla, que ha compuesto														x		
105.	Una zambra de las negras				x												
106.	Unos negros cortesanos										x						caixa
108.	Vamo, Flatiquiya	x			x												
112.	Viniendo a Belén los Reyes		x														
114.	Ya que falta, porque acabe	x	x				x				x	x		x			viola de mà
115.	Zamo contento									x							caixa
Villancets d'Epifania																	
118.	Afuela, afuela (II)		x		x	x	x										
119.	Afuela, afuela, apalta, apalta	x					x										
120.	Afuela, que sale lo negro ...				x					x	x						
123.	Ah, siolo alcade				x												
124.	Ah, ziolo Flazico				x						x						
125.	Ah, ziolos ziviyanos	x								x							
126.	Al Chicorrotiyo				x												
127.	Al Poltá, Flaziquiyo, entlemo	x	x				x										
128.	Antoniyo (II)							x						x			
129.	Con el zon zonezito				x		x										
130.	Con los Reyes se vienen												x				
131.	Con todos sus instrumentos					x							x				mortor
132.	Con votos negros y blancos										x						
133.	Dominguiyo, ah, Dominguiyo	x	x			x	x	x						x	x		arpa
134.	¿Dónde vamo, plima mía?	x	x				x			x							
135.	Flasico de Mozambique	x	x			x	x										
136.	Flasiquilio	x			x												
137.	Helmano Flastico, de jácala vaya							x					x				
140.	Los negrillos a los Reyes				x						x						
141.	Los negrillos de los Reyes (I)	x									x						
142.	Los negrillos de los Reyes (II)								x								
143.	Los negrillos por su cuenta										x	x		x	x	x	violó
146.	Los negros, que están cansados			x													
147.	Melcholiyo, Melcholiyo	x			x		x										
151.	Niño de Dioza	x	x						x			x		x		x	sacabutx
153.	Plimo Flastico	x	x				x				x	x				x	

		sonalls ("sonajias")	cascavells	castanyoles ("castañetas")	tamborí	pandero /panderera/ alduf	rabell	guitarra	flauta	clarins	trompeta	corneta	gaita	baixó	baixonet	xeremia	altres
154.	Porque los negros celebren (II)										x	x		x			
155.	¿Puluqué, Flanzico?				x		x	x		x	x			x			violó, caja
158.	Siola plima Minguíya				x												
159.	Toca, Jorgiya					x											
160.	Una tropa de negrillos		x														
161.	Venga turo lo plimiyo		x		x			x									mortor
162.	Zigamo, plimitoz				x		x										
Vilancets a la Immaculada																	
164.	Ah, de tura la neglelía (II)				x												
165.	Ah de tura la neglelía (III)										x						
168.	Helmana Flásica (II)						x										
171.	Oiga, plimo		x	x		x		x									
173.	Sepa turo lo branco	x		x				x									
174.	Toda hermosa es la Madre				x												
Vilancets de Corpus																	
176.	Mañana sa Corpus Christa																x
Vilancets de nacions																	
177.	Al alcalde de Belén		x										x				
178.	Al Rey Niño,												x				
179.	Atención, Pascual												x				
180.	De la iglesia catedral	x	x	x				x									
182.	Encontráronse esta Noche					x											
184.	Hola, hola, hala, hala				x				x								
186.	La Geometría entró luego	x		x													
187.	Los maestros de capilla												x				
188.	Oigan la letra presente						x						x				
189.	Oigan, que quiere el placer												x				
190.	Ollay, Antón, o mi niño				x												"rasgariyo"
193.	Según caminan los Reyes	x						x					x	x		x	violó
195.	Vengan todas las naciones			x													
Villancets en moixiganga																	
198.	Ah, zeñora Flanciquíya					x	x										
199.	Ah, ziolo Maltiniyo									x							
200.	Con punta de sacristán												x				
203.	Jesuclita, Mangalena				x	x											
Altres																	
206.	Mucho, Gil, he llegado a sentillo					x		x									
TOTALS:		45	33	12	38	19	33	34	10	7	24	17	12	20	6	11	

Essent tan ric el llistat, la pregunta que cal fer-se inevitablement és ¿són només simples enumeracions, o responen a algun tipus de realitat –bé a la realitat imaginària que construeix el tòpic del negre melòman, o bé a la real que acompanyava l'execució de les peces–?

Abans de continuar, però, resulta interessant analitzar quins instruments apareixen i en quin context. Podem agrupar els instruments, tal com apareixen ordenats a la graella, pels de percussió (sonalls, cascavells, castanyoles, tamborí, panderos, caixa, morter i tabal), els de corda (rabell, guitarra i viola de mà), els de vent (flauta, clarins, trompeta, gaita) i l'instrumentari habitual de les capelles siscentistes (baixó, baixonet, xeremia, sacabutx, corneta, violó, arxillaüt, orgue). Aquests darrers instruments apareixen sobretot en els textos on els negres fingeixen

actuar com a capella musical, tal com hem vist en l'estudi del contingut dels textos, on un dels àmbits temàtics és la paròdia de la societat blanca. Actuant com a capella de negres, hi apareixen instruments que o bé eren presents i indicats en la partitura –per exemple els del baix continu–, o bé es fa comprensible el seu esment. En la crida que es fa a la capella, després d'haver cridat els cantaires, contralts, tenors, baixos i tiples, es demana "¿Lo ministril ha yegaro, /el ólgano, alpa y bajone?". A *Aquí za Flacico* (núm. 24, v. 33-40), la capella de negres té un nodrit suport instrumental, segons afirmen:

En nueztla capiya	la, la, la,
tlaemo, paldiez,	le, le, le,
muy linda bajona	la, la, la,
que lo tono de.	le, le, le.
Tlaemo culneta,	la, la, la,
vihuela y rabé,	le, le, le,
con la chilimía	la, la, la,
lo sacabuché.	

En un altre ordre de coses, quan la narració pren al·lusions bèl·liques (s'hi narra una batalla, els negres fan de soldats...), és comprensible que s'hi citin els clarins i els tabals (*Helmano Flacico; Hola plimo, Zamo contento (La toma de Belgran);...*). Però quan l'àmbit narratiu és un altre i els negres no adapten altre rol que ells mateixos, els instruments preferits són els que s'associen més a ells, a la realitat esclava circumdant: els instruments de percussió i de corda. La guitarra i el rabell apareixen moltes vegades, sobretot quan es preparen per al ball. Recordem la situació narrada per Cervantes a *El celoso extremeño*, una de les seves *Novelas ejemplares*, on apareix Luis, un esclau negre, que es deleix per tocar la guitarra. Per al ball o per al cant són tot el reguitzell d'instruments percussius, des dels sonalls (las "sonajas" o "sonajillas") –l'instrument més anomenat als vilancets–, fins als tamborins, un humil morter, una caixa, o els panderos en totes les seves variants (pandero, pandereta, alduf). Passant per les castanyoles i els cascavells, l'instrument que, posats a peus i braços, agrupava tot un conjunt de danses de carrer. I cal recordar que el tamborí era l'instrument que no faltava mai a les danses de cascavell que es contractaven per Corpus, d'aquí la seva presència insistent també als textos.

¿Forma part d'una realitat purament literària, o bé és la descripció d'una interpretació musical real, la de tot aquest instrumentari relacionat, llavors? La resposta no és fàcil. De la mateixa manera que se'ns escapa la dimensió teatral-escenogràfica dels vilancets, però hom insisteix que certs elements parateatral podien ésser-hi presents, el mateix es podria afirmar de la presència dels instruments. El fet que no apareguin a les partitures no els descarta sistemàticament. A molts dels instruments esmentats no els cal una partícel·la: els de percussió podien limitar-se a

certs ritmes, la guitarra o el rabell podien adaptar-se a l'acompanyament. La freqüència amb què apareixen als textos induïx a donar-los una certa presència performativa.

3.2.3. L'esternut, el riure i altres relacions música-text

S'ha remarcat prou vegades com la música, durant el barroc, serveix a l'expressió del text (González Valle, 1992). El fraseig rítmic, els mecanismes retòrics, les textures polifòniques, la dinàmica de veus i instruments, tot conflueix en el missatge que la lletra delimita i concreta. Els vilancets de negre no en són cap excepció, ans al contrari, confirmen aquesta atenció musical cap als conceptes delimitats pel text, un text que sovint és preexistent i que ha de servir com a guió base per al compositor. D'aquesta íntima relació música-text cal destacar-ne alguns aspectes més específics dels vilancets de negre, com el motiu de l'esternut.

Als textos dels vilancets s'hi observa una curiosa insistència en **l'esternut**, que es converteix en un tema reincident, amb més de trenta referències als textos i també present en algun exemple musical. De vegades apareix breument, en un parell de versos, d'altres vegades pot puntuar tot el vilancet sencer:

Referències a l'esternut als textos dels vilancets

		Versos
3.	A Tomé, célebre negro	57 - 60
11.	Ah, siolo Mandinga	82 - 83
24.	Aquí za Flazico	41 - 44
30.	Despielta, hermano Flasico	32 - 34
36.	En el Portal de Belén	24 - 27
39.	Escuchen lo neglo,	32 - 37
40.	Esta noche los negros	60 - 63
45.	Flacica, plimiya	7 - 24
58.	Helmana Flasica (I)	52 - 55
60.	Hola, Flasiquiyo, hola	20 - 23
70.	Manoliyo	13 - 16
71.	Mí Dios, aquellos negrillos	34 - 35
80.	Plimo Antón, ah, plimo Antón	68 - 69
81.	Plimo Antón, ¿cómo dolmimo?	38 - 41
86.	Porque los negros celebren (I)	39 - 40
93.	Señor, los negrillos mismos	35 - 39, 67 - 68
107.	Vamo andando	13 - 16
110.	Viendo en el Portal las negras	90 - 91
114.	Ya que falta, porque acabe	67 - 70 (versió B)
119.	Afuela, afuela, apalta, apalta	26 - 28, 83 - 84
123.	Ah, siolo alcade	19 - 23
137.	Helmano Flasico, de jácala vaya	39 - 43
144.	Los negrillos, que en la plaza	29 - 32
153.	Plimo Flasico	23 - 27, 44 - 105
156.	¿Puluqué reñimo, plimo?	75 - 84
159.	Toca, Jorgiya	16 - 21
171.	Oiga, plimo	10 - 14
182.	Encontráronse esta Noche	158 - 171
185.	La fama que es Dios hombre	94 - 117
187.	Los maestros de capilla	118 - 121
189.	Oigan, que quiere el placer	40 - 60
196.	Viendo que los Reyes llegan	83 - 85
201.	El alcalde de Belén	69 - 72
203.	Jesuclita, Mangalena	54 - 57

L'aparició del tòpic és prou primerenca, en trobem la primera referència en un vilancet toledà de 1647, *Despielta, helmano Fasico* (núm. 30, v. 32-35):

Ayá nadie al neglo aflenta,
ni estornura el más beyaco,
después que se usa el tabaco,
no hago de estornuros cuenta.

Des de llavors, sigui amb l'onomatopeia o bé narrant-ho, els personatges negres es disposen a esternudar ara sí i després també. Pot ser que ho facin perquè estan amb els refredats propis del fred del desembre (*La fama que es Dios hombre*, núm. 185), pel tabac (*Afueta, afueta, apalta, apalta*, núm. 119), per la visió del sol (*Flacica, plimiya*, núm. 45) o perquè així és l'excusa per dir el nom de Jesús (*Vamo andando*, núm. 107, v. 10-15):

2. Mas, ¿cómo se yama el Niño?
1. Sábelo tú.
2. Dígalo eya.
1. Esternura y serás anlevino.
2. Achú, achú, achú,
polque el Niño se llama Sesú.

Però molt sovint no són ells sinó el públic blanc qui esternuda als negres, amb una clara intenció de burla, com a *Esta noche los negros* (núm. 40, v. 60-63):

Como tura la branca eztolnuda
a helmana Flansica,
a lo neglo, que lleva la mula,
pedil zevadília.

O a *Helmana Flastica (I)* (núm. 58, v. 52-55):

Pues turo lo branco
nos estolnuló,
pala ella sea,
pala el neglo no.

¿Per què el públic que omplia la catedral esternudava als negres fingits de la capella, en un joc d'interpel·lacions que anul·lava una altra vegada la quarta paret teatral? Sembla que l'excusa original és força banal: una de les comparacions que es feia de la negror, a més de la pega ("pez") o el carbó, és la del pebre negre. El general Pimienta apareix a *Al Rey Niño, que en pobre hospedaje* (núm. 178, v. 37) i a *Los negros, que están cansados* (núm. 146, v. 20-23), la comparació hi és més explícita:

Entren las morenitas
a sazonar la fiesta,
pues es cada una
un grano de pimienta.

No només pel color, sinó per la seva alegria encomanadissa, els negres eren "el pebre negre" de la festa. A partir d'aquesta comparació, personificats com a grans de pebre, els assistents deuriem interaccionar amb la capella musical fingint esternuts i, ben aviat, els poetes vilanciquers integraren el tòpic, al qual s'afecionaren aviat poetes com Leon Merchante o Vicente Sánchez, que l'usaren sovint.

Els compositors, alhora, aprofitaren els aspectes rítmics i juganers que l'esternut donava de sí. En tenim un exemple molt clar en el duo *Huchúa, hú!*, de Vicente Artal (Ezquerro, 2002a: 251), on la parella de tiples ja inicien la peça esternudant, amb un joc rítmic de síncopes i caigudes al temps fort dins el compàs ternari que representen amb prou d'encert l'acció espasmòdica:

The image shows a musical score for the piece "Huchúa, hú!" by Vicente Artal. It features three parts: Tiple 1º, Tiple 2º, and Arpa. The lyrics are "hu chu a hu chu a hu chu a hu chu a hú!". The score is written in 3/2 time and includes a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes, with some syllables split across lines. The score is divided into two systems, with measures 5 and 10 marked.

Hem vist també que **el riure** és un altre dels motius característics dels vilancets de negres, en tant que peces còmiques i en tant que és molt representatiu dels personatges. És així que el riure hi és sovint present i manifest, mitjançant interjeccions clares que els personatges negres exterioritzen ([vid. 3.1.3](#)). Les onomatopeies del riure tenen el seu mecanisme retòric, expressat també musicalment. En tenim un exemple a *Hagan prasa*, de Matías Veana (partitura G), on els solistes del primer cor utilitzen una melodia plena de melismes per expressar el text "que lo negro de gusto bailamo / y se riye su melsé" (comp. 122-129):

The image shows a musical score for the piece "Hagan prasa" by Matías Veana. It features a melodic line with lyrics "y se ri..." and "y se ri... ye y se ri...". The score is written in 3/2 time and includes a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes, with some syllables split across lines. The score is divided into two systems, with measures 122 and 129 marked.

També riuen els cantaires de *Negliya ha veniro* (partitura H) de Tomás Miciezes, en una figuració melòdica molt similar a la que acompanya el verb cantar, com si una acció i altra compartissin la mateixa intenció (comp. 117-123):

Musical score for 'Negliya ha veniro' (partitura H) by Tomás Miciezes. The score consists of three staves: Ti 1 (Tenor 1), Ti 2 (Tenor 2), and Ac. (Acompañamiento). The lyrics are: 'que diz-piel-ta_el Chi-qui - yo y ze ri e, ay Ze - çú, ri e, ay Ze - çú, ay Ze - çú, que diz-piel-ta_el Chi-qui - yo'. The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line that is highly rhythmic and expressive, reflecting the text.

En contraposició, també els negres són capaços d'expressar **el plor**. Ho fan els protagonistes de *Helmano Flasico*, de Mateo Peñalba (partitura F), quan han de descriure el plor del Nen (comp. 47-53):

Musical score for 'Helmano Flasico' (partitura F) by Mateo Peñalba. The score consists of two staves: A (Acompañamiento) and Ac. (Acompañamiento). The lyrics are: 'pol-que-al la - do de-un Dio - zo que yo la,'. The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line that is highly rhythmic and expressive, reflecting the text.

En la seva expressió del text, doncs, la música col·labora fent un retrat emocional i expansiu dels personatges negres, sempre a punt d'exterioritzar emocions primàries com el riure o el plor, sempre a punt de mostrar-se com a personatges còmics a través de l'esternut.

3.2.4. Veus interjeccionals i onomatopeies

Un dels trets més identificatius dels vilancets de negre són les veus africanes –suposadament– amb què es complauen els cantants. Plens de "le, le, le", de "gulumbà gulumbé" o de tantes altres interjeccions, els donen color i ajuden a exterioritzar l'exotisme que s'hi buscava. Són insistents i repetitius tant musicalment com textual, amb fórmules senzilles, com les que veurem tot seguit.

Les **tirallongues de monosíl·labs** (*le le le* i les seves variants *la la la*, *la la li la*, *lu lu le le*,...), sovint en grups de tres síl·labes al final dels versos, salpebren molts de vilancets, de vegades amb una insistència retintinejant, com a les cobles d'*Aquí za Flacico* (núm. 24):

1. Hoy que nace lo Dios,	la, la, la,
que nace lo Reye	le, le, le,
entle pables pajas,	la, la, la,
entle mula y bueye,	le, le, le,
celeblémosle	la, la, la,
con la sonajiya y lo cascabel.	le, le, le.

La llista de vilancets amb aquestes veus interjeccionals és llarga (deixant de banda els que contenen onomatopeies del riure, ja descrites):

		Veus interjeccionals
6.	Ah de tura la neglelía	1. Guelegué. 2. Gulugú. 3. Le le le.
24.	Aquí za Flazico	la la la / le le le
68.	Lo plímo, al vel que eta noche	le le, la li la, / li la, li la la,
69.	Mana Flansiquiya	lu, lu, le, / que faze nublara / y quere llobé, lu, lu, le
72.	Mucho tardan los negrillos	que za vieja el gulumbá,/ que za viejo el gulumbé;/ la, la, la, ra, la, la, li, la / la, ra, li, la, la, la, le,/ache há, ache hé
78.	Pala que se duelma el Niño	le le le le,/ zambacatú, que zambacaté.
100.	Toca la flauta, siola Flasica	que le, le, le,/ al son soneciyo / del zambacaté.
114.	Ya que falta, porque acabe (B)	la, la, la, que le, le, le
119.	Afuela, afuela, apalta, apalta	le, le, le, ay, Kyrie,/ ay, Kyrie, Kyrie eleyson.
122.	Ah, manan plíma	que le, le, le,/ al sonsonesiyo/ de cambacaqué:
123.	Ah, siolo alcade	Le, le, le, encúcheme vozanzé: / gulumbé, gulumbé, gulumbé,
125.	Ah, ziolos ziviyanos	Le le le, le le le. /Mí Diozo lindo palacumbé, le le le,/ mí corazón, le le le./ Ay Yezú, nome de Yezú./ La la li, la li li, la letum
131.	Con todos sus instrumentos	le, le, le, / que le, le, le, /a son soneciyo /del zambacaté
163.	Ah de la confraría	le, le, le, /que buyi, la, la /zuculuzú, culuzú, zambé, /tumba, que tumba, tetumba, za, za.
165.	Ah de tura la neglelía (III)	le le le, tené, /que buyi ha ha. / Gulugu gu gu, /zambambé, guangua
166.	Flasiquiya (II)	1. Le le le, ha ha ha, he he. /2. Buyi, buyi. / 1. Y sala buyi.
181.	Después de adorar los Reyes	Le, le, le, le, le, pala cumbé

La seqüència *le le le* és la que apareix amb més freqüència, com si la *e* fos una vocal molt característica i que, a més, serveix per rimar freqüentment amb paraules com *zambambé*, *zambacaté* o *paracumbé*. Fernando Ortiz cita l'onomatopeia d'Angola *ualalá*, que podria ser-li propera (Ortiz, 1996: 32). Cal distingir-les de la funció de la síl·laba *lu* que apareix a *Los negrillos de los Reyes* (núm. 142), que correspon a l'onomatopeia del so de la flauta. A les partitures, aquestes tirallongues de monosíl·labs també apareixen, com al vilancet anònim portuguès *Sã qui turo zente pleta* (Stevenson, 1976, comp. 28-32):

Basant-se en els estudis d'Alice Werner sobre la música dels nadius de l'Àfrica Central, José Luis Navarro opina que la presència d'aquestes fórmules en el barroc hispànic –especialment quan es parafraseja el zarambeque– podrien ser un ressò dels procediments presents a certs cants africans

(Navarro García, 1998: 74-75, 138). El musicòleg cubà Fernando Ortiz també usa la mateixa font per explicar la presència a moltes cultures africanes de vocables trencats, síl·labes desarticulades, frases intel·ligibles o com alterades en el desvarieig de la memòria, amb què l'africà es limita a donar sonoritat oral, idiomàticament no significativa, a la seva efusió rítmica:

Alice Werner compara ciertos cantos de los negros de África central a las salomas de los marineros y dice que a veces consisten sólo de pocas palabras, con un estribillo de sílabas insignificantes, que en ocasiones, no son sino sonidos de vocales abiertas, como e, e, e, o, o, o; úo, ya, jo, etc (Ortiz, 2001: 191)

Si aquest joc sil·làbic no tindria cap significat concret, en canvi moltes de les veus interjeccionals que trobem en els vilancets tindrien, per Ortiz, un significat originari d'alguna llengua africana o criolla, que s'hauria perdut o mistificat en el camí de l'esclavatge:

No deja de ser interesante observar como muchos de los vocablos africanos que eran nombres de ciertos tambores o bailes de negros, entre los blancos pasaron a significar "orgía ruidosa, alboroto, baraúnda, bullanga, escándalo, batahola, zaragata, o enredo", de la misma manera que todo jolgorio desordenado y confuso se dijo que era "merienda de negros", "boda de negros" o "cabildo de congos". Cumbancha, changüí, fandango, guateque, zarabanda, jelengue, zafacoca, sambeque, tángana, tajona, timbeque, titingó, son voces con este significado despectivo, derivadas al parecer de palabras africanas o criollas que quieren decir "música" o significan ciertos toques o instrumentos. (Ortiz, 2001: 131)

Algunes d'aquestes paraules són ben presents en els exemples d'aquesta tesi. De tota manera, cal contextualitzar l'aportació de Fernando Ortiz (1881-1969) en els anys en què fou feta, tal com adverteix l'editor Sergio Valdés al pròleg del *Glosario de afronegrismos*, on Ortiz introdueix com a veus africanes alguns mots d'indubtable origen indoamericà (Ortiz & Valdés Vernal, 1991). Val a dir que l'aportació antropològica d'Ortiz, l'introduïdor del concepte de *transculturació*, és prou important com per ser sempre tinguda en compte, però cal tenir-hi certa prevenció quan tendeix a sobrevalorar la presència de l'element africà transculturat dins la cultura occidental.

Això no obsta que algunes reflexions d'Ortiz siguin molt suggeridores, com quan valora el pes de **la repetició** en la música africana, observada i exagerada pels missioners europeus: "En las expresiones religiosas de los negros africanos esos efectos reiterativos son comunes y ello impresionó siempre a los exploradores de África, llevándolos a veces a generalizaciones indebidas" (Ortiz, 2001: 175). Les repeticions insistents de molts d'aquests motius, doncs, podrien tenir aquí el seu origen.

D'altres vegades, però, aquestes fórmules monosil·làbiques *la la la* o *le le le* semblen reduir-se a un simple taral·leig, no pas específic de l'argot negre, com a *Quienes han de ser los negros*, de Felip Olivelles (Partitura E, comp. 55-62):

55

Ti I
ben, Je-su-cli-sa, pli-mo, le le le, con la so-na-gi-ya

Ti II
ben, que la la la, le le, le, la la, ce-le-brá-mos - le la la

Ac.
6 6 6

A banda d'aquestes veus interjeccionals d'origen més o menys africà, també hi fan presència reiterativa les **onomatopeies del so dels instruments**, fingint el seu timbre amb la veu. El cas més representatiu és *Helmano Flancico*, de Mateo Peñalba (Partitura F). El vilancet descriu com els negres fan una festa de toros, i un d'ells es posa davant de la mula per torejar-lo. El tenor ho anuncia imitant el so de la xeremia ("chirimingula", en l'argot negre), i immediatament les altres veus comencen a estrafer-ne el so, afegint-s'hi els cors fins que totes dotze s'apleguen en estrepitosos "turutú", una festa sonora que acaba protagonitzant tot l'estribillo:

161

Ti 1
tu ru - tu tu-ru - tu tu-ru - tu

Ti 2
tu ru - tu tu-ru - tu tu-ru - tu

A
tu - ru-tu tu - ru-tu tu - ru-tu tu

T
i tu ru - tu tu-ru - tu tu-ru -

El mateix succeeix amb les onomatopeies de la guitarra (*cha charrachá*), la campaneta (*din din din*) i el morter (*tin tin tin*) a la tornada de *Hagan prasa*, de Matías Veana (Partitura G). També interjeccions i onomatopeies acaben acaparant tot el protagonisme musical a *Negliya ha veniro*, de Tomás Miciezes (Partitura H). Primerament els dos tiples solistes es neguen a cantar quan s'adonen que el Nen s'ha quedat adormit, llavors tots els *zanguanguàs* queden substituïts pel *chi* indicant silenci, "quedito, pasito", "no le espante el runrún" (comp. 86-107). Quan es desperta, però, les intensitats sonores deuriem canviar. De cop tot és *zun zun*, *zanbanbú* i *zanbanbé*, *mirriñí* i *mirriñau*, ocupant tota la tornada.

Sigui per l'ús de paraules que resultessin exòtiques als oients, sigui per l'ús de nombroses onomatopeies, sembla com si molts compositors volguessin usar en part els vilancets de negre per alliberar-se dels significats dels textos i lliurar-se a l'especulació musical purament sonora, al plaer en la prosòdia de certes síl·labes, repetint-les fins a l'extenuació, buscant jocs purs d'homofonies, heterofonies i contrapunts entre les veus. L'humor i el divertiment, llavors, no estava només en els conceptes verbals, sinó també en la musicalitat.

4. VILANCETS DE NEGRES I INTERTEXTUALITAT

Oigan la letra presente,
hechas de letras pasadas,
que por ser letra de letras,
al Rey de reyes le canta.

(*Oigan la letra presente*, núm. 188, Saragossa, Reis de 1674)

El tema del negre reapareix en la literatura, la iconografia, la dansa i la música coetànies amb tants paral·lelismes que seria reductiu no d'estudiar-ne punts de contacte, les seves relacions intertextuals. Per intertextualitat entenem el diàleg que els vilancets de negre, vistos com a text literari i musical, estableixen amb altres textos. Des del moment que els seus autors prèviament han estat receptors de lectures, les seves produccions conformen una pluralitat de veus superposades i en contacte. Aquest terme, la intertextualitat, fonamental en els estudis d'anàlisi del discurs, implica la reutilització i interdependència de temes que impliquen recursos com la cita, el diàleg interior, la paròdia o la ironia. I més enllà d'aquests recursos explícits o implícits de represa temàtica, la relació intertextual afecta tot el conjunt, des del moment que l'obra es produeix dins una cultura que sap reconèixer les connexions estructurals, de temàtica, registre o estil amb altres obres. En el cas del tema del negre, podríem entendre'l com un corredor per on transiten gent d'església i gent de teatre, per on se senten converses de dins i fora la catedral, adaptable a una festa i a un ball. Per això s'adapta tan bé en el vilancet, també en obert diàleg intertextual amb altres gèneres:

The main basis for a characterization of the villancico perhaps, rather than any set of crystalized features, is the peculiar dynamic that shaped it: processes rather than products. Like the Bakhtinian novel, the villancico, especially during the Baroque period, is an exemple of a genre that exists in perpetual dialogue and interaction with other genres, ready to accept influences and change – I propose the composite word *metagenre* to designate it. The villancico seems to result from what we can call a metageneric attitude, of writing part songs with references to other kinds of songs (especially, popular references), adapted for different social and aesthetic functions, and through different means and procedures. Conversely, the villancico provided a metageneric frame into which appear exemples of other genres: in the Baroque, dances such as the *zarabanda* or the *chacona*, theatrical songs such as solo *tonadas*, *entremeses* (intermezzi) or *mojigangas* (Carnavalesque parades), and narrative songs such as the *romance* (ballad) or *jácara*. (Illari, 2001: 140).

Aquesta dinàmica especial del vilancet condueix Bernardo Illari, analitzant-lo més en tant que procés que no pas com a producte, a designar el vilancet com a "metagènere", com un marc en el qual apareixen exemples d'altres gèneres, des de danses fins a cançons teatrals o narratives. María Cruz García de Enterría ja va iniciar la possibilitat de lectures intertextuals dels vilancets amb la resta de la literatura de cordill (García de Enterría, 1997). Aquesta actitud intertextual, fins i tot intercultural, ja es pot endevinat als orígens medievals i renaixentistes del vilancet, en els seus préstecs profans, i no es perd en el barroc, malgrat el control a què es sotmès a partir de Trento.

Pel que fa al context festiu en què es desenvolupen els vilancets de negres, així com el mateix concepte d'intertextualitat, aquest capítol es beneficia de les aportacions del teòric rus Mikhail

Bakhtin, que tant han enriquit el debat i la manera d'acostar-se a la història de la cultura popular en els darrers anys. Els seus estudis pioners sobre el context de Rabelais van fer adonar-nos de la transcendència del carnaval com a cosmovisió, com una força que depassa el cicle anual de carnestoltes per convertir-se en "una llengua pròpia de gran riquesa", és a dir, en una simbologia i unes formes que poden expressar la traducció del món que en va fer la cultura popular durant l'edat mitjana i el renaixement, llegant-la al barroc (Huerta Calvo, 1989; Bakhtin, 1988). Al llarg de l'anàlisi dels textos hem vist com una de les temàtiques principals dels vilancets de negre és el món a l'inrevés, els negres actuant com a blancs i viceversa, i aquest és l'epicentre del Carnaval ([vid. 3.1.1](#)). Precisament el diccionari de Covarrubias, en la entrada "Antruejo" fa èmfasi en l'antiguitat del concepte i és revelador l'exemple final que en posa:

Este vocablo se usa en Salamanca, y vale lo mismo que carnestolendas, y en las aldeas le llaman antruydo. Son ciertos días antes de Quaresma que en algunas partes los empieçan a solenizar desde los primeros días de enero, y en otras por San Antón. Tienen un poco de resabio a la gentilidad y uso antiguo, de las fiestas que llamaban Saturnales porque se combidavan unos a otros, y se enbiavan presentes, hazían máscaras y disfraces, tomando la gente noble el traje vil de los esclavos, y los esclavos por ciertos días eran libres, y no reconocían señor. (Covarrubias Orozco, 1993: 126)

L'esperit del *risus paschalis*, les llibertats de desembre, la festa del bisbetó i tants testimonis de festa i inversió han confirmat tradicionalment la clara vinculació entre el Nadal i carnaval. El context carnavalesc, que tant va influir en les primitives formes teatrals, es configura, doncs, com una de les claus per entendre el vilancet de negre barroc. Tanmateix, segons Bakhtin, les formes alliberadores i grotesques del carnaval medieval i renaixentistes, al llarg del segle XVII comencen a degenerar en una "caracterització estàtica i pintura costumista", amb menys capacitat revulsiva. L'evolució de l'humor que Peter Burke analitza per a Itàlia entre els segles XVI al XVIII sembla extrapolable a altres països catòlics. El Papa Pius V promulgà un decret contra el riure sense moderació dins a l'Església el 1582. És una fita significativa del canvi que s'anava potenciant, sobretot entre els àmbits eclesiàstics i les classes altes, que comencen a inclinar més per l'enginy i l'humor verbal, com una mena de compensació psicològica, una reacció contra la reducció de l'àmbit de la comicitat (Burke, 1999) ([vid. 3.1.3](#)). Aplicat al nostre objecte d'estudi, la negra proçaç que apareix als entremesos renaixentistes de Lope de Rueda es converteix cent anys després en un esclau trapella i graciós que canta dins una catedral, per a escàndol només d'alguns moralistes.

En el seu estudi de les relacions entre teatre i vilancet, Carmelo Caballero Fernández-Rufete estableix diferents procediments d'interrelació entre el sacre i el profà que es poden estendre a gairebé tots els altres àmbits (Caballero Fernández-Rufete, 1997). Entre ells esmenta la cita directa: la inserció, en el decurs d'una obra nova, d'un o diversos fragments preexistents. Com que el material més freqüent en aquest estudi són els textos sense les músiques, es fa difícil saber

si la cita era només textual o incloïa també la música, com a *Oigan la letra presente* (núm. 188), de Vicente Sánchez, on l'autor comença el vilancet reconeixent el seu caràcter de *patchwork*, de tapís fet amb lletres passades. En canvi, la reutilització que es fa de tons profans a *Al Chicorrotiyo* –aquí sí, tant de text com de música (núm. 126 i Partitura J)– és molt significativa d'aquell *miscent sacra profanis* que posava tan nerviosos a polemistes del moment. D'altres vegades la cita és provinent de vilancets anteriors, en un aiguabarreig constant que abasta del reciclatge total del text en mans d'un nou compositor, fins a la còpia parcial (una o diverses cobles, la introducció, la tornada), com ho fa, per exemple, el vilanciquer anònim de *Helmano Flasio, de jácala vaya* (núm. 137), que copia només les cobles de *Esta noche los negros* (núm. 40), de León Merchante. També el poeta Vicente Sánchez no dubta en agafar-li un vilancet homònim al mateix autor, *Porque los negros celebren* (núms. 86 i 154), però evidenciant el seu caràcter de còpia, per apartar-se'n sobtadament quan el cantor diu que està malalt i no pot assajar més el vilancet. En canvi, no hem localitzat cap contrafacta, és a dir la substitució d'elements textuais profans per uns textos religiosos, mantenint la mateixa música.

Així com el tema del negre apareix en la literatura de l'època, també cal fer de vegades el viatge en direcció contrària, i observar com altres motius literaris s'introdueixen en els vilancets de negres. És el cas, per exemple, de Perico Urdimalas, protagonista d'un vilancet de nacions, *Hola, hola, hola, hola* (núm. 185). Periquito es converteix, dins el poema, com un poderós fabulador, capaç d'imitar les parles de negres, àrabs i portuguesos. Tot plegat resulta un simpàtic exercici de narració dins la narració, però cal estar amatent per reconèixer la poderosa atracció que la tradició popular i culta havia tingut envers aquest personatge picaresc, des del seu nom dins de dites i refranys, fins a la seva presència a novel·la *La lozana andaluza* (1528) i especialment, en la comèdia *Pedro de Urdemalas*, dins les *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* de Cervantes (1615). Però en el vilancet, la ressonància intertextual més important és la del *Viaje de Turquía* (1557), diàleg anònim on es narra l'odissea de Perico Urdimalas pel sultanat, i del qual el vilancet sembla fer-se'n ressò (Estévez Molinero, 1995).

Estudi de dos casos: *Al Chicorrotiyo* i *Tolibiyo, Baltolo*

Jezuza, qué viejo
e zozá entremez,
cante algo que zea
digno de aplender:
A modo de que
"Siola Inés si no ha visto
lu que me hace padecel".
Todos: A la, la, la, lila,
A la, la, layle,
¿y qué tunadiya
me escugelé?

(*Al Chicorrotiyo*, núm. 126, Madrid (San Felipe), 1700)

Els mecanismes d'intertextualitat demanen recerques minucioses per establir lligams amb altres textos. El vilancet *Al Chicorrotiyo* és molt suggeridor en aquest sentit perquè el mateix text evidencia els préstecs, tot i no clarificar-los. Es conserva en dues fonts, potser interrelacionades: en un plec de vilancets cantants a l'església madrilenya de Sant Felipe del 1700, i en una partitura manuscrita de Juan de la Bastida (Partitura J) al monestir de l'Escorial.

El duo de personatges no sap què cantar a la introducció: comencen una tonada, amb solfa, però la troben avorrida. A les cobles van provant tonades diferents al cinquè i sisè vers de cada estrofa, amb cites implícites de cançons, tons o comèdies que deurien ser prou coneguts per a l'auditori, però que se'ns escapen en l'actualitat. D'algunes és possible saber-ne la font:

- V. 35-36: "Siola Inés, si no ha visto / lu que me hace padecel": es tracta d'un fragment del tono humano "Señora Inés, si no ha visto", de José Pérez Montoro, publicat a les seves obres pòstumes. Era un tono molt conegut a l'època, fins al punt que apareix en un romanç de Fermín de Arce contra Pérez Montoro: "Ni valió alegar que era / ingenio clásico y grande, / y autor de «Señora Inés» /, aquel celebrado baile." (Bègue, 2006: 158, 166). Tot i això, no se'n conserva cap versió musicada (Lambea, Josa, & Valdivia, 2011: 274).
- V. 48-49: "Don Peldo a quien los cueles / yaman sin razón cuel": Fragment del romanç "Don Pedro de Portugal y doña Inés de Castro" de Gabriel Lobo Laso de la Vega (Madrid, 1555-1615), del qual es conserven fins a vuit versions, algunes d'elles amb música (Lambea et al., 2011: 130).
- V. 68-69: "Ayer Angélica zupe / como bajabas al palque": Pot ser un fragment de fra Damián Cornejo (1629-1707).
- V. 78-79: "Manda que zalgan de Roma / los que hoy moradores zon": apareix a la primera copla del tono humano anònim *Moradores de Roma* (Ezquerro Esteban, 2002: 38) i a d'altres versions (Lambea, Josa, & Valdivia, 2011: 192)
- V. 129-130: "Ezquiva adolada Europa / cuyos ojos sobelanos": Fragment de la composició del poeta Lorenzo de las Llamosas (ca. 1665-ca.1705), del qual es coneixen fins a set versions musicades (Lambea, Josa, & Valdivia, 2011: 153)

El cas de *Tolibiyo, Baltolo* (núm. 101) és similar. Es tracta del sisè vilancet que es va cantar durant la nit de Nadal a la catedral de Toledo el 1655, reutilitzat a Uclés el 1666, conservats ambdós en

els plecs de vilancets corresponents. En aquest cas, emperò, no disposem de cap versió musicada. El text anònim s'inicia amb el conegut diàleg entre una colla de negrets que es disposen a anar cap a Betlem, però un d'ells no pot, pres del mal de la malenconia. Els altres proposen de cantar tons al Nen per guarir-l'hi, bo i proposant-ne uns quants, que ell refusa:

- *Gigante cristalino*: es tracta d'un to humà de Manuel Correa (1600-1653), conservat al *Libro de Tonos Humanos* de la Biblioteca Nacional (Madrid) amb la signatura M. 1262 (Lambea Castro & Josa, 2005: 101-102). Els estudiosos han situat el manuscrit entre 1655 i 1656, o sigui que es devia de tractar d'una melodia molt recent, que el vilancet incorpora seguint una moda d'actualitat.

- *A los azotes del aire*: És el primer vers d'un quartet que apareix cantat per uns músics a la segona escena de la primera jornada de *El mejor amigo, el Rey*, d'Agustín Moreto (1618-1669): "A los azotes del aire / gemía el cristal de Tormes / saltando de plata rica / un penacho en cada azote".

- *Venganza, griegos, venganza*. Vers no localitzat.

- *Al Chiquillo de frío*. La tonada que al final accepten de cantar podria ser una melodia popular, ja que reapareix en un altre vilancet granadí de 1671, *Flasiquiyo, belmano* (núm. 50): "Al Chiquiyo de frío / que está yolando. Ay, ay, ay, / quien tuviela capote / para abligayo". És una tonada que es proposa després de refusar-ne d'altres, en el joc típic on es van succeint danses i cançons.

4.1. DEL TEATRE ALS VILANCETS

En el Portal de Belén,
para diversión de fiesta,
por darse un verde los negros
hacen hoy una comedia.

(*En el Portal de Belén (comedia de negros)*, núm. 37, Toledo, 1678)

A l'hora d'establir ponts i afinitats dels vilancets amb altres manifestacions literàries i culturals de l'època, els paral·lelismes amb el teatre –especialment les formes del teatre breu– són els que han d'encapçalar la llista. La naturalesa parateatral del vilancet i molts dels seus mecanismes presos del teatre del seu temps han estat assenyalats a bastament (Bègue, 2007: 266-80; Bravo-Villasante, 1978: 15-19; Swiadon Martínez, 2006; Torrente, 1997b; Caballero Fernández-Rufete, 1997; García de Enterría, 1989). S'han recalcat els paral·lelismes i les diferències entre el vilancet i el teatre: hi ha mecanismes dramàtics similars (diàlegs, trama, personatges), però també hi manquen elements escenogràfics (tramoia, vestuari, gestualitat), tot i que en determinats casos hi podien haver estat presents, com el d'àngels i pastors de Diego Durón (1692) i el de *Los figurones ridículos en Salamanca* (1729) de Juan Martín (Torrente, 1997b), on se suggereix molta acció dramàtica i indicacions de dansa. I Josep M. Gregori esmenta el cas de la catedral de Tarragona, el 1703 on es construïen entarimats fora del cor expressament per a la representació dels vilancets (Gregori i Cifré, 1997: 372)

Els lligams entre els dos gèneres es deuen, en primer lloc, a un factor històric, la inclusió dels vilancets en els drames religiosos primerencs i la seva substitució gradual pels vilancets, especialment els del cicle de Nadal i Pasqua (Torrente, 1997b: 496). El Concili de Trento va suposar un nou encarrilament de manifestacions de la religiositat populars, suprimint-ne algunes i reconvertint-ne d'altres al servei de la Contrareforma (Marquès i Vila, 2000). Els vilancets, tan atractius per al poble, foren un d'aquests casos de domesticació al servei de la doctrina, controlats i produïts per personal proper al bisbe i al capítol, però conservant elements de la cultura popular, com hem vist al capítol 2.2.3. A mitjans del segle XVI, aquest procés de substitució de farses i comèdies per "villançincos muy graciosos" és documentat a les catedrals de Toledo i Sevilla (Illari, 2001: 153-56) ([vid. 2.2.3.](#)).

Al segle XVII, els vilancets continuen tenint molt de teatre musical, i els préstecs i manlleus continuen. De vegades, de manera oberta i franca, com el vilancet de León Merchante *Al Rey, los negros festivos* (núm. 19). El poema es presenta com una metàfora desenvolupada a partir de la idea de comparar el Portal amb un corral de comèdies. Els negres reparteixen els papers: Francisca farà de Dama, el Nen farà de Graciós, Sant Josep de Gelós i de Vell, Llucifer de Superb, un negret cobrarà l'entrada... De més a més, s'hi endevinen entre els versos noms de comèdies

conegudes com *La huída de Egipto*, *La Mal Degollada*; o *El príncipe de los montes* i *Las manos blancas no ofenden* de Calderón de la Barca. També fingeixen un assaig de comèdia els negres de *En el Portal de Belén* (núm. 37), explícitament subtitulat "Comedia de negros", per a la catedral de Toledo. Assisteixen a l'assaig amb els papers apresos i les teies per al sarau final. En la crida inicial de la tornada es demana si tot està a punt, si han vingut les actrius negres amb els seus vestits i els papers assajats. Al tono que el segueix es parodia el romanç de Góngora *Al pie de un álamo negro*, interromput a les *Coplas en diálogo*, perquè un dels actors s'ha oblidat del seu paper. Tot i això, la *Relación en recitativo* ja reprèn el to de monòleg teatral, amb un llenguatge elevat que, per ironia, accentua la comicitat de la situació, i s'acaba en un ball, com era habitual a les comèdies. Aquest vilancet representat a Toledo el 1678 devia tenir tant d'èxit que a l'any següent es va reprendre el tema a *Señor, los negrillos mismos*, aquesta vegada com a auto sacramental, exagerant les indecisions i nerviosisme propis dels assajos.

En la seva anàlisi dels vilancets de José Pérez de Montoro, Alain Bègue ha estructurat en tres seccions els elements intertextuals provinents del teatre breu, que es poden aplicar també als vilancets de negres: la presència de personatges-tipus, les afinitats amb alguns subgèneres del teatre breu com la moixiganga i la jácara, i finalment algunes analogies funcionals i estructurals del vilancet i les formes teatrals. Bègue no deixa d'assenyalar que poetes vilanciquers que coneixem, com León Merchante o Pérez de Montoro, també van escriure teatre no religiós, conreant especialment les formes de teatre menor.

4.1.1. Neix l'Arlequí negre

8. Arliquinico.
 9. ¿Qué quele, plimo?
 8. Ayá va la gorriya.
 9. Echa, siolo.
 Otra vuelta mi amo,
 y si a lo Diosa aleglamo
 lo neglo de Monicongo
 cantémole mucho tono.

(*Vaya una moxiganga*, núm. 204, Toledo, 1653)

A l'edat mitjana, la farsa havia estat el gènere europeu més representatiu del teatre carnavalesc, lligant-se amb la festa pel seu caràcter marginal, per la seva naturalesa grotesca i la seva condició subversiva. A França la *farce* va tenir un desenvolupament extraordinari entre 1450 i 1550. Aquesta forma de teatre breu era protagonitzada entre dos i sis personatges, sempre de baixa extracció social, definits pel seu ofici, i la tria aquests venia donada per la tradició folklòrica: comerciants deshonestos, soldats fatxendes, mossens lascius, el *badin* o criat o marit babau, etc.

Sota diversos noms i característiques lleugerament diferents, la farsa carnavalesca arrelà a tota Europa: les *commedie* i *farse* italianes, els *Fastnachtspiel* alemanys, o els entremesos castellans (Huerta Calvo, 1999).

En la tradició castellana, el vocable *farsa* es va reservar a breus interludis còmics dins el teatre religiós, preferint per a l'àmbit profà *auto*, *paso* i *entremés* a les formes més equivalents a les *farse* franceses. I és dins els entremesos renaixentistes, inequívocament carnavalescos, on el personatge del negre apareix amb força, traslladat dels cançoners i romanços. A finals de segle XV, Rodrigo de Reinosa elabora uns diàlegs de negres, un d'ells cantat "al tono de guineo", que es poden considerar prototeatral (Weber de Kurlat, 1963). Els autors d'entremesos fan entrar el negre com un personatge més del seu elenc: al segle XVI Lope de Rueda crea el *paso* de la negra Olalla, natural de Monicongo, que apareix a la comèdia *Eufemia*; introdueix també la criada negra Guiomar a la comèdia *Los Engañados*, amb una llarga escena que funciona com a *paso*, i la negra Fulgencia al col·loqui pastoril *Tymbria*. Dins el XVI disposem encara de l'entremès anònim *Los negros de Santo Tomé* i les moixigangues, també anònimes, *La negra lectora* i *Mojiganga de la negra*. El tema del negre s'introdueix també en autors cortesans com Jaime de Huete (comedia *Tesorina*) o Sánchez de Badajoz (Canet, 1992). Com un document excepcional, tenim també un entremès renaixentista en català protagonitzat per Cristòfol, un esclau negre, a *La farsa d'en Cornei* (Romeu, 1962; Pujol i Coll, 2010: 424).

Per la seva presència als carrers, tant a dalt com a baix de l'estrada, el personatge del negre s'instal·laria amb força en l'imaginari popular al llarg del segle XVI i seria, per tant, fàcilment identificable i traslladable a l'àmbit catedralici, un cop moderats molts dels seus trets més provocatius. La seva vindicació d'una certa noblesa o com a mínim d'humanitat digna ("que aunque negros, gente samo", diuen molts vilancets, parodiant el *Nigra sum, sed formosa* del Càntic dels càntics bíblic), la insistència en la seva musicalitat que els fa proclius a cantar i ballar, els excessos verbals, la presència d'ambdós gèneres –els i les negres–, els paral·lelismes amb la tipologia del babau o del graciós en els vilancets de negre, denoten parentius i herències intertextuals dels entremesos antics i coetanis. En canvi, s'han reduït a la mínima expressió la seva vessant lúbrica i moltes vexacions i violència que sovintejaven als entaulats teatrals.

S'han estudiat els parentius i analogies entre els tipus dels entremesos i les màscares de la *Commedia dell'Arte*. El professor Javier Huerta Calvo s'ha ocupat d'aplicar el pensament de Bakhtin a l'àmbit teatral del Segle d'Or espanyol, combinant-les amb els estudis antropològics de Caro Baroja, amb resultats estimulants (Huerta Calvo, 1989, 1995, 1999). Huerta Calvo relaciona clarament la figura teatral del Graciós amb la d'Arlequí, amb la qual troba moltes

concomitàncies. El Graciós o bufó, tan present en la cort i la mentalitat del Segle d'Or castellà, domina i es projecta damunt nombroses fórmules dramàtiques.

¿Podríem traslladar-ho als vilancets, ja que tants parentius tenen amb el teatre breu? Els seus antecedents actorals, el Pastor, el Babau i el Simple, també tenen un hereu en la figura del Negre que va a adorar en els vilancets. Abans de posar-se en marxa cap al Pessebre, un personatge entusiasta té la contrarèplica en un negre mandrós, que hi posa obstacles, que no veu motius per posar-se en marxa. En el seu paper d'ignorant, té molt de rabadà, de refractari al Misteri, de desconeixedor del Gran Esdeveniment, i per tant pot actuar com a intermediari entre el fet religiós i el poble al qual cal despertar:

1. Venga, verá en la tiniebla
esta luz de nubes franca.
 2. Mejor que la nieve branca
le trata la noche negra.
 1. Venga vosancé, que alegla
el ver turo el Sol allí.
 2. Yo le veo desde aquí,
perdoneme vosancé.
- (*Fasico de Manicongo*, núm. 43, Sevilla, 1626)

El negre Arlequí, l'esclau graciós, tot i la hilaritat que desperta la seva mandra, la seva covardia o la seva ignorància, en el seu penediment o reacció final no aparta el públic del camí recte, ans produeix mecanismes d'identificació molt útils al missatge redemptor. Arliquinico és com l'anomenen directament al negre que apareix a *Vaya una mojiganga* (núm. 204), del 1653. No sabem el nom del negre protagonista del diàleg amb un pastor a *Si tembláis de amores* (núm. 96), un vilancet primerenc sevillà, però pel seu caràcter i pel desenvolupament de l'argument recorden les facècies d'Arlequí a la *Comedia dell'Arte*: és un servent espavilat –potser dels Reis–, és impertinent amb el pastor, però davant del perill d'enemistar-s'hi i acabar castigat, se'n surt amb astúcia, posant-se a cantar i ballar.

Tornant a l'àmbit profà, per bé que a les comèdies el negre és un personatge secundari, molts cops servent dels protagonistes i sense el protagonisme absolut dels seus vilancets, els trets s'hi reiteren: la reivindicació d'una noblesa originària, el delit per la música i el ball i, és clar, el mateix dialecte negre. Moltes interjeccions, noms de balls i africanismes són en una i altra banda, en un constant anar i venir intertextual.

Quan els grans dramaturgs castellans del Segle d'Or envigoreixen la comèdia, els préstecs continuen. A inicis del XVII, i seguint la tradició renaixentista, el dramaturg Simón Aguado escriu les relacions amoroses de dos esclaus negres a l'entremès *Los Negros*, i Quiñones de Benavente

encara insisteix sobre la inclinació dels negres per la música a l'entremès *El Negro hablador y sin color está la niña*. El canvi de perspectiva arriba amb Lope de Vega i la seva comèdia nova.

Lope de Vega, en la seva renovació teatral, incorpora la tradició del negre a les seves comèdies des de *Los comendadores de Córdoba* (1596) i *El amante agradecido* (1602), on apareixen com a criats. Farà créixer el personatge de la mulata en altres obres d'ambient sevillà, gran centre esclavista, com a *El arenal de Sevilla* (1603). Però Lope inaugurarà una nova tendència cap a la dignificació del tipus a partir de *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo* i *El negro del mejor amo*, on apareixen sants negres –Sant Benet de Palerm– i una imatge molt positiva de l'esclau, que podria haver influït en la reforma de l'arquetip, segons l'estudiosa Weber de Kurlat (1967). De tota manera, en Lope de Vega la figura del sant negre conviu i es diferencia amb la del criat negre, el primer sense la parla tan característica. Criades negres o mulates, sovint encantadores, tornen a aparèixer a *La victoria de la honra* i a *Servir a señor discreto*, entre 1609 i 1612, i encara reapareixeran a *El premio del buen hablar* i a *Amar, servir y esperar*, de la seva etapa final. De vegades, la culminació de la comèdia és, com als vilancets, el ball i el cant festius d'una colla de negres (*El amante agradecido* i *La victoria de la honra*). A més, molt propers als vilancets de nacions, a tres obres d'exaltació de la Verge (*La madre de la mejor*, *El capellán de la Virgen* i *La limpieza no manchada*) s'utilitza el recurs teatral de cants i balls de diferents grups, jueus, gitanos, indis, portuguesos i negres. Tanmateix, a l'auto sacramental *La siega*, una de les males herbes simbòliques és la Idolatria, representada per un negre i la seva parla. Però, significativament, és el primer que es mostra disposat a abjurar del seu culte al sol equivocant i s'ofereix com a carbó per cremar els infidels. Per Lope s'obre una via innovadora de presentació positiva i matisada del personatge negre, que madurarà a d'altres obres com *El valiente negro en Flandes* d'Andrés de Claramonte i *Juan Latino* de Jiménez de Enciso (González Echegaray, 1998) ([vid. 4.4.1](#)).

4.1.2. *Altres personatges-tipus. Els vilancets de nacions*

Es mejor de Monicongo
traer un negro bozal,
disparando por la trompa
un tono que diga 'ha'. [...]
O un alfaquí de Marruecos,
que en vez de hacer la zalá,
diga 'toca Hametilio,
que el hejo aquí estar de Alá'. [...]
¿Son estos los personajes
con que mejora el Portal,
o son las fuentes y prados,
las aves, vientos y mar?

(*Al alcalde de Belén*, núm. 177, Sevilla, Nadal de 1686)

Com als pessebres barrocs, el paisatge dels vilancets nadalencs és densament poblat. El negre és un de tants personatges que s'hi reconeixen, però n'hi ha molts altres. Les seves tipologies poden ser ben dividides segons la proposta de Josep M. Gregori en el estudi del vilancet barroc nadalenc: personatges definits per la seva re-invenció pseudolingüística (entre els quals es trobarien els negres), els que tenen un rol social específic (pastors, sagristans, alcaldes,...) i finalment els que inclouen un to naturalista o elevat (diàlegs entre la mula i el bou del Pessebre, entre filòsofs...) (Gregori i Cifré, 1997).

El lloc preferit de trobada d'aquests personatges estereotipats és el vilancet de nacions, on Betlem es converteix en una àgora multilingüe. En ells, aprofitant qualsevol excusa, s'hi troben juntes diverses nacions –enteses com a lloc de procedència o origen, per tant dins el nom hi caben biscaïns i catalans, guineans i irlandesos (Torres i Sans, 2003)– i contrasten els seus caràcters, en una successió propera a la desfilada, estructura recurrent del teatre menor. Les barreges són molt heterogènies: a *Al Rey Niño, que en pobre hospedaje* (núm. 178) s'alternen un negre, una gallega, un portuguès, el prestador Gileta, un pastor, un biscaí i unes pastores. De fet, el vilancet de nacions no deixa de ser un vilancet en forma de moixiganga on els personatges s'han triat segons un criteri ètnic i, per tant, rebaixant-ne el punt absurd i grotesc que seria més propi de la moixiganga.

En reunir-se els diferents pobles del món, se subratlla la universalitat del missatge empès des del Naixement de Déu. Els personatges no cristians, per tant, hi tenen un paper contrastant molt evident respecte dels personatges negres, esclaus però cristianitzats i dòcils. Els mateixos textos dels vilancets són espais de discussió sobre la idoneïtat d'aquests personatges en el Portal, com a *Al alcalde de Belén* (núm. 177), on el sagristà Juan Tranquilla proposa de vetar-los. L'alcalde decideix, al final, donar-los la benvinguda, "que este Niño nace para todos / y por varios modos / con bailes y fiestas / noches como éstas / se han de celebrar".

El turc i l'àrab –el 'moro', dins la incòmoda nomenclatura dels vilancets–, tot i les similituds en l'argot pseudolingüístic que a cops poden confondre, acaben resultant els personatges antitètics del negre. Els mateixos negres en marquen les diferències, ells que són cosins de tot el món "pelo no plimo del molo / porque vive en ota ley" (*Encontráronse esta noche*, núm. 182). El contrast més violent es dona en la trobada entre un turc i un negre a *Francisco, aquel negro antiguo* (núm. 183), on ressona la victòria de l'aliança cristiana contra els turcs, el 1683. El negre Francisco s'erigeix en paladí de la cristiandat i no dubta de barallar-se i cridar el turc com a 'perra turquiya', un dels insults més freqüents contra els infidels, perquè l'animalització implica deshumanització i la condició d'humà ve donada pel baptisme –és per això, insisteixen els negres a molts vilancets,

que "aunque negra, somos gente"-. També trobem una desqualificació similar a *Oigan la letra presente* (núm. 188), de Vicente Sánchez: "Porque haya perro en la fiesta / un morisco entró en la danza". En canvi, el turc de *La Geometría entró luego* (núm. 186) és un turc cristianitzat que abjura de la seva religió: "Cante contra Mahoma, / que extar falso profeta, / y el Chiquilio nos dice / la ley más certa."

La recerca dels límits, els jocs propis de la imaginació per arribar a l'extravagància barroca i la pirueta temàtica, la trobem en els vilancets en què s'adopten rols dobles. A *bola, qué, qué*, els negres presenten un lloro xerraire, que intervé a les cobles, però amb la parla negra característica. A *Geromija, Gregoriya*, els negres són sagristans; a *Ab, zo Antón, Ab, siolo alcalde* i *Pacicualiyó, Antoniyo, Franciquiyó*, alcaldes, i a *Flasiquiyó de puntiya* el protagonista és cec, de manera que això permet a l'autor recrear les situacions segons un arquetipus doble, d'argot i social. Un personatge popular dels contes, Periquito Urdimalas, a *Hola, bola, hala, hala* és capaç d'imitar les parles de guineans, moros i portuguesos, i així ho fa. En aquests casos, i recordant algunes situacions dramàtiques de comèdies de Shakespeare, les situacions acaben essent rocambolesques: els cantors de la capella recreen un personatges negres que recreen els cantors de la capella.

4.1.3. Jácaras i moixigangues

Disflasado turo plimo
con la capirota larga,
y vestiros le botarga,
en mosiganga salimo
y tanta invención fingimo
que nuestro plimo Antolín
sale hasiendo el matachín,
yevando ensendido un cuete,...

(*Ab, zeñora Flanciquiya*, núm. 198, Madrid (Capilla Real), Nadal de 1670)

Inoculades del virus carnavalesc, les primitives formes teatrals van diversificar-se i enriquir-se progressivament. Essent ell mateix una fórmula amb molts elements dramàtics, el vilancet barroc va anar assumir molts aspectes procedents dels gèneres teatrals, especialment del teatre menor, un grup genèric d'una enorme varietat. En la seva síntesi sobre el teatre breu del Segle d'Or, el professor Huerta Calvo explica com a partir de la cèl·lula base de l'entremès es pot combinar amb altres formes bàsiques –les *loas*, els balls, les *jácaras* i les moixigangues–, obtenint gèneres híbrids com la '*loa entremesada*' o l'entremès cantat, a les quals es poden afegir-ne d'altres. Com les *jácaras* o les moixigangues (Huerta Calvo, 2001). Aquests mecanismes d'hibridació són factibles en els vilancets.

Alguns vilancets de negre inclouen explícitament *jácaras*. El terme al XVII pot tenir diverses accepcions, bé com a composició literària que refereix fets de malfactors i rufians, bé com a

tonada per cantar en l'escena teatral, inserida en una obra més gran, en un interludi narrativament independent que podia combinar-se amb el ball i incloure-hi diàlegs (Torrente, 2014). Els lligams de la jácara amb els baixos fons i el món de la germania no impedia que també n'hi haguessin de devotes, com les que apareixen als vilancets. Pérez de Montoro, per exemple, les incloïa sempre en la seqüència de vilancets de la Immaculada, plenes d'invectives contra el diable (Bègue, 2007: 277).

Referències a jácaras en els vilancets de negre

<p>Ah, de tura la neglelía (I) Núm. 6, Sevilla (catedral), Nadal de 1690</p>	<p><i>Todos:</i> Vaya de <u>jácala</u>, plimos, pulque sea valiente la novelá. 1. Jácala vaya. 2. Cuenta cum ella. 3. Tóquenla apliza. 4. Que pul vila de Jesuncliza, a lo intento nacilo vendlá. (v. 28-34)</p>
<p>Con punta de sacristán Núm. 200, Toledo, Nadal de 1668</p>	<p>Los valientes pueden ya entrarse de mano armada, porque el cielo se conquista, desde hoy a punta de lanza. <i>Jácara:</i> Ténganse todo valiente pues al sitio de un Portal, llegando el hielo y la noche, no se atreven a llegar. (v. 79-86)</p>
<p>Entróse en el Portalillo Núm. 202, Granada, Nadal de 1670</p>	<p>2. Téngase todo valiente, pues al sitio de un portal llegando el hielo y la noche, no se atreven a llegar. 3. [<i>Jácara:</i>] Vitor la <u>jácara</u> nueva, que la pide la festividad. (v. 20-25)</p>
<p>Helmano Flasico, de jácara vaya Núm. 137, Sevilla (catedral), Reis de 1676</p>	<p>Helmano Flasico, de <u>jácala</u> vaya, que pala cantaya ez gaita el focico. (v. 1-4)</p>
<p>Para festejar al Niño Núm. 192, Málaga, Nadal de 1667</p>	<p>Siguióse el Andalucía, con el buen aire que suele, una <u>jácara</u> cantando al tono de los valientes. <i>Andaluz:</i> <u>Jácara</u> va [...]res guapos a un alentado galán, que piensa con un porque, ya ustedes me entenderán. Rebiente el mismo demonio, que esta noche en el Portal allá un valiente, así que embuelto que le ha de hacer rebentar. Ay, andar, andar. (v. 46-58)</p>

Als vilancets de negre, canten una jácara els negres d'*Ah, de tura la neglelía (I)*. La violència verbal pròpia del gènere –aquí força matisada– la rep Adam, culpable d'haver perdut els seus descendents per la seva 'cobalde needà'. Per la vivor del diàlegs, semblen acostar-la a les *jácaras entremesadas*, pròpies de l'escena profana. A *Para festejar al Niño*, la jácara és cantada per un

andalús, en to amenaçador, contra el diable. I a *Con punta de sacristán* i *Entróse en el Portalillo* la jácara es personifica, i canta bo i encomanant-se del to de milhomes bel·licosos que adopten els seus personatges. L'aparició personificada de la Jácara la trobem també a entremesos i moixigangues (Ezquerro Esteban, 1999a). En canvi, a *Helmano Flastico, de jácara vaya*, el text no sembla seguir gaire les convencions del gènere. No és explícitament cap jácara, però *Flasiquiya (II)*, també a la Immaculada, els trio de negres es posen a discutir al final de la tornada, ple de crits i veus interjeccionals que hem de suposar a tot volum. Seguidament, alguns passatges foscos de les cobles semblen encomanar-se de l'argot críptic del llenguatge de germania, propi dels facinerosos de l'època:

1. Él es un chis galauis,
caya tu y entlate ayá,
y en lugal de la canalia
la malioliya le pueles bailá.
2. No me apoles, mojarriya,
tarasquiyo unsuel sal,
le le le, que le le le le,
ha ha ha ha ha. (p. 43-50)

Segons el *Diccionario de germanía* de César Hernández i Beatriz Sanz, *mojarilla* és el "pícaro que, en la cárcel, está al servicio de los germanos y realiza las labores más desagradables" (Hernández Alonso & Sanz Alonso, 2002: 337). Tot i que no hi apareguin les entrades *chis galauis* o *tarasquiyo* –hi apareix *tarrascador* i *tarrascar* amb el significat d'obrir–, suggereixen veus de germania que enllacen amb el context de les jácaras.

Una altra de les formes del teatre menor barroc, **la moixiganga**, també es troba als vilancets de negre. Ben estudiada per Catalina Buezo, la moixiganga es caracteritzava pel seu caràcter còmic i burlesc, una estructura de desfilada de disfresses grotesques que incloïa músiques i danses amb acompanyament d'instruments. Eren un contrapunt burlesc a algun tipus d'espectacle seriós, per això podien acompanyar la processó de Corpus, però també aparèixer als autos sacramentals i als vilancets de Nadal, com una altra fagocitació d'elements populars carnavalescos procedents d'èpoques anteriors. Als versos breus que la conformen hi predomina la confusió i el disbarat, sovint gràcies a la successió de personatges que hi van apareixent, amb un sentit de final de festa (Buezo, 1999).

Als vilancets en forma de moixiganga, els negres hi tenen el seu lloc. A diferència dels vilancets de nacions, amb els quals comparteixen l'estructura de successió de personatges, la moixiganga té un caràcter més absurd i grotesc, de barreja heterogènia d'elements. Ja no són personatges de diferents nacions, sinó una vella, el bou del Pessebre, dos vilans fent un joc, una mula biscaïna, un pintor, un sastre i, al final, el negre Arliquínico, els que omplen *Vaya una moxiganga*. Sí que és

més proper a un vilancet de nacions *A aclamar el Nacimiento*, perquè s'hi barregen negres, portuguesos i gitanes, però finalment hi intervenen unes beates. Al vilancet de nacions de León Merchante *El alcalde de Belén* hi intervenen un espanyol castellà, un portuguès, un francès, un galleg i un negre, explicitant que es tracta d'una moixiganga.

Referències a la moixiganga als vilancets de negre

<p>A aclamar el Nacimiento Núm. 197, Granada, Nadal de 1667</p>	<p>A aclamar el Nacimiento todos los festivos pasos de una <u>moixiganga</u> llegan hoy por sus pasos contados. [...]</p> <p><i>T[exto]. Vaya entrando la moixiganga, vaya entrando,... (v. 1-13)</i></p>
<p>Ah, zeñora Flanciquiya Núm. 198, Madrid (Capilla Real), Nadal de 1670</p>	<p>Disflasado turo plimo con la capirota larga, y vestiros le botarga en <u>mosiganga</u> salimo, y tanta invención fingimo que nueztro plimo Antolín sale haciendo el matachín, yevando ensendido un cuete, teque, teque, reteque, reteque, vaya plima de zulambeque. (v. 36-45)</p>
<p>Ah, ziolo Maltiniyo Núm. 199, Saragossa, Reis de 1669 (text de Vicente Sánchez)</p>	<p>2. Puez turo Guíneya entlemo de manga veztirita de <u>moixiganga</u> a vel a Ziolo Manué, que pol zi ze alegla, hoy turo lo negla, loco de plazel, curriendo, vulando ilá cumu un ave aunque zamo pez... (v. 19-26)</p>
<p>Dominguiyo, ah, Dominguiyo Núm. 133, Saragossa, Reis de 1673 (text de Vicente Sánchez: 720)</p>	<p>1. ¿Quele un salao? 2. No tenemo camisao. 3. ¿La <u>mujiganga</u>? 2. Se me ha periro una manga. (v. 25-28)</p>
<p>El alcalde de Belén Núm. 201, Alcalá de Henares, Nadal de 1674 (text de León Merchante)</p>	<p>Al Portal en <u>moixiganga</u> vienen locos de contento, y con el brindis venían algo tiznados los negros. [...] ay, que vaya, que vaya; atención, porque empieza la <u>moixiganga</u>. (v.6-24)</p>
<p>Jesuclita, Mangalena Núm. 203, Cadis, Nadal de 1684</p>	<p>1. Vamo ayá en la <u>moixiganga</u> que hace neglo ri Brasil con arufe y tamburil, y turo su sanga manga. (v. 17-20)</p>
<p>Vaya una moixiganga Núm. 204, Toledo, Nadal de 1653</p>	<p>Vaya una <u>moixiganga</u> de fiesta y burla, que pues se ha hecho Dios hombre tendrá figuras. <i>Todos. Vaya, vaya de moixa, y vaya de burlas. (v. 1-6)</i></p>

La moixiganga és una de les possibilitats d'espectacle que es planteja al zarambeque que ballen dues negres, *Ah, zeñora Flanciquiya*. Hi discuteixen si fer un ball amb pandero, una moixiganga, un entremès i un espectacle de xarranques i toros. A l'estrofa on dubten de representar una

moixiganga, expliquen com es disfressaran i com ballaran (Antolín hi ballarà el *matachín*), recordant que la successió de balls és un aspecte important de la moixiganga. També ho són els vestits i les disfresses a *Ab, zïolo Maltiniyo* i *Jesuclita, Mangalena*, on cada estrofa s'aprofita per a la descripció d'un personatge negre diferent, colorista, extremat i còmic. Flasiquiyo no vol fer una moixiganga perquè "Se me ha periro una manga" a *Dominguiyo, ah, Dominguiyo*.

Com també succeeix en el que es basen en balls dramàtics i els de nacions, de vegades les estructures d'aquesta tipologia de vilancets intenten combinar les habituals –bipartida (estribillo-coplas) o tripartida (introducció-estribillo-coplas)– amb una estructura multisectorial més oberta.

4.1.4. *Altres afinitats estructurals amb el teatre breu*

De la tirallonga de vilancets en què s'organitzen tant les celebracions com els plecs impresos que les reflecteixen, el de negres és gairebé sempre el darrer, o si més no el que clou el nocturn, com els altres d'intenció còmica. Pel fet que els analitzem per separat, no s'ha d'oblidar aquesta inserció dins una estructura que venia donada per la festivitat i el costum: vuit o nou vilancets per als tres nocturns de Nadal, cinc vilancets per la Immaculada, etc. En aquesta dimensió macroestructural, la ubicació dels vilancets de negre en els darrers moments pot venir influïda pels esquemes teatrals. Glenn Swiadon, apuntant ja alguns paral·lelismes entre la comèdia barroca i el vilancet de negre, comença pels estructurals (Swiadon, 2006): així com entre les jornades d'una comèdia s'intercalaven entremesos i al final solien acabar amb una moixiganga o fi de festa, buscant el contrast de registres; els vilancets alternen també els canvis de to, deixant sovint per al final els còmics, entre els quals brillaven els de negre.

L'altra afinitat estructural que connecta els vilancets de negre amb el teatre breu del barroc és l'estructura bàsica de desfilada (Bègue, 2007: 277). Als entremesos, s'hi emfatitza el principi d'encadenació de fets similars; a les moixigangues, la successió de personatges i disfresses pintorescos n'és la seva essència. Resulta fàcil aplicar aquest tipus estructural als vilancets nadalencs, ja que la narració del Naixement es pot reduir a l'adoració successiva de pastors amb llepolies diverses, de les diverses nacions que s'acosten al Portal o guineans que, cadascun amb les seves particularitats, van passant davant el Nen. L'esquema formal estròfic de les cobles ajuda encara més a encaixar-hi aquesta estructura, distribuint-hi sovint un personatge a cada estrofa, com ho veiem a *Los negrillos de los Reyes (I)*, on es subratlla la condició de màscara que té el vilancet, i per això es carrega les tintes en la descripció de les disfresses i personatges, que passen emparellats. I *Los negrillos por su cuenta* és una bona mostra de l'altre model de desfilada, tot i que no pas provinent de l'àmbit profà: la processó.

4.2. ZARAMBEQUES, GUINEUS I ALTRES DANSES DE CASCAVELL

1. Tulo lo sone que hazemo
lon tocamo a malaviya.
2. ¿Sabe lanfoliya?
1. Se lanfoliya.
2. ¿Y el culipona?
1. También la tañemo.
2. ¿Toca el culinalio?
1. Canalio dilemo,
dansalemo si eya manda
lon guíneo y salabanda,
y tlas esta qualquiela son.
(*Quelemo, maese Flasico*, núm. 91, Cadis, 1654)

Els textos dels vilancets de negres estan plens d'al·lusions a danses. Per als personatges negres que els poblen, cantar, tocar i ballar és gairebé una mateixa cosa: "Y aleglemo al Chiquiyo lu neglo saltando, corriendo, danzando y tucando", canta el duet de negrets a *Señor, los negrillos mesmos*. Un dels tòpics més sollats als vilancets és justament la discussió sobre quina dansa ballar, en un diàleg on destrien les més adequades o les que tenen ganes de ballar, i les que es refusen per inadequades. Aquesta discussió sobre els balls la trobem a *Ab mi siolo Juanico* (núm. 8, versos 19-38), *Ab siolo Mincholiyo* (núm. 12, vv. 25-42), *Flasiquiyo, belmano* (núm. 50, vv. 1-19), *Lifonsiyo* (núm. 65, vv. 18-39), *Plimo Antón, ab, plimo Antón* (núm. 80, v. 20-35), *Plimo Bras, ab, plimo Bras* (núm. 83, vv. 23-36), *Quelemo, maese Flansico* (núm. 91, 26-36), entre altres. I no només són al·lusions als noms, sinó que quan transcorre el text de vegades es descriuen els gestos, el mateix ball, com si els cantants s'erigissin també en balladors, com a *Lo branco se apalte* (núm. 66, v. 37-42), on fan figures de dansa com els "creuats", i descriuen els seus passos com si fossin grues:

1. Tocando rabeye apriza,
crusado hagamo y bailemo.
Samo cristiana y hazemo
crusado por Jesuncliza;
al Chiquiyo le da riza
que andemo en pie como gruya.

O quan els negres es disposen a preparar un altre ball ètnic, el de gitanos, a *Puez que samo de vagar*, (núm. 87, v. 89-93), assenyalen que el ballaran més amb els peus que les mans:

Podlemo també poné
una dansa de gitanoz,
y que no muevan laz manoz,
sino que muevan lo pe.

Coincideixen amb altres autors de l'època, com Juan de Mariana o Jusepe Antonio González de Salas, que consideren més varonils i de superior nivell social el moviment dels peus que el dels braços (Ramos López, 2011: 80). Cal afegir-hi que, si mouen més els peus que les mans és segurament perquè en la part superior del cos, sobretot en braços i mans, es concentraven les

mirades i la sensualitat, a l'entendre de l'època, com deixa entreveure a *Según caminan los Reyes* (núm. 193, v. 46-49), quan és a punt d'entrar un ball de gitanes:

Cuando más mueven los pies,
más las miran a las manos,
que aunque gastan poco filis,
tienen mucho garabato.

Són tots balls prestats de la realitat circumdant, presents molt a prop de l'església, que apareixen als llistats dels balls de moda dels mestres de ball, que es ballen als carrers, als saraus i als empostissats dels teatres, i amb intenció paròdica, d'alguna forma o altra també entren dins els vilancets.

Si parlant en rigor les "dances" eren cortesanes, els "balls" eren més aviat populars, segons la terminologia de l'època, però una i altra denominació tendien a barrejar-se. D'entrada, però, a les dances amb pretensions de distinció social, com les que descriu el comentat mestre de dansa Juan Esquivel Navarro al seu *Arte del dançado* (1642), els balls entesos com a "de negres" no hi tenen cabuda, com sí la tenen la pavana, la gallarda, la folia, la xacona, el villano, el canari, fins i tot la sarabanda i la jácara. Per això, defensant la professionalitat dels mestres de dansa, Esquivel critica "tanta cantidad de Negros y otros hombres de baja suerte que quieren honrar sus personas y sustentarse y dar lucimiento a ellas con el Dançado, en descrédito de el Arte y de los que lo enseñan legitimamente" (Esquivel Navarro, 1947: 24).

Una altra distinció coetània era la que es produïa entre *bailes de cuenta* i *bailes de cascabel*. En principi, els primers eren mesurats, usaven només la part inferior del cos –especialment els peus– i eren circumscrits als ambients nobles i refinats: la gallarda, la folia, la pavana. Eren aquests balls els que volen ensenyar mestres de dansa com Juan Esquivel. Parlant en rigor serien més "dances" que no pas "balls". Els de cascavell, pel contrari, eren eminentment populars, es ballaven als corrals i als carrers, implicaven moviments de tot el cos –especialment els braços– i, per tant, eren susceptibles d'amonestacions morals per les acusacions de deshonestedat, quan aquests moviments eren tinguts per excessius o lúbrics. El nom els venia donat pels cascavells que els dansaires es cenyien a braços i mans, de mides diverses (García Matos Alonso, 1996). Els balls de cascavell acollien amb més facilitat les novetats, incorporant noves modes que venien, per exemple, de les Índies. Eren balls de cascavell, per tant, les sarabandes, els guineos o els zarambeques. Tot i les crítiques rebudes, en la seva evolució alguns balls que havien estat "*de cascabel*" al segle XVI podien reconvertir-se en dances prestigioses i elegants, "*de cuenta*", al segle següent i per tant ensenyades pels mestres de dansa, com el canari o la folia.

Els balls de cascavell no havien de ser necessàriament deshonestos, per això colles de dansaires podien ser contractats per ballar a determinades festes religioses, com ho foren la de Torrijos per a les festes d'agost a la catedral de Toledo (García Matos Alonso, 1996). Per a les capes urbanes populars, l'ocasió més freqüent per seguir aquestes danses era a la processó de Corpus, quan es contractaven diverses companyies perquè les efectuessin, o bé les ballaven els infants de cor, una tradició present a moltes catedrals espanyoles (García Fraile, 2002). Dámaso García Fraile documenta contractes de balls per a Corpus a Salamanca ja des del 1508 i a Plasencia des del 1545. Segons aquest autor, les danses, dins de les esglésies i fora –en les processons o com a mecanismes propagandístics per atraure el públic a les sestres catedralícies–, foren freqüents en el temps dels Àustries, per potenciar l'espectacularitat de la festa barroca. Mitjançant els contractes conservats, sabem qui i quants ballaven, els vestits i sovint també els instruments musicals, però no les coreografies. Per exemple, a Madrid fou contractat durant sis anys consecutius Francisco García, perquè organitzés de 4 a 6 danses a cada Corpus: "danza de los muchachos [...] a lo español", "a lo turco", "de franceses y españoles", "a lo valenciano", "a lo húngaro", "a lo zagal", "a lo gallego", "a lo catalán" i també "de negros" (Ramos López, 2011: 74).

Però els balls de cascavell i les danses de *cuenta* no es trobaven pas tan separades com s'ha volgut pensar. En la mateixa documentació s'hi troba una distinció entre danses "de cuenta" i "de cascavell" que desmenteix la separació social entre una més "popular" i una altra més "noble". Així, Shergold i Varey, recuperant els contractes de les festes de Corpus a Madrid, observen com les mateixes colles de dansaires són llogats per a una i altra tipologia de dansa (Shergold & Varey, 1961). En els llistats on els mestres proposen les danses, les "de cuenta" apareixen al costat de les danses d'espasa i les de cascavell. S'hi intueix que les danses "de cuenta" són més complexes, que potser demanen la presència d'un mestre que els guïï, ja que la seva coreografia devia implicar un tipus de recompte mental –d'aquí el nom–, però no hi ha la frontera social tan marcada que alguns coreòlegs hi han entrevist.

En els vilancets de negre s'hi esmenta –i potser s'hi balla– tot un llarg llistat de danses. D'una banda, els balls "de cascavell" considerats negres, el guineo, el paracumbé i el zarambeque; de l'altra uns altres balls de "cascavell" considerats nous i exòtics, que també ballen, com la xacona, la folia el canario. Però també parodiaven danses nobles que no els correspondrien.

4.2.1. Els balls "negres": el guineo, el paracumbé i el zarambeque

En la rudiya zeñimo
zaltiya de cazcavé,
pulque pueda, cuando baile,

a lo negro cunocel.

(*Mana Flansiquiya*, núm. 69, Madrid (Encarnación), 1678)

El **guineo** és el ball més identificatiu dels negres del vilancets. Ball, o potser també algun tipus de cançó, ja que a les seves aparicions primerenques, com a les *Coplas a los negros y negras* de Rodrigo de Reinosa, d'inicis del s. XVI, s'esmenta que "Mangana mangana (hanse de cantar al tono de guineo)". A inicis del XVII, era ja una dansa molt popular a les festes, processons i saraus, com l'espectacle coreogràfic que organitzà el comte de Lemos a Monforte el 1619, on una colla de dansaires disfressats de negres van ballar, entre altres danses, un guineo. Ja hem vist com de seguida es va integrar com una de les danses que acompanyaven la processó de Corpus (Esses, 1992: 663). Coetàniament, Sebastián de Covarrubias el defineix com "una cierta danza de movimientos prestos y apresurados: pudo ser fuese traída de Guinea y que la danzasen primero los negros" (Covarrubias Orozco, 1993: 670).

Apareix molt aviat als textos dels vilancets, ja en un dels primers impresos andalusos, a *Sepa tu ziñol, Andlea*, de 1626, i continua esmentant-se durant tot el XVII:

Referències al ball guineo als textos dels vilancets de negre

<p>Sepa tu ziñol, Andlea Núm. 95, Sevilla, Nadal de 1626</p>	<p>... puntealemo la chancona en plesensia de Malía, lo viyano, con folía, lo <u>guiné</u> y saltaré. [1.] <i>Gugamba, gugambé.</i> 2. <i>Ay, que me hace coquiya la pranta, ay, que me buye, me salta y me brinca lo pe. (v. 22-29)</i></p>
<p>Quelemo, maese Flansico Núm. 91, Cadis, Nadal de 1654</p>	<p>1. Canalió dilemo, dansalemo si eya manda lon <u>guineo</u> y salabanda, y tlas esta qualquiela son. (v. 33-36)</p>
<p>Plimo, plimo Núm. 84A, Madrid (Capilla Real), Nadal de 1662</p>	<p>... y sí capitán plegona con aioso y alegle meneo, tocamo al arma el <u>guineo</u>, y malchamo a la chacona. (v. 26-29)</p>
<p>Toca, Jorgiya Núm. 159, Madrid (Capilla Real), Reis de 1665</p>	<p>Aualde, por vira suya, y <u>dansaremo un guineo</u>, que ha de pareser turno a lo Niño y a lo Reya,... (v. 58-61)</p>
<p>Esta noche los negros Núm. 40, Madrid (Capilla Real), Nadal del 1672 (text de M. León Merchante)</p>	<p>Viendo que de los negros el Niño es blanco, dio en cantarle un <u>guineo</u> como un canario. (v. 20-21)</p>
<p>Viniendo a Belén los Reyes Núm. 112, Madrid (Capilla Real), Reis de 1678</p>	<p>La flol de la neglelía, con donaile y cilibona, el <u>guineo</u> y la maliona bailamo con la folía... (v. 61-64)</p>
<p>Sepa turo lo branco Núm. 173, Sevilla (San Salvador), festa de la Immaculada de 1699</p>	<p>El <u>guineo</u> turos bailamo a esta Niña que este baile es nuestlo, sí, pul vida mía,... (v. 61-64)</p>

A aquestes aparicions s'hi podrien afegir els vilancets on apareixen variants de la tornada "gurumá, gurumé, / que faze nublaro y quiere yové", com apareix a *Señor Niño, el de Belén* (núm. 94, v. 50-51), *Mana Flansiquiya* (núm. 69, v. 33-34) i a *Niño de Dioza* (núm. 151, v. 25-27), i que podria formar part de la cançó o tonada del guineo. És la mateixa tornada que apareix a *El baile de los negros*, de Francisco Avellaneda, per exemple. De fet, la veu interjeccional "gurumbé" és una de les més identificatives d'entre els personatges negres, tant als seus vilancets com als balls i altres obres dramàtiques (Navarro García, 1998: 92).

L'altre ball que s'associava als negres era el **paracumbé** o **cumbé**. El *Diccionario de Autoridades* donava una definició de *cumbé*: "Baile de negros, que se hace al son de un tañido alegre, que se llama del mismo modo, y consiste en muchos menéos de cuerpo a un lado y a otro". En canvi, no hi apareix *paracumbé*, de fet l'expressió que sovinteja més als vilancets, juntament amb variants com *cucumbé* o *valacumbé*. Els estudiosos coincideixen a relacionar els dos noms amb un sol tipus de ball (Navarro García, 1998: 150-53; Salas Cassy, 2011: 112-13; Esses, 1992: 682-83). Comptat i debatut, les diferències que s'estableixen entre tots aquests balls "negres" són mínimes: Erika Salas, a partir de l'anàlisi de Rogelio Budasz dels cumbés barrocs portuguesos, estableix força concomitàncies amb els zarambeques (compàs ternari, accent al segon temps, frases acèfales).

Referències al paracumbé o cumbé als textos dels vilancets de negre

<p>¿Puluqué reñimo, plimo? Núm. 156A: BN 613(21), Saragossa, Reis de 1665 (text de Vicente Sánchez)</p>	<p>1. ¿Eze lo <u>cucumbé</u>? 2. No, a fe. (v.17-18)</p>
<p>Al Portal los negros vuelven Núm. 18A, Cadis, Nadal de 1690 (text de José Pérez de Montoro)</p>	<p>1. Palacumbé, vamo bailando, e le le lé pue lo Siolo sá milando, e le le lé 3. Y poná plecio con su amore, e le le lé complando hasta lo tñaidole, e le le lé que rempués li ha de vendé, e le le lé <u>palacumbé</u>, e le le lé. (v. 27 -33)</p>
<p>Después de adorar los Reyes Núm. 181, Madrid (Merced), Reis de 1693</p>	<p>Neg. Guiaros pol una estleya, he veniro con muesa ama a vel al Niño, que nase poblesito en unas pajas: <i>Le, le, le, le, le, le, pala cumbé.</i> (v. 61-65)</p>
<p>Afuela, afuella (II) Núm. 118, Sevilla, Reis de 1694</p>	<p>Vamo plima, que lo Reya zá espelando a su melcé con la guitaliya, con lo cascabé; de gurunguó, de gugurungué: toca la manita lo <u>valacumbé</u>. elé, lelé, zarangú, zaranguzarangué. Toca manita lo <u>valacumbé</u>. (v. 7-14)</p>
<p>Ah, ziolos ziviyanos Núm. 125, Sevilla, Reis de 1696</p>	<p><i>Le le le, le le le.</i> <i>Mi Diozo lindo <u>palacumbé</u>, le le le, mio corazón, le le le.</i> <i>Ay Yezú, nome de Yezú.</i> <i>La la li, la la li, la letum.</i> (v. 14-19)</p>
<p>¿Puluqué, Flanzico? Núm. 155, Madrid (Capilla Real), Reis de 1700 (text de Vicente Sánchez)</p>	<p>Hola, en acabando, guitariya tenga, pulque ha de habel</p>

A diferència del guineo, observem que les aparicions del paracumbé són molt tardanes, de finals del XVII, i amb moltes variants lèxiques, augmentades per les distorsions a què sotmet la paraula l'argot negre (palacumbé, cucumbé, valacumbé...). J. L. Navarro recupera un *Baile del Paracumbé* de 1708 on es confirma l'origen africà que li era atribuït: "El paracumbé de Angola, / ciudadano de Guiné"... (Esses, 1992: 683). Justament el cumbé és una de les ingerències profanes dins els vilancets, condemnats per Francisco Arteta a inicis del XVIII: "¿Toca acaso el son provocativo, deshonesto y casi torpe del Cumbé en la cuerda del Divino Amor" (citad per Caballero Fernández-Rufete, 1997: 51). També és de notar com, als vilancets, el cumbé o paracumbé apareix sovint acompanyat de repetides interjeccions "e le le le", suggerint un joc de pregunta-resposta molt característic, com les trobem a l'esmentat *Baile del Paracumbé*, i que podria ser un residu d'esquemes musicals africans, un tipus d'estructura que va arribar fins a Cuba, ben present encara (Ortiz, 1998: 50).

Però la dansa que més apareix anomenada als vilancets de negres siscentistes –més que el guineu– és sens dubte el **zarambeque**. No sempre que s'hi esmenta l'hem de suposar ballada, ja que a vegades els personatges la refusen i a d'altres és només una referència però, així i tot, tanta insistència demostra que dins la mentalitat de l'època és un ball clarament relacionat amb la negritud:

Referències al zarambeque als textos dels vilancets de negre

<p>¿Puluqué reñimo, plimo? Núm. 155A, Saragossa, Reis de 1665 (text de Vicente Sánchez)</p>	<p>2. Y lo tocalé, polque en fiesta el enojo tluoque, teque, teque, teque, <u>toca el zarambeque</u>; teque, teque, teque, tócale a lo Reyes; toque, toque, toque, toca a lo pastore; toca, toca, toca, toca a la Ziola. (p. 22-31)</p>
<p>Los negros, que están cansados Núm. 146, Alcalá de Henares, Nadal de 1666. (text de M. León Merchante)</p>	<p>Y al calor del baile salte la castañeta y al soncillo indiano del zarambeque anden las mudanças firmes y alegres. <i>Teque, teque, teque,</i> <i>vaya plima de zarambeque.</i> (p. 24-31)</p>
<p>Ah siolo Mincholiyo Núm. 12, Calatayud, Nadal de 1666</p>	<p>2. Quiele <u>salambeque</u>? 1. Yo no quielo eze. (p. 27-28)</p>
<p>Hola que hola Núm. 62, Madrid (Cap. Real), Nadal de 1669</p>	<p>De verde y branca liblea, con liga y banda amariyas, se reparte en dos cuadriyas tura la flol de Guinea, y una y otra se menea, con tanto del tequeteque, bailándole el <u>zalambeque</u>, con pandela y cascabé,</p>

	<i>te te te té, ... (v. 45-54)</i>
Ah zeñora Flanciquiya Núm. 198, Madrid (Capilla Real), Nadal de 1670	3. Turo neglo hasemo fiesta a tan sobelano Reye, y vestiros de dansanta le bailamo el zulambeque. 2. Palézeme ben el tequereteque; ay que reteque, mas ay que reteque. 3. Vaya plima de <u>zulambeque</u> . 4. Y turo neglo cantemo el reteque; 2. <i>Ay que teque reteque,</i> <i>vaya plima de <u>zulambeque</u>.</i> (v. 14-24)
Melcholiyo, Melcholiyo Núm. 147, Sevilla, Reis de 1673	1. Haziendo dos mil tembleques turo plimo va lanzanda la maliola y zalabanda, y en cantando el teque teque <u>bailalemo el zambaleque</u> ,... (v. 38-43)
Chocorate, ja, ja, ja! Núm. 27, Cadis, Nadal de 1680	2. No sabe tañel. 1. Sí sabe tañel, y sabe bailá con mano y con pe; <u>zalambeque</u> alegle, chacona tabé. (v. 14-16) [...] Zeze ya el zalambeque, plque ze quieblan de laz neglaz figuraz tdaz laz guezaz. (v. 83-86)
Lo branco se apalte Núm. 66A, Madrid (Capilla Real), Nadal de 1680	y al sone bailemo, ligelo y bolteado, <i>cucurucu, zarandi, zarandando,</i> <i>cucurucu, <u>zalambeque bailando</u>,</i> <i>cucurucu, por lo Dioxo nasido</i> (v. 19-23)
Mi Dios, aquellos negrillos Núm. 71, Toledo, Nadal de 1680	Con un <u>zarambeque</u> os sirven, conque a un tiempo en sus mudanzas os festejan; y a los blancos los dejan a Santas Pascuas. (v. 9-12)
Oiga, plima Núm. 170, Sevilla (San Miguel), festa de la Immaculada de 1682	<u>Bailémole el zalambeque</u> y el canalio sin palá, cun turo el buyí, cuz, cuz sin que cese de cantá. <i>Tumba que te, ...</i> (v. 64-68)
Den lugar a los negrillos Núm. 30, Madrid (Descalzas), Nadal de 1685	2. Va el <u>zalambeque</u> . 1. <u>Zalambeque</u> vaya con zu teque teque. <i>Tod.</i> Vaya, vaya, vaya el zalambeque. (v. 65-69)
Flacica, plimiya Núm. 45, Toledo, Nadal de 1686	Empieze la fiesta pol la remenencia; vaya el <u>zalambeque</u> , que hoy todo es guineo: tura la negliya doble la rodiya, aunque ez la del neglo de lienzo cazero. (v. 36-42)
Lifonsiyo Núm. 65, Cadis, Nadal de 1688	1. Pue toca viyano. 2. No, que e baire re gente re campo. 1. Pue lo <u>zalambeque</u> . 3. Ese cosa de neglo buleque. (v. 26-29)
Ya que falta, porque acabe Núm. 114A: Cadis, Nadal de 1691 (text de José Pérez Montoro)	1. Esa lize tu, <u>uno zalambeque</u> , tumba que tum, cuyo sone es un, tumba que tum, qui vare más prata, tumba que tum, qui hay en e Pirú, tumba que tum,... (v. 38-43)
Encontráronse esta noche Núm. 182, Madrid (Real Capilla), Nadal de 1692	en la noche de Aleluya no ze acueda el Mizelé,

	y el <u>zalambeque</u> ezcuchele. <i>Tonad.</i> Moleno, plimito, hoy un villancito, teque, teque, te, que a la panderiya e la zonagiya yo le cantalé. (v. 86-95)
A ro Niño Chiquiyo Núm. 2, Córdova, Nadal de 1693	Vaya re gusto, plisita Siola tonari, tonariya d'Angola, ha, ha, ha, gurugá, gurugá, no lloles, no tembres, que tura ra negla, en danza se mete, ay, ay, ay, con er <u>sarambeque</u> . (v. 9-18)
Flaziquiya, Pazicual Núm. 48, Sevilla, Nadal de 1693	1. <u>Zalambeque</u> , helmano. 2. A lo Dioso hagamo. 3. Entle lo guíneo. 4. Fuela lo viyano. <i>Todos.</i> Letumbe, letumbe, tulumba, tulumba tumba, tumba, que tumba, (que) tum. zalambo, zalambo. (v. 6-12)
Ah mi siolo Juanico Núm. 8, Lucena, Nadal de 1694	1. ¿Vaya el <u>salambeque</u> ? 2. No quielo ese. (v. 23-24)

Tot i que Sebastián de Covarrubias no la fa entrar al seu *Tesoro de la lengua*, al *Diccionario de Autoridades* de 1739 el zarambeque ja està assentat com "tañido y danza muy alegre y bulliciosa, la cual es muy frecuente entre los negros". Al llarg del XVII anem trobant exemples de zarambeques, inclosos tant als llibres de xifra per a guitarra, arpa o viola de mà, enmig d'altres "tañidos", com a les obres teatrals. Ala seva tesi doctoral sobre aquest ball, Erika Salas n'aplega un corpus de disset peces, situades entre 1650 i 1750, des del que s'hi inclou a la comedia *Las Amazonas* d'Antonio Solís (1655), fins als exemples americans del mexicà Códice Saldivar IV (1732), o els portuguesos i brasilenys aplegats per Rogerio Budasz (Salas Cassy, 2011). Per la seva banda, Maurice Esses llista fins a 22 obres dramàtiques, entre entremesos, moixigangues, balls i loas on s'incorporen interpretacions de zarambeques entre 1655 i 1721, com a balls còmics que sovint van a càrrec de personatges negres (Esses, 1992: 751-52). Alguns d'aquests textos són comentats per José Luis Navarro, on situa el zarambeque com una substitució de les modes de la sarabanda i la xacona, a mitjans del XVII, com un altre ball que ve de les Índies, tal com diu un personatge de l'entremès de *Los sones* (1661) de Sebastián de Villaviciosa: "que es un baile tan rico / que es de las Indias" (Navarro García, 1998:137-146). També ho afirma de manera similar León Merchante al vilancet *Los negros, que están cansados*.

Pel que fa als textos, la tornada més característica del ball està conformada per dos hexasíl·labs similars a "teque, teque, teque, / vaya el zarambeque". Pel que fa a la música, Erika Salas en destaca la breu cèl·lula harmònic-rítmica d'un màxim de dos compassos, l'ús de la proporció menor i

marcats patrons rítmics iàmbics que remarquen l'accent al segon temps, amb nombroses frases acèfales, així com hemiòlies, trets compartits i emparentats amb altres balls negres, com el cumbé o el mateix guineu (Salas Cassy, 2011: 108-112). És important fer notar, tanmateix, que no hem identificat aquests patrons de dansa en les partitures estudiades. En l'apartat dedicada a l'anàlisi morfològica de les formes tradicionals –part de la qual dedicada precisament a les danses populars–, Peter Burke subratlla com la varietat de noms i repertoris de vegades oculta la repetició d'uns quants tipus bàsics, amb moltes variacions locals o regionals (Burke, 1991: 178-180).

4.2.2. Els balls "exòtics": la sarabanda, el canario i la xacona

Als vilancets de negres, no només s'hi balla –realment o figurada– el que els és afí. En tant que personatges que encarnen la diferència, tot ball que sigui percebut com a exògen de la tradició entrarà en la seva òrbita, en un poti-poti mistificador. Per això moltes de les novetats que vinguin de les Índies acabaran als peus d'algun Tomé o Francisco. La Nova Espanya era tema sovintejat als teatres, font de modes i novetats, especialment musicals (Pedrosa, 2003: nota 26), i els negres dels vilancets seran un bon mitjà per incorporar-lo a les esglésies.

Així, tot i els seus orígens americans, la **xacona** té bona entrada als vilancets de negre, com a dansa exòtica i adequada perquè la ballin els seus protagonistes. Es proposa ballar una xacona a *Chocorate, ja, ja* (núm. 27, v. 16), a *Dominguiyo, ab, Dominguiyo* (núm. 133, v. 28), a *Flasico de Mozambique: "tocará Tomasiya chacona, / ligeriyo movendo el pe"* (núm. 135, v. 39-40), a *Hola que bola* (núm. 62, v. 29), a *Lo branco se apalte* (núm. 66, v. 59), a *Los negrillos por su cuenta* (núm. 143, v. 25), a *Sepa tu zññol, Andlea* (núm. 95, v. 22), a *Vaya una mojiganga* (núm. 204, v. 83) i a *Plimo Antón, ab, plimo Antón*, on sembla una dansa poc edificant: "1. ¿Quele chacona? / 2. Tentalemo la plesona." (núm. 80, v. 28-29), i van marxant al seu ritme tots soldats d'Angola a *Plimo, plimo*, com diu la seva tornada: "tocamo al arma el guineo, / y malchamo a la chacona". També s'intueix cantada i ballada en tota una estrofa de *Ab siolo Mincholiyo* i *Ab mi siolo Juanico*: "Vaya, vaya la chaconsiya, vaya, / que se alegla tura la viya". Més endavant, la xacona inicia un procés d'internacionalització i ennobliment, n'és testimoni *Den lugar a los negrillos* (núm. 30), del 1685, on es considera un ball propi també de la cort: "Den lugar a los negrillos, / que a danzar vienen ufanos, / haciendo escuela y estudio / de los sonos de palacio."

La **sarabanda** era tinguda per orígens incerts, africans o indians –buscant-li al mot etimologies complexes, per bé que actualment guanya la procedència africana, del culte bantú (Navarro García, 1998: 101)–, i que va passar a Cuba amb els primers esclaus negres duts a l'illa (Ortiz, 2001: 200). Ja al segle XVI era molt popular, i a mitjans del segle següent ja es considerava fins i tot desfasada, fet que no va impedir el seu traspàs internacional i un procés d'estilització culta, convivint alhora amb la seva fama popular i lasciva.

Referències a la sarabanda als textos dels vilancets de negre

Una zambra de las negras Núm. 105, Sevilla, Nadal de 1637	Flanciuiya, tócame tu, bailalemo una <u>zalabandiya</u> : tócame tu, catum, catum, catum bacatum. (p. 46-49)
Vaya una mojiganga Núm. 204, Toledo, Nadal de 1653	8. Sí, siolo, vaya, vaya la chacona y la <u>zalabanda</u> , y la enfolijadita de Portugá. (p. 81-84)
Quelemo, maese Flansico Núm. 91, Cadis, Nadal de 1654	1. Canalio dilemo, dansalemo si eya manda lon guineo y <u>salabanda</u> , y tlas ésta qualquiera son. (p. 33-36)
Hola que hola Núm. 62, Madrid (Cap. Real), Nadal de 1669	Y bailando la folía, <u>zarabanda</u> y la chacona, pasamo la Noche Bona... (p. 28-30)
Melcholiyo, Melcholiyo Núm. 147, Sevilla, Reis de 1673	1. Haziendo dos mil tembleques turo plimo va lanzanda la maliola y <u>zalabanda</u> ... (p. 38-40)
Flasiquiyo de puntiya Núm. 49, Granada, Nadal de 1673	2. Vamo, vamo Flasico y dame la guitariya, tocalemo la <u>sarabandiya</u> , chacharracha de lo rasgadiyo, tintilintin de lo punteadiyo, tumbucutú de lo golpeadiyo (p. 15-20)
Hachihí, hachihá Núm. 55, Madrid (Capilla Real), Nadal de 1685	y la folía, con la chilimía, y con sonaja la <u>salabanda</u> , lo matahín, ... (p. 10-14)
Helmana Flastica (I) Núm. 58, Sevilla (San Salvador), Nadal de 1699	Pues toque Antoniya la <u>sarabandiya</u> , y la sonajiya, ... (p. 17-19)

El **canario** venia descrit ja dins de les primeres historiografies espanyoles portat de les Illes Afortunades, com la d'Abreu Galindo (1602), i definit per Covarrubias com un tipus de *saltarello* que va ser portat des d'allà a Espanya (Covarrubias Orozco, 1993: 282). Aviat es va introduir com un ball adient tant per ser ensenyat pels mestres de dansa –així ho feia Juan Esquivel Navarro– com per ballar-lo a les danses del Corpus Christi, a la cort o al teatre (Esses, 1992: 600-09; Gálvez, 1999). A *Sepa turu lo branco* es marca aquest aire elegant del ball: "Que baile Domingo / el canalio aprisa / y haga revelencias / y haga cultesías...". L'element interclassista el feia també adaptable als vilancets de negres on apareix amb una certa freqüència:

Referències al canario als textos dels vilancets de negre

Quelemo, maese Flansico Núm. 91, Cadis, Nadal de 1654	2. ¿Toca el <u>culinalio</u> ? 1. <u>Canalio</u> dilemo, dansalemo si eya manda... (p. 32-34)
Esta noche los negros Núm. 40, Madrid (Capilla Real), Nadal del 1672 (text de Manuel de León Merchante)	Viendo que de los negros el Niño es blanco, dio en cantarle un guineo como un <u>canario</u> . (p. 18-21)

Oiga, plima Núm. 170, Sevilla (San Miguel), Immaculada de 1682	Bailémole el zalambeque y el <u>canalio</u> sin palá, cun turo el buyí, cuz, cuz sin que cese de cantá. (v. 64-67)
Lifonsiyo Núm. 65, Cadis, Nadal de 1688 (text de José Pérez de Montoro)	1. Pue vaya <u>canalio</u> . 3. No, que rompe mucha zapato. (v.22-23)
Ya que falta, porque acabe Núm. 114, Cadis, Nadal de 1691 (text de José Pérez de Montoro)	y que tolo lo mundo cantamo y bailamo, vamo tocando pasacaye pala e bluto, pala los hombres viyano, pala lo albole folía, y pala le aves <u>canalio</u> . (v. 28-33)
Ah, mi siolo Juanico Núm. 8, Lucena, Nadal de 1694	1. ¿De <u>canalio</u> tiene gana? 2. No quielo ese. (v. 29-30)
Flasiquiya (II) Núm. 166, Sevilla (San Salvador), festa de la Immaculada, 1697	caya tu y entlate ayá, y en lugal de la <u>canalia</u> la malioliya le pueles bailá. (v. 44-46)
Sepa turo lo branco Núm. 173, Sevilla (San Salvador), Immaculada de 1699	Que baile Domingo el <u>canalio</u> aprisa, y haga revelencias y haga cultesias y aquesto no escuse, que es glan tilanía. (v. 40-45)

4.2.3. I les danses "impertinents"

Hi ha danses que es desestimen en la inevitable discussió sobre què s'ha de ballar al Portal. Però, per molt que es considerin inconvenients, fora de lloc, tard o d'hora moltes d'elles van desfilant igualment pels vilancets. Les danses cortesanes i serioses, com el **Gran Duque**, que en principi no hi tindrien lloc, acaben essent-hi parodiades pels afanys de noblesa que de vegades tenen els negres: "pulque zá mucha razione, / que lo neglo tenan duque,/ pues gitanos tenen conde" (*Al Dios niño*, núm. 16). El Gran Duque és proposada també a *Ya que falta, porque acabe* (núm. 114) i és la dansa que culmina el vilancet de danses *Den lugar a los negrillos* (núm. 30), per a la Capilla Real, ja que "a danzar vienen ufanos,/ haciendo escuela y estudio / de los sonos de palacio". Efectivament, la dansa final fingeix el to greu i solemne de la dansa, en el llenguatge i –hem de suposar– en la música. Els orígens nobles d'aquesta dansa ressonaven encara des de la seva creació el 1589, per part d'Emilio de Cavalieri, en la festa dels ducs de Mèdici. Es va difondre ràpidament i fou molt popular en els guitarristes de l'època, que van incloure'n diverses versions als seus llibres, a partir d'una mateixa base harmònica. També fou molt estesa dins les obres de teatre: a la *Mojiganga de los sonos*, José de Cañizares hi fa entrar el Gran Duc, "subido en unos zancos, dos pajes alumbrando con dos candiles y un Negro y la Negra delante" (Russell, 1999).

La **folia** és negada en principi "porque es son de balbelía" (*Lifonsiyo*, núm. 65), perquè "dalemo malanculía" (*Plimo Blas, ab, plimo Blas*, núm. 83) o "No quielo eze, que zá flía" (*Ah siolo Mincholijo*

núm. 12). Però, en canvi, més enllà de les rimes fàcils, és el ball que acaba ballant Pasical a *Sepa turo lo branco*: "Pasical alegre / baile las folías" (núm. 173, v. 33-34), i que tampoc no es menysté a *Sepa tu zñol, Andlea* (núm. 95, v. 24), ni a *Hola que bola* (núm. 62, v. 28) o *Hao molenito de Angola* (núm. 57, v. 27) o *Dónde vamo, plima mía*, que canten i ballen els quatre infants de la capella a *De la Iglesia catedral*: "Ya cantando una folía, / para bailarla despues / entran los cuatro infantejos, / hacen muy bien su papel" (núm. 134, v. 13-17). La **mariona** ("maliona", "maliola") és esmentada a *Viniendo a Belén los Reyes* (núm. 112, v. 9), a *Melcholíyo, Melcholíyo* (núm. 147, v. 38-40) i a *Lifonsíyo*, desestimada perquè és una dansa de senyoriu: "e ranza de glande siola" (núm. 65, v. 24-25). Per acabar el llistat de danses que hi apareixen, cal esmentar el **saltaré** i el **matachín** a *¿Dónde vamo, plima mía?* (núm. 134, v. 15-24) i a *Venga turo, Flanzíquiyo* (núm. 109), el **villano** i les **paradetes** a *Den lugar a los negrillos* (núm. 30), el **tocotín** a *Lifonsíyo* (núm. 65), la **gallarda** i el **pasacalle** a *Ya que falta, porque acabe* (núm. 114, v. 23), la **zanguangua** a *Hola, qué, qué* (núm. 138, v. 11) i a *Mucho Gil he llegado a sentillo* (núm. 206, v. 7)... Com a metagènere que és capaç de fagocitar-ho tot, als vilancets de negre qualsevol dansa hi té entrada, encara que sigui amb una intenció crítica, satírica o paròdica.

4.2.4. La invitació a la dansa

La dança ze empieze
cun turo plazé,
y al Niño aleglamo,
que naze en Belé.

1. Empiece el ziol Francico.
2. Empiece el ziol Tumé.
3. Entle tulo lo neglo,
y empieze la danza Baltulumé.

(*Den lugar a los negrillos*, BN 217, Madrid (Descalzas), Nadal de 1685)

Caldria plantejar-se si les freqüents enumeracions d'aquests balls tenien algun tipus de realitat coreogràfica paral·lela dins les catedrals. ¿Hem d'emmarcar com a al·lusió exclusivament musical bona part de les invitacions a la dansa dels vilancets de negre? De la mateixa manera que Antoniyo o Flanciquiyo són mers personatges fingits pels cantants de les capelles catedralícies, també ho són els balladors? Es ballava, durant el vilancet?

Així com tenim moltes notícies de les danses a la processó de Corpus, són molt més escasses les de representacions i balls nadalencs dins les esglésies, subjectes a un fort control des de Trento. A diversos concilis provincials de la Tarraconense s'havien prohibit explícitament representacions teatrals nadalenques, o bé de permetre-les només si s'obtenia el permís de la cúria. Amb aquest beneplàcit, es va poder representar a Cassà de la Selva, per exemple, el Naixement dins l'església durant la nit de Nadal; o representar el Misteri del Naixement a Calonge, també la nit de Nadal i amb vestits pastorils (Marquès Planagumà & Vila, 2000). Aquest

relaxament també es podia donar als vilancets de negre: a la catedral de Cuenca, a principis del XVII, es va pagar un tal Agustín Pérez "por hacer de negro y bailar la noche de Navidad en el coro" (Salas Cassy, 2011: 26). També sabem que a Salamanca, immediatament després de Nadal es paguen uns vestits d'una "danza con disfraz de negrillos" interpretada pels escolans de cor el 1657 (García Fraile, 2002: 522). I en el seu estudi sobre el jesuïta Juan de Mariana (1536-1624), Pilar Ramos subratlla, del seu tractat *Tratado contra los juegos públicos* (1609), com l'autor denigra les danses dins les esglésies, admetent implícitament que hi tenien lloc:

... se deben echar dellos [els temples] las danzas, que conforme a la costumbre de España, con gran ruido y estruendo, moviendo los pies y manos al son del tamboril por hombres enmascarados se hacen; porque ¿de qué otra cosa sirven sino de perturbar a los que rezan y oran y a los que cantan en común? (citat per Ramos López, 2011: 81)

Si hi ha poques notícies de danses de Nadal, encara n'hi ha menys d'executades pels mateixos negres. Una d'elles resulta excepcional, la confraria de negres de Nuestra Señora de los Reyes, fundada pel negre Juan Cobo a Jaén el 1600 i traslladada a Granada el 1611 (Ortega Sagrista, 1957). A més de les processons de Setmana Santa i de Corpus, celebraven la seva festa el mateix dia de Reis, amb aspectes musicals molt cuidats, ja que es contractaven cantors i músics de guitarra o viola de mà. Acabada la cerimònia, es feia una dansa davant la imatge de la Verge amb el Nen. Es llogaven vestits de lliurea, cascavells i sonalls per als dansants, acompanyats per ministrers que tocaven xeremies i tambors. En acabat, sortien en processó amb la imatge, precedida pels dansants i els confreres (vid. [2.1.3.](#)). Els dansaires, tanmateix, no eren els confreres, i per tant no se sap si eren negres, però resulta una imatge il·luminadora de moltes escenes que apareixen als vilancets estudiats. Cal afegir, a més, que la potent celebració negra del Dia de Reis a Cuba podria tenir un origen peninsular similar (Ortiz, 1992). I una altra excepció singular la constituï la companyia portuguesa de la mulata Leonor Rica, a diverses festes sevillanes de finals del XVI (Ramos López, 2011: 74).

També tenim referències de les danses a l'església en ocasió de la Immaculada, com aquesta relació anònima sevillana de 1619, que descriu una situació de danses amb una imatgeria molt similar als vilancets de nacions:

Por las puertas angulares de la Iglesia entraron a un tiempo las danças con instrumentos músicos, grande estruendo y alboroto, como significando que de todas las partes del mundo venían a festejar la solemnidad de la purísima Concepción (citat per Ramos López, 2011: 76)

Per totes aquestes dades, no es pot descartar una certa realitat coreogràfica durant la interpretació del vilancet, tal com deixen entreveure els textos. Potser els balls més "negres" com el guineo, el cumbé i el zarambeque sofrien un procés d'estilització abans de considerar-los aptes

per a l'església, com les que es feien a les processons del Corpus, el gran model de festa urbana del barroc.

En la processó de Corpus, les danses de negres hi tenien molta presència, enmig de les de gitanes, indis, salvatges, pastors i altres, com les de Valladolid entre 1587 i 1676 (Fernández Martín, 1988), les de Salamanca el 1508 (García Fraile, 2002: 512), les de Còrdova entre 1601 i 1640 (Aranda Doncel, 2005: 141-142) o les de Madrid entre 1637 i 1681, on es recull encara més diversitat: de segadors, espases, de bojós, de turcs, d'hongaresos, de peregrins. Els balls de negres madrilenys s'interpretaven "con sonajas y al son del tamboril" i s'hi feien "mudanças a lo guineo con pañuelos" (Shergold & Varey, 1961). Un paisatge humà, aquest de les danses de Corpus, que evoca inevitablement el dels vilancets còmics, on els préstecs devien ser constants. Ara bé, el públic d'aquestes processons s'acostumava a uns falsos negres emmascarats, de la mateixa manera que havia contemplat el ball d'uns falsos hongaresos o uns falsos peregrins, en un món on es valorava molt la diversitat i gens l'autenticitat (Ramos López, 2011: 74). La descripció del vestuari de la companyia de Gaspar de Oropesa i la seva dona Inés de Bustamante, per als balls de Corpus a Valladolid del 1577 inclou per a les gitanes de mentida "un rodeo de gitana de tafetán de colores y hoja de latón con su cabellera larga y rubia" (...) "un rostro hermoso con que hacía la gitana" i "cuatro rostros de salvaje con sus barbas" per als balls de salvatges, potser també per als de negre (Fernández Martín, 1988). I Juan Aranda Doncel llista i detalla les nombroses danses de negres que van acompanyar molts Corpus cordovesos de la primera meitat del XVII, especialment interessants perquè en aquests casos es combinava la presència de negres "naturals" amb figurants embetumats:

Danza de negros:

Por lo general, la integran ocho hombres con vestidos de seda, calzones y ropilla de tafetán de colores, medias de punto, zapatos blancos, tocados con bonetes rojos sobre los que van toquillas de velillo de plata para encajar las plumas y los rostros cubiertos con máscaras negras. A modo de guía, encabeza la danza una negra con atuendo de paño o bien un rey vestido con un sayo de terciopelo verde y anaranjado. Los instrumentos suelen ser de percusión –tamboriles, tambor, sonajas, castañetas– y en ocasiones una flauta acompaña al tamboril.

Encontramos dos variantes de esta danza, la de los negros naturales y la del sarao. En la primera intervienen ocho personas, seis negras y dos negros, y la diferencia fundamental estriba en los instrumentos: sonajas, dos vihuelas e igual número de panderetas. En el sarao la cifra de personas es mayor; cuatro hombres, cuatro mujeres que llevan basquiñas ribeteadas de colores, rodetes en la cabeza y portan panderetas, cuatro muchachos vestidos de lienzo negro con bonetes rojos, un rey con los atributos de mando –cetro y corona– y otra persona que toca el tambor ataviada con marlota de seda. [...]

Danza del engaño de Guinea:

El tema alude a la contraposición entre virtudes y pecados, tratándose de una danza muy vistosa por los rápidos movimientos. Forman parte cuatro indios vestidos con ropas de seda y tocados con cabelleras y plumas, cuatro galanes con atuendos asimismo de seda y sombreros de tafetán, y cuatro muchachos negros naturales o con los rostros pintados que llevan bonetes rojos. Delante va una negra con ropa de lienzo de color que simboliza la sirena del amor con los pecados pintados en el vestido. Actúa un solo instrumento, tambor o tamboril. (Aranda Doncel, 2005: 143-44)

Pel seu vestuari i pels elements parateatral, aquestes danses 'de negres' de Corpus, vistes pel mateix públic que escoltava els vilancets de negre, devien configurar-se com un element influent dins l'imaginari col·lectiu, per això paga la pena tenir-les en compte a l'hora d'avaluar-ne certs elements intertextuals:

Danses al Corpus de Madrid (1606-1676)

1606	- Dansa de 18 <i>villanos</i> - Dansa de 9 galants - Una altra, sense concretar
1607	- Dansa dels regnes de Castella
1608	- Dansa de músics - Dansa de pastors (de cascavell)
1609	- <i>Danza de Don Gayferos y rescate de Melisendra</i> (4 francesos, 4 moros i la infanta Melisendra) - Dansa de música de <u>negres</u> i galants (8 dansaires) - <i>Danza del bienaventurado San Isidro</i>
1611	- <i>Danza del Rey Don Alonso</i> (de cascavell, amb tambor) i una altra <i>danza de cuenta</i> - <i>Danza de Los Negros</i> (de cascavell) i una altra de música
1612	- Dansa amb sonalls, guitarres i tambors (7 dansaires)
1615	- Cinc danses
1619	- Cinc danses: una de música, una altra de cuenta i tres de cascavells
1628	- Cinc danses: una de música, una altra de cuenta i tres de cascavells
1648	- Dansa d'espases de la vila de Brunete - Tres danses de cascavell
1651	- Danses de gitanes, gallecs i <u>negres</u> . De la de gallecs, s'hi especifica " <i>danza de cuenta si V. S. quiere que la aya porque no estamos obligados a ella</i> "
1652	- Danses d'espases de Brunete. - Una dansa de <i>cuenta</i> sobre un torneig (6 armats i 3 músics) - Tres danses de cascavell: de <i>folijones</i> portuguesos (8 dansaires), de <u>negres</u> (4 homes i 4 dones) i de sagals (amb tamboriner)
1655	- Dansa d'espases de Getafe - Una dansa de <i>cuenta</i> (6 dansaires i tres músics) - Una dansa de gitanos (6 dones i 2 homes) - Una dansa de segadors (8 dansaires) - Una dansa de <u>negres</u> (8 dansaires)
1658	- Dansa d'espases de Brunete - Dansa de noies - Tres danses de cascavell (indis, gallecs i <u>negres</u>) - Dansa "de la dulçaina de València"
1660	- Dansa d'espases de Brunete - Danses de noies, de nois vestits a la turca, <i>vejetes</i> , francesos i espanyols, i <u>negres</u>
1662	- Danses de <u>negres</u> , de nois, de noies, de sagals i de francesos.
1663	- Danses de nois, noies, indis, bojós i gallecs.
1665	- Dansa d'espases de Brunete (amb tamboriner i <i>matachín</i>) - Danses de <u>negres</u> , d'hongaresos i romans, de valencians, de noies i de nois, cadascuna amb el seu tamboriner
1669	- Dansa d'espases de Brunete - Dansa de cavallets amb toro (8 dansaires), de gitanes, de gallecs (amb gaiter), de <u>negres</u> i de moros (8

	dansaires)
1670	- Dansa d'espases de Brunete - Dansa de valencians, d'indis, de francesos, de <u>guineans</u> i de moros, cadascuna amb 8 dansaires i tamboriner
1672	- Dansa d'espases de Brunete - Dansa <i>de cuenta</i> d'espanyols (6 dansaires amb castanyoles i tres músics) - Danses de <u>negres</u> (de cascavell), de nois i noies (8 dansaires i un violí), de turcs (de cascavell) i de <i>zapateadores</i> .
1673	- Dansa de xanques - Danses de noies (amb cítara), de cavallets (amb tambor), de negres (tamborí i sonalls) i de <i>maragatos</i> (gaita i tamborí).
1674	- Dansa d'espases de Brunete - Una dansa <i>de cuenta</i> (8 dansaires) - Dansa d'hongaresos (8 homes, amb tamboriner) - Dansa de valencians (8 dansaires, amb mestre de dolçaina) - Dansa de <u>negres</u> (4 homes i 4 dones, amb el seu mestre) - Dansa de noies (8 dansaires)
1676	- Dansa d'espases de San Martín de la Vega - Danses de cecs, bandolers i <u>negres</u>

(font: Pérez Pastor (1901) per a 1606-1628, i Shergold & Varey (1961) per a 1648-1676)

El paisatge que en resulta, d'aquestes vistoses danses, pot tenir el seu correlat musical en els vilancets de nacions, poblats per personatges similars: ètnies diverses, desfilades d'elements contrastants.

Els contractes, a més, són plens dels detalls sobre com han de vestir i actuar els balladors. Pel que respecta als negres, el vestuari és de festa, exotista i extremat. A l'obligació del mestre de dansa Gaspar Flores per al Corpus de 1650, de tres danses de cascavell, una de les quals és de negres, ve descrita així:

Danza de negros. Ocho negros con jaquetas y calçones abiertos, diademas con plumas, cada dos de su color de damascos o lama y todos con sonajas. (Shergold & Varey, 1961: 102)

I la del 1652:

Otra danza de quatro negros y quatro negras vestidos con calçones largos y justos que an de ser y jaquetas como armillas cortas de rasillos de colores encarnados y blancos o catalufas de plata falsa con una guarnizion de plata y sombreros blancos pequeños, y las mugeres con manteos de lo mismo y jubones de cotonia blanca y mantellinas de vayeta blanca con guarnizion negra y zestillas en los braços y ellos cenidas toallas blancas, y todos con castañetas y un gaitero y los ombres almoazas en las çintas como mozos de cauallos y tocadas las negras con sus cofias bien lucidas. (Shergold & Varey, 1961: 104)

El 1655, les tres danses de cascavell són de gitanes, segadors i negres:

Otra danza de ocho negros bestidos con baqueros de color de damascos o gorgueranes, calzones de seda y bandas de color con guarnicion de puntas de plata falsa y los baqueros guarnecidos, los calzones y mangas de galones de plata y oro lo que mejor biniere a los bestidos, y zapatos blancos y medias de estambres. An de llevar en las cabezas casquillos de pelo con diademas de oja de lata dorada o plateada y plumas de colores diferentes en ellas. An de llevar todos sonajas. Y tres maestros de caja para las tres danças de cascabel. (Shergold & Varey, 1961: 115)

El 1665, l'obligació la signa el mestre Francisco García. Pel que fa a la dansa de negres, la descriu així:

Danza de negros. Ocho danzantes bestidos a lo guineo con sus casacas, calçones de marinero y mangas, tocados con plumas de colores, sus sonajas, las casacas de catalufas de Flandes de colores, calçones y mangas de tafetan, con su tamborilero. (Shergold & Varey, 1961: 191)

Domingo García i Sancho de Ribera dissenyen les danses des de 1669 , de les quals una és de negres:

Otra de negros con mascarilla y guantes que lo demuestren, vestidos de sempiterna, ungarina y calzon y medias a lo marinero, guarnezido con cintilla de plata, con sus bonetes y tamborino. (Shergold & Varey, 1961: 207)

La de negres de 1670 era descrita així pels mateixos mestres de dansa:

Otra de ocho muchachos vestidos de sempiterna a lo guineo, que es sus casacas, calçones y mangas, con sus sonajas y sus tocados. Estos açen muchas mudanzas a lo guineo con las sonajas y castañeta, y su tamborilero. (Shergold & Varey, 1961: 214)

Al llarg d'una sèrie d'anys els mateixos mestres García y Ribera van preparant les danses, en les quals n'hi ha de negres per al 1672, 1673, 1674 i 1676:

[1672:] Otra danza de negritos vestida de cabritillas negras, calçon ajustado y jubon ajustado, cuerpo y mangas con faldilla corta, medias coloradas, bonete colorado de escarlátin con guarniciones, el vestido de çintilla de plata angosta; y estos an de entrar haziendo una entrada con sonaja en las manos, cascabel en los touillos, haziendo las mudanzas y toque diferenciado. (Shergold & Varey, 1961: 235)

[1673:] Otra de hombres bestidos a de tafetan doble encarnado, casacas a la chamberga, calzon marinero y mangas blancas mosqueadas de seda del mismo, que a de ser dança de negros, y an de baylar a lo guineo con sonaja y al son de tanboril. (Shergold & Varey, 1961: 254)

[1674:] Una dança de negros y negras; an de ser quatro negros y quatro negras. An de yr bestidas de sempiterna o escarlátin encarnado, guarnecidos de cintilla de Santa Ysabel: las quatro con guarda pieses y jubones y abantales con sus mascararas de negro, sus tocados a lo guineo; y los hombres con caualleras (*sic*) negras mosqueadas de colores. An de hacer mudanças a lo guineo con pañuelos y mudanças de castaneta, con su maestro. (Shergold & Varey, 1961: 274)

[1676] *Negrillos*. La de los negrillos, sus deademas con sus plumas altas a lo indio, las cabelleras de negros, sus carantulas (*sic*) negras, el pescuezo tiznado, en las manos guantes y tiznadas, sus vestidos de vadanias negras muy ajustados con cordones negros, las medias dentro de los zapatos, sus espadas de palo, que entren haçiendo el desafío con ellas y que los golpes al son del tamburil hagan todas sus monerías; y pueden acabar con un paloteado. (Shergold & Varey, 1961: 312)

Finalment, una observació a tenir en compte. Veiem com al XVII la dimensió pública dels personatges negres, a les danses –també ho veurem en altres representacions urbanes, com a les tarasques– és ocupada per la seva representació fingida, emmascarada, com ho són els mateixos vilancets de negre. Això contrasta amb la visibilitat dels personatges negres 'de veritat' que havien ocupat llocs similars al segle anterior. Des de l'edat mitjana, i en especial al llarg del segle XVI, veiem com el negre músic havia tingut una funció heràldica, de la mateixa manera que l'havien tinguda certes marxes, instruments o ensembles ([vid. 4.3.2.](#)). A Girona, per exemple, a les processons de Corpus de 1447 en endavant apareixen diversos *negres*, *sclaus* i *catins*, en nombre de dos a quatre, que assistien algunes vegades a les processons tocant instruments: a la del Corpus

de 1457 hi figuraren *cotre esclaus qui sonaren trompetes* (Chía, 1895). A València, el cronista Joan Porcar van poder relatar com el 1598 encapçalaven la processó de Sant Vicenç Ferrer els negres amb la seva bandera de color groc i carmesí, acompanyats de tamborí i flauta, seguits per traginers, calderers, matalassers i altres gremis i oficis (Porcar & Castañeda y Alcover, 1934). El musicòleg Dámaso García Fraile sospita que tant els portuguesos com els llauradors i els tres negres i una negra que van ballar les danses de Salamanca el Corpus del 1508, acompanyats de "sonajas, cascabeles i tres tamborinos" no eren ficticis (García Fraile, 2002: 512). Això no implica que els negres renaixentistes sempre fossin 'reals': en la preparació de la processó de l'Assumpció de Toledo de 1525, s'explicita com es pintaven de negre els figurants:

llevó el pintor por pintar los carros y cuatro máscaras de negros, y por el betún para teñir las piernas y los brazos, un ducado / De cola y trapos y arija para hacer las máscaras de los negros, 1 real y 6 maravedises. / De huevos y aceite para sentar el betún negro en las piernas y brazos: siete huevos a tres blancas, y dos maravedises de aceite, que montan 14 maravedises. (Méndez Rodríguez, 2010: 121)

Potser pel decreixement demogràfic dels esclaus a Espanya durant el segle XVII, potser per l'interès de substituir-ne la realitat per una seva ficció més domesticada, la nova normalitat a la qual s'acostumà el públic no fou pas la de veure negres de debò en escena, sinó la seva representació mistificada a càrrec dels blancs, tal com ja es feia a Toledo cent anys abans. Per dir-ho en termes estètics, l'art no imitava la vida, sinó que l'art imitava l'art.

L'historiador Isidoro Moreno, bon coneixedor de la situació dels negres a l'Andalusia medieval i moderna, va més enllà d'aquesta hipòtesi. Al segle XVI, davant de la gran quantitat d'esclaus negres que hi havia a Sevilla –se la coneixia ja com a "tauler d'escacs"– es va començar a veure'ls com un perill potencial, per això se'ls va obligar a viure extramurs, es va intentar de prohibir les seves confraries i se'ls va estigmatitzar ètnicament. També es va prohibir que sortissin en processó. Només quan es va produir la catàstrofe demogràfica de la pesta de 1649 i el tancament de la ruta esclavista Lisboa-Sevilla, la delmada població negra va començar a ser vista amb simpatia (Moreno, 2005). Una evolució similar es pot entreveure a Portugal, a través de les confraries de negres (Lahon, 2000). La construcció d'una ficció paral·lela, molt més domesticada, tant a les danses com el teatre i els vilancets, va en la mateixa direcció: quan els negres deixen de ser socialment perillosos, triomfa el seu reflex deformat, desarmat i còmic.

Per la seva proximitat a l'àmbit religiós, sembla que les danses, sobretot les de Corpus, són un element a tenir en compte a l'hora de categoritzar elements intertextuals amb els vilancets de negre:

- Els seus elements visuals contribueixen a vestir un imaginari proper al dels vilancets de negres. S'acosten, certament, a les descripcions de certes desfilades amb vestits de gala,

com els de *Los negrillos a los Reyes* (núm. 140) o els de *Ab siolo Pelico de Santo Tumé* (núm. 13): "Con un costoso vestilo / de lichuga y de escarola, / va Pascualiy de Angola / el del fusico tulsiro, ..."

- Deixen constància documental d'instruments que també apareixen amb insistència als textos dels vilancets de negre. Les partitures són molt exigües en aquest sentit, mai hi apareix cap notació per a instruments com els cascavells, el tamborí, les castanyoles o els sonalls. En canvi, la documentació de les danses de Corpus és molt clara: al carrer, les danses tenien aquest acompanyament instrumental percussiu, sovint acompanyat del flabiol. Ja que els textos dels vilancets són tan descriptius amb els instruments, potser cal deixar un espai per a la possibilitat que també hi fossin presents, per bé que sense necessitat de particel·la.
- Pel que fa al tipus de balls, alguna documentació del Corpus concreta "muchas mudanzas a lo guineo con las sonajas y castañeta", totes les seves "moneries" i la possibilitat d'un "paloteado". No esmenten explícitament el guineo –sí, però, que han de ballar "a lo guineo"–, el paracumbé ni el zarambeque, com sí ho fan els textos dels vilancets, però no es descarta que fos alguna coreografia similar la que realitzessin aquestes companyies de dansa, o bé els mateixos escolans de cor, com ballaren a Salamanca el Nadal de 1657.
- Finalment, les danses contribueixen a crear una imatge distorsionada de la negritud des del moment que, com als vilancets, són interpretades per blancs. No sempre havia estat així: els negres havien tingut la seva dimensió pública –tot i que amb funció heràldica i simbòlica– en segles anteriors, en desfilades i processons. Quan aquesta dimensió pública es torna problemàtica, com en el cas de Sevilla, la presència d'un model substitutiu es torna més urgent.

4.3. ICONOGRAFIA NEGRA

2. Va de retlato.

Todos: De pintula va,
con el sonesiyo
del tamboritiyo,
del cuz cuz,
de la Vela Cluz, ...

(*Ab, de tura la neglelia* (II) BN 467(9), Sevilla (Santa Ana), Immaculada, 1691)

Una presència tan constant al teatre, les danses i la música dels personatges negres havia de tenir el seu correlat visual, que en part ja aportaven les danses de negres. Però en els vilancets de temàtica nadalenca no ens hem d'oblidar dels paral·lelismes obvis que la iconografia del Rei Baltasar i el seu seguici aportaven a aquest imaginari. Així mateix, en la imatgeria festiva que va recórrer carrers i places, el negre també hi és reflectit. Ni que sigui de manera breu, ens hi podem deturar un moment.

Els estudis iconogràfics sobre el tractament iconogràfic del negre en el Segle d'Or són més aviat recents, malgrat el treball clàssic –aquest, més genèric– de Jean Devisse, que és punt de partida obligat (Devisse & Courtès, 1979). Comptem amb un acostament pioner de Dolores Aponte Ramos per al període 1450 - 1612 (Aponte-Ramos, 1992). Un altre article recent, especialment recomanable, posant al dia la bibliografia sobre aquesta temàtica, és el de Luis Méndez (Méndez Rodríguez, 2010).

4.3.1. *El seguici de Baltasar*

Aunque a lun Reye zervimo
cabayera el neglo za,
que el ziolo Baltazá
zepa que za nuezo plimo;
a bezal el pie venimo,
y de camino a tureá.

(*Los negrillos, que en la plaza*, núm. 144, Madrid (Capilla Real), Reis de 1675)

El relat evangèlic dels mags d'orient (Mateu, 2) fou ampliat al llarg del temps. Tot i que Beda el Venerable ja al segle VII va escriure que Baltasar era moreno (*fuscus*), el pes de la tradició que fixava a Pèrsia l'origen dels Reis ho va impedir. La imatge del rei negre etiop és fixada cap al 1420, coincidint amb l'expansió portuguesa per les costes africanes, la recerca com a aliat del preste Juan i amb l'increment en la importació d'esclaus a Europa. No gaire més tard es va produir una aliança entre els traficants d'esclaus portuguesos i Dom Affonso I, rei negre de Manicongo, que acceptà la religió cristiana com a requisit dels portuguesos, en el marc de la recerca d'un rei cristià que fes de contrapès als pactes dels musulmans amb els sultans de Mali i el de Núbia (Aponte-Ramos, 1992: 179-190). Però el record del convers Rei Affonso pervisqué

en la representació entotsolada de Baltasar, ocupant un lloc secundari en l'Adoració dels Reis, com el record d'una afiliació sospitosa de darrera hora:

El ideal de todos los pueblos organizados bajo el cristianismo se concreta en la representación de este africano que transmite y acepta el orden de mundo europeo, arrodillado ante la interpretación europea de la divinidad. El mecanismo gráfico es englobar y unificar al africano subsahárico con el vocabulario iconográfico del momento: vestimenta, postura, medio de transportación, vocabulario gestual, todo apunta hacia su integración y cooperación (Aponte-Ramos, 1992: 190)

El Rei Baltasar no fou negre de manera generalitzada fins el segle XVI, com ho veiem a les Epifanies pintades per Durer (Tríptic Paumgärtner, 1504, Munich), Hans Basldung (1507, catedral de Halle), el Bosco (Tríptic de l'Epifania, ca. 1510), Veronès (oli de 1583 a Lió), Brueghel el Vell (ca. 1564) o Rubens (oli de 1609 al Prado). També en la tradició hispànica, com el relleu del mateix tema d'Alonso Berruguete, (ca. 1526). Aquesta tendència responia a les noves necessitats ecumèniques de l'Església catòlica, identificant els tres mags amb els tres fills de Noè –Sem, Cam i Jàfet–, que des de l'Antic Testament representaven les tres parts del món i les tres races humanes que el poblaven, segons els coneixements de l'època. Baltasar representava els fills de Cam i per això duia la mirra, mentre Melcior representava els europeus descendents de Jàfet i Gaspar, els semites asiàtics.

Els vilancets de negre del XVII donen per assumida aquesta iconografia negra de Baltasar i juguen amb ella. De vegades els protagonistes adopten el paper dels patges dels Reis, com a *Con los Reyes se vienen* (núm. 130) o directament els guàrdies del rei Baltasar, com a *Afuera, afuera, apalta, apalta* (núm. 119). Es nota que el preferit, és clar, és el "seu" Rei Negre, com explica *Flasico de Mozambique* (núm. 135, v. 51-56) o *Los negrillos, que en la plaza* (núm. 144, v. 86-91). Hi ha alguna excepció curiosa: en el vilancet *A festejar el Rey Niño* els negres apareixen com a patges del Rei Melcior (núm. 116, v. 10-14). D'altres vegades formen part de la comitiva que rep ses Majestats i es disposen a festejar-los, com a *Hagámole plaza a lo Rey Mago* (núm. 56), *Viniendo a Belén los Reyes* (núm.112) o *Con el zón zonecito* (núm. 129).

Dins la tradició pictòrica del Segle d'Or espanyol trobem escenes de l'Epifania que complementen aquestes visions literàries dels vilancets. Hi ha almenys dos excel·lents exemples que poden il·lustrar-les, de manera prou variada: les dues Epifanies pintades per Juan Bautista Maíno i per Diego Velázquez, totes dues d'inicis del segle XVII.

El frare Juan Bautista Maíno (1581-1649) va pintar per als dominics de Toledo *L'Adoració dels Reis Mags* el 1612 (figura 1). Format a Itàlia dins el tenebrisme de Caravaggio, Maíno fa lluir un esplèndid Rei Baltasar, amb una curculla de nacre a les mans –símbol al·legòric d'Àfrica– acompanyat d'un patge negre adolescent. Els rostres i els cossos són tractats amb una gran dosi de realisme, emmarcats per una explosió de color a les robes i les plomes. Baltasar no és cap

blanc embetumat, certament, però la seva vestimenta és teatral i magnètica, com ho devien ser les dels dansaires de Corpus. No gaire més tard, un jove Velázquez reprenia el tema a Sevilla, en tota una altra òrbita. El realisme de la seva *Adoració dels Mags* (1619) és molt més sever i intimista (figura 2), i el seu Baltasar es confon amb la foscor de tot el quadre. Sense corones ni oripells, els tres adorants gairebé no semblen monarques. El Rei Baltasar podria passar per un servidor més, si no fos per la blanca gola emmidonada, aquella incòmoda *golilla* de la qual es queixa Tomé perquè no fa per als servidors (*A Tomé, célebre negro*, núm. 3). El coll blanc, l'arracada i la capa vermella són les poques indiscrecions amb què el pintor orna el rei negre, de negre vestit.



Figura 1: *L'Adoració dels Reis Mags*, de J. B. Maíno (Museo del Prado).



Figura 2: *L'Adoració dels Mags*, de D. Velázquez (Museo del Prado)

Velázquez està més lluny del tòpic, potser per la proximitat amb què va tractar la frondosa realitat dels negres sevillans.

4.3.2. Tarasques, gegants i altra iconografia festiva

Els quadres i retaules d'Epifanies, destinats a esglésies i catedrals, devien tenir un ressò relatiu en tant que obres úniques i possibilitats minoritàries de ser contemplades. D'efectes més multitudinaris devia ser tota la imatgeria que es desplegava en motiu de festes com la de Corpus, on la presència del negre no hi faltava.

És al Corpus Christi on trobem l'origen de la gran majoria de la imatgeria festiva, ja des de l'edat mitjana, on comencen a aparèixer gegants, nans, mulasses, dracs, cavalls cotoners i altra gran diversitat de bestiar. Amb algunes reticències i prohibicions, el Corpus barroc referma i continua utilitzant aquesta iconografia. A dins, la representació de l'alteritat ètnica hi té cabuda, especialment la figura del turc, com a símbol de l'heretge vençut. Sembla que els primers testimonis de la presència de cavallets o "cavalls cotoners", a inicis del s. XV, van relacionats amb entremesos que representen l'assalt i lluita contra els turcs, i aquest simbolisme es mantingué durant molt temps. Un dels gegants de Barcelona que va aparèixer ja a les festes de canonització de Sant Ramon de Penyafort (1601), de llarga memòria col·lectiva i reproduït a gravats i rajoles, portava un alfange i una porra amb punxes, com si fos un alarb o un salvatge. També el duia, i arracades, el gegant de València el 1590 (Amades, 1983). Pel que respecta a Madrid, la nombrosa documentació original rescatada per N. D. Shergold i J. E. Varey detallen com eren els gegants de Corpus, i el 1647 apareix també un gegant turc, amb turbant inclòs. Un altre document de 1677 esmenta cinc parelles de gegants, entre elles una d'indis, una altra de romans, una altra de turcs i una de negres (Shergold & Varey, 1961: XXV).

El bestiar festiu també constituïa una important font iconogràfica, renovat sovint perquè s'hi valorava més la novetat que la tradició. Els mateixos autors recuperen documentació sobre tarasques madrilenyes, també per a la processó de Corpus, que consistien bàsicament en un drac muntat per una dona, amb coll i boca articulats. Des de 1656 es conserven, als contractes, les traces que havien de servir per a la seva construcció, ja que cada any havien de ser construïdes de nou. Aquestes tarasques castelleses van guanyar en artificio amb els anys, incloent-hi altres figures mecàniques, des de cavallers a micos, arlequins i altres figures grotesques, sempre



Figura 3: La tarasca de 1663 (Shergold & Varey, 1961: 364)

acompanyades de cascavells, campanetes i molta gresca. La figura femenina que muntava el drac també era feta d'un mecanisme articulad. En la segona tarasca de 1663, el dibuix representa una draga al capdamunt de la qual hi munten dos negres, una dona i un ase (figura 3). La llegenda que l'acompanya diu que:

Estos negrillos a[n] de ir el uno tocando un tamboril y el otro tocando un panderillo para acallar al niño, y el collar deste chiquillo de campanillas y cascabeles. // Hesta mujer y el borrico an de yr vaylando como que le esta acallando y metido en este carreon dando brincos acia [a]riva juntamente con ella y bestida al usso a de yr. (Shergold & Varey, 1961: 172)

A més, recordem que els mateixos negres intervenien al Corpus com a músics, segurament encara amb la seva tradicional funció heràldica, simbòlica (vid. 4.2.4). Ramos esmenta els trompeters negres a Sevilla el 1740 (Ramos López, 2005) i els "tabals, tembors, trompets i tamborinos" als Corpus gironins dels segles XV i XVI (Chía, 1895). I d'una manera similar a València, a la Barcelona cincentista, el *Llibre de algunes coses assenyaldes* de Pere Comes explica com tres negres, vestits de vermell llampant, anunciaven la processó:

Dilluns abans i mes prop del dijous de la festa del corpore christi al matí fan una crida ab los tabals i trompetes de la ciutat y los tabales los quals son tres negres y trompetes vestits ab unes vestidues de domas carmesí la qual crida es haisant totom ... (Amades, Carbó & Serés, 1997: 141)

Com veiem, la iconografia dels negres de Corpus abasta diversos camps, des de les danses on intervenen fins a entremesos diversos, com els gegants i les tarasques. Ben segur que, en els vilancets de Corpus, l'element còmic que proporcionaven els de negres no hi desentonava gens.

4.4. ARQUETIPUS NEGRES NO CÒMICS

De tots els elements intertextuals que hem anat desgranant, podria desprendre's que el còmic és l'únic estereotip del negre al llarg del barroc. Tot i essent aquest el que més ens interessa per a comprendre el context dels vilancets de negre, no es pot oblidar la presència en la literatura i la iconografia de personatges negres que en donen una visió alternativa. Les seves relacions intertextuals són més llunyanes, menys evidents, on s'hi nota el mateix paisatge mental però diferents formalitzacions i també certes divergències.

4.4.1. Des de la literatura

A *El celoso extremeño*, una de les *Novelas ejemplares* de Cervantes, apareix Luis, un esclau negre. Als diàlegs on intervé no presenta cap de les característiques conegudes de l'argot de negres, i això que la novel·la va ser escrita entre 1590 i 1612. En canvi, sí que participa d'altres trets prèviament descrits tant des de l'art com des de la ciència de l'època, tant pels entremesos de Lope de Rueda com la literatura erudita d'Alonso de Sandoval. Així, la seva inclinació a la música i al ball li són connaturals: "y Luis, el negro, poniendo los oídos por entre las puertas, estaba colgado de la música del virote, y diera un brazo por poder abrir la puerta y escucharle más a su placer; tal es la inclinación que los negros tienen a ser músicos" (Cervantes Saavedra, 1982: 186). Més endavant, quan ja sap cantar i tocar la guitarra, quan en veu una no pot estar-se de "tentar las cuerdas de la guitarra: tanta era (encomendado sea él a Satanás) la afición que tenía a la música" (pàg. 211). En aquest acostament literari, molt més versemblant que els dels vilancets –també ho és el negre Zaide, el padastre de *El lazarillo de Tormes*–, la construcció mental col·lectiva de l'esclau no deixa de refermar-s'hi, i potser encara li cedim més credibilitat pel grau de realisme que intuïm en la literatura de Cervantes; tanta, que el tòpic de la musicalitat 'natural' dels negres resisteix ferma en la nostra contemporaneïtat.

També en el teatre del Segle d'Or hi ha alternatives a la figura del servent esclau negre propens a la comicitat. Tot un altre aire respiren els drames *El valiente negro en Flandes*, d'Andrés de Claramonte; *El negro del mejor amo*, d'Antonio Mira de Amescua o *Juan Latino* de Diego Jiménez de Enciso (Sevilla, 1585-1634). Els seus protagonistes tenen sovint un rerefons històric, la seva noblesa és considerada seriosament i no és motiu de befa, són capaços d'actes heroics i el seu castellà no té cap rastre d'argot. En la boca d'aquests arquetipus de negres heroics, apareixen insòlites defenses de la negritud i la igualtat de les races, com a *El valiente negro en Flandes*, de Claramonte, on es mostra que el color de la pell no és tan determinant com l'estat de servitud, que sí que ho era:

Aunque es cierto que ninguna
 falta recibe el color,
 siendo la naturaleza
 una misma, y su belleza
 con la variedad, mayor.
 Blancos y negros proceden
 de un hombre, un ser los anima,
 sólo la región o el clima
 los diferencia; y si exceden
 los blancos en perfección
 a los negros, es por ser
 desdichados y tener
 sobre ellos jurisdicción [...]

En una tessitura diferent i en un romanç anònim –anteriorment atribuït a Góngora i també a Quevedo–, *Por una negra señora* (Durán, 1829), els amors entre negres tenen una altra factura, propera a la lírica amatòria tradicional, i on el tema del negre és només una excusa per jugar amb el color. I quan, sense l'argot negre, la dama respon els requeriments amorosos del jove, no està lluny de la *belle-dame-sans-merci* pròpia de la tradició trobadoresca:

Vaya muy enhorabuena
 el negro que tal pretende,
 pues para galanes negros
 se hicieron negros desdenes.

També Lope de Vega, com hem vist, és sensible al tema del negre i fins i tot pot tenir-hi art i part en la modificació positiva del tòpic ([vid. 4.1.1](#)). A més de la seva literatura dramàtica, va dedicar molts anys al gran poema èpic *La Dragontea*, basat en el darrer viatge i mort del corsari Francis Drake. Drake i els esclaus negres fugitius, els "cimarrones" de Santiago del Príncipe, capitanejats pel brau Yalonga, s'enfronten al llarg dels cants V i VI (Sánchez-Jiménez, 2007). Però són, literalment, d'un altre món, aquests negres panamenys lliures, semi-històrics i inserits dins d'una altra tradició poètica absolutament diversa.

Com es pot veure, quan es va més enllà de la literatura dramàtica i els vilancets, s'obre el ventall de possibilitats en el tractament coetani del tema del negre, oscil·lant entre acostaments en el tractament de l'argot, les temàtiques i el grau de versemblança i apropament a la realitat esclava. En tots els casos, però, el pressupòsit dels tòpics sobre el negre es basen en concepcions socials i no biològiques: no hi ha cap teoria sobre inferioritat genètica o predeterminada de la raça. Tot plegat ens ajuda a allunyar-nos de les concepcions dels racismes contemporanis, i a no aplicar indegudament paral·lelismes presentistes en aquestes obres.

4.4.2. Des de la iconografia

Així com hem pogut trobar alternatives literàries coetànies al tractament còmic del negre, també en podem trobar-ne dins de la iconografia ([vid. 4.3](#)). Des de l'edat mitjana, la figuració

iconogràfica del negre ha tingut diverses funcions, especialment quan ens allunyem de les representacions de l'Epifania. Una representació amb llarga tradició associava el color negre a la imperfecció, la maldat i la lletjor, de manera que els negres apareixien com els botxins o col·laboradors grotescos del mal, com ho pinta Juan de Flandes en un Crist davant Pilat per a la catedral de Palencia (1513-19), o els germans Pere i Joan Serra cap al 1370 (Aponte-Ramos, 1992: 179).

Un altre àmbit en què ens allunyem de la iconografia del negre còmic és el que es dona al santoral fosc. Ja hem vist ([vid. 4.3.1.](#)) com el Rei Baltasar i el seu seguici són una oportunitat per sintetitzar la imatge còmica similar a dels vilancets i danses de negres amb la dignitat santa que demana el tractament del monarca africà. La resta de la imatgeria dels sants negres s'allunyen encara més dels arquetipus còmics. Jean Devisse n'estudià l'evolució en el tractament de la negritud en Sant Maurici a Europa, però aquesta tradició europea no té paral·lelisme a la península ibèrica. En canvi, hi ha dos sants negres que tingueren molt de ressò iconogràfic a tota Espanya i Llatinoamèrica, especialment des del barroc, Santa Ifigènia i Sant Benet de Palerm (o



Figures 4 i 5: Santa Ifigènia i Sant Benet de Palerm (González Pérez & Maura Alarcón, 2012).

Benet de San Fratello). La primera, Santa Ifigènia d'Etiòpia, fou la responsable de la difusió del primer cristianisme per Etiòpia, segons la *Llegenda àuria* medieval de Iacopo da Varazze. El segon, Sant Benet de Palerm (1524-89) fou un frare franciscà, fill d'esclaus negres. Tot i que fou beatificat tardanament, el 1743, tant ell com Santa Ifigènia foren

considerats aviat com a patrons dels negres, com a Cadis, on aquests dos sants havien estat les advocacions escollides quan els esclaus varen refer la seva confraria el 1655 ([vid. 2.1.3.](#)). És interessant notar com, a la seva iconografia, els seus trets racials solen matisar-se: d'una banda, negríssims de pell; de l'altra, els trets facials són caucàsics, com si la seva negror fou un apòsit i el cristianisme en suavitzés la seva africanitat. És un bon exemple les talles de Santa Ifigènia i Sant Benet de Palerm a l'església gaditana de Nuestra Señora del Rosario, seu de l'antiga confraria "dels morenos" (figures 4 i 5). Les talles pertanyen a l'escola genovesa de mitjans del Set-cents, i

les seves fisonomies són del tot occidentals, només la negror de la pell en subratlla el seu origen africà (González Pérez & Maura Alarcón, 2012). De qualsevol manera, estem força lluny de la iconografia còmica negra que vèiem als gegants i tarasques: aquest santoral i el seu tractament visual vénen a ser l'equivalent del negre dignificat que veiem en les tipologies literàries suara estudiades.

5. CONCLUSIONS

El cos central d'aquesta tesi doctoral l'han constituït, successivament, les anàlisis contextual, textual i intertextual dels vilancets de negre al Vell Món al llarg del segle XVII. El primer apartat "La possibilitat del mirall", dedicat al context social, s'ha dedicat a explorar la realitat dels esclaus negres a la corona espanyola durant l'edat moderna, en especial aquells aspectes que es veuen reflectits i deformats als vilancets. S'ha partit de la historiografia social per anar derivant cap a la construcció dels estereotips que poblen aquestes peces literàrio-musicals. En primer lloc, situant l'esclavitud negra del Sis-cents a la península ibèrica com un fenomen en recessió, però encara ben viu en algunes zones, especialment Andalusia –sobretot Sevilla i Cadis–, a les Canàries i València. La relació entre els esclaus negres amb l'Església s'ha tingut en compte per constatar la seva cristianització, la seva situació legal, el model de vida que se'ls imposava i com eren vistos des de la literatura erudita de l'època, sobretot a *De instauranda Aethiopum salute* (1647) d'Alonso de Sandoval, el tractat barroc més extens sobre l'esclavitud, que en recull els aspectes legals, religiosos i de coneixement històric i antropològic, així com els prejudicis i tòpics no contrastats. No hi ha contradicció entre els tractats com el de Sandoval i la visió que es construeix des de la literatura, l'art i la música: tant des de la realitat com des de la ficció es basteix un personatge-típic, el negre còmic, que arrelà amb força des del segle XVI. Davant del perill de fer un retrat passiu de la realitat esclava del XVII, hem volgut destacar un dels pocs espais d'organització i protagonisme social que els era permès, les confraries de negres, especialment actives a Sevilla, Cadis i Jaen. Les confraries ofereixen el testimoni del paper actiu dels esclaus dins el marc religiós, com a impulsors de devocions particulars i també amb un cert mecenatge musical –dins les seves magres possibilitats–, però també són un microcosmos particular on es constata l'estigmatització, la marginació i les dificultats de convivència en què la vida dels esclaus va haver de desenvolupar-se. Hem acabat aquesta secció recalcant com els vilancets poden actuar també, encara que sigui tangencialment, com a relació de notícies, i per tant reforçant la hipòtesi que alguns aspectes de la realitat esclava hi podrien ser retratats.

Tot seguit s'ha realitzat una anàlisi quantitativa de la seva presència per calibrar l'abast del fenomen. Hem pogut documentar com els fulletons impresos, malgrat ser unes fonts incompletes, van donant constància de com van essent més i més freqüents en diverses festivitats al llarg del segle XVII, en especialment durant la segona meitat, i continuen presents al llarg del segle XVIII, com un fenomen decreixent. Malgrat les crítiques d'alguns teòrics com

Cerone o religiosos com Arteta per la seva presència dins les esglésies, els vilancets de negre tingueren molta acceptació en les festes de Corpus Christi, la Immaculada i, sobretot, per Nadal i Reis. També hem documentat les zones on s'han localitzat més exemples –una altra vegada condicionats per les fonts impreses que han sobreviscut–, on es destaquen especialment Madrid i Andalusia i, en menor instància, València i les Canàries. El cas de Madrid és especialment remarcable, perquè el gran nombre de vilancets de negres es centren a la cort i als monestirs reals. En aquest sentit, cal recordar el paper irradiador de models que té la cort dels Àustries, en especial els vilancets com a "música d'estat", i que van ser especialment útils per a la difusió de certs textos, reutilitzats una vegada i una altra, a molts altres centres musicals espanyols. El cas d'Andalusia també és interessant en un altre ordre de coses, ja que es tracta de la zona amb més presència d'esclaus negres al XVII, i per tant els seus vilancets de negre, més que els altres, són susceptibles d'actuar de mirall amb uns filtres menys estilitzants.

Després de quantificar geogràficament el fenomen, hem fet un recorregut històric del vilancet per comprendre com s'hi va incorporar amb facilitat el personatge còmic del negre. Emmarcat en el context de la Contrareforma, les ensalades del segle XVI van ser una porta d'entrada d'elements musicals populars dins l'església, com una forma d'integrar l'esperit carnavalesc d'arrel profana tot enquadrant-lo dins l'ortodòxia catòlica, en forma d'una nova música devocional que seran els vilancets sacres. És per això que l'ensalada *La Negrina* de Mateu Fletxa participa d'alguns trets que veurem expandits en els vilancets siscentistes: la barreja de llengües, la seva vessant parateatral, melodies i personatges d'arrel popular. En paral·lel, la tipologia del negre havia entrat al teatre profà portuguès i castellà, com per exemple en els passos de Lope de Rueda. Per la seva condició de "metagènere" capaç d'assimilar múltiples influències, el vilancet barroc serà capaç d'absorbir aquestes influències profanes, junt amb moltes d'altres.

Per comprendre del tot les intencions dels vilancets, hem cregut necessari fer uns retrats dels seus autors, tant des de la banda de la música (Gaspar Fernades, Joan Baptista Comes i d'altres) com de la lletra (Luis de Góngora, Manuel de León Merchante, José Pérez de Montoro i Vicente Sánchez). Ha estat necessari per relativitzar la idea dels vilancets com a música popular: compositors i lletristes són autors eclesiàstics i/o universitaris, amb càrrecs de prestigi, però capaços d'imitar quan calia un estil "popularitzant" tant en les músiques com, sobretot, en els textos. Els vilancets passen a formar part de la cultura popular en tant que eren rebuts sovint amb entusiasme per àmplies capes socials urbanes que s'amuntegaven per escoltar-los, i que devien influir sens dubte en els creadors anònims d'algunes músiques i textos que varen perviure en la memòria col·lectiva.

La segona secció ha implicat ja centrar-se en els textos i les músiques. Com que la quantitat de textos conservats en impresos supera de molt la de manuscrits musicals, hem començat per l'estudi literari, ajudats també pels estudis que des de la filologia ja s'havien fet sobre el tema. N'hem concretat alguns àmbits temàtics interessants per als objectius d'aquesta tesi: les finalitats didascàliques i evangelitzadores que no deixen de tenir malgrat ser obres còmiques –en elles s'hi explica la redempció del pecat original, el significat de la Immaculada Concepció, o dosis d'història sagrada–, la paròdia de la societat blanca –festes de toros, comèdies i autos sacramentals, màscares i moixigangues, danses, jocs i certàmens poètics, fins i tot la mimesi de la mateixa capella, en un joc autorreferencial–, s'hi fa crítica de costums, hi ha temps per fer jocs metateatral –mostrar l'assaig del mateix vilancet, fer reflexions sobre el gènere– i, finalment, s'hi retrata un món esclau amable, pintoresc i domesticat, on es veuen les professions més comunes dels esclaus, així com la seva organització en confraries. També hi hem estudiat els aspectes morfològics dels poemes, la seva estructuració i reformulació d'esquemes, motius i fórmules que son representatius de la cultura popular o, millor, popularitzant. D'aquests aspectes formals, el més característic dels vilancets de negre és la seva recreació pseudo-lingüística de la parla dels esclaus, un castellà amb lusitanismes i africanismes que es va convertir en un argot potser més literari que real.

L'humor és un instrument clau en els textos dels vilancets de negre, per això els mecanismes humorístics en el context de la Contrareforma –on el riure era objecte de suspicàcia– han estat detallats en els casos del vilancet de negres, un humor d'arrel aristotèlica, que es basa en el comportament d'homes inferiors, absència de dany, defectes morals o físics dels protagonistes, una finalitat didascàlica i catàrtica i un humor basat més en les paraules que en les coses. Tot plegat convergeix en l'*entrapelia*, la broma innocent, moderada i inofensiva que demostra la capacitat de ser civilitzadament divertit. Finalment, no ens hem estat d'acabar amb uns apunts de gènere sobre l'ambigüitat que presenten algunes confusions textuais buscades entre noms masculins i femenins.

L'apartat musicològic d'estudi dels vilancets ha començat concretant les fonts primàries amb què comptem, molt més escasses que els textos. A les nou fonts ja publicades s'hi sumen deu fonts més transcrits i editades per a aquesta tesi, prou diferenciades entre si d'autoria, zona i estil. En total, dinou peces musicals que s'emmarquen dins el concepte de "música devocional" i que amplien lleugerament la mirada sobre el vilancet per abastar també alguns tonos i duos amb finalitats molt similars. Amb l'ajut dels textos, s'ha volgut anar més enllà del que les partitures silencien per avançar alguna suposició del que podrien haver estat els vilancets en la seva realitat performativa. Així, els textos parlen d'algunes emissions peculiars de la veu, unes gargamelles

privilegiades i agudes –una exegesi agosarada ens podria fer pensar en la imitació, per part les veus dels cantaires de les capelles catedralícies, de certs cants africans escoltats dels esclaus–. Per la seva banda, les partitures són molt escasses d'instruments, tant com rics són els textos en enumerar-los. A molts dels instruments esmentats no els cal cap notació per ser tocats –sonalls, cascavells, castanyoles, panderos, tamborí, fins i tot el rabell o la guitarra–, de manera que podrien ser igualment presents en la seva realització musical.

A l'hora de mostrar les relacions entre la música i el text, ens hem fixat en determinats mecanismes retòrics d'expressió. En particular, l'element més representatiu dels vilancets de negre, que és l'esternut, que apareix amb molta freqüència com a recurs còmic, però també el riure i el plor. Tots aquests elements textuais tenen una manera determinada d'expressar-se musicalment. Així mateix ens hem deturat, especialment, en les veus interjeccionals que puntegen molts vilancets de negres, i que podrien ser un ressò de certes veus africanes, però de més a més hi apareixen, en les peces transcrits, certes onomatopeies que representen el so dels instruments. L'ús de les paraules exòtiques i les onomatopeies és un altre recurs humorístic, aquest musical, que es contrapunteja amb la comicitat verbal dels personatges negres.

Finalment, el gran darrer apartat d'aquesta tesi s'ha dedicat a analitzar les connexions intertextuals dels vilancets de negres amb altres expressions literàries i artístiques coetànies, entenent el gènere vilancet com un "metagènere" capaç d'interaccionar amb altres gèneres, d'acceptar-ne influències i canvis. Hem partit d'un parell d'exemples concrets, *Al Chicorrotiyo* i *Tolibiyoy, Bartolo*, per comprovar com als vilancets s'inclouen cites i fragments de tonos profans. Les interconnexions més paleses es realitzen amb les formes dramàtiques, especialment les del teatre breu, on podem trobar la presència de personatges-típus similars, afinitats amb la moixiganga i la jàcara, i algunes analogies funcionals i estructurals entre el vilancet i les formes teatrals. El personatge del negre n'és una, present tant en el teatre profà com als vilancets amb similituds notables, amb arrels comunes que podien originar-se en el parentiu comú de la *Commedia dell'Arte*, en el tractament dels servents astuts que van donar lloc tant a l'Arlequí com al Graciós i al Negre. Inserir dins la realitat multiètnica que són els vilancets de nacions, el personatge negre hi destaca per la seva posició "d'alteritat domesticada", és a dir, com a diferent però integrat i dòcil, en la seva condició d'esclau cristià, i per això contrasta amb altres personatges negatius, com el turc, alteritat indòmita, heretge rebel. La condició del vilancet com a "metagènere", la seva facilitat per entrecruar-se amb altres formes teatrals, es veu també quan es pot hibridar amb les moixigangues i les jácaras, altres formes de teatre breu.

L'altra intersecció del vilancet amb altres realitats culturals del moment es dona amb les danses, contínuament esmentades als textos, fins al punt que fan pensar en la seva realització dins l'església, no del tot impracticable. Les referències més àmplies de danses als vilancets són dels balls considerats negres, el guineo, el paracumbé i el zarambeque, però això no obsta que els negres proposin ballar altres danses exòtiques com la sarabanda, el canario i la xacona, fins i tot danses no pertinents pel seu caràcter noble, com el Gran Duque, la folia i d'altres, per l'aptitud que tenen els vilancets de negre a l'hora de parodiar la societat blanca. La gran quantitat de danses de negres ballades a la processó de Corpus indueix a pensar que hi ha moltes connexions amb la imatgeria dansaire que apareix als vilancets. Val a dir que al XVII es produeix la substitució del rol públic del negre, amb funció heràldica, de segles anteriors, per negres fingits i coloristes d'aquestes danses de cascavell.

La secció dedicada a la intertextualitat dels vilancets de negre acaba amb una breu repassada iconogràfica del negre al Segle d'Or castellà. Essent la temàtica tan propera, s'hi troben concomitàncies amb el Rei Baltasar i el seu seguici en les Epifanies de Velázquez i Juan Bautista Maíno, però encara més en la faràndula festiva de Corpus, com les tarasques i els gegants. Finalment, es remarca que el personatge del negre còmic no fou l'única existent, i per això s'aporten exemples literaris i iconogràfics amb alternatives com el negre heroic que presenten Lope de Vega i altres comediògrafs, o els sants negres com Santa Ifigènia i Sant Benet de Palerm.

Fins aquí, doncs, les fites del recorregut d'aquesta tesi. A continuació recuperem els objectius inicials per fer-ne balanç i verificar-ne les hipòtesis proposades:

En primer lloc s'establia un objectiu instrumental, una recopilació de fonts i dades prou representatives del que fou el vilancet de negres a la corona espanyola al llarg del segle XVII. Hem pogut partir dels aplecs recopilats a diversos catàlegs de col·leccions, com les de la Biblioteca Nacional de Madrid, les col·leccions angleses de Cambridge i la British Library, i les del Monestir de Montserrat, que han documentat l'abast del fenomen, geogràficament i cronològica. Si els seus catàlegs han estat el punt de partida per abastir-se de les fonts primàries textuais, els catàlegs dels arxius catedralicis ho han estat per a les fonts primàries musicals. Gràcies a ells s'han pogut localitzar una sèrie de manuscrits musicals amb vilancets de negre, dels quals s'han transcrit i editat deu en el treball present. Juntament amb altres nou vilancets ja publicats, han constituït un repertori de fonts musicals representatives en la seva diversitat d'orígens, estructura i temàtica. Havent-hi tantes fonts musicals inèdites del barroc, és sempre recomanable que una tesi de musicologia en aquest àmbit contribueixi en la seva edició i difusió.

El segon dels objectius era la relació d'aquestes obres amb el seu context social i cultural, o sigui, confrontar la configuració dels tòpics que van acumulant-se en els vilancets sobre el personatge del negre amb la visió històrica que tenim sobre l'esclavitud africana de l'època. Aquesta confrontació s'ha palesat especialment a la primera part del treball. Hi hem vist com el relat sobre el negre esclau es construeix sobre unes bases pretensament objectives, com els tractats sobre l'esclavitud, i que aquests prejudicis es van reafirmant i difonent a través d'un tòpic literàrio-musical que té arrels profundes ja des del segle XV. El negre bonhomíós, servil i melòman no és només un personatge de ficció, sinó un prejudici molt arrelat en l'Espanya del segle XVII sobre com era la realitat esclava circumdant. Però els textos dels vilancets informen de més aspectes històrics sobre la realitat esclava, de manera fragmentada i potser involuntària, però que han de ser tinguts en compte perquè s'hi entreveu el testimoni d'una minoria que no ha format part del discurs hegemònic. Es constata sobretot en els vilancets on es narren els avatars d'una confraria de negres, que van ser dels pocs sistemes d'organització i enquadrament social públic a disposició dels esclaus. D'esquitllentes, altres aspectes de la realitat esclava hi van apareixent, com el repertori de feines pròpies dels esclaus, o fins i tot els càstigs a què podien ser sotmesos. També s'hi corrobora la possibilitat que els vilancets actuïn com a relació de notícies, incrustant la crònica coetània dins la ficció. Caldria anar més amb compte, en canvi, a l'hora de pensar com a còpia realista aquella recreació de la parla dels negres tan freqüent als vilancets, que podria haver tingut una base lingüística i, tanmateix, estilitzada, deturpada, reconvertida en pseudoargot a base de la seva imitació exhaustiva amb efectes còmics al llarg del Sis-cents.

També podem afirmar el mateix sobre la possibilitat que certs aspectes musicals africans subsisteixin, transculturats, en la música dels vilancets de negre. És molt temptador pensar, en la línia del musicòleg Fernando Ortiz, que alguns d'aquests rastres estiguin presents en els guineos, cumbés o zarambeques tan publicitats als textos vilancets de negre. D'entrada, fora del seu esment no hem localitzat cap rastre melòdico-rítmic d'aquestes danses en la música dels vilancets. I, d'altra banda, en els guineos, cumbés i zarambeques conservats a d'altres àmbits profans, el rastre africà tampoc hi és tan perceptible, fora d'algun esquema rítmic molt bàsic. Potser una mica més ho són les veus interjeccionals que hi apareixen, tirallongues de monosíl·labs repetitius que podrien ser rastres de jocs lingüístics i melòdics africans. Comptat i debatut, els "impulsos etnològics" defensats per R. Stevenson ressonen de manera viva però molt dèbil en aquestes peces. Més aviat hem pogut rastrejar el procés de substitució, al llarg del XVII, d'una realitat esclava en decadència per la seva representació estilitzada i mistificada, la seva substitució per blancs embetumats que dansen, toquen i canten en comptes d'ells.

El tercer objectiu posava l'èmfasi de l'anàlisi textual i musical, per tal d'engrunar i analitzar els temes, motius, cèl·lules i altres parts integrants d'un tipus d'obres que mostren una gran tendència a repetir-se, a la variació i a recombinar-se entre ells, per deduir-ne els mecanismes retòrico-expressius. Ho hem constatat en els textos, reincidentes en un repertori de temes limitat, però també en el reciclatge continu de models, represos, trossejats o parodiats, gràcies a la circulació dels impresos dels vilancets, però també a la llibertat autorial amb què eren tractats. Hi hem vist com certs poemes tenien més prestigi que d'altres, ja fos perquè la cort madrilenya era considerada com a un model a imitar, ja fos per la creativitat que van demostrar certs poetes vilanciguers, com Góngora, Pérez de Montoro, León Merchante o Vicente Sánchez. Pel que respecte a les músiques, a banda d'una gran economia expressiva, hi hem constatat alguns tòpics retòrics reincidentes, sobretot el de l'esternut, molt característic dels vilancets de negre i que incorpora mecanismes literaris i musicals per ser expressats. També són molt propis, en tant que gènere jocós, el tractament de l'humor i l'expressió del riure. De vegades és com si compositors i lletristes els usessin els uns per alliberar-se del significat dels textos, els altres per lliurar-se al joc sonor, al plaer de la repetició, com si la comicitat pogués tenir una expressió musical en la insistència d'homofonies, heterofonies i contrapunts.

Tota la secció 4 de la tesi anava destinada a l'objectiu d'evidenciar el tràfic d'influències que aquests vilancets mantenen amb altres relats culturals coetanis, amb els quals mantenen relacions d'intertextualitat. La parcel·lació dels estudis acadèmics deixa sovint poc marge a aquest tipus d'acostaments interdisciplinaris, i em semblava que en el cas dels vilancets de negre, rics en estudis parcials, demanava una perspectiva d'aquest tipus per donar-los una nova llum. Hi havia hagut aportacions prèvies interessant sobre vilancets i gèneres teatrals: aquesta tesi hi aprofundeix, ateses les evidents connexions entre uns i altres, sobretot en les formes de teatre breu, amb força afinitats, per exemple, entre els vilancets de nacions i les moixigangues. Si hom ha afirmat que l'entremès es pot hibridar amb altres formes bàsiques –l'entremès cantat, les '*loas entremesadas*'–, aquí s'ha pogut veure com el vilancet, en tant que 'metagènere' propens a absorbir influències, també pot produir formes com el vilancet en moixiganga o el vilancet-comèdia. Les relacions d'intertextualitat amb les danses del seu temps han estat fructíferes a l'hora de ser estudiades, perquè les que s'esmenten als vilancets, encara que –potser– no es ballessin, no deixen de tenir grans concomitàncies amb d'altres que sí es ballaven a les processons. Pel que sabem de les danses de negres que es ballaven per Corpus, en la documentació trobem uns elements visuals, un instrumentari –tamborí, cascavell– i unes descripcions dels balls que són represos clarament als textos dels vilancets. Pel que respecta a la iconografia, el tractament del

negre també presenta certes similituds amb la pintura de les Epifanies del seu temps, però moltes més amb la imatgeria festiva de Corpus, on els préstecs i interdependència són molt més clars.

Inferir la ideologia que es desprèn de l'anàlisi dels textos, amb la col·laboració indispensable de la música, era un altre dels eixos importants sobre els quals es constituïa aquesta recerca. La hipòtesi de partida, segons la qual el negre còmic dels vilancets s'erigeix com una "alteritat domesticada", com un estrany dúctil, afable, està en sintonia amb la presència d'un Altre molt més bel·licós i herètic, el turc, tan present com a amenaça de l'Europa cristiana. Potser l'exemple més clarificador en aquest sentit és *Francisco, aquel negro antiguo* (núm. 183), on es contraposa el negre fidel contra el turc perillós, en el context de la guerra contra els otomans i el setge de Viena de 1683. Per tant, aquesta alteritat controlada que representa l'exoticitat negra –alteritat en tant que forana, esclava i en part femenina– resulta modèlica i evangelitzadora, al servei de la causa de la Contrareforma, per això no serviren de gaire res els embats d'alguns moralistes contra la presència d'aquestes peces dins els temples. Ans al contrari, la introducció d'un humor moderat i, al capdavall, al servei de la causa didascàlica i evangèlica catòlica, servia per regular i donar sortida viable als excessos profans que s'havien donat en èpoques anteriors al Concili de Trento, quan el món a l'inrevés propi de l'esperit carnavalesc era capaç de penetrar dins les catedrals.

Finalment, *last but not least*, restava realitzar un estudi quantitatiu que permeti establir una cronologia històrica de l'abast i importància del fenomen, des de les primeres mostres fins a la seva decadència, remarcant els seus anys de puixança i la seva distribució geogràfica. Els diversos catàlegs de plec de vilancets han fet possible quantificar el fenomen, però sempre s'ha de tenir en compte que les col·leccions d'impresos obeeixen a circumstàncies fortuïtes que poden estrafer-ne la representativitat. Tingudes en compte aquestes advertències, hem pogut dissenyar diverses taules i llistats on es mostra la notable incidència dins els vilancets còmics, on el personatge negre resulta un dels recursos més a l'abast per divertir les festes de Nadal, Epifania, la Immaculada, Corpus o el Roser, ja des dels inicis que en tenim impresos, com els de Sevilla de 1626. També continuen al llarg del segle XVIII, però amb menys freqüència, fins que s'extingeix un dels fars de referència per a molts centres musicals, la Real Capella, que deixen d'oferir vilancets el 1750. Hem fet notar, com a coda o serrell, com els vilancets de negre ressonaren encara en certes repeses populars, en obres de teatre al carrer o fins i tot en el flamenco, on certs estudiosos hi reivindiquen l'element africà. I, quant a la seva distribució geogràfica, hem destacat el paper irradiador de Madrid i la seva cort, així com Andalusia.

Pel que respecta als seus orígens cronològics, hem combinat els estudis filològics del tema del negre amb els musicològics que lliguen vilancet i ensalada. Si des de la filologia hispànica s'havia

datat el tema del negre al teatre ja al segle XVI amb Lope de Rueda, i fins i tot abans en romanços portuguesos del segle XV, des de la musicologia s'ha anat relacionant el gènere de l'ensalada amb el vilancet, com un precedent de l'assimilació d'elements populars per part de la jerarquia eclesiàstica. Així, les similituds entre les ensalades com *La Negrina* de Mateu Fletxa i els vilancets de negre i els de nacions del segle següent resulten clarificadores en la seva barreja de personatges i de llengües en un ambient nadalenc i festiu. Resulten clarificadores perquè totes responen a unes funcions similars, la progressiva inclusió dins la música devocional apta per a ser interpretada dins les esglésies, annexa a la litúrgia.

Resta, en previsió de futures línies de recerca, comparar el vilancet de negres, el seu abast, els seus temes i les seves lectures ideològiques, amb altres músiques similars tant a Europa com al Nou Món. L'especificitat del vilancets a l'àrea llatina facilita la comparació amb Amèrica del Sud, amb abundants mostres de les capelles musicals que els produïen, i és fàcil establir ponts amb recerques ja fetes en aquesta zona. En canvi, és difícil i complex trobar a Europa un gènere que hagi construït un discurs tan insistent sobre l'alteritat com el vilancet de negres. Però n'hi ha. L'interès exotista es mostra aviat en la música del XVII i, per tant, sí que pot ser il·lustrativa una comparació amb aquests altres retrats musicals. Massa vegades s'ha insistit en l'especificitat de la música hispana del barroc, com si fos un regne autàrquic desconnectat dels corrents europeus. Respecte els vilancets de negres, hem de recordar com el mateix Cerone ja els comparava amb les *mascherate* italianes, i per tant seria molt interessant resseguir-ne les seves connexions, context i diferències. O a França, on algunes xacones i passacalles de Lully tenen relació amb personatges italians, espanyols, xinesos o africans. A *Cadmus*, una xacona fou interpretada per tretze africans ballant i tocant una guitarra. I al *Ballet d'Alcidiane* (1658) s'hi toca la *Chaconne des Maures*. El mateix Lluís XIV va encarnar-hi un dels vuit ballarins moros, emmascarat de negre (Ross, 2012: 77). I s'hi cantava:

De ces beaux Ténébreux on redoute les armes
Et tout cede à leurs charmes,
Blondis, adieu vous dy.

(D'aquests bells morenos causen espant
les armes, però tot cedeix al seu encant.
Rossos, adéu-siau us dic.)

BIBLIOGRAFIA

- Amades, Joan (1983). *Gegants, nans i altres entremesos*. Barcelona: Olañeta.
- Amades, Joan, Carbó i Martorell, Amadeu, & Serés i Aguilar, Antoni (1997). *Corpus: L'auca de la processó*. Tarragona: El Mèdol.
- Aponte-Ramos, Dolores (1992). *La representación del africano subsabárico en el discurso colonial, 1450-1618*. Northwestern University, Illinois.
- Aranda Doncel, Juan (2005). "La fiesta del Corpus Christi en la Córdoba de los siglos XVI y XVII", a A. Garrido Aranda (ed.), *El Mundo festivo en España y América*. Córdoba: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, p. 103–149.
- Arellano, Ignacio (1987). "La poesía burlesca áurea, ejercicio de lectura conceptista y apostillas al romance «Boda de negros» de Quevedo". *Revista de Filología Románica* [Universidad Complutense de Madrid], núm. 5, p. 259–276.
- Bakhtin, Mijail (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bègue, Alain (2000). "Algunos datos bio-bibliográficos acerca del poeta y dramaturgo José Pérez de Montoro". *Criticón* [Université de Toulouse II- Le Mirail], núm. 80, p. 69–115.
- Bègue, Alain (2001). "La primera réplica en los villancicos dialogados de José Pérez de Montoro". *Criticón* [Université de Toulouse II- Le Mirail], núm. 83, p. 133–146.
- Bègue, Alain (2006). "Aproximación a la lengua poética de la segunda mitad del siglo XVII: el ejemplo de José Pérez de Montoro". *Criticón* [Université de Toulouse II- Le Mirail], núm. 97, p. 153–170.
- Bègue, Alain (2007). "A literary and typological study of the late 17th-century villancico", a T. Knighton & Á. Torrente (eds.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800*, p. 231–282.
- Bernard-Muñoz, Carmen (2001). *Negros esclavos y libres en las ciudades hispanoamericanas*. Madrid: Fundación Histórica Tavera.
- Bombi, Andrea (2002). "Como vara de humo a su región: villancicos, oratorios y óperas asuncionistas en Valencia (1679-1750)", a J. L. Sirera (ed.). *La mort com a personatge, l'Assumpció com a tema. Actes del VI Seminari de Teatre i Música medievals*. Elx: Institut Municipal de Cultura, Ajuntament d'Elx. p. 53–91.
- Bonastre i Bertran, Francesc (2001). "Olivellas [Olivelles, Oliveras], Felip", a E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 8. Madrid: SGAE. p. 53.
- Bonastre i Bertran, Francesc (2002a). "Soler, Francesc", a E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid: SGAE. pp. 116–117.
- Bonastre i Bertran, Francesc (2002b). "Tono", a E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid: SGAE. pp. 352–353.
- Bravo-Villasante, Carmen (1978). *Villancicos del siglo XVII y XVIII*. Madrid: E.M.E.S.A.
- Buezo, Catalina (1999). "Mojiganga dramática y Carnaval en el Barroco". *Cuadernos de teatro clásico* [Compañía Nacional de Teatro Clásico], núm. 12, p. 145–156.
- Burke, Peter (1991). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.
- Burke, Peter (1999). "Fronteras de lo cómico en Italia, 1550-1750", a J. Bremmer (coord.). *Una historia cultural del humor*. Madrid: Sequitur. p. 63–77.
- Caballero Fernández-Rufete, Carmelo (1997). "Miscent sacra profanis: Música profana y teatral en los villancicos de la

- segunda mitad del siglo XVII.” In M. A. Virgili Blanquet (ed.), *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750: actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*. Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas. p. 49–64.
- Canet, Josep Lluís (1992). “Introducción”, a *Lope de Rueda: Pasos*. Madrid: Castalia.
- Casares Rodicio, Emilio (1999). “Bastida, Juan de la.” In E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid: SGAE. p. 285–286.
- Cerdà Subirachs, Jordi (2003). “Renaixement i transculturalitat: ‘La Negrina’ de Mateu Fletxa.” *Revista de llengües y literatures catalana, gallega y vasca* [Universidad Nacional de Educación a Distancia], núm. 9, p. 279-304
- Cerone, Pedro (2007). *El melopeo y maestro*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución “Milà i Fonatanals.”
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1982). *Novelas ejemplares, II*. Madrid: Castalia.
- Chartier, Roger (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- Checa Beltrán, José (1999). “Poética de la risa”. *Scriptura* [Universitat de Lleida], núm. 15, p. 11–27.
- Chía, Julián de (1895). *La Festividad del Corpus en Gerona: noticias históricas acerca de esta festividad desde el siglo XIV hasta nuestros días*. Gerona: Paciano Torres.
- Climent Barber, José (1999). “Comes, Juan Bautista”, a E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 3. Madrid: SGAE. pp. 841–844.
- Climent i Barber, Josep (1974). “Un barroco desconocido: Marcelo Settimio (+1655)”. *Tesoro Sacro Musical: Revista Bimestral Hispanoamericana de Música Sagrada*. p. 47–49.
- Codina i Giol, Daniel (2003). *Catàleg dels villancicos i oratoris impresos de la biblioteca de Montserrat: segles XVII-XIX*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat (Scripta et Documenta; 64).
- Comes, Juan Bautista & Climent Barber, José (1977). *Obras en lengua romance. I. Villancicos a la Natividad* [Música impresa]. València: Institución Alfonso El Magnanimo.
- Comes, Juan Bautista & Climent Barber, José (1978). *Obras en lengua romance. I. Villancicos a la Stma. Virgen* [Música impresa]. València: Institución Alfonso El Magnanimo.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de (1993). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Altafulla.
- Devisse, Jean & Courtès, Jean Marie (1979). *L’image du noir dans l’art occidental*. Fribourg: Office du Livre.
- Díaz Noci, Javier (2008). “El Mediterráneo en guerra: relaciones y gacetas españolas sobre la guerra contra los turcos en la década de 1680”, a P. Civil, J. Sanz & F. Crémoux (eds.). *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750): Actas del IV Coloquio Internacional sobre “Relaciones de Sucesos” (Paris, 23-25 de septiembre de 2004)*. Salamanca: Universidad de Salamanca. p. 131–140.
- Domínguez Ortiz, Antonio (2003). *La esclavitud en Castilla en la Edad Moderna y otros estudios de marginados*. Granada: Comares (Comares historia).
- Durán, Agustín (1829). *Romancero de romances doctrinales, amorios, festivos, jocosos, satíricos y burlescos sacados de varias colecciones generales, y de las obras de diversos poetas de los siglos XV, XVI y XVII*. Madrid: Cuesta.
- Esquivel Navarro, Juan de (1947). *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen ...* Madrid: Talleres Hauser y Menet.
- Esses, Maurice. (1992) *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*. Hillsdale (NY): Pendragon Press. (Dance and Music series; 2)
- Estévez Molinero, Angel (1995). “La (re)escritura cervantina de Pedro de Urdemalas”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes*

- Society of America* [Cervantes Society of America], núm. 15, p. 82-93.
- Ezquerro Esteban, Antonio (1999a). "Jácara", a E. Casares Rodicio (ed.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol 6. Madrid: SGAE. p. 523-529.
- Ezquerro Esteban, Antonio (1999b). "Veana, Matías Juan", a E. Casares Rodicio (ed.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 10. Madrid: SGAE. p. 770-773.
- Ezquerro Esteban, Antonio (2000). *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII* [Música impresa]. Barcelona: CSIC, Institución Milà i Fontanals, Departamento de Musicología (Monumentos de la música española; 59).
- Ezquerro Esteban, Antonio (2002). *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII* [Música impresa]. Barcelona: CSIC; Institución Milà i Fontanals, Departamento de Musicología (Monumentos de la música española; 65).
- Fernández Martín, Luis (1988). *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Estudios y documentos*. Valladolid: Universidad.
- Fontana, Josep (2000). *Europa ante el espejo*. Barcelona: Crítica (Biblioteca de bolsillo, 47).
- Gálvez, Genoveva (1999). "Canario", a E. Casares Rodicio (ed.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid: SGAE. p. 1016.
- Gamboa, José Manuel (2005). *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa.
- García de Enterría, María Cruz (1989). "Literatura de cordel en tiempos de Carlos II," a J. Huerta Calvo, H. den Boer, & F. Sierra Martínez (eds.). *El teatro español a fines del siglo XVII: historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Amsterdam: Rodopi. p. 137-154.
- García de Enterría, María Cruz (1996). "Relaciones de sucesos en pliegos de villancicos del siglo XVII," a *Las relaciones de sucesos en España: 1500-1750: Actas del primer Coloquio Internacional, Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá. p. 137-53.
- García de Enterría María Cruz. (1997). "Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético musicales", a C. Caballero Fernández-Rufete, M. A. Virgili Blanquet & G. Vega García-Luengos (eds.). *Música y literatura en la Península Ibérica, 1600-1750: Actas del Congreso Internacional de Valladolid, 20, 21 y 22 de febrero 1995*. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre. pp. 169-184
- García Fraile, Dámaso (2002). "La danza en la iglesia española durante el reinado de los Austrias," a B. Lolo Herranz (ed.). *Campos interdisciplinarios de la Musicología V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 35-28 de octubre de 2000*. [Madrid]: Sociedad Española de Musicología. p. 505-527.
- García Gómez, Ángel María (2005). "La risa como elemento festivo en el Siglo de Oro: modulación de su teoría y de su praxis," a A. Garrido Arana (ed.). *El mundo festivo en España y América*. Córdoba: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba. p. 151-168.
- García Matos Alonso, Carmen (1996). "Una polémica en torno a las danzas de cuenta y los bailes de cascabel de los siglos XVI y XVII". *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*. núm. 12. p. 121-134.
- Ginzburg, Carlo (1991). *El queso y los gusanos: el cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik.
- Góngora y Argote, Luis de (1968). *Sonetos completos*. Madrid: Castalia.
- Góngora y Argote, Luis de & Jammes, Robert (1991). *Letrillas*. Madrid: Castalia.
- González Echegaray, Carlos (1998). "Dos negros notables en España a través del Teatro del Siglo de Oro." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, núm.74. p. 407-434.
- Gonzalez Marín, Luis Antonio (1991). *Música para los ministriles de El Pilar de Zaragoza, (1671-1671)* [Música impresa]. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua.
- González Marín, Luis Antonio & Martínez García, María Carmen (2000). "Micieces [Macieres, Mesieses, Micieres]," a E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 7. Madrid: SGAE. p. 557-599

- González Pérez, Elena & Maura Alarcón, Carlos (2012). “Santa Efigenia ‘la etíope’ y San Benito de Palermo”, a *La Escuela Genovesa*. [en línia]. Disponible a <<https://escuelagenovesa.wordpress.com/2012/07/20/santa-ifigenia-y-san-benito-de-palermo/>> [Consulta: novembre 2015]
- González Valle, José Vicente (1992). “Relación música/texto en la composición musical en castellano del S. XVII”. *Anuario musical*. Institució Milà i Fontanals. Departamento de Musicología. núm. 47. p. 103-132.
- Gregori i Cifré, Josep Maria (1997). “Figuras y personajes en el villancico navideño del barroco musical español,” a C. Caballero Fernández-Rufete, M. A. Virgili Blanquet, & G. Vega García-Luengos (eds.). *Música y literatura en la Península Ibérica, 1600-1750: actas del Congreso Internacional de Valladolid, 20, 21 y 22 de febrero 1995*. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre. p. 371–76.
- Gregori i Cifré, Josep Maria (1999). “Ensalada”, a E. Casares Rodicio (ed.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 4. Madrid: SGAE. p. 684–685.
- Gregori i Cifré, Josep Maria, Bonastre i Bertran, Francesc, & Guinart i Verdaguer, Andreu (2009). *Fons de l'Església Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació (Inventari dels fons musicals de Catalunya; 2. Arxius i documents. Eines de recerca; 5).
- Hernández Alonso, César, & Sanz Alonso, Beatriz (2002). *Diccionario de germanía*. Madrid: Gredos.
- Huerta Calvo, Javier (1989). “Lo carnavalesco como categoría poética en la teoría literaria de Mijaíl Bajtín”, a *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Ediciones del Serbal. p. 13-32.
- Huerta Calvo, Javier (1995). *El nuevo mundo de la risa: estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*. Palma de Mallorca: Olañeta.
- Huerta Calvo, Javier (1999). “Aproximación al teatro carnavalesco”. *Cuadernos de teatro clásico* [Compañía Nacional de Teatro Clásico], núm.12, p.15–48.
- Huerta Calvo, Javier (2001). *El Teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid: Laberinto.
- Illari, Bernardo. (2001). *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730*. Tesi doctoral. Chicago University, Chicago.
- Knighton, Tess, & Torrente, Álvaro (eds.) (2007). *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. Ashgate Publishing.
- Lahon, Didier (2000). “Exclusion, intégration et métissage dans les confreries noires au Portugal (XVIe-XIXe siècles)”, In B. Ares Queija & A. Stella (eds.), *Negros, mulatos, zambaigos: derroteros africanos en los mundos ibéricos*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. pp. 275–311.
- Laird, Paul R (1997). *Towards a history of the Spanish villancico*. Warren (Michigan): Harmonie Park Press.
- Lambea Castro, Mariano (1999). *Los Villancicos de Joan Pau Pujol: *1570- 1626*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Lambea Castro, Mariano & Josa, Lola (2005). *Libro de tonos humanos (1655-1656), vol. 3*. Barcelona; Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Lambea, Mariano; Josa, L. & Valdivia, F. (2011). *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada (NIPEM)* [en línia]. Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible a <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/nuevo-incipit-de-poesia-espanola-musicada-nipem--0>> [Consulta: novembre 2015].
- León Marchante, Manuel de (1722). *Obras poeticas posthumas [clase primera - Asuntos sagrados, I]*. Madrid: Gabriel del Barrio.
- León Marchante, Manuel de (1733). *Obras poeticas posthumas [clase primera - Asuntos sagrados, II]*. Madrid: Gabriel del Barrio.
- Lobo Cabrera, Manuel (1990). “La esclavitud en la edad moderna: su investigación en los últimos cincuenta años”. *Hispania. Revista española de historia* [CSIC], Vol. 50, núm. 176, p. 1091–1104.

- Marín, Miguel Ángel (2002). *Music on the margin: urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel: Reichenberger.
- Marquès Planagumà, Josep M. & Vila, Pep (2000). “Llicències i permisos de representacions teatrals en les comarques gironines de la contrareforma”. *Arxíu de textos catalans antics* [Fundació Jaume Bofill], núm. 19, p. 481–502.
- Martín Casares, Aurelia & García Barranco, Margarita (eds.) (2010). *La esclavitud negroafricana en la historia de España, siglos XVI y XVII*. Granada: Comares.
- Martín Corrales, Eloy (1999). “La esclavitud en la Cataluña de fines del siglo XVIII y primera mitad del XIX: los ‘amados’ sirvientes de indianos y negreros”, a C. Martínez Shaw (ed.), *Historia moderna, historia en construcción. Congreso del Centre d'Estudis d'Història Moderna "Pierre Vilar"*. Vol. 1. Lleida: Milenio. p. 133-150.
- Méndez Rodríguez, Luis (2010). “Visiones iconográficas de la esclavitud en España”, a A. Martín Casares (ed.). *La esclavitud negroafricana en la historia de España, siglos XVI y XVII*. Granada: Comares. p. 95–126.
- Moll, Jaime (1970). “Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII”. *Anuario Musical*, núm. XXV. p. 81-96.
- Moll, Jaime (1975). “Música y representaciones en las constituciones sinodales de los Reinos de Castilla del siglo XVI”. *Anuario Musical*, núm. XXX p. 209–243.
- Montero García, Josefa & Vicente Baz, Raúl (2011). *Catálogo de los fondos musicales del Archivo Catedral de Salamanca*. [Madrid]: Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas.
- Moreno, Isidoro (1997). *La antigua Hermandad de los Negros de Sevilla: etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*. Sevilla : Universidad de Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Moreno, Isidoro (2005). “Pluriethnicidad, fiestas y poder: cofradías y fiestas andaluzas de negros como modelo para la América colonial”, a A. Garrido Aranda (ed.), *El mundo festivo en España y América*. Córdoba: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba. p. 169–188.
- Morgado García, Arturo (2012). “Vidas reinventadas: la condición esclava en el Cádiz de la Modernidad”. *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies*, núm. 36, p. 70-96.
- Navarro García, José Luis (1998). *Semillas de ébano: el elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*. Mairena del Aljarafe (Sevilla).
- Ortega Sagrista, Rafael (1957). “La Cofradía de los Negros en el Jaén del Siglo XVII”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* [Diputación de Jaén], núm. 12, p. 125–133.
- Ortiz, Fernando (1992). *Los cabildos y la fiesta afrocubana del Día de Reyes*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Ortiz, Fernando (1996). *Los instrumentos de la música afrocubana*. Madrid: Música Mundana Maqueda.
- Ortiz, Fernando (1998). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Madrid: Música Mundana Maqueda.
- Ortiz, Fernando (2001). *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- Ortiz, Fernando & Valdés Vernal, Sergio (1991). *Glosario de afronegrismos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Pedrosa, José Manuel (2003). “La encrucijada española: cantos y músicas de Europa, África y América en los Siglos de Oro.” *Edad de Oro* [Universidad Autónoma de Madrid], núm. 22, p. 221–246.
- Pérez de Montoro, Joseph (1736). *Obras posthumas lyricas sagradas*. Madrid: Antonio Marín.
- Pérez Pastor, Cristóbal (1901). *Nuevos datos acerca del Histrionismo español en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Revista Española.
- Phillips, William D. & Fornés Bonavia, Leopoldo (1990). *Historia de la esclavitud en España*. Madrid: Playor.
- Pope, Isabel & Laird, Paul R (n.d.). “Villancico.” *Grove Music Online. Oxford Music Online* [en línea]. Disponible a <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29375>> [Consulta: novelmbre 2015].

- Porcar, Juan & Castañeda y Alcover, Vicente [ed.] (1934). *Coses evengudes en la civtat y regne de Valencia: dietario de Mosén Juan Porcar, capellán de San Martín (1589-1629)*. 1. Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.
- Prat, Enric; Vila, Pep [et al] (2004). *La Degollació de Sant Joan Baptista: un drama bíblic representat a Foixà*. Girona: Diputació de Girona.
- Puigvert i Solà, Joaquim M. (1996). “La cultura ‘popular’ en la Europa rural del antiguo régimen”. *Noticiario de historia agraria: Boletín informativo del seminario de historia agraria* [Sociedad Española de Historia Agraria], núm. 12, p. 175-188.
- Puigvert i Solà, Joaquim M. (2001). *Església, territori i sociabilitat (s. XVII-XIX)*. Vic: Eumo (Referències; 31).
- Pujol i Coll, Josep (2010). “Tres villancets ‘de negre’ gironins”, a *Miscel·lània en honor de Josep Maria Marquès*. Girona: Diputació de Girona, Patronat Francesc Eiximenis. p. 422–436.
- Querol i Gavaldà, Miquel (1975). *Cancionero musical de Góngora* [Música impresa]. Barcelona: Consejo Superior de investigaciones Científicas.
- Quevedo, Francisco de (1969). *Obra poética, vol. II*. Madrid: Castalia.
- Quevedo, Francisco de (1993). *Prosa festiva completa*. Madrid: Cátedra.
- Ramos López, Pilar (2005). “Música y autorrepresentación en las procesiones del Corpus de la España moderna”, a *Música y cultura urbana en la edad moderna*. València: Universitat de València. p. 243–254.
- Ramos López, Pilar. (2011). “‘A la manera de España’: polémicas españolas sobre la danza en los siglos XVI i XVII”, a Martínez del Fresno, B. (ed.). *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Oviedo: Universidad de Oviedo. p. 71–87.
- Rey, Pepe (2007). “Weaving ensaladas”, a T. Knighton & Á. Torrente (eds.), *Devotional music in the Iberian world, 1450-1800: the villancico and related genres*. Aldershot: Ashgate. p. 15–51.
- Reyes Cano, Rogelio (1987). “Fernando de la Torre Farfán, un animador de justas poéticas en la Sevilla del XVII”. *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica* [Universidad Complutense de Madrid], núm. 6, p. 501-508.
- Rodríguez, Pablo-Lorenzo (2007). “The villancico as music of state in 17th-century Spain”, a T. Knighton & Á. Torrente (eds.), *Devotional music in the Iberian world, 1450-1800: the Villancico and related genres*. Aldershot: Ashgate. p. 189–197.
- Romeu, Josep [ed.] (1962). *Teatre profà*. Barcelona: Barcino (Els Nostres Clàssics; A, 88-89).
- Ropero, Miguel & Navarro García, José Luis (1995). *Historia del flamenco*. Sevilla: Tartessos.
- Ross, Alex (2012). *Escucha esto*. Barcelona: Seix Barral.
- Rubio Calzón, Samuel (1976). *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación de Cuenca.
- Ruiz de Elvira Serra, Isabel & Guillén Bermejo, Cristina (1990). *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional: siglos XVIII y XIX*. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas.
- Ruiz de Elvira Serra, Isabel & Laguna del Cojo, Elena (1992). *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional: siglo XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Russell, Graig H. (1999). “Gran Duque”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid: SGAE. p. 825–26.
- Salas Cassy, Erika (2011). *¡Teque, teque, lindo Zarambeque! El zarambeque como fenómeno de transculturación en la Península Ibérica y la América ibera*. Tesis doctoral. Mèxic: Universidad Autónoma de México.
- Sampaio Ribeiro, Mario de (1967). *Livraria de música de el Rei D. João IV*. Lisboa: Julio de Amorieu, Filho.

- Sánchez López, Gustavo (2008). “Los Villancicos de San Lorenzo y San Jerónimo en el Monasterio del Escorial”, a *El culto a los santos: Cofradías, devoción, fiestas y arte*. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas (Simposium; 16), p. 953-974.
- Sánchez, Vicente & Duce García, Jesús [ed.] (2003). *Lira poética*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. (Larumbe. Clásicos aragoneses; 23).
- Sánchez-Jiménez, Antonio (2007). “Raza, identidad y rebelión en los confines del Imperio hispánico: los cimarrones de Santiago del Príncipe y La Dragontea (1598) de Lope de Vega”. *Hispanic Review* [Hispanic Society of America], núm. 75(2), p. 113–133.
- Sandoval, Alonso de & Vila Vilar, Enriqueta [ed.] (1992). *Un tratado sobre la esclavitud*. Madrid: Alianza.
- Serna Alonso, Justo & Pons Pons, Anacleto (2005). *La historia cultural: autores, obras y lugares*. Tres Cantos: Akal.
- Shergold, N. D. & Varey, J. E. (1961). *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón: 1637-1681: estudio y documentos*. Estudios de Literatura Española, XXXIII.
- Soler, Francesc & Bonastre, Francesc (1988). *Aio Anton, adónde vamo* [Música impresa]. Barcelona: Institut Universitari de Documentació i Investigació Musicològica “Josep Ricart i Matas”. (Quaderns de Música Històrica Catalana).
- Soler, Francesc, & Bonastre i Bertran, Francesc (1988). *Completes a 15* [Música impresa]. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- Soria, Enrique (2003). “La sociedad de los siglos XVI y XVII”, a R. García Cárcel (ed.), *Historia de España, siglos XVI y XVII: la España de los Austrias*. Madrid: Cátedra. p. 433-465.
- Stevenson, Robert M. (1968). “The afro-american musical legacy to 1800”. *The Musical Quarterly*, núm. 54, p. 475–502.
- Stevenson, Robert M. (1976). *Vilancicos portugueses* [Música impresa]. Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian.
- Stevenson, Robert M. (1994). “Ethnological impulses in the Baroque villancicos”. *Inter-American Review*, núm. 14, p. 67–106.
- Subirá Puig, José (1962). “El villancico literario-musical: bosquejo histórico”. *Revista de literatura* [Consejo Superior de Investigaciones Científicas]. Núm. 43-44, p. 5-27.
- Swiadon Martínez, Glenn (2000). *Los villancicos de negro en el siglo XVII. Facultad de Filosofía y Letras*. Tesis doctoral. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Swiadon Martínez, Glenn (2006). “Los villancicos de negro y el teatro breve. Un primer acercamiento”, a P. M. Cátedra (ed.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (Publicaciones del SEMYR; 5). p. 161–168
- Tejerizo Robles, Germán (1989). *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada: 500 letrillas cantadas la noche de Navidad (1673 a 1830)*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Tello, Aurelio. (2002) “Fernández, Gaspar”, a E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol 5. Madrid: SGAE. p. 25-27.
- Torre, Lola de la (1964). “El Archivo de Música de la Catedral de Las Palmas”. *El museo canario*. núm. 25, p. 181-242.
- Torrente, Álvaro (1997a). *The Sacred Villancico in Early Eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*. Tesis doctoral. Cambridge University.
- Torrente, Álvaro (1997b). “Un villancico danzado y representado: ‘Los figurones ridículos’ en Salamanca”, C. Caballero Fernández-Rufete, M. A. Virgili Blanquet, & G. Vega García-Luengos (eds.). *Música y literatura en la Península Ibérica, 1600-1750: actas del Congreso Internacional de Valladolid, 20, 21 y 22 de febrero 1995*. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre. p. 495-516.
- Torrente, Álvaro (2000). “Towards a History of the Spanish Villancico”. *Music & Letters* [Oxford University Press], núm

81. p. 86-88.

- Torrente, Álvaro (2007). “Villancicos de Reyes. Propaganda sacromusical en Cataluña ante la sucesión a la Corona española (1700-1702)”, a B. J. García García, V. León, & A. Álvarez-Ossorio (eds.), *La pérdida de Europa: la Guerra de Sucesión por la monarquía de España*. [Madrid]: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. p. 199–246.
- Torrente, Álvaro. (2014). “¿Cómo se cantaba al tono de ‘jácara?’”, a M. L. Lobato; A. Bègue (eds.). *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*. Madrid: Visor (Biblioteca filológica hispana; 157). p. 157–178.
- Torrente, Álvaro & Marín, Miguel Ángel (2000). *Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos. Vol. 1, Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel: Reichenberger.
- Torres i Sans, Xavier. (2003). “Identitat i vocabulari: nació, terra i pàtria a la Catalunya dels Àustria.” *Pedralbes: Revista d'història moderna* [Universitat de Barcelona], núm. 23, p. 41–58.
- Verberckmoes, Johan (1999). “Lo cómico y la contrarreforma en los Países Bajos españoles”, a J. Bremmer (ed.), *Una historia cultural del humor*. Madrid: Sequitur. p. 79–92.
- Vila Vilar, Enriqueta (2000). “La evangelización del esclavo negro y su integración en el mundo americano”, a B. Ares Queija & A. Stella (eds.), *Negros, mulatos, zambaigos: derroteros africanos en los mundos ibéricos*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. p. 189-206.
- Villanueva, Carlos (2002). “Villancico”, a E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol 10. Madrid: SGAE. pp. 920–923.
- Vodovozova, Natalie (1996). *A contribution to the story of the villancico de negros*. Tesis doctoral. Canadá: University of British Columbia, Department of Hispanic and Italian Studies.
- Weber de Kurlat, Frida (1963). “Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI”. *Romance Philology* [University of California Press], núm. XVII. p. 380–391.
- Weber de Kurlat, Frida (1967). “El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación”, a N. Poulussen, A. Sánchez Romeral (eds.). *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Nimega (Holanda): Asociación Internacional de Hispanistas - Instituto Español de la Universidad de Nimega. p. 695–704.

ANNEX I: ÍNDEXS D'IMPRESOS

I.A. ÍNDEX ALFABÈTIC DE TÍTOLS

Any	Títol	Compositor	Autor del text	Festivitat	Lloc	Núm.
1667	<i>A aclamar el Nacimiento</i>			Nadal	Granada	197
1676	<i>A Belén vamo Flásica</i>	Bernabé de Tejada		Nadal	Écija	1
1695	<i>A concluir la academia</i>	Melchor de Santos		Roser	Ronda	175
1669	<i>A festejar al Rey Niño</i>		Manuel de León Merchante	Reis	Madrid (Cap. Real)	116
1693	<i>A ro Niño Chiquiyo</i>	Juan Pacheco		Nadal	Còrdova	2
1694	<i>A Tomé, célebre negro</i>	Pedro de Ardanaz		Nadal	Toledo (Catedral)	3 B
1696	<i>A Tomé, célebre negro</i>	Salvador García y Mendoza		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	3 A
1680	<i>A unos negros albañiles</i>	Juan Baptista		Reis	Madrid (S. Felipe)	117
1679	<i>Afuella, afuella (I)</i>	[Alonso Torices?]		Nadal	Madrid (Descalzas)	4
1694	<i>Afuella, afuella (II)</i>	Diego José de Salazar		Reis	Sevilla (Catedral)	118
1688	<i>Afuella, afuella, apalta, apalta</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	119
1689	<i>Afuella, afuella, apalta, apalta</i>	Diego José de Salazar		Reis	Sevilla (Catedral)	119
1690	<i>Afuella, que sale lo negro deplisa</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	120
1691	<i>Afuella, que sale lo negro deplisa</i>	Diego José de Salazar		Reis	Sevilla (Catedral)	120
1693	<i>Afuera turo lo branco</i>	Salvador García y Mendoza		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	5
1692	<i>Ab de la cofralía</i>			Immaculada	Sevilla (S. Ana)	163
1690	<i>Ab de tura la neglelía (I)</i>	Diego José de Salazar		Nadal	Sevilla (Catedral)	6
1692	<i>Ab de tura la neglelía (II)</i>	Salvador García		Immaculada	Ronda	164 B
1691	<i>Ab de tura la neglelía (II)</i>	Gabriel García de Mendoza		Immaculada	Sevilla (S. Ana)	164 A
1693	<i>Ab de tura la neglelía (III)</i>	Salvador García y Mendoza		Immaculada	Sevilla (S. Salvador)	165
1688	<i>Ab de turo lo negliyo</i>	Diego José de Salazar		Reis	Sevilla (Catedral)	121
1698	<i>Ab de turo lo negliyo</i>	Juan Santiago Bermudo		Nadal	Utrera	121
1673	<i>Ab Flansiquiya</i>	Francisco García Montero Solano		Nadal	Granada (Real Cap)	7
1679	<i>Ab, manan plima</i>			Reis	Sevilla (Catedral)	122
1674	<i>Ab, mi siolo Juanico</i>	Antonio Montoro Fernández de Mora		Nadal	Lucena	8
1689	<i>Ab, negliyos de Santo Tumé</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	9
1679	<i>Ab, siola Flacica</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	10 A
1695	<i>Ab, siola Flacica</i>	Salvador García y Mendoza		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	10 B
1693	<i>Ab, siolo alcalde</i>	Diego José de Salazar		Reis	Sevilla (Catedral)	123
1679	<i>Ab, siolo mandinga</i>	Juan Baptista		Nadal	Madrid (S. Felipe)	11
1666	<i>Ab, siolo Mincholiyo</i>	Juan Muñoz		Nadal	Calatayud	12
1669	<i>Ab, siolo Mincholiyo</i>	Juan Baraza		Nadal	Osca	12
1673	<i>Ab, siolo Mincholiyo</i>	Miguel Tello		Nadal	Sevilla (Catedral)	12
1660	<i>Ab, siolo Pelico de Santo Tumé</i>	Luis Vicente Gargallo		Nadal	Osca	13

Any	Títol	Compositor	Autor del text	Festivitat	Lloc	Núm.
1673	<i>Ab, siolo Pelico de Santo Tumé</i>			Nadal	Toledo	13
1687	<i>Ab, siolo salgento</i>	Bernardo Medina		Nadal	Cadís	14
1670	<i>Ab, zeñora Flanciquiya</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	198 A
1672	<i>Ab, zeñora Flanciquiya</i>	Juan Sanz		Nadal	Sevilla (Catedral)	198 B
1675	<i>Ab, zeñora Flanciquiya</i>			Nadal	Madrid (Encarnació)	198 C
1677	<i>Ab, zziolo Flazico</i>		Manuel de León Merchante	Reis	Madrid (Cap.Real)	124
1669	<i>Ab, zziolo Maltinijo</i>	Joseph Ruiz Samaniego	Vicente Sánchez	Reis	Saragossa (El Pilar)	199 A
1676	<i>Ab, zziolo Maltinijo</i>	Pedro de Ardanaz	Manuel de León Merchante	Nadal	Toledo	199 B
1696	<i>Ab, zziolos ziviyanos</i>	Diego José de Salazar		Reis	Sevilla (Catedral)	125
1671	<i>Ab, zo Antón</i>	Alonso Torizes		Nadal	Málaga	15
1686	<i>Al alcalde de Belén</i>	Diego José de Salazar		Nadal	Sevilla (Catedral)	177
1700	<i>Al Chicorrotijo</i>			Reis	Madrid (S. Felipe)	126
1692	<i>Al Dios Niño</i>	[Bernardo Medina]	José Pérez de Montoro	Nadal	Cadís	16
1675	<i>Al Nacimiento dichoso</i>			Nadal	Granada	17
1666	<i>Al Poltá, Flaziquiyo, entlemo</i>	Joseph Ruiz Samaniego	Vicente Sánchez	Reis	Saragossa (Pilar)	127
1673	<i>Al Poltá, Flaziquiyo, entlemo</i>	Juan Muñoz	Vicente Sánchez	Nadal	Calatayud	127
1690	<i>Al Portal los negros vuelven</i>	Bernardo Medina	José Pérez de Montoro	Nadal	Cadís	5 A
1692	<i>Al Portal los negros vuelven</i>	Domingo Ortiz de Zarate	José Pérez de Montoro	Reis	Madrid (Merced)	18
1677	<i>Al Rey Niño, que en pobre bospedaje</i>		Manuel de León Merchante	Nadal	Madrid (Cap. Real)	178
1674	<i>Al Rey, los negros festivos</i>		Manuel de León Merchante	Nadal	Madrid (Cap. Real)	19
1675	<i>Al Rey, los negros festivos</i>		Manuel de León Merchante	Nadal	Alcalá de Henares	19
1677	<i>Al Rey, los negros festivos</i>	Juan Muñoz	Manuel de León Merchante	Nadal	Calatayud	19
1681	<i>Al Rey, los negros festivos</i>	Joan Barter	Manuel de León Merchante	Nadal	Lleida	19
1649	<i>Aleglamo, plima Andlea</i>	Francisco Barbosa		Nadal	Jerez de la Frontera	20
1671	<i>Antoniyo (I)</i>			Nadal	Madrid (Encarnación)	21
1678	<i>Antoniyo (II)</i>			Reis	Madrid (Encarnación)	128
1693	<i>Antoniyo (III)</i>			Nadal	Madrid (Descalzas)	22
1694	<i>Aquellos negros que dieron</i>	Alonso de Blas y Sandoval		Nadal	Granada (Real Cap.)	23
1695	<i>Aquí zjá Flacico</i>			Nadal	Granada	24
1661	<i>Atención, Pascual</i>	Luis Gargallo		Nadal	Osca (catedral)	179 A
1674	<i>Atención, Pascual</i>	Pedro de Ardanaz		Nadal	Toledo	179 B
1670	<i>Azo Antón, za dónde vamo?</i>	Joseph Ruiz Samaniego	Vicente Sánchez	Reis	Saragossa (Pilar)	25 A
1672	<i>Azo Antón, za dónde vamo?</i>	Juan Francisco Ros	Vicente Sánchez	Nadal	Barbastro	25 A
1694	<i>Cabayeros</i>	Bernardo Medina	José Pérez de Montoro	Nadal	Cadís	26 A
1696	<i>Cabayeros</i>	Alonso de Blas y Sandoval	José Pérez de Montoro	Nadal	Granada (Real Cap.)	26 B
1697	<i>Cabayeros</i>	Diego José de Salazar	José Pérez de Montoro	Nadal	Sevilla (Catedral)	26 B
1680	<i>Chocorate, ja, ja, ja!</i>	Bernardo Medina		Nadal	Cadís	27

Any	Títol	Compositor	Autor del text	Festivitat	Lloc	Núm.
1696	<i>Con el zpn zonzozito del zarabuyí</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	129
1699	<i>Con el zonzonzozito del zarabuyí</i>	Diego José de Salazar		Reis	Sevilla (Catedral)	129
1694	<i>Con los Reyes se vienen</i>	Domingo Ortiz de Zarate		Reis	Madrid (Merced)	130
1668	<i>Con punta de sacristán</i>			Nadal	Toledo (Catedral)	200
1689	<i>Con todos sus instrumentos</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	131
1697	<i>Con votos negros y blancos</i>	Diego José de Salazar		Reis	Sevilla (Catedral)	132
1694	<i>Cordón han puesto en Belén</i>			Reis	Madrid (Encarnación)	208
1696	<i>Cuatlo neglyoz venimoz</i>			Nadal	Granada	28
1672	<i>Cuche, cuche su melsé</i>			Nadal	Granada	29
1661	<i>Cuche, cuche su melsé</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	29
1675	<i>Cuche, cuche su melsé</i>	Manuel Jacinto Navarro		Nadal	Barbastro (catedral)	29
1675	<i>Cuche, cuche su melsé</i>	Bernardo Medina		Nadal	Cadix	29
1646	<i>De la Iglesia catedral</i>	Andres Barea		Nadal	Salamanca	180
1685	<i>Den lugar a los negrillos</i>	Matias Juan Vena		Nadal	Madrid (Descalzas)	30
1649	<i>Despielta, belmano Fasico</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	31
1693	<i>Después de adorar los Reyes</i>	Domingo Ortiz de Zarate		Reis	Madrid (Merced)	181
1668	<i>Dígame qué yera, Tomé</i>	Juan Muñoz		Nadal	Calatayud	32
1627	<i>Dime mana dónde va</i>			Nadal	Sevilla (Catedral)	33 A
1628	<i>Dime mana dónde va</i>			Reis	Sevilla (Catedral)	33 B
1645	<i>Dispielte siol Tomé</i>	Vicente García		Nadal	Toledo (Catedral)	34
1673	<i>Dominguïyo, ab, Dominguïyo</i>		Vicente Sánchez	Reis	Saragossa (Pilar)	133
1677	<i>¿Dónde vamo, plima mía?</i>	Matías Ruiz		Reis	Madrid (Encarnación)	134 A
1678	<i>¿Dónde vamo, plima mía?</i>	Alonso Suárez		Reis	Sevilla (Catedral)	134 B
1696	<i>¿Dónde vamo, plima mía?</i>	Diego José de Salazar		Nadal	Sevilla (Catedral)	134 A
1697	<i>¿Dónde vamo, plima mía?</i>	Salvador García y Mendoza		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	134 C
1674	<i>El alcalde de Belén</i>		Manuel de León Merchante	Nadal	Alcalá de Henares	201 A
1686	<i>El alcalde de Belén</i>	Miguel Ambiola	Manuel de León Merchante	Nadal	Lleida	201 B
1693	<i>El capitán de los negros</i>	Bernardo Medina	José Pérez de Montoro	Nadal	Cadix	35
1674	<i>En el Portal de Belén</i>	Gregorio López de Guevara		Nadal	Granada	36
1678	<i>En el Portal de Belén</i>	Pedro de Ardanaz		Nadal	Toledo (Catedral)	37 A
1682	<i>En el Portal de Belén</i>	Miguel Mateo de Dallo y la Lana		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	37 B
1692	<i>Encontráronse esta noche</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	182
1670	<i>Entráse en el Portalillo</i>			Nadal	Granada	202
1644	<i>Escucha frautiyo, Antón</i>			Nadal	Toledo (Catedral)	38
1667	<i>Escuchen lo neglo que vamo a Belé</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	39
1672	<i>Esta noche los negros</i>		Manuel de León Merchante	Nadal	Madrid (Cap. Real)	40

Any	Títol	Compositor	Autor del text	Festivitat	Lloc	Núm.
1652	<i>Esta noche, mano Antón</i>			Nadal	Granada	41
1682	<i>Esta noite Diu vole nacer</i>			Nadal	Madrid (Descalzas)	42
1626	<i>Fasico de Manicongo</i>			Nadal	Sevilla (Catedral)	43
1671	<i>Festivos unos negrillos</i>		Manuel de León Merchante	Nadal	Madrid (Cap. Real)	44 A
1687	<i>Festivos unos negrillos</i>	Diego José de Salazar	Manuel de León Merchante	Nadal	Sevilla (Catedral)	44 B
1686	<i>Flasica, plimiya</i>	Pedro de Ardanaz		Nadal	Toledo	45
1681	<i>Flasico de Mozambique</i>			Reis	Madrid (Encarnación)	135
1679	<i>Flasico! Ziol</i>			Nadal	Madrid (Encarnación)	46
1696	<i>Flasiquiño</i>	Domingo Ortiz de Zarate		Reis	Madrid (Merced)	136
1668	<i>Flasiquiya (I)</i>			Nadal	Sevilla (S. Salvador)	47
1697	<i>Flasiquiya (II)</i>	Salvador García y Mendoza		Immaculada	Sevilla (S. Salvador)	166
1673	<i>Flasiquiyo de puntiya</i>	Francisco Blanco		Nadal	Granada	49
1671	<i>Flasiquiyo, helmano</i>			Nadal	Granada	50
	<i>Flasico ezjamo cuntenta</i>			Nadal	Sense lloc de celebració	103
1693	<i>Flasiquiya, Pazjical</i>	Diego José de Salazar		Nadal	Sevilla (Catedral)	48
1683	<i>Francisco, aquel negro antiguo</i>	Pedro de Ardanaz		Nadal	Toledo	183
1632	<i>Frasiquiro, André y Elvira</i>			Nadal	Còrdova	51
1698	<i>Garione, garione</i>	Bernardo Medina		Nadal	Cadís	52
1686	<i>Geromiya, Gregoriya</i>			Nadal	Granada	53
1685	<i>Gurún, gurún, guranga</i>	Bernardo Medina		Nadal	Cadís	54
1685	<i>Hachichí, hachichá</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	55
1661	<i>Hagámole plaça a lo Reyé Mayo</i>	Luis Gargallo		Nadal	Osca	56
1698	<i>Hao molenito de Angola</i>	Salvador García y Mendoza		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	57
1661	<i>He, be, be, be, be, he</i>	Jerónimo González de Mendoza		Immaculada	Sevilla (Carmen)	167
1699	<i>Helmana Flasica (I)</i>	Salvador García y Mendoza		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	58
1700	<i>Helmana Flasica (II)</i>	Salvador García y Mendoza		Immaculada	Sevilla (S. Salvador)	168
1676	<i>Helmano Flasico</i>	Matías Ruiz	José Pérez de Montoro	Nadal	Madrid (Encarnación)	59 A
1681	<i>Helmano Flasico</i>		José Pérez de Montoro	Reis	Sevilla (Catedral)	59 B
1683	<i>Helmano Flasico</i>	Matias Juan Veana	José Pérez de Montoro	Nadal 1683 / Reis 1684	Madrid (Descalzas)	59 B
1689	<i>Helmano Flasico</i>	Domingo Ortiz de Zárate		Reis	Madrid (Merced)	59 C
1676	<i>Helmano Flasico, de jácara vaya</i>	Alonso Suárez		Immaculada	Sevilla (Catedral)	137
1669	<i>Hola que hola</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	62
1670	<i>Hola, Flasiquiyo, bola</i>	Juan Sanz		Nadal	Sevilla (catedral)	60
1672	<i>Hola, Flasiquiyo, bola</i>	Juan Muñoz		Nadal	Calatayud	60
1699	<i>Hola, Flasiquiyo, bola</i>	Diego José de Salazar		Nadal	Sevilla (Catedral)	60
1693	<i>Hola, bola, hala, hala</i>	Francisco Sanz		Nadal	Málaga	184 A
1695	<i>Hola, bola, hala, hala</i>	Juan Benito López de Contreras		Nadal	Jaén	184 B

Any	Títol	Compositor	Autor del text	Festivitat	Lloc	Núm.
1668	<i>Hola, plimo</i>			Nadal	Madrid (Merced)	61
1692	<i>Hola, qué, qué</i>			Reis	Madrid (Encarnación)	138 A
1698	<i>Hola, qué, qué</i>	Domingo Ortiz de Zarate		Reis	Madrid (Merced)	138 B
1661	<i>Hoy con la danza de espadas</i>	Tomas Micieces	Agustín Moreto	Nadal	Toledo	63 A
1673	<i>Hoy con la danza de espadas</i>		Agustín Moreto	Nadal	Lucena	63 B
1684	<i>Jesuclita, Mangalena</i>	Bernardo Medina		Nadal	Cadis	203
1676	<i>La fama de que es Dios hombre</i>	Diego de Caseda	Vicente Sánchez	Reis	Saragossa (Pilar)	185
1666	<i>La Geometría entró luego</i>			Nadal	Toledo (Catedral)	186
1680	<i>La negra, que nunca sabe</i>	Alonso Torizes		Nadal	Madrid (Descalzas)	64
1688	<i>Lifonsiyo</i>	Bernardo Medina	José Pérez de Montoro	Nadal	Cadis	65
1680	<i>Lo branco se apalte</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	66 A
1695	<i>Lo branco se apalte</i>	Diego José de Salazar		Nadal	Sevilla (Catedral)	66 B
1697	<i>Lo branco se apalte</i>	Domingo Ortiz de Zarate		Nadal	Madrid (Merced)	66 C
1689	<i>Lo negro, que samo gentes</i>	Bernardo Medina	José Pérez de Montoro	Nadal	Cadis	67
1695	<i>Lo plimo, al vel que eta noche</i>	Bernardo Medina		Nadal	Cadis	68
1683	<i>Los cofrades de la Ezyleya</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	139
1687	<i>Los maestros de capilla</i>			Reis	Madrid (Encarnación)	187
1680	<i>Los negrillos a los Reyes</i>			Reis	Madrid (Encarnación)	140
1691	<i>Los negrillos de los Reyes (I)</i>			Reis	Madrid (Encarnación)	141 A
1692	<i>Los negrillos de los Reyes (I)</i>	Diego José de Salazar		Reis	Sevilla (Catedral)	141 B
1698	<i>Los negrillos de los Reyes (II)</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	142
1695	<i>Los negrillos por su cuenta</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	143
1675	<i>Los negrillos, que en la plaza</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	144
1694	<i>Los negrillos, que llegaron</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	145
1694	<i>Los negrillos, que llegaron</i>	Salvador García y Mendoza		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	145 B
1666	<i>Los negros, que están cansados</i>	Antonio García	Manuel de León Merchante	Nadal	Alcalá de Henares	146
1676	<i>Los negros, que están cansados</i>		Manuel de León Merchante	Reis	Madrid (Cap. Real)	146
1666	<i>Lugal pala lo neglio</i>	Juan Sanz	Fernando de la Torre Farfan	Immaculada	Sevilla (Sta. María)	169
1678	<i>Mana Flansiquiya</i>			Nadal	Madrid (Encarnación)	69
1683	<i>Mana Flansiquiya</i>	Diego de Caseda		Reis	Saragossa (Pilar)	69
1609	<i>Mañana sa Corpus Christa</i>		Luis de Góngora	Corpus	Córdoba	176
1666	<i>Manolïyo</i>	Luis de Garay		Nadal	Granada	70 A
1675	<i>Manolïyo</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	70 B
1673	<i>Melcholiyo, Melcholiyo</i>	Juan Sanz		Reis	Sevilla (Catedral)	147
1680	<i>Mi Dios, aquellos negrillos</i>	Pedro de Ardanaz		Nadal	Toledo (Catedral)	71
1671	<i>Molenillo de Cochín</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	148

Any	Títol	Compositor	Autor del text	Festivitat	Lloc	Núm.
1687	<i>Molenito de Cucurucú</i>	Domingo Ortiz de Zárate		Reis	Madrid (Merced)	149
1679	<i>Monicongo</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	150 A
1694	<i>Monicongo</i>			Nadal	Granada	150 B
1697	<i>Mucho tardan los negrillos</i>	Ivan de la Bastida		Nadal	Madrid (S. Felipe)	72
1689	<i>Negliya ha veniro</i>			Nadal	Madrid (Encarnación)	73 A
1690	<i>Negliya ha veniro</i>	Antonio Rodriguez de la Vega Torizes		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	73 C
1697	<i>Negliya ha veniro</i>			Reis	Madrid (S. Felipe)	73 B
1698	<i>Negliya ha veniro</i>	Juan Pacheco		Nadal	Còrdova	73 D
1700	<i>Negliya ha veniro</i>	Salvador García y Mendoza		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	73 A
1649	<i>Niño de Dioza</i>			Reis	Sevilla (Catedral)	151
1648	<i>Niño de los Cielos</i>	Vicente García		Nadal	Toledo (Catedral)	74
1650	<i>Niño de los Cielos</i>	Andrés Barea		Nadal	Salamanca (catedral)	74
1629	<i>Niño Dioso por mi fe</i>		Cesar Joachim Trogniesius	Nadal	Sense lloc de celebració	75
1615	<i>Ob, qué vimo, Mangalena</i>		Luis de Góngora	Nadal	Còrdova	76 A
1658	<i>Ob, qué vimo, Mangalena</i>		Luis de Góngora	Nadal	Sense lloc de celebració	76 B
1682	<i>Oiga, plima</i>			Immaculada	Sevilla (S. Miguel)	170 A
1698	<i>Oiga, plima</i>	Salvador García y Mendoza		Immaculada	Sevilla (S. Salvador)	170 B
1695	<i>Oiga, plimo</i>	Salvador García y Mendoza		Immaculada	Sevilla (S. Salvador)	171
1646	<i>Oiga, Señor Niño</i>	Vicente García		Nadal	Toledo (Catedral)	134
1674	<i>Oigan la letra presente</i>	Diego de Caseda	Vicente Sánchez	Reis	Saragossa (Pilar)	188
1651	<i>Oigan, que quiere el placer</i>	Tomas Micieces		Nadal	Toledo (Catedral)	189
1677	<i>Ollay, Antón, ob mi Nino</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	190 A
1681	<i>Ollay, Antón, ob mi Nino</i>			Nadal (Reis)	Sevilla (S. Salvador)	190 B
1653	<i>Paciquaiyo, Antoniyo, Flasiquiyo</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	77
1674	<i>Pala que se duelma el Niño</i>	Miguel Ossorio		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	78
1644	<i>Para celebrar la fiesta</i>			Reis	Sevilla (Catedral)	191
1653	<i>Para dar fin a la fiesta</i>	Andrés Barea		Nadal	Valladolid (catedral)	79
1667	<i>Para festejar al Niño</i>	Alonso Torizes		Nadal	Màlaga (Catedral)	192
1674	<i>Pazqualiyo, Antoniyo, Flasiquiyo</i>			Nadal	Madrid (Encarnación)	135
1673	<i>Plimo Antón, ¿cómo dolmimo?</i>	Joan Barter		Nadal	Lleida (catedral)	81
1647	<i>Plimo Antón, ab, plimo Antón</i>	Vicente García		Nadal	Toledo (Catedral)	80
1658	<i>Plimo Antón, siñol Migué</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	82
1680	<i>Plimo Antona</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	152
1670	<i>Plimo Blas, ab, plimo Blas</i>			Nadal	Toledo (Catedral)	83 A
1676	<i>Plimo Blas, ab, plimo Blas</i>	Alonso Torizes		Nadal	Màlaga (Catedral)	83 B
1681	<i>Plimo Blas, ab, plimo Blas</i>	Julian de Castro		Nadal	Medina Sidonia	83 C
1687	<i>Plimo Flasico</i>			Reis	Madrid	153

Any	Títol	Compositor	Autor del text	Festivitat	Lloc	Núm.
1662	<i>Plimo, plimo</i>			Nadal	(Cap. Real) Madrid	84 A
1681	<i>Plimo, plimo</i>	Domingo Ortiz de Zárate		Reis	(Cap. Real) Madrid	84 B
1688	<i>Plimo, plimo</i>	Martín Calvo Ramiro		Nadal	(Merced) Sevilla	84 C
1645	<i>Po londe va la ransa</i>			Nadal	(S. Salvador) Madrid	85
1668	<i>Porque los negros celebren (I)</i>		Manuel de León Merchante	Nadal	(Real Cap.) Madrid	86 A
1669	<i>Porque los negros celebren (I)</i>		Manuel de León Merchante	Nadal	(Cap. Real) Còrdova	86 B
1669	<i>Porque los negros celebren (I)</i>	Carlos Domingo de Rala Infanzón	Manuel de León Merchante	Nadal	Marchena	86 A
1671	<i>Porque los negros celebren (II)</i>		Vicente Sánchez	Reis	Saragossa (Pilar)	154
1657	<i>Puez que zamo de vagar</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	145
1700	<i>Pulu qué, Flanzico?</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	155
1665	<i>Puluqué reñimo, plimo?</i>	José Ruiz Samaniego	Vicente Sánchez	Reis	Saragossa (Pilar)	156 A
1685	<i>Puluqué reñimo, plimo?</i>	Miguel Matheo de Dallo y Lana	Vicente Sánchez	Nadal	Sevilla (Catedral)	156 B
1694	<i>Puluqué reñimo, plimo?</i>		Vicente Sánchez	Reis	Granada	156 C
1615	<i>¿Qué gente, Pascual, qué gente?</i>		Luis de Góngora	Reis	Còrdova	157
1699	<i>¿Qué gente, plima?</i>	Alonso de Blas y Sandoval		Nadal	Granada (Real Capilla)	88
1689	<i>¿Qué te cuntalé, Tomé?</i>			Nadal	Sevilla (S. Salvador)	89
1661	<i>¿Qué tenemo, plimo Antón?</i>	Juan Sanz		Nadal	Sevilla (Catedral)	90 A
1665	<i>¿Qué tenemo, plimo Antón?</i>			Nadal	Còrdova	90 B
1667	<i>¿Qué tenemo, plimo Antón?</i>	Bernardo de Medina		Nadal	Cadis	90 B
1667	<i>¿Qué tenemo, plimo Antón?</i>			Nadal	Oscá	90 A
1674	<i>¿Qué tenemo, plimo Antón?</i>			Nadal	Sevilla (Catedral)	90 C
1654	<i>Quelemo, maese Flansico</i>	Blas Gómez de Zaragoza		Nadal	Cadis	91
1628	<i>Salga acá siol negliyo</i>			Immaculada	Sevilla (Catedral)	172
1638	<i>Se, escucha Flacico Antón</i>			Nadal	Sevilla (Catedral)	92
1676	<i>Según caminan los Reyes</i>			Reis	Madrid (Encarnacion)	193
1649	<i>Señor Niño, el de Belén</i>	Vicente García		Nadal	Toledo	94
1679	<i>Señor, los negrillos mesmos</i>	Pedro de Ardanaz		Nadal	Toledo	93
1626	<i>Sepa tu zñiol, Andlea</i>			Nadal	Sevilla (Catedral)	95
1699	<i>Sepa turo lo branco</i>	Salvador García y Mendoza		Immaculada	Sevilla (S. Salvador)	173
1633	<i>Si temblais de amores</i>			Nadal	Sevilla (Catedral)	96 A
1635	<i>Si temblais de amores</i>			Reis	Sevilla (Catedral)	96 B
1635	<i>Sinco, plimo, siola Malia</i>			Nadal	Toledo (Catedral)	97
1656	<i>Siol que nace en Belén</i>	Francisco Losada		Nadal	Cadis	98
1672	<i>Siola plima Minguíya</i>			Reis	Madrid (Merced)	158
1669	<i>Toca la flauta, siola Flastica</i>	Juan Muñoz		Nadal	Calatayud	100
1677	<i>Toca la flauta, siola Flastica</i>			Nadal	Madrid (Encar.)	100

Any	Títol	Compositor	Autor del text	Festivitat	Lloc	Núm.
1672	<i>Toca la frauta, siolo Matía</i>			Nadal	Toledo	99
1665	<i>Toca, Jorgiña</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	159
1693	<i>Toda hermosa es la Madre del Sol</i>		Alonso Martín Braones	Immaculada (Matí/tarda)	Sevilla (Catedral)	174
1655	<i>Tolibiyo, Bartolo</i>	Tomas Micieres		Nadal	Toledo	101 A
1666	<i>Tolibiyo, Bartolo</i>	Josef de Rocalança		Nadal	Uclés	101 B
1632	<i>Tulo lo negla contenta</i>			Nadal	Sevilla (S.Pedro N.)	102
1700	<i>Un negrillo que ha compuesto</i>	Pedro de Ardanaz		Nadal	Toledo	103
1698	<i>Una capilla de negros</i>			Nadal	Còrdova (Espiritu Santo)	104
1683	<i>Una tropa de negrillos</i>	Domingo Ortiz de Zarate		Reis	Madrid (Merced)	160
1637	<i>Una zumbra de las negras</i>	Juan Alvarez de Alaniz		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	105
1696	<i>Unos negros cortesanos</i>	Jerónimo Latorre		Reis	Saragossa (Pilar)	106
1642	<i>Válgate Dios muchas vezes</i>			Nadal	Toledo	194
1672	<i>Vamo andando</i>	Juan Baraza		Nadal	Oscá	107
1648	<i>Vamo, Flasiqiya</i>	Francisco Ruiz Samaniego		Nadal	Màlaga	108
1671	<i>Vamo, Flasiqiya</i>	Juan Muñoz		Nadal	Calatayud	108
1677	<i>Vaya de gusto al Negrillo</i>	Iuan Baraza		Nadal	Oscá	212
1653	<i>Vaya una mojjanga</i>	Tomas Micieces		Nadal	Toledo	204
1632	<i>Venga turo lo plimiyo</i>			Reis	Sevilla (Catedral)	161
1685	<i>Venga turo, Flanziquiyo</i>	Matias Juan Vena		Nadal	Madrid (Descalzas)	109
1689	<i>Venga turo, Flanziquiyo</i>	Diego José de Salazar		Nadal	Sevilla (Catedral)	165
1690	<i>Vengan todas las naciones</i>			Nadal	Madrid (Descalzas)	195
1673	<i>Viendo en el Portal las negras</i>		Manuel de León Merchante	Nadal	Madrid (Cap. Real)	110 A
1674	<i>Viendo en el Portal las negras</i>		Manuel de León Merchante	Nadal	Alcalá de Henares	110 A
1674	<i>Viendo en el Portal las negras</i>	Bartolomé García Guerrero	Manuel de León Merchante	Nadal	Còrdova	110 A
1675	<i>Viendo en el Portal las negras</i>	Joan Barter	Manuel de León Merchante	Nadal	Lleida	110 A
1679	<i>Viendo en el Portal las negras</i>	Diego de Caseda	Manuel de León Merchante	Reis	Saragossa (Pilar)	110 B
1694	<i>Viendo en el Portal las negras</i>	Diego José de Salazar	Manuel de León Merchante	Nadal	Sevilla (Catedral)	110 C
1690	<i>Viendo que los Reyes llegan</i>	Diego José de Salazar		Reis	Sevilla (Catedral)	196
1697	<i>Viendo temblando de frío</i>			Reis	Madrid (Encarnación)	111
1678	<i>Viniendo a Belén los Reyes</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	112
1634	<i>Vinieron Francisca y Clara</i>	Juan Alvarez de Alaniz		Nadal	Sevilla (S.Salvador)	113
1691	<i>Ya que falta, porque acabe</i>	[Bernardo Medina]	José Pérez de Montoro	Nadal	Cadís	114 A
1692	<i>Ya que falta, porque acabe</i>		José Pérez de Montoro	Nadal	Madrid (Encarnación)	114 B
1692	<i>Ya que falta, porque acabe</i>	Diego José de Salazar	José Pérez de Montoro	Nadal	Sevilla (Catedral)	114 C
1697	<i>Ya que falta, porque acabe</i>	Domingo Ortiz de Zarate	José Pérez de Montoro	Reis	Madrid (Merced)	114 D
1688	<i>Zamo contento</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	115
1690	<i>Zigamoç, plimitoç</i>			Reis	Madrid	162 A

Any	Títol	Compositor	Autor del text	Festivitat	Lloc	Núm.
1700	<i>Zigamos, plimitos</i>			Reis	(Descalzas) Madrid (Encarnación)	162 B

I.B. ÍNDEX ALFABÈTIC DE LLOCS

Any	Títol	Compositor	Autor del text	Festivitat	Lloc	Núm.
1666	<i>Los negros, que están cansados</i>	Antonio García	Manuel de León Merchante	Nadal	Alcalá de Henares	146
1674	<i>El alcalde de Belén</i>		Manuel de León Merchante	Nadal	Alcalá de Henares	201 A
1674	<i>Viendo en el Portal las negras</i>		Manuel de León Merchante	Nadal	Alcalá de Henares	110 A
1675	<i>Al Rey, los negros festivos</i>		Manuel de León Merchante	Nadal	Alcalá de Henares	19
1672	<i>Azo Antón, ¿a dónde vamo?</i>	Juan Francisco Ros	Vicente Sánchez	Nadal	Barbastro	25 A
1675	<i>Cuche, cuche su melsé</i>	Manuel Jacinto Navarro		Nadal	Barbastro	29
1654	<i>Quelemo, maese Flansico</i>	Blas Gómez de Zaragozaça		Nadal	Cadix	91
1656	<i>Síol que nace en Belén</i>	Francisco Losada		Nadal	Cadix	98
1667	<i>¿Qué tenemo, plimo Antón?</i>	Bernardo de Medina		Nadal	Cadix	90 B
1675	<i>Cuche, cuche su melsé</i>	Bernardo Medina		Nadal	Cadix	29
1680	<i>Chocorate, ¡ja, ja, ja!</i>	Bernardo Medina		Nadal	Cadix	27
1684	<i>Jesuclita, Mangalena</i>	Bernardo Medina		Nadal	Cadix	203
1685	<i>Gurín, gurín, guranga</i>	Bernardo Medina		Nadal	Cadix	54
1687	<i>Ab, siolo salgento</i>	Bernardo Medina		Nadal	Cadix	14
1688	<i>Ljónsiyo</i>	Bernardo Medina	José Pérez de Montoro	Nadal	Cadix	65
1689	<i>Lo neglo, que samo gentes</i>	Bernardo Medina	José Pérez de Montoro	Nadal	Cadix	67
1690	<i>Al Portal los negros vuelven</i>	Bernardo Medina	José Pérez de Montoro	Nadal	Cadix	5 A
1691	<i>Ya que falta, porque acabe</i>	[Bernardo Medina]	José Pérez de Montoro	Nadal	Cadix	114 A
1692	<i>Al Dios Niño</i>	[Bernardo Medina]	José Pérez de Montoro	Nadal	Cadix	16
1693	<i>El capitán de los negros</i>	Bernardo Medina	José Pérez de Montoro	Nadal	Cadix	35
1694	<i>Cabayeros</i>	Bernardo Medina	José Pérez de Montoro	Nadal	Cadix	26 A
1695	<i>Lo plimo, al vel que eta noche</i>	Bernardo Medina		Nadal	Cadix	68
1698	<i>Garione, garione</i>	Bernardo Medina		Nadal	Cadix	52
1666	<i>Ab, siolo Mincholiyo</i>	Juan Muñoz		Nadal	Calatayud	12
1668	<i>Dígame qué yeva, Tomé</i>	Juan Muñoz		Nadal	Calatayud	32
1669	<i>Toca la flauta, siola Flásica</i>	Juan Muñoz		Nadal	Calatayud	100
1671	<i>Vamo, Flasiqiyu</i>	Juan Muñoz		Nadal	Calatayud	108
1672	<i>Hola, Flasiqiyu, hola</i>	Juan Muñoz		Nadal	Calatayud	60
1673	<i>Al Poltá, Flazqiyu, entlemo</i>	Juan Muñoz	Vicente Sánchez	Nadal	Calatayud	127
1677	<i>Al Rey, los negros festivos</i>	Juan Muñoz	Manuel de León Merchante	Nadal	Calatayud	19
1609	<i>Mañana sa Corpus Christa</i>		Luis de Góngora	Corpus	Còrdova	176
1615	<i>Oh, qué vimo, Mangalena</i>		Luis de Góngora	Nadal	Còrdova	76 A
1615	<i>¿Qué gente, Pascual, qué gente?</i>		Luis de Góngora	Reis	Còrdova	157
1632	<i>Frasiquiro, André y Elvira</i>			Nadal	Còrdova	51
1665	<i>¿Qué tenemo, plimo Antón?</i>			Nadal	Còrdova	90 B

Any	Títol	Compositor	Autor del text	Festivitat	Lloc	Núm.
1669	<i>Porque los negros celebren (I)</i>		Manuel de León Merchante	Nadal	Còrdova	86 B
1674	<i>Viendo en el Portal las negras</i>	Bartolomé García Guerrero	Manuel de León Merchante	Nadal	Còrdova	110 A
1693	<i>A ro Niño Chiquiyo</i>	Juan Pacheco		Nadal	Còrdova	2
1698	<i>Negliya ha veniro</i>	Juan Pacheco		Nadal	Còrdova	73 D
1698	<i>Una capilla de negros</i>			Nadal	Còrdova (Espíritu Santo)	104
1676	<i>A Belén vamo Flásica</i>	Bernabé de Tejada		Nadal	Ècija	1
1652	<i>Esta noche, mano Antón</i>			Nadal	Granada	41
1666	<i>Manoliyo</i>	Luis de Garay		Nadal	Granada	70 A
1667	<i>A aclamar el Nacimiento</i>			Nadal	Granada	197
1670	<i>Entróse en el Portalillo</i>			Nadal	Granada	202
1671	<i>Flasiquiyo, helmano</i>			Nadal	Granada	50
1672	<i>Cuche, cuche su melsé</i>			Nadal	Granada	29
1673	<i>Ab Flansiquiya</i>	Francisco García Montero Solano		Nadal	Granada (Real Cap)	7
1673	<i>Flasiquiyo de puniya</i>	Francisco Blanco		Nadal	Granada	49
1674	<i>En el Portal de Belén</i>	Gregorio López de Guevara		Nadal	Granada	36
1675	<i>Al Nacimiento dichoso</i>			Nadal	Granada	17
1686	<i>Geromiya, Gregoriya</i>			Nadal	Granada	53
1694	<i>Aquello negros que dieron</i>	Alonso de Blas y Sandoval		Nadal	Granada (Real Cap.)	23
1694	<i>Monicongo</i>			Nadal	Granada	150 B
1694	<i>Puluqué reñimo, plimo?</i>		Vicente Sánchez	Reis	Granada	156 C
1695	<i>Aquí zà Flacico</i>			Nadal	Granada	24
1696	<i>Cabayeros</i>	Alonso de Blas y Sandoval	José Pérez de Montoro	Nadal	Granada (Real Cap.)	26 B
1696	<i>Cuatlo negliyoç venimoz</i>			Nadal	Granada	28
1699	<i>¿Qué gente, plima?</i>	Alonso de Blas y Sandoval		Nadal	Granada (Real Capilla)	88
1695	<i>Hola, bola, bala, bala</i>	Juan Benito López de Contreras		Nadal	Jaén	184 B
1649	<i>Aleglamo, plima Andlea</i>	Francisco Barbosa		Nadal	Jerez de la Frontera	20
1673	<i>Plimo Antón, zómo dolmimo?</i>	Joan Barter		Nadal	Lleida	81
1675	<i>Viendo en el Portal las negras</i>	Joan Barter	Manuel de León Merchante	Nadal	Lleida	110 A
1681	<i>Al Rey, los negros festivos</i>	Joan Barter	Manuel de León Merchante	Nadal	Lleida	19
1686	<i>El alcalde de Belén</i>	Miguel Ambiola	Manuel de León Merchante	Nadal	Lleida	201 B
1673	<i>Hoy con la danza de espadas</i>		Agustín Moreto	Nadal	Lucena	63 B
1674	<i>Ab, mi siolo Juanico</i>	Antonio Montoro Fernández de Mora		Nadal	Lucena	8
1645	<i>Po londe va la ransa</i>			Nadal	Madrid (Real Cap.)	85
1649	<i>Despielta, helmano Flásico</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	31
1653	<i>Paciqualiyo, Antoniyo, Flasiqiuo</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	77
1657	<i>Puez que zamo de vagar</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	145
1658	<i>Plimo Antón, siñol Migué</i>			Nadal	Madrid	82

Any	Títol	Compositor	Autor del text	Festivitat	Lloc	Núm.
					(Cap. Real)	
1661	<i>Cuche, cuche su melsé</i>			Nadal	Madrid	29
					(Cap. Real)	
1662	<i>Plimo, plimo</i>			Nadal	Madrid	84 A
					(Cap. Real)	
1665	<i>Toca, Jorgiña</i>			Reis	Madrid	159
					(Cap. Real)	
1667	<i>Escuchen lo neglo que vamo a Belé</i>			Nadal	Madrid	39
					(Cap. Real)	
1668	<i>Hola, plimo</i>			Nadal	Madrid	61
					(Merced)	
1668	<i>Porque los negros celebren (I)</i>		Manuel de León Merchante	Nadal	Madrid	86 A
					(Cap. Real)	
1669	<i>A festejar al Rey Niño</i>		Manuel de León Merchante	Reis	Madrid	116
					(Cap. Real)	
1669	<i>Hola que hola</i>			Reis	Madrid	62
					(Cap. Real)	
1670	<i>Ab, zeñora Flanciquiya</i>			Nadal	Madrid	198 A
					(Cap. Real)	
1671	<i>Antoniyo (I)</i>			Nadal	Madrid	21
					(Encarnación)	
1671	<i>Festivos unos negrillos</i>		Manuel de León Merchante	Nadal	Madrid	44 A
					(Cap. Real)	
1671	<i>Molenillo de Cochín</i>			Reis	Madrid	148
					(Cap. Real)	
1672	<i>Esta noche los negros</i>		Manuel de León Merchante	Nadal	Madrid	40
					(Cap. Real)	
1672	<i>Siola plima Minguiya</i>			Reis	Madrid	158
					(Merced)	
1673	<i>Viendo en el Portal las negras</i>		Manuel de León Merchante	Nadal	Madrid	110 A
					(Cap. Real)	
1674	<i>Al Rey, los negros festivos</i>		Manuel de León Merchante	Nadal	Madrid	19
					(Cap. Real)	
1674	<i>Pazqualiyo, Antoniyo, Flasiquiyo</i>			Nadal	Madrid	135
					(Encarnación)	
1675	<i>Ab, zeñora Flanciquiya</i>			Nadal	Madrid	198 C
					(Encarnació)	
1675	<i>Los negrillos, que en la plaza</i>			Reis	Madrid	144
					(Cap. Real)	
1675	<i>Manoliyo</i>			Nadal	Madrid	70 B
					(Cap. Real)	
1676	<i>Helmano Flacico</i>	Matías Ruiz	José Pérez de Montoro	Nadal	Madrid	59 A
					(Encarnación)	
1676	<i>Los negros, que están cansados</i>		Manuel de León Merchante	Reis	Madrid	146
					(Cap. Real)	
1676	<i>Según caminan los Reyes</i>			Reis	Madrid	193
					(Encarnacion)	
1677	<i>Ab, ziolo Flazico</i>		Manuel de León Merchante	Reis	Madrid	124
					(Cap.Real)	
1677	<i>Al Rey Niño, que en pobre bospedaje</i>		Manuel de León Merchante	Nadal	Madrid	178
					(Cap. Real)	
1677	<i>¿Dónde vamo, plima mía?</i>	Matías Ruiz		Reis	Madrid	134 A
					(Encarnación)	
1677	<i>Ollay, Antón, ob mi Niño</i>			Nadal	Madrid	190 A
					(Cap. Real)	
1677	<i>Toca la flauta, siola Flastica</i>			Nadal	Madrid	100
					(Encar.)	
1678	<i>Antoniyo (II)</i>			Reis	Madrid	128
					(Encarnación)	
1678	<i>Mana Flansiquiya</i>			Nadal	Madrid	69
					(Encarnación)	
1678	<i>Viniendo a Belén los Reyes</i>			Reis	Madrid	112
					(Cap. Real)	
1679	<i>Afuela, afuela (I)</i>	[Alonso Torices?]		Nadal	Madrid	4
					(Descalzas)	
1679	<i>Ab, siola Flastica</i>			Nadal	Madrid	10 A
					(Cap. Real)	
1679	<i>Ab, siolo mandinga</i>	Juan Baptista		Nadal	Madrid	11
					(S. Felipe)	
1679	<i>Flastico! Ziolo</i>			Nadal	Madrid	46
					(Encarnación)	
1679	<i>Monicongo</i>			Reis	Madrid	150 A
					(Cap. Real)	

Any	Títol	Compositor	Autor del text	Festivitat	Lloc	Núm.
1680	<i>A unoz negros albañilez</i>	Juan Baptista		Reis	Madrid (S. Felipe)	117
1680	<i>La negla, que nunca sabe</i>	Alonso Torizes		Nadal	Madrid (Descalzas)	64
1680	<i>Lo branco se apalte</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	66 A
1680	<i>Los negrillos a los Reyes</i>			Reis	Madrid (Encarnación)	140
1680	<i>Plimo Antona</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	152
1681	<i>Flasico de Mozambique</i>			Reis	Madrid (Encarnación)	135
1681	<i>Plimo, plimo</i>	Domingo Ortiz de Zárate		Reis	Madrid (Merced)	84 B
1682	<i>Esta noite Diu vole nacer</i>			Nadal	Madrid (Descalzas)	42
1683	<i>Helmano Flasico</i>	Matias Juan Veana	José Pérez de Montoro	Nadal 1683 / Reis 1684	Madrid (Descalzas)	59 B
1683	<i>Los coflades de la Ezyleya</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	139
1683	<i>Una tropa de negrillos</i>	Domingo Ortiz de Zarate		Reis	Madrid (Merced)	160
1685	<i>Den lugar a los negrillos</i>	Matias Juan Vena		Nadal	Madrid (Descalzas)	30
1685	<i>Hachichí, hachichá</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	55
1685	<i>Venga turo, Flanziquiyo</i>	Matias Juan Vena		Nadal	Madrid (Descalzas)	109
1687	<i>Los maestros de capilla</i>			Reis	Madrid (Encarnación)	187
1687	<i>Molenito de Cuncurucú</i>	Domingo Ortiz de Zárate		Reis	Madrid (Merced)	149
1687	<i>Plimo Flasico</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	153
1688	<i>Afuela, afueta, apalta, apalta</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	119
1688	<i>Zamo contento</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	115
1689	<i>Ab, neglijos de Santo Tumé</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	9
1689	<i>Con todos sus instrumentos</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	131
1689	<i>Helmano Flasico</i>	Domingo Ortiz de Zárate		Reis	Madrid (Merced)	59 C
1689	<i>Negliya ha veniro</i>			Nadal	Madrid (Encarnación)	73 A
1690	<i>Afueta, que sale lo nego deplisa</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	120
1690	<i>Vengan todas las naciones</i>			Nadal	Madrid (Descalzas)	195
1690	<i>Zigamoç, plimitoç</i>			Reis	Madrid (Descalzas)	162 A
1691	<i>Los negrillos de los Reyes (I)</i>			Reis	Madrid (Encarnación)	141 A
1692	<i>Al Portal los negros vuelven</i>	Domingo Ortiz de Zarate	José Pérez de Montoro	Reis	Madrid (Merced)	18
1692	<i>Encontráronse esta noche</i>			Nadal	Madrid (Cap. Real)	182
1692	<i>Hola, qué, qué</i>			Reis	Madrid (Encarnación)	138 A
1692	<i>Ya que falta, porque acabe</i>		José Pérez de Montoro	Nadal	Madrid (Encarnación)	114 B
1693	<i>Antoniyo (III)</i>			Nadal	Madrid (Descalzas)	22
1693	<i>Después de adorar los Reyes</i>	Domingo Ortiz de Zarate		Reis	Madrid (Merced)	181
1694	<i>Con los Reyes se vienen</i>	Domingo Ortiz de Zarate		Reis	Madrid (Merced)	130
1694	<i>Cordón han puesto en Belén</i>			Reis	Madrid (Encarnación)	208
1694	<i>Los negrillos, que llegaron</i>			Reis	Madrid (Cap. Real)	145
1695	<i>Los negrillos por su cuenta</i>			Reis	Madrid	143

Any	Títol	Compositor	Autor del text	Festivitat	Lloc	Núm.
1696	<i>Con el zón zonzeto del zarabuyí</i>			Reis	(Cap. Real) Madrid	129
1696	<i>Flasiquiño</i>	Domingo Ortiz de Zarate		Reis	(Cap. Real) Madrid	136
1697	<i>Lo branco se apalte</i>	Domingo Ortiz de Zarate		Nadal	(Merced) Madrid	66 C
1697	<i>Mucho tardan los negrillos</i>	Ivan de la Bastida		Nadal	(Merced) Madrid	72
1697	<i>Negliya ha veniro</i>			Reis	(S. Felipe) Madrid	73 B
1697	<i>Viendo temblando de frío</i>			Reis	(S. Felipe) Madrid	111
1697	<i>Ya que falta, porque acabe</i>	Domingo Ortiz de Zarate	José Pérez de Montoro	Reis	(Encarnación) Madrid	114 D
1698	<i>Hola, qué, qué</i>	Domingo Ortiz de Zarate		Reis	(Merced) Madrid	138 B
1698	<i>Los negrillos de los Reyes (II)</i>			Reis	(Merced) Madrid	142
1700	<i>Al Chicorrotiyo</i>			Reis	(Cap. Real) Madrid	126
1700	<i>Pulu qué, Flanzico?</i>			Reis	(S. Felipe) Madrid	155
1700	<i>Zigamoꝝ plimútoꝝ</i>			Reis	(Cap. Real) Madrid	162 B
1648	<i>Vamo, Flasiquiya</i>	Francisco Ruiz Samaniego		Nadal	(Encarnación) Málaga	108
1667	<i>Para festejar al Niño</i>	Alonso Torizes		Nadal	Málaga	192
1671	<i>Ab, zo Antón</i>	Alonso Torizes		Nadal	Málaga	15
1676	<i>Plimo Blas, ab, plimo Blas</i>	Alonso Torizes		Nadal	Málaga	83 B
1693	<i>Hola, bola, hala, hala</i>	Francisco Sanz		Nadal	Málaga	184 A
1669	<i>Porque los negros celebren (I)</i>	Carlos Domingo de Rala Infanzón	Manuel de León Merchante	Nadal	Marchena	86 A
1681	<i>Plimo Blas, ab, plimo Blas</i>	Julian de Castro		Nadal	Medina Sidonia	83 C
1660	<i>Ab, siolo Pelico de Santo Tumé</i>	Luis Vicente Gargallo		Nadal	Osca	13
1661	<i>Atención, Pascual</i>	Luis Gargallo		Nadal	Osca	179 A
1661	<i>Hagámole plaça a lo Rey Mayor</i>	Luis Gargallo		Nadal	Osca	56
1667	<i>¿Qué tenemos, plimo Antón?</i>			Nadal	Osca	90 A
1669	<i>Ab, siolo Mincholíyo</i>	Juan Baraza		Nadal	Osca	12
1672	<i>Vamo andando</i>	Juan Baraza		Nadal	Osca	107
1677	<i>Vaya de gusto al Negrillo</i>	Juan Baraza		Nadal	Osca	212
1692	<i>Ab de tura la neglelia (II)</i>	Salvador García		Immaculada	Ronda	164 B
1695	<i>A concluir la academia</i>	Melchor de Santos		Roser	Ronda	175
1646	<i>De la Iglesia catedral</i>	Andres Barea		Nadal	Salamanca	180
1650	<i>Niño de los Cielos</i>	Andrés Barea		Nadal	Salamanca	74
1665	<i>Puluqué reñimo, plimo?</i>	José Ruiz Samaniego	Vicente Sánchez	Reis	(catedral) Saragossa	156 A
1666	<i>Al Polú, Flaziquiyo, entlemo</i>	Joseph Ruiz Samaniego	Vicente Sánchez	Reis	(Pilar) Saragossa	127
1669	<i>Ab, zziolo Maltiniyo</i>	Joseph Ruiz Samaniego	Vicente Sánchez	Reis	(Pilar) Saragossa	199 A
1670	<i>Azo Antón, ¿a dónde vamo?</i>	Joseph Ruiz Samaniego	Vicente Sánchez	Reis	(Pilar) Saragossa	25 A
1671	<i>Porque los negros celebren (II)</i>		Vicente Sánchez	Reis	(Pilar) Saragossa	154
1673	<i>Dominguiyo, ab, Dominguiyo</i>		Vicente Sánchez	Reis	(Pilar) Saragossa	133

Any	Títol	Compositor	Autor del text	Festivitat	Lloc	Núm.
1674	<i>Oigan la letra presente</i>	Diego de Caseda	Vicente Sánchez	Reis	Saragossa (Pilar)	188
1676	<i>La fama de que es Dios hombre</i>	Diego de Caseda	Vicente Sánchez	Reis	Saragossa (Pilar)	185
1679	<i>Viendo en el Portal las negras</i>	Diego de Caseda	Manuel de León Merchante	Reis	Saragossa (Pilar)	110 B
1683	<i>Mana Flansiquiya</i>	Diego de Caseda		Reis	Saragossa (Pilar)	69
1696	<i>Unos negros cortesanos</i>	Jerónimo Latorre		Reis	Saragossa (Pilar)	106
	<i>Flaxico ezjamo contenta</i>			Nadal	Sense lloc de celebració	103
1629	<i>Niño Dioso por mi fe</i>		Cesar Joachim Trognesium	Nadal	Sense lloc de celebració	75
1658	<i>Ob, qué vimo, Mangalena</i>		Luis de Góngora	Nadal	Sense lloc de celebració	76 B
1626	<i>Fasico de Manicongo</i>			Nadal	Sevilla (Catedral)	43
1626	<i>Sepa tu zjiñol, Andlea</i>			Nadal	Sevilla (Catedral)	95
1627	<i>Dime mana dónde va</i>			Nadal	Sevilla (Catedral)	33 A
1628	<i>Dime mana dónde va</i>			Reis	Sevilla (Catedral)	33 B
1628	<i>Salga acá siol negliyo</i>			Immaculada	Sevilla (Catedral)	172
1632	<i>Tulo lo negla contenta</i>			Nadal	Sevilla (S.Pedro N.)	102
1632	<i>Venga turo lo plimiyo</i>			Reis	Sevilla (Catedral)	161
1633	<i>Si temblais de amores</i>			Nadal	Sevilla (Catedral)	96 A
1634	<i>Vinieron Francisca y Clara</i>	Juan Alvarez de Alaniz		Nadal	Sevilla (S.Salvador)	113
1635	<i>Si temblais de amores</i>			Reis	Sevilla (Catedral)	96 B
1637	<i>Una zambra de las negras</i>	Juan Alvarez de Alaniz		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	105
1638	<i>Se, escucha Flaxico Antón</i>			Nadal	Sevilla (Catedral)	92
1644	<i>Para celebrar la fiesta</i>			Reis	Sevilla (Catedral)	191
1649	<i>Niño de Dioza</i>			Reis	Sevilla (Catedral)	151
1661	<i>He, he, he, he, he, he</i>	Jerónimo Gonçalez de Mendoça		Immaculada	Sevilla (Carmen)	167
1661	<i>¿Qué tenemo, plimo Antón?</i>	Juan Sanz		Nadal	Sevilla (Catedral)	90 A
1666	<i>Lugal pala lo neglió</i>	Juan Sanz	Fernando de la Torre Farfan	Immaculada	Sevilla (Sta. María)	169
1668	<i>Flasiquiya (I)</i>			Nadal	Sevilla (S. Salvador)	47
1670	<i>Hola, Flasiqiyio, bola</i>	Juan Sanz		Nadal	Sevilla (Catedral)	60
1672	<i>Ab, zeñora Flanciquiya</i>	Juan Sanz		Nadal	Sevilla (Catedral)	198 B
1673	<i>Ab, siolo Mincholiyo</i>	Miguel Tello		Nadal	Sevilla (Catedral)	12
1673	<i>Melcholiyo, Melcholiyo</i>	Juan Sanz		Reis	Sevilla (Catedral)	147
1674	<i>Pala que se duelma el Niño</i>	Miguel Ossorio		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	78
1674	<i>¿Qué tenemo, plimo Antón?</i>			Nadal	Sevilla (Catedral)	90 C
1676	<i>Helmano Flaxico, de jácara vaya</i>	Alonso Suárez		Immaculada	Sevilla (Catedral)	137
1678	<i>¿Dónde vamo, plima mía?</i>	Alonso Suárez		Reis	Sevilla (Catedral)	134 B
1679	<i>Ab, manan plima</i>			Reis	Sevilla (Catedral)	122
1681	<i>Helmano Flaxico</i>		José Pérez de Montoro	Reis	Sevilla (Catedral)	59 B
1681	<i>Ollay, Antón, oh mi Niño</i>			Nadal	Sevilla	190 B

Any	Títol	Compositor	Autor del text	Festivitat	Lloc	Núm.
1682	<i>En el Portal de Belén</i>	Miguel Mateo de Dallo y la Lana		(Reis) Nadal	(S. Salvador) Sevilla	37 B
1682	<i>Oiga, plima</i>			Immaculada	Sevilla (S. Miguel)	170 A
1685	<i>Puluqué reñimo, plimo?</i>	Miguel Matheo de Dallo y Lana	Vicente Sánchez	Nadal	Sevilla (Catedral)	156 B
1686	<i>Al alcalde de Belén</i>	Diego José de Salazar		Nadal	Sevilla (Catedral)	177
1687	<i>Festivos unos negrillos</i>	Diego José de Salazar	Manuel de León Merchante	Nadal	Sevilla (Catedral)	44 B
1688	<i>Ab de turo lo negliyo</i>	Diego José de Salazar		Reis	Sevilla (Catedral)	121
1688	<i>Plimo, plimo</i>	Martín Calvo Ramiro		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	84 C
1689	<i>Afueta, afueta, apalta, apalta</i>	Diego José de Salazar		Reis	Sevilla (Catedral)	119
1689	<i>¿Qué te cuntalé, Tomé?</i>			Nadal	Sevilla (S. Salvador)	89
1689	<i>Venga turo, Flanziquiyo</i>	Diego José de Salazar		Nadal	Sevilla (Catedral)	165
1690	<i>Ab de tura la neglía (I)</i>	Diego José de Salazar		Nadal	Sevilla (Catedral)	6
1690	<i>Negliya ha veniro</i>	Antonio Rodríguez de la Vega Torizes		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	73 C
1690	<i>Viendo que los Reyes llegan</i>	Diego José de Salazar		Reis	Sevilla (Catedral)	196
1691	<i>Afueta, que sale lo neglo deplisa</i>	Diego José de Salazar		Reis	Sevilla (Catedral)	120
1691	<i>Ab de tura la neglía (II)</i>	Gabriel García de Mendoza		Immaculada	Sevilla (S. Ana)	164 A
1692	<i>Ab de la coflalia</i>			Immaculada	Sevilla (S. Ana)	163
1692	<i>Los negrillos de los Reyes (I)</i>	Diego José de Salazar		Reis	Sevilla (Catedral)	141 B
1692	<i>Ya que falta, porque acabe</i>	Diego José de Salazar	José Pérez de Montoro	Nadal	Sevilla (Catedral)	114 C
1693	<i>Afuera turo lo branco</i>	Salvador García y Mendoza		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	5
1693	<i>Ab de tura la neglía (III)</i>	Salvador García y Mendoza		Immaculada	Sevilla (S. Salvador)	165
1693	<i>Ab, siola alcalde</i>	Diego José de Salazar		Reis	Sevilla (Catedral)	123
1693	<i>Flaziquiyya, Pazicual</i>	Diego José de Salazar		Nadal	Sevilla (Catedral)	48
1693	<i>Toda hermosa es la Madre del Sol</i>		Alonso Martín Braones	Immaculada (Matí/tarda)	Sevilla (Catedral)	174
1694	<i>Afueta, afueta (II)</i>	Diego José de Salazar		Reis	Sevilla (Catedral)	118
1694	<i>Los negrillos, que llegaron</i>	Salvador García y Mendoza		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	145 B
1694	<i>Viendo en el Portal las negras</i>	Diego José de Salazar	Manuel de León Merchante	Nadal	Sevilla (Catedral)	110 C
1695	<i>Ab, siola Flacica</i>	Salvador García y Mendoza		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	10 B
1695	<i>Lo branco se apalte</i>	Diego José de Salazar		Nadal	Sevilla (Catedral)	66 B
1695	<i>Oiga, plimo</i>	Salvador García y Mendoza		Immaculada	Sevilla (S. Salvador)	171
1696	<i>A Tomé, célebre negro</i>	Salvador García y Mendoza		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	3 A
1696	<i>Ab, zizolos ziviyanos</i>	Diego José de Salazar		Reis	Sevilla (Catedral)	125
1696	<i>¿Dónde vamo, plima mía?</i>	Diego José de Salazar		Nadal	Sevilla (Catedral)	134 A
1697	<i>Cabayeros</i>	Diego José de Salazar	José Pérez de Montoro	Nadal	Sevilla (Catedral)	26 B
1697	<i>Con votos negros y blancos</i>	Diego José de Salazar		Reis	Sevilla (Catedral)	132
1697	<i>¿Dónde vamo, plima mía?</i>	Salvador García y Mendoza		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	134 C
1697	<i>Flasiquiyya (II)</i>	Salvador García y Mendoza		Immaculada	Sevilla (S. Salvador)	166

Any	Títol	Compositor	Autor del text	Festivitat	Lloc	Núm.
1698	<i>Hao molenito de Angola</i>	Salvador García y Mendoza		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	57
1698	<i>Oiga, plima</i>	Salvador García y Mendoza		Immaculada	Sevilla (S. Salvador)	170 B
1699	<i>Con el zonzonzeto del zarabuyí</i>	Diego José de Salazar		Reis	Sevilla (Catedral)	129
1699	<i>Helmana Flásica (I)</i>	Salvador García y Mendoza		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	58
1699	<i>Hola, Flásiquiyo, bola</i>	Diego José de Salazar		Nadal	Sevilla (Catedral)	60
1699	<i>Sepa turo lo branco</i>	Salvador García y Mendoza		Immaculada	Sevilla (S. Salvador)	173
1700	<i>Helmana Flásica (II)</i>	Salvador García y Mendoza		Immaculada	Sevilla (S. Salvador)	168
1700	<i>Negliya ha veniro</i>	Salvador García y Mendoza		Nadal	Sevilla (S. Salvador)	73 A
1635	<i>Sinco plimo, siola Malía</i>			Nadal	Toledo	97
1642	<i>Válgate Dios muchas vezes</i>			Nadal	Toledo	194
1644	<i>Escucha frautiyo, Antón</i>			Nadal	Toledo	38
1645	<i>Dispielte siol Tomé</i>	Vicente García		Nadal	Toledo	34
1646	<i>Oiga, Señor Niño</i>	Vicente García		Nadal	Toledo	134
1647	<i>Plimo Antón, ab, plimo Antón</i>	Vicente García		Nadal	Toledo	80
1648	<i>Niño de los Cielos</i>	Vicente García		Nadal	Toledo	74
1649	<i>Señor Niño, el de Belén</i>	Vicente García		Nadal	Toledo	94
1651	<i>Oigan, que quiere el placer</i>	Tomas Micieces		Nadal	Toledo	189
1653	<i>Vaya una mojíanga</i>	Tomas Micieces		Nadal	Toledo	204
1655	<i>Tolibiyo, Bartolo</i>	Tomas Micieces		Nadal	Toledo	101 A
1661	<i>Hoy con la danza de espadas</i>	Tomas Micieces	Agustín Moreto	Nadal	Toledo	63 A
1666	<i>La Geometría entró luego</i>			Nadal	Toledo	186
1668	<i>Con punta de sacristán</i>			Nadal	Toledo	200
1670	<i>Plimo Blas, ab, plimo Blas</i>			Nadal	Toledo	83 A
1672	<i>Toca la frauta, siolo Matía</i>			Nadal	Toledo	99
1673	<i>Ab, siolo Pelico de Santo Tumé</i>			Nadal	Toledo	13
1674	<i>Atención, Pascual</i>	Pedro de Ardanaz		Nadal	Toledo	179 B
1676	<i>Ab, zólo Maltiniyo</i>	Pedro de Ardanaz	Manuel de León Merchante	Nadal	Toledo	199 B
1678	<i>En el Portal de Belén</i>	Pedro de Ardanaz		Nadal	Toledo	37 A
1679	<i>Señor, los negrillos mesmos</i>	Pedro de Ardanaz		Nadal	Toledo	93
1680	<i>Mi Dios, aquellos negrillos</i>	Pedro de Ardanaz		Nadal	Toledo	71
1683	<i>Francisco, aquel negro antiguo</i>	Pedro de Ardanaz		Nadal	Toledo	183
1686	<i>Flácica, plimiya</i>	Pedro de Ardanaz		Nadal	Toledo	45
1694	<i>A Tomé, célebre negro</i>	Pedro de Ardanaz		Nadal	Toledo	3 B
1700	<i>Un negrillo que ha compuesto</i>	Pedro de Ardanaz		Nadal	Toledo	103
1666	<i>Tolibiyo, Bartolo</i>	Josef de Rocalanza		Nadal	Uclés	101 B
1698	<i>Ab de turo lo negliyo</i>	Juan Santiago Bermudo		Nadal	Utrera	121
1653	<i>Para dar fin a la fiesta</i>	Andrés Barea		Nadal	Valladolid	79

ANNEX II: PARTITURES

- Partitura A) *Gurugú*, de Miralles, pàg. 217
- Partitura B) *Franciquiyo*, de M. Settimio, pàg. 223
- Partitura C) *Afueta, afueta*, de Vallès, pàg. 235
- Partitura D) *Sea vozé bienvenira*, anònim, pàg. 247
- Partitura E) *Quienes han de ser los negros*, de F. Olivelles, pàg. 257
- Partitura F) *Helmano Flancico*, de M. Peñalba, pàg. 263
- Partitura G) *Hagan prasa*, de M. Veana, pàg. 285
- Partitura H) *Negliya ha veniro*, de T. Miciezes, pàg. 297
- Partitura I) *Amanam plima*, de T. Miciezes, pàg. 309
- Partitura J) *Al Chicorrotiyo*, de J. de la Bastida, pàg. 317

Criteris de transcripció i edició

Les pautes per a aquesta edició de deu vilancets "de negre" conservats a diversos centres i institucions (vid. [3.2.1](#)) són les habituals en les transcripcions de música del segle XVII. Sempre que ha estat possible s'hi han reproduït els íncipits de cada part, on es poden constatar les equivalències de notació, compàs i transposicions:

- Equivalències de valors: pel que respecta als valors rítmics, la pauta d'equivalències ha estat de breu = rodona, semibreu = blanca, i mínima = negra.

- Equivalències de compàs: la majoria dels fragments estan escrits en compàs de proporció menor o "proporcioncilla", que pot traduir-se a un compàs de 3/4, però que no s'adapta amb comoditat a les peculiaritats rítmiques dels originals en el cas de les hemiòlies, especialment freqüents en els vilancets de negre. Per això aquestes hemiòlies, escrites en notació negra als manuscrits, s'han indicat mitjançant claudàtors –no s'hi han marcat amb cap claudàtor, en canvi, les síncopes escrites en notació negra—. En cas que les hemiòlies siguin especialment freqüents, com a *Franchiquiyo, Tomé y Dominga*, de M. Settimio (partitura B), s'ha optat per un compàs d'amalgama que combina el 3/4 amb 3/2. En l'únic cas de proporció major, *Quienes han de ser los negros*, d'Olivelles, s'ha optat pel compàs de 3/2, i en el cas d'*Afuela, afuela*, de Vallès escrit en compàs de C (*de compasillo, alla semibreve* o compàs menor imperfecte), s'ha conservat la mateixa indicació, tenint en compte a l'hora de la interpretació, tanmateix, que s'ha de considerar una pulsació binària, no de 4/4.

- Transposicions: quan els originals s'usen les claus altes o *chiavette*, com és usual en la majoria d'edicions contemporànies, s'han transposat una quarta o cinquena baixes.

Pel que respecta a incorporacions addicionals, quan alguna nota ha quedat esborrada o absent al manuscrit s'inclou entre parèntesis. També s'han indicat els casos més evidents de música ficta, amb les alteracions indicades al damunt de la nota afectada.

Per a l'edició dels textos, s'han tingut en compte les mateixes convencions que a l'edició textual de l'Annex III.