



## Músicas 'negras' y flamenco: relaciones musicales y trasposos entre músicas africanas, indígenas y españolas

GUILLERMO CASTRO BUENDÍA  
Centro de Investigación Telethusa

### Resumen

En los últimos años se está señalando la importancia del “elemento negro” en la configuración de músicas americanas desde la época del descubrimiento, e igualmente en algunos géneros de música española, entre las que se incluye el Flamenco. Se ha señalado el aspecto rítmico como uno de los elementos primordiales de las músicas negras, y por ello como punto de partida de estas nuevas modalidades, pero en este proceso son necesarios estudios más amplios sobre los aspectos melódicos y su armonización. Creemos que es importante precisar hasta qué punto se pueden considerar estas músicas “negras” o “africanas” en sentido estricto. Tal es el uso que se ha estado dando en las últimas décadas en diferentes trabajos de investigación relacionados con el flamenco. Es necesario plantearse el uso de estos términos en tanto que estas denominaciones genéricas engloban músicas de diversas procedencias y con elementos musicales muy diversos, no necesariamente “negros” o “africanos”.

**Palabras clave:** África, Flamenco, América, músicas negras, música africana, polirritmia, ritmos cruzados. guineo, zarabanda, chacona, zarambeque, fandango, tango.

### Abstract

In recent years, scholars studying the transatlantic circulations of music during the period of European colonization of the Americas have investigated retentions of African and Afro-American stylistic and aesthetic elements within music portraying African people and their descendents as “Black.” Several such studies, some including flamenco within the genres of Spanish music examined from this perspective, make this assumption. But to what extent and in what ways can “Black” musics be considered “African” in the strictest sense? Furthermore, while the rhythmic aspects of African diasporic musics have been studied as fundamental to the development of newer transatlantic forms, little attention has been paid to the equally fundamental melodic and harmonic aspects of these “Black” genres. It is necessary to consider the use of these terms as these generic denominations encompass music from different origins and with very diverse musical elements, not necessarily “black” or “African”.

**Keywords:** Africa, Flamenco, America, black music, african music, polyrhythm, cross rhythms, guineo, zarabanda, chacona, zarambeque, fandango, tango.

**Fecha de recepción:** 30/06/2020

**Fecha de publicación:** 01/07/2020

## I. Introducción

Los últimos avances en materia de investigación musicológica están mostrando un nuevo paradigma en cuanto a la importancia del elemento negro en la configuración de músicas americanas desde la época del descubrimiento, e igualmente en algunos géneros de música española. Se ha señalado el aspecto rítmico como uno de los elementos primordiales de las músicas negras, y por ello como punto de partida de estas nuevas modalidades, pero en este proceso son necesarios estudios más amplios sobre los aspectos melódicos y su posible armonización. Estos dos últimos elementos son de especial relevancia para poder sacar conclusiones acertadas al respecto de cuánto de “negro” hay en las músicas surgidas en América tras el descubrimiento y por extensión su influencia en la música española. Igualmente si hay algún causa extramusical (teoría de los afectos) en cuanto a los tonos escogidos para su armonización en época barroca.

Otro aspecto a tener en cuenta en este proceso de mestizaje es el elemento indígena, el cual está también tomando importante valor actualmente. A la llegada de los españoles al Nuevo Mundo se encuentran descripciones de la práctica y cultivo de músicas, cantos y bailes por los indígenas. No disponemos de ninguna fuente musical del período pre-colonial, puesto que no se escribía la música, y muy pocas fuentes del periodo colonial, de las que además hay algunas dudas al respecto de su veracidad y fiabilidad en la transcripción. No obstante, pueden estudiarse los instrumentos encontrados en los yacimientos arqueológicos y otros documentos como esculturas, o ilustraciones. Igualmente las descripciones de los viajeros y religiosos de su tiempo, para poder hacer aproximaciones. Por supuesto es importante estudiar el repertorio transmitido por tradición oral.

Algunas conclusiones que se pueden leer en los últimos años al respecto de la importancia de las músicas negras en la música española, y por extensión a la andaluza y al flamenco, es que han sido base importante en la formación de estilos como el fandango, o el tango, por poner dos importantes ejemplos, aceptándose que su nacimiento es negro. Ya sean músicas venidas desde África o desde América.

Pensamos que es importante precisar hasta qué punto se pueden considerar estas músicas “negras”. Sin negar que existe un elemento negro importante, quizás no lo sea en todo el grado que pensábamos. O al menos, no en el sentido de considerarlas como estilos completamente nuevos, sino como un enriquecimiento de formas musicales previas ya consolidadas. Por ello, no podemos hablar netamente de músicas negras en sentido estricto, como si fueran estilos africanos trasplantados directamente allí, que dieron luego origen a formas musicales nuevas, ya sea en España o en América.

Para poder hablar de este proceso expondremos primero las características musicales de la música en África y la indígena americana, para pasar a estudiar los posibles trasposos de estas músicas en los estilos vinculados con la música española en la península y en el Nuevo Mundo.

Debido a la amplitud del área de estudio, no podremos extendernos como quisiéramos en la música de todos los países involucrados en este proceso histórico-musical. Un trabajo como ése requeriría una extensión muchísimo mayor para lograr unos resultados más amplios, pero será suficiente para esbozar unas ideas generales que puedan ayudar en un futuro en otras investigaciones. Por ello, en algunos casos, expondremos un resumen de los elementos estudiados más importantes extraídos de los principales autores en este campo.

Al respecto de las músicas de aire “español” y el flamenco, remitiremos a trabajos nuestros previos y ampliaremos información al respecto de los patrones melódicos y sus armonizaciones cuando sea necesario, exponiendo posteriormente nuestras conclusiones.

Debido a la extensión de este trabajo hemos creído apropiado incluir un índice en la última página del documento.

## II. Características de la música africana

Lo primero que debemos tener en cuenta es que no se puede generalizar en cuanto a las características musicales de la música africana. En este sentido, Kofi Agawu explica que es un error el considerar que África tiene un corpus musical homogéneo:

Un continente con una población de más de 400 millones de personas distribuidas en cuarenta y dos países y que habla unas mil lenguas diferentes no puede presentar uniformidad en este sentido<sup>1</sup>.

Este autor considera que no podemos hablar de forma global de “estudios en música africana” o “polifonía africana y polirritmia” o “ritmos africanos y sensibilidad africana”, ya que la realidad es mucho más compleja. El error parte de nuestra concepción occidental de la música.

Igualmente no se puede considerar a África como un continente aislado, tal y como explica Kwabena Nketia<sup>2</sup>. Este autor señala la influencia del Islam desde el siglo VIII, muy firme desde el siglo XVI, penetrando en la zona subsahariana hasta el siglo XIX<sup>3</sup>. Igualmente hubo contactos con China e India

---

<sup>1</sup> AGAWU, Kofi: “The Invention of «African Rhythm»”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 48, No. 3, Music Anthropologies and Music Histories (Autumn, 1995), Págs. 380-395. (384). “A continent with a population of upward of 400 million distributed into over forty-two countries and speaking some thousand languages is virtually unrecognizable in the unanimist constructions that some researchers have used in depicting African music.”

<sup>2</sup> NKETIA, Kwabena: *The Music of Africa*. Victor Gollanz, London 1992. [1º Ed. W.W. Norton & Company 1974]. Pág. 6.

<sup>3</sup> *Ibid.* Pág. 9.

antes de la era precolonial (siglo XIX). La introducción de instrumentos árabes, junto a técnicas como la proyección de la voz y la ornamentación melódica supuso un enriquecimiento de ambas culturas<sup>4</sup>. Según Nketia, tan solo en algunos casos el Islam impuso todo su sistema musical y señala que también hay un legado de canto africano en ritmo y antífonas de música árabe.

Hubo igualmente intercambios musicales con Europa. Nketia explica que se criticaba el uso de la percusión en entornos religiosos en países como Etiopía, donde desde el siglo IV se utilizaba la percusión en estos ámbitos; pero ocurrió también en otras naciones. En algunas zonas se introdujeron cantos occidentales con la intención de convertir a los fieles, como en Ghana, donde se utilizó la música de Bach (anthems, himnos...) con este propósito. A su vez se trasladaron músicos negros a cortes europeas. Este intercambio produjo nuevos modelos musicales con melodías y ritmos africanos adaptados a la armonía occidental.<sup>5</sup>

Simha Arom<sup>6</sup> señala que no importa lo numerosos que sean los diferentes pueblos, ya sean grandes o pequeños, todos presentan diferencias culturales. La más evidente es la lengua, ya sea un leguaje o dialecto, pero también el sistema musical. Tienden a tener un set de canciones y patrones rítmicos, y uso particular de escalas, instrumentos y agrupaciones instrumentales. No obstante, a pesar de la diversidad, presentan uniformidad en la función de sus músicas, el modo de transmisión y unos principios estructurales sobre los que se basan. En el aspecto rítmico, lo que se denomina “función social” u “organización rítmica”, sí puede valer para una zona amplia general: la zona subsahariana.

Por otra parte, Arthur M. Jones<sup>7</sup> explica que aunque las tradiciones musicales africanas compartan instrumentos con las nuestras, se cante a solo, o a coro, su música es muy diferente. Igualmente este autor se manifiesta en contra de los investigadores que teorizan al respecto de la práctica de una música que no

---

<sup>4</sup> *Ibíd.* Pág. 11. Cita a Henry George Farmer: “Early References to Music in the Western Sudan”, *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1939, págs. 577-78; “Music”, in *The Legacy of Islam*, ed. Sir Thomas Arnold and Alfred Guillaume, London, 1931, págs. 358-9; y Helen Hulse: “Terms for Musical Instruments in the Sudanic Languages: A Lexicographical Inquiry”, *Journal of the American Oriental Society*, Supplement 7, 1948, pág. 23.

<sup>5</sup> NKETIA, Kwabena: *The Music of Africa*, Op.Cit. Págs. 14-17.

<sup>6</sup> Simha Arom estudia la música de la zona de la República Central de África en 1958: Chad hacia el norte, Sudan hacia el este, Camerún hacia el oeste y República del Congo y Zaire hacia el sur. *African Polyphony and Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004. [1ª Ed. 1991] Págs. 4 y 5.

<sup>7</sup> Arthur Morris Jones vivió 21 años en Rhodesia, hoy Zambia, y contactó con al menos seis tribus en un país donde no había influencia de la música árabe ni occidental, en una zona donde se practicaba mucho la música de tambores. Tuvo como asistente al Sr. Desmond K. Tay, un maestro experto percusionista de la tribu Ewe en Ghana, por ello una gran parte de este libro es el resultado de la investigación realizada con él. Pueden escucharse los registros sonoros de sus investigaciones en *The British Library*: [En línea] <https://sounds.bl.uk/World-and-traditional-music/Arthur-Morris-Jones/> [Consulta 01 feb 2020]

conocen de forma directa y que no han practicado<sup>8</sup>. No puede medirse la música africana tal y como lo hacemos nosotros con el concepto de compás occidental<sup>9</sup>. Y para poder explicar de forma completa, por ejemplo, una danza, la forma más desarrollada y completa de las manifestaciones musicales africanas, debemos tener en cuenta todos los factores que intervienen en ella; entenderlos de forma detallada antes que intentar buscar la esencia a partir de la suma de sus manifestaciones.<sup>10</sup> Por poner un ejemplo, en las percusiones, la sutileza es tal que, dentro de un patrón rítmico, el cambio en el timbre o color del sonido supone tener que aceptar un nuevo patrón.<sup>11</sup>

Y manifiesta al respecto de cómo transcribir y entender la música africana:

Al reducir la cultura africana a música en papel, no debemos esperar que se parezca mucho a nuestra propia música. No podremos dibujar líneas de compás como es nuestra costumbre occidental. Hacerlo sería producir una partitura que muestre acentos y ritmos que sería una parodia de lo que tocaba el africano. Desafortunadamente, esto es lo que instintivamente anhelamos: nos gustaría seguir utilizando nuestra técnica habitual y obligar a la música africana a encajar en nuestros marcos preconcebidos; por estos motivos, algunos músicos pueden ser recelosos a primera vista sobre las partituras que hemos escrito.<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> JONES, Arthur Morris: *Studies in african music*, Oxford University Press, London, 1959. Introducción págs. 1 y 5.

<sup>9</sup> Crítica en este aspecto a E. M. von Hornbostel: “African Negro Music” in *Africa Journal of the International Institute of African Languages and Cultures*, vol. I, No. I, 1928. *Ibid.* Pág. 6.

<sup>10</sup> *Ibid.* Pág. 10. Valgan como ejemplo de complejidad musical la danza *Aghadza* de la etnia Ewe en Ghana, donde el canto es libre y no se utiliza el palmeo al comienzo [En línea] <https://sounds.bl.uk/World-and-traditional-music/Arthur-Morris-Jones/025M-C0424X0104XX-0200V0> [Consulta 4 ene 2020.] Puede verse un estudio en las págs. 162 y ss. del Vol I y 166 y ss. del Vol II para la transcripción musical de la Op.Cit de Jones. Y también la danza *Icila* de la tribu Lala que vive al este de la actual capital de Zambia, en Kabwe, a unas 2000 millas de los Ewe. Cantada en lengua Bantú, Ésta presenta palmeos con ritmo igualmente libre en el canto en forma de pregunta y respuesta [En línea] <https://sounds.bl.uk/World-and-traditional-music/Arthur-Morris-Jones/025M-C0424X0099XX-0100V0> [Consulta 4 ene 20120] ver Jones Vol. I págs. 194 y ss. y Vol. II. Págs. 218 y ss.

<sup>11</sup> *Ibid.* Pág. 11.

<sup>12</sup> *Ibid.* Pág. 14. “When reducing the African culture to music on paper we shall not expect it to look quite like our own music. We shall not be able to draw bar-lines right down the score as is our Western custom. To do so would be to produce a score showing accents and rhythms which would be a travesty of what the African played. Unfortunately this is what we instinctively hanker after: we would like to go on using our usual technique and force the African music to fit into our preconceived frameworks: on these grounds some musicians may at first sight resent the scores we have written”. Creemos que la forma de transcribir más correcta es la que plantea Simha Arom en *African Polyphony and Polyrhythm...*, Op.Cit. Ver por ejemplo la partitura de la pág. 651 que insertamos como anexo al final de este trabajo. Pág. 145.

## II.1. Aspectos técnicos de la música africana

Al respecto de las escalas, dice Nketia<sup>13</sup>:

- Utilizan escalas pentatónicas con semitonos y sin semitonos<sup>14</sup>. Estas últimas son las más usadas. Pero también escalas Mayores, hexátonas y de 7 notas. Los microtonos no son elementos integrales de la estructura melódica<sup>15</sup>.
- Utilizan escalas basadas en la afinación de las cuerdas del instrumento o de las láminas.
- Las escalas se originan desde una melodía de canción tradicional.
- Se elabora la melodía de forma lineal, incrementando el sonido o densidad de forma paulatina.
- Uso de lenguaje tonal<sup>16</sup>. Un cambio en la palabra supone un cambio melódico<sup>17</sup>.

Dentro del uso de escalas pentatónicas, Simha Arom explica<sup>18</sup> que, salvo algunas raras excepciones, en África Central se usa un sistema anahemitónico pentatónico (sin semitonos) basado en la sucesión de dos tipos de intervalos: tonos enteros y terceras menores. Hay cinco posibles tipos de organizaciones de escalas, derivadas de las posibles sucesiones de esos dos intervalos:

---

<sup>13</sup> Ibíd. págs. 119 y ss.

<sup>14</sup> Arom explica que en la Región de África Central se evitan los semitonos en las escalas pentatónicas. *African Polyphony and Polyrythm...* Op.Cit. Pág. 23. Jones dice que, aunque se practiquen escalas pentatónicas, casi toda la música que ha estudiado en África no es pentatónica. JONES, *Studies in African Music*, Op.Cit. Pág. 116.

<sup>15</sup> NKETIA, Kwabena: *African Music in Ghana*, The Arts Council of Ghana, London, 1962, pág. 34. En el uso de las escalas pentatónicas en Ghana, cualquier nota puede utilizarse como nota terminal. No obstante, se pueden localizar unas notas finales preferidas en relación a otras en su uso. Pág. 36

<sup>16</sup> Los tonos son parte importante de la formación de palabras, frases y oraciones en las cuales pueden tener función semántica o gramática. Esto es debido a que estos idiomas tienen esta característica en la que los mensajes pueden transmitirse en tambores o por medio de trompas reproduciendo la entonación, ritmo o textos verbales. Los tonos de las palabras y frases son, por ello, de gran importancia y no son ignoradas en la construcción de las melodías. Ibíd. Pág. 47. Lo señala también Sima Arom en *African Polyphony and Polyrythm*, Op. Cit. Págs. 11-12. Cita a SENGHOR, Leopold Sédar: *Liberté I. Négritude et humanisme*, Ed. du Seil, Paris, 1958, Rev. 1964. Pág. 238.

<sup>17</sup> Puede escucharse el lenguaje tonal de los Akan en la lengua mayoritaria de esta tribu de Ghana: "Twi" Pista 04: "Talking Drum", *Rhythms of life songs of wisdom. Akan Music from Ghana, West Africa*. Smithsonian Folkways, DC 20560. 1996. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=0abB33q-J68> [Consulta 15 Oct 2019]

<sup>18</sup> AROM: *African Polyphony and Polyrythm*, Op.Cit. Pág. 219.

- I. *sol-la-si-re-mi*  
 II. *la-si-re-mi-sol*  
 III: *si-re-mi-sol-la*  
 IV: *re-mi-sol-la-si*  
 V: *mi-sol-la-si-re*

Como se ve, cada diferente patrón es la inversión de uno de los otros. Mientras que los grados del sistema en sí mismo no cambian. Cada inversión modifica la estructura interna, alterando el orden de la sucesión de los intervalos. Arom explica, que el concepto de modo o escala no puede aplicarse aquí de la misma forma que lo hacemos en occidente, ya que no hay nota tónica como sonido principal, ni tampoco hay organización jerárquica entre los grados.<sup>19</sup>

En África se cultiva la polifonía en forma de *heterofonía*, *superposición*, y *homofonía*<sup>20</sup>. Los cantos basados en 7 notas presentan intervalos de 3ª y 6ª, e intervalos de paso de 4ª, 5ª y 7ª.<sup>21</sup> Otros autores señalan el cultivo de 8ª en homofonías en voces paralelas.<sup>22</sup> También es posible el contrapunto y el uso de ostinatos mientras otros músicos improvisan. Pero los principios que rigen el ordenamiento vertical de este tipo de polifonía no se basan en un bajo, ni en el concepto de armonía en sí mismo, tal y como expresa Arom<sup>23</sup>. La polifonía es el producto de técnicas de contrapunto melódico. Cualquier análisis coherente de esta música debe tener en cuenta estos hechos, dice Arom.

Explica Arom<sup>24</sup> que la polifonía y la polirritmia<sup>25</sup> en la República Central Africana se cultiva actualmente y, según los documentos históricos, estaban presentes en otras partes de África a finales del siglo XV, por lo se puede afirmar que son mucho más antiguas. Su estudio demuestra que, a pesar de su complejidad, en estas formas musicales subyacen principios comunes, con diversas técnicas que permiten la simultaneidad a la hora de tocar. Señala Arom que en otras zonas del oeste de África como Ghana, o del Este y Sudáfrica, como Zimbabwe, desierto de Kalahari y república de Sudáfrica, también presentan formas con los mismos principios musicales de estricta polirritmia y hoquetus.

En cuanto a los ritmos, Nketia<sup>26</sup> explica que África presenta una mayor uniformidad en su organización rítmica en comparación con la elección de las alturas. Melodías cortas, de dos o tres notas, pueden sustentarse musicalmente si

<sup>19</sup> Ibíd.

<sup>20</sup> Ibíd. Pág. 20.

<sup>21</sup> NKETIA, *The Music of Africa*, Op.Cit. Pág. 123.

<sup>22</sup> JONES, *Studies in african music*, Op.Cit. Pág. 217.

<sup>23</sup> AROM, *African Polyphony and Polyrythm*, Op.Cit. Pág. 221.

<sup>24</sup> Ibíd. Págs. 655 y ss.

<sup>25</sup> Recomendamos esta grabación para escuchar el efecto de la polirritmia: Pista 06: "Fontomfrom" *Rhythms of life songs of wisdom. Akan Music from Ghana, West Africa*. Smithsonian Folkways, DC 20560. 1996. [En línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=MUV-evjzV0A> [Consulta 15 Oct 2019]

<sup>26</sup> NKETIA, *The Music of Africa*, Op.Cit. Pág. 125.

hay un ritmo que presenta interés. Pueden presentar patrones relacionados con las sílabas del canto o abstractos. Dado que la música africana está predispuesta hacia la percusión y texturas de percusión, hay un énfasis comprensible en el ritmo, el interés rítmico a menudo compensa la ausencia de la melodía o la falta de sofisticación melódica.

Señala estos elementos rítmicos<sup>27</sup>:

- Los patrones rítmicos pueden romperse en segmentos iguales o pulsos de distinta densidad (2 o 3).
- Los pulsos moderados (negras) se marcan con palmas, palos o castañuelas.
- Puede haber secuencias en relación de 2:3.<sup>28</sup>
- Se practica la hemiolía.
- Los patrones rítmicos se construyen dividiendo o de forma aditiva.
- Hay ritmos multilineares, ritmos cruzados y polirritmias.

En cuanto a la organización musical vocal<sup>29</sup>, ésta se realiza de la siguiente forma:

- Por medio de solos en forma estrófica o con ligeras variaciones.
- Grupos de dos o cuatro en forma antifonal, con tres modalidades:
  - o Forma llamada – respuesta.
  - o Entra a cantar el segundo algo después del primero.
  - o cantan a la vez.
- Forma responsorial<sup>30</sup> (un solista contrasta con un coro).

Al respecto del lugar donde comienza el canto, la posición de la entrada para la línea vocal varía de canción en canción. No aparece para seguir ningún rol

---

<sup>27</sup> *Ibíd.* págs. 126-135. Muchos de ellos son igualmente señalados por Jones. *Studies in African Music*, Op.Cit. Pág.49.

<sup>28</sup> El flamenco y algunas músicas tradicionales españolas e hispanas presentan igualmente esta singularidad. Es muy común en Ghana el empleo de frases con motivos dobles-triples convenientemente espaciados. El motivo más simple es el de una sucesión de 3 seguido de 2 palmeos o viceversa (3/4-6/8 ó 6/8-3/4) donde se crean dos secciones de igual duración. Cada sección tiene 6 unidades de corcheas (6+6). Estas dos secciones construidas por 5 palmeos pueden ser irregulares, en la que la segunda sección puede ser más corta que la primera (7+5 corcheas) NKETIA, Kwabena: *African Music in Ghana*, Op.Cit. Pág .84.

<sup>29</sup> NKETIA, *The Music of Africa*, Op.Cit. págs. 139-140.

<sup>30</sup> AROM, *African Polyphony and Polyrhythm*, Op.Cit. Pág. 18. Apuntamos que la forma responsorial no es exclusiva de esta cultura. Igualmente se practica en India, Europa y por los judíos desde hace al menos dos mil años. TAGG, Philip: "Open Letter: 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music'", *Popular Music, Vol. 8, No. 3, African Music* (Oct., 1989), págs. 285-298, Cambridge University Press [en línea] <http://www.jstor.org/stable/931278> [Consulta 5 jun 2020]

definitivo, aunque hay una marcada preferencia por frases que comienzan antes o después del pulso principal o frase de gong, por lo que está fuera del pulso regulativo<sup>31</sup>. En esto encontramos similitudes con la música tradicional española y el flamenco, si bien éstas están reguladas por el compás y presentan armonía.

Para Simha Arom<sup>32</sup> la música vocal, aunque se base en un lenguaje tonal, no presenta acentos tonales casi nunca. La ausencia de tensiones supone importantes consecuencias para el orden y percepción de las estructuras rítmicas. Las melodías cantadas no están sujetas a una acentuación regular, no necesitan un acento fuerte, complementados por uno o más acentos débiles. De hecho un acento en estas melodías es atribuible a los siguientes factores:

- A) Intensidad: en una serie de notas, la de mayor altura.
- B) Factores fonéticos: algunas sílabas son más abiertas que otras, tienen mayor sonoridad.
- C) Factores emocionales o prosódicos, debidos al temperamento del intérprete.

Por ello, esto es una diferencia muy importante al respecto de las músicas europeas, muy condicionadas por el acento métrico del compás y del texto. Igualmente así ocurre en el flamenco. Como dice Arom<sup>33</sup>, la disposición de las duraciones en la música africana está basada en el mismo principio del *tactus* medieval. No está basada en los contrastes entre pulsos fuertes y débiles. Está construida no en compases en el sentido de la música clásica, sino en pulsaciones, es decir, en secuencias de unidades temporales isócronas que pueden ser materializadas como acentos. La mirada de los músicos occidentales y muchos musicólogos depende fuertemente de la noción de compás, por ello les cuesta comprender el flujo de la polifonía y polirritmia africana, incluso cuando pueden intuir la presencia de un cierto orden.

Estamos de acuerdo con Arom cuando dice<sup>34</sup> que la indicación de compases, o transcripción de la música a la manera occidental, aplicada para la música africana es un error. Señala indicaciones erróneas de este tipo:

- Indicar el compás.
- Uso de barras, sugiriendo que el primer golpe de cada compás es acentuado.
- Descripciones de solapamiento de compases como *sincopación*.
- La interpretación de estructuras métricas las cuales se pueden segmentar en partes iguales (2/4, 3/4, 6/8, 4/4) como divisibles y como estructuras

---

<sup>31</sup> NKETIA, *African Music in Ghana*, Op.Cit. Pág. 88.

<sup>32</sup> AROM, *African Polyphony and Polyrythm*, Op.Cit. Págs. 19-20.

<sup>33</sup> *Ibíd.* Pág. 180.

<sup>34</sup> *Ibíd.* Pág. 184.

asimétricas resultantes de la combinación de partes binarias y ternarias (5/8, 7/8, 11/8) como aditivas.

Por ello, el que podamos en ocasiones expresar determinadas músicas en compases similares a los nuestros, en el caso de la música española el 6/8-3/4, u otras combinaciones similares, no indica que la naturaleza musical sea exactamente esa<sup>35</sup>. Ahora bien, esto tampoco significa que no se pueda dar un traspaso de unas músicas a otras. Estos paralelismos o similitudes estructurales<sup>36</sup> posibilitan el mestizaje de elementos rítmicos y melódicos sobre el sistema musical español y por ello también en el flamenco. Pero partiendo de una base musical previa española, no africana, que sirve de sustento, o colchón musical. Estaríamos hablando entonces de un mestizaje de elementos estructurales españoles, tanto melódicos como y armónicos, con elementos rítmicos africanos y melódicos (estos últimos quizás en menor grado). Igualmente lo podemos aplicar a las músicas indígenas americanas. Por ello, no podemos decir que la alternancia de 6/8-3/4 típica por ejemplo en algunos estilos flamencos, es de origen africano, aunque haya músicas africanas que puedan transcribirse de esta forma.

Nketia explica que las estructuras melódicas están basadas en secuencias interválicas<sup>37</sup>, distinguiendo 5 tipos de estructuras:

- 1) Dos intervalos descendentes de 4ª o su inversión, con posibilidad de duplicaciones a la octava.
- 2) Tres secuencias de intervalos de 3ª, o dos 3ª y una 2ª. Las melodías basadas en estas estructuras pueden incluir 4ª, 5ª, 6ª en posiciones restringidas.
- 3) Limitados por dos secuencias de 2ª o 3ª. Las notas que se pueden añadir en el desarrollo pueden ser 8ª, 5ª y 4ª. Se pueden producir inversiones de intervalos de 2ª y 3ª cuando la melodía desarrolla saltos.
- 4) 3ª mayores y 2ª menores.
- 5) Uso de tetracordos (4 tonos) o pentacordos (5 tonos). Por ello es frecuente el uso de intervalos pequeños: 2ª, 3ª y 4ª, salvo cuando la melodía explota los saltos. Las melodías que explotan estos patrones pueden ser hexátonas o heptátonas.

Jones manifiesta que a los africanos no les gustan los saltos melódicos ni tampoco la nota principal en cuanto a la elaboración de melodías<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> En este aspecto Jones señala que aunque los negros practiquen, según nuestro concepto, un 3/8 ó 6/8 tanto en la melodía como en los tambores, no parecen reconocer la tendencia característica de estos tiempos. JONES, *Studies in african music*, Op.Cit. Pág. 28.

<sup>36</sup> Ver ejemplos de transcripciones de AROM, *African Polyphony and Polyrythm*, Op.Cit. Págs. 241 y ss. basadas en 12 pulsos o unidades básicas.

<sup>37</sup> NKETIA, *The Music of Africa*, Op.Cit. Pág. 147.

<sup>38</sup> JONES, *Studies in African Music*, Op.Cit. Pág. 141.

En cuanto a la modalidad y estructura de las canciones, Nketia explica<sup>39</sup> que las frases musicales que preceden condicionan a las consecuentes. Es decir, la primera frase condicionará toda la composición. Existen ciertas notas que son destacadas en lugares concretos o en secuencias de intervalos concretas. Examinando las frases y sus finales podemos ver que casi todas las notas de la escala pueden aparecer como final en un contexto específico. Este aspecto es muy diferente a la música española, donde por lo general se concluye en la tónica del acorde final, o en la 3ª o 5ª en menor grado.

Al respecto de la práctica de la polifonía vocal<sup>40</sup>, las canciones concebidas en una línea pueden romperse en dos, formando 2ª, 3ª, 4ª, 5ª y luego volver. Algo típico es la polaridad: doblar a la octava. También se cultiva la homofonía en 3ª y 4ª, algo muy común. Los paralelismos de 4ª y 5ª típicas se dan en escalas pentatónicas, siendo las 3ª, 6ª y 7ª ocasionales en estas escalas. Se puede hablar de contrapunto polifónico cuando se pone en práctica la técnica del hoquetus, por ejemplo en los pigmeos. En la música tradicional española no encontramos esta práctica.

En cuanto a las estructuras rítmicas de música vocal. Señala Nketia<sup>41</sup> dos tipos: ritmo libre o ritmo estricto. Las de ritmo estricto utilizan como unidad tiempo básica, lo que se puede traducir en una corchea, o una semicorchea, según nuestro sistema musical occidental. Pueden usar estructuras de ritmo doble o binario (dos corcheas) o ritmo ternario (3 corcheas). Se agrupan en ciclos que se definen como “línea de tiempo”<sup>42</sup>, que equivale a 2 compases de nuestro sistema musical. Utilizan las palmas o algún instrumento idiófono para marcar un patrón estructural de pulsos que agrupa dos o tres unidades de tiempo básicas (corcheas

---

<sup>39</sup> NKETIA, *The Music of Africa*, Op.Cit. págs. 153 y ss.

<sup>40</sup> *Ibíd.* págs. 160 y ss. Pone el autor ejemplos de diferentes etnias africanas en unísono. Según Nketia, no hay de momento evidencias para saber cómo y en qué momento se originó o desarrolló. Pero parece claro que fue antes de que la influencia occidental estuviera activa en Ghana. A este respecto, Ghana no es la única. También se puede encontrar en otras zonas subsaharianas. NKETIA, *African Music in Ghana*, Op.Cit. Pág. 54.

<sup>41</sup> NKETIA, *The Music of Africa*, Op. Cit. Págs. 168 y ss.

<sup>42</sup> El “patrón estándar” o “línea de tiempo” fue utilizado por primera vez por Nketia en 1962. NKETIA, Kwabena: *African Music in Ghana*, Op.Cit. Pág. 78. Es un elemento regulativo en muchos tipos de música africana tal y como señala Gerhard Kubik en *Theory of African Music, Vol. 1*. F. Noetzel, Wilhelmshaven, 1994, pág. 45. También se le llama patrón campana, o ritmo campana. Se usa de forma repetida a modo de ostinato a través de una composición dancística. Es quizás la manifestación más conocida de los Ewes, grupo étnico presente en Ghana y Togo. El patrón se golpea en una campana de doble punta en una capa de textura polirrítmica que comprende palmas, sonajeros, tambores soportados, un tambor o tambores principales y voces. En AGAWU, Kofi: “Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the «Standard Pattern» of West African Rhythm”, *Journal of the American Musicological Society, Vol. 59, No. 1, Spring 2006*, págs. 1-46. Published by: University of California Press on behalf of the American Musicological Society Stable [En línea] <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2006.59.1.1> [Consulta 15 oct 2019] Lo señala antes Jones en *Studies in African Music*, Op.Cit. Pág. 13.

o semicorcheas), y las frases musicales suelen empezar en la primera palmada, o en la 2ª, 3ª o 4ª. Es frecuente el uso del habla en las canciones con un ritmo de negra o corchea generalmente<sup>43</sup>. Explica Nketia que la concepción de una pieza musical está condicionada no solo por el texto e intención literaria, sino también por la actividad a la que está asociada. Como dice Jones, los palmeos no tienen acento según la concepción mental del africano. Una vez que comienza, los valores del palmeo no disminuyen ni aumentan y no implican influencia en el ritmo melódico.<sup>44</sup>

Arom<sup>45</sup> explica que la estructura rítmica esencialmente depende de patrones muy cortos, basados en la división del tiempo en unidades cíclicas de igual duración, las cuales están sujetas a un pulso isócrono. Este pulso se puede realizar o está implícito, en su contra hay una serie de patrones rítmicos que consisten usualmente en sonidos de duración desigual. De la superposición de varios patrones de este tipo (por ejemplo por varios tambores) surgen complejas polirritmias.

Simha Arom afirma que en el África Central, el término música “pura”, estrictamente, apenas existe. No hay además un término para designarla. Tampoco existe un concepto de melodía o ritmo independiente. La melodía se concibe junto a la palabra, siendo entonces “canción”. Así como el ritmo, se entiende unido al movimiento del cuerpo al que acompaña. De hecho los nombres son los mismos que están relacionados con la coreografía que se baila. La práctica de la música en el África subsahariana es concebida como un motor de actividad casi inseparable de la danza. Simplemente escuchar la música da lugar casi a un movimiento del cuerpo<sup>46</sup>.

En cuanto a las estructuras formales de las piezas musicales, se caracterizan por estructuras cíclicas que generan numerosas variaciones improvisadas: *repetición* y *variación* es uno de los principios fundamentales señalados por Simha Arom<sup>47</sup> para el África Central, y también de otros pueblos del África negra. Este principio excluye el proceso de desarrollo, fundamental en la música occidental, totalmente desconocido en África.

### II.3. Un paréntesis. Sobre el origen de nuestra forma de medir la música y el compás

---

<sup>43</sup> NKETIA, *The Music of Africa*, Op. Cit. Págs. 177-180.

<sup>44</sup> JONES, *Studies in african Music*, Op.Cit. Pág. 21. Ver también Polo Vallejo: *Patrimonio musical Wagogo (Tanzania): contexto y sistemática*, Fundación Sur, Departamento de África, Madrid 2008, pág. 261. Lo señala igualmente Bernat Jiménez de Cisneros en su tesis doctoral *Una topografía de las palmas* (inédita, 2020).

<sup>45</sup> AROM, *African Polyphony and Polyrythm*, Op.Cit. Pág. 20

<sup>46</sup> *Ibíd.* Pág. 10.

<sup>47</sup> *Ibíd.* Pág. 17.

Simha Arom reflexiona<sup>48</sup> al respecto de la forma occidental de medir la música y su aplicación en el estudio de música de otras culturas. Explica que antes de la segunda mitad del siglo XVII el ritmo de la música se ordenaba en base a otros principios diferentes a los actuales. Desde entonces se basa en la alternancia de golpes acentuados y débiles. Parafraseando a Maurice Emmanuel<sup>49</sup>, Arom recuerda que en el siglo XVI las barras de compás no se utilizaban. Las particiones y los alineamientos verticales no eran indispensables para los ojos o mentes que leían una partitura. Era costumbre marcar el tiempo, nada más. La estructura intrínseca de la pieza daría lugar a la aparición de los compases, los cuales podrían escucharse pero no verse. Esto hace posible concebir el ritmo basado en golpes, pero no golpes reunidos en compases.

Maurice Emmanuel explica que el desarrollo de la danza en Europa favoreció la introducción de barras de compás y de este modo se contribuyó a detener el ímpetu de la rítmica del Renacimiento. En menos de un siglo, la barra de compás se convirtió en una teoría dogmática. Tiempo después de Bach, aunque el *tactus* seguía presente, había perdido su rol en cuanto al gobierno de la organización rítmica.<sup>50</sup>

#### II.4. África. Una música basada en el *tactus*

En palabras de Arom:

La música africana, por lo tanto, no procede nunca por medio de divisiones, como la música occidental, no por conjunción, como el sistema musical rítmico Griego. Nunca divide una unidad básica (como un compás) en un determinado número de golpes, no comienza con una unidad mínima de medida de la que se derivan otros grupos múltiples. [...] Las figuras rítmicas y melódicas están casi siempre en fórmulas cíclicas. No hay nivel intermedio entre lo que regula la pulsación y la organización temporal de las figuras como un todo.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Ibíd. Pág. 196. Critica las formas de transcripción polimétricas de autores como Jones, en las Págs. 208-211.

<sup>49</sup> EMMANUEL, Maurice: “Le rythme d’Euripide à Debussy”, *Compte rendu du 1er Congrès du Rythme tenu à Genève du 16 au 18 août 1926*, A. Pfrimmer ed., Geneva, 1926, pág. 124; y *Histoire de la langue musicale*, Vol. II, H. Laurens, Paris, 1928, pág. 433.

<sup>50</sup> AROM: *African Polyphony and Polyrhythm*, Op.Cit. Pág. 197.

<sup>51</sup> Ibíd. Págs. 206-7. “The African Musician thus proceeds neither by splitting, as in Western musical practice, nor by conjunction, as in the ancient Greek metric system. He neither divides a basic unit (such as a measure) up into a given number of beats, nor starts with a chronos protos of minimal duration, of which larger groups are multiples. [...] These rhythmic and melodic figures are nearly always cyclic formulae. There is no intermédiaire level between the regulating pulsation and the temporal organisation of the figure as a whole.”

Arom afirma que estas premisas básicas son necesarias para poder entender la música africana, y señala que en la música africana, sólo importa una cosa: la repetición periódica de una simple célula rítmica. Y que, al no haber partes fuertes o débiles, tampoco hay concepto de sincopación a la manera occidental.<sup>52</sup>

#### II.4. La «línea de tiempo» o «patrón estándar» de la música en África. Un ejemplo para un traspaso musical

El “patrón estándar” o “línea de tiempo” fue utilizado por primera vez por Nketia en 1962 para designar “Un punto de referencia constante mediante el cual se guía la estructura de la frase de una canción y la organización métrica lineal de las frases”.<sup>53</sup>

Kofi Agawu explica que:

[...] la suma de los valores de duración de un patrón estándar es de 12 corcheas. Pero la práctica real revela que esto no es realmente así, ya que no escuchamos un ciclo de 12. No obstante, el consenso entre los estudiosos hoy en día es que la medida 12/8 refleja con precisión la concepción del patrón de los músicos africanos. El número 12, a su vez, muestra propiedades adicionales, algunas de ellas desarrolladas por analogía en sistemas que dependen de una estructura de 12, incluida la teoría de escalas y la teoría de 12 tonos.<sup>54</sup>

Sin embargo, aunque podamos reducir a escritura musical un ejemplo de música africana, esto no significa que el músico africano tenga en su cabeza esta supuesta estructura de 12 corcheas, en el que uno de los patrones más frecuentes es: 2 + 2 + 1 + 2 + 2 + 2 + 1:



---

<sup>52</sup> Ibíd. Pág. 207.

<sup>53</sup> NKETIA, Kwabena: *African Music in Ghana*, Op.Cit. Pág. 78.

<sup>54</sup> AGAWU, “Structural Analysis or Cultural Analysis?” Art. Cit Pág. 10. “[...] The sum of durational values in the standard pattern is 12 eighth notes. Although an empirical image of actual performances will inevitably reveal slight discrepancies—and thereby undermine our confidence in what we hear as an unequivocal cycle of 12—the consensus among scholars nowadays is that 12/8 meter accurately reflects African musicians’ conception of the pattern. The number 12, in turn, brings into view additional properties, some of them developed by analogy with compositional constructs and systems that depend on a modulus of 12, including scale theory and 12-tone theory”.

Kofi Agawu dice que los patrones estándar surgen en el contexto de la danza, estando ésta condicionada por ella. Danza y medida están fuertemente relacionadas<sup>55</sup>. Sin embargo, Agawu señala que en las danzas del sur de los Ewe:

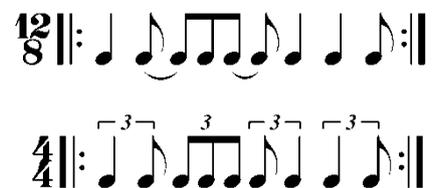
[...] el sentimiento de un golpe o pulso está cercano a lo que entendemos por negra con puntillo, no la corchea. En momentos intensos de la danza los danzantes no piensan en ciclos de 12 cuando interpretan patrones estándar. Parece que están en un ciclo de 4, no 12 [...] <sup>56</sup>

Ejemplos facilitados por Agawu<sup>57</sup> donde señala la percepción general de pulsos:

**Ejemplo 5. Patrón Estándar interpretado métricamente:**



**Ejemplo 6. Equivalencia entre versiones del patrón estándar en 12/8 y 4/4:**



Pero como dice Agawu la apariencia de 4 pulsos en un ciclo de 12 corcheas no es una referencia segura para a la música africana, como pueda ser para otras tradiciones<sup>58</sup>. Es decir, que nosotros podamos medirlo a 4, no indica que la naturaleza musical realmente esa.

<sup>55</sup> *Ibíd.* Págs. 18-19.

<sup>56</sup> *Ibíd.* Pág. 19. “[...] the feeling of a beat occurs at or near the dotted quarter level, not the eighth-note level. Although moments of intensity in performance may be marked by animated movement, no dancer thinks in cycles of 12 when interpreting the standard pattern. The evidence of the rate at which the dance feet move is that 4, not 12 [...]”

<sup>57</sup> *Ibíd.* Pág. 20.

<sup>58</sup> *Ibíd.* Pág. 21.

Reflexiona muy acertadamente sobre cómo percibimos los occidentales las músicas ajenas a nuestra cultura:

Las personas acostumbradas a escuchar música tonal, tienden a buscar o interpretar un momento como de tensión, otro de resolución, uno como principio, otro como final [...] Pero esto es una visión occidental que está lejos de la concepción cultural africana. Sin este tipo de conocimiento cultural (a menudo simplemente dado por sentado), nuestra interpretación se verá probablemente empobrecida.<sup>59</sup>

Para muchos oyentes occidentales, tal vez, este patrón presenta una acentuación inesperada. Y eso se debe a que los hábitos de comprensión métrica tienden a privilegiar las pulsaciones fuertes sobre las débiles, el sonido sobre el silencio y las notas más largas sobre las más cortas. [...] Por el contrario, un oyente formado en el concepto de ritmo africano lo interpretará de otra manera.<sup>60</sup>

No obstante, Kofi señala que la dificultad de análisis de la música africana, donde es muy importante el contexto cultural en él, e inseparable, no excluye el que se pueda estudiar de esta forma y extraer ciertas conclusiones<sup>61</sup>. Existen además otros patrones rítmicos cultivados en África que son de gran interés para nosotros.

Agawu<sup>62</sup> señala que Jones en 1959<sup>63</sup> y Nketia<sup>64</sup> tres años después apuntan otros patrones generales rítmicos. Jones mantiene un sistema de 5 pulsos, de esta forma: 22323 que puede escucharse elaborado en el familiar de 7 pulsos: 2212221:



<sup>59</sup> Ibíd. Págs. 23-24. “Listeners of tonal music, for example, rely fundamentally on certain internalized or naturalized conventions in order to interpret one moment as tense, another as resolving, one as a beginning, another as an end, one as dancelike, another as proselike. Not all of these are immanent properties of the individual works; some are perspectives formed from certain ways of world-making. Without this kind of cultural knowledge (often simply taken for granted), one’s interpretation is likely to be impoverished.”

<sup>60</sup> Ibíd. Pág. 26. “For many Western listeners, perhaps, this particular domestication of the pattern features an unexpected accentuation. And that is because habits of metrical understanding tend to privilege onbeats over offbeats, sound over silence, and longer notes over shorter ones [...] By contrast, a listener enculturated into the African world of rhythm is likely to approach the uninterpreted chain shown in Example 9 armed with cultural notions of play.”. En este aspecto, el flamenco también presenta patrones rítmicos donde es frecuente la acentuación fuera de los pulsos fuertes del compás, por ejemplo en bulerías y tangos.

<sup>61</sup> Ibíd. Págs. 36 y 42.

<sup>62</sup> Ibíd. Pág. 28.

<sup>63</sup> JONES, *Studies in African Music...* Op.Cit. Pág. 213.

<sup>64</sup> NKETIA, *African music in Ghana*, Op. Cit. Págs. 83-85.



Nketia reconoce un patrón estándar de 22233 (mezcla ritmo binario y ternario, lo que equivale a 3/4+6/8 muy típico en palmas<sup>65</sup> (también presente en algunas músicas españolas y el flamenco, sobre todo de forma invertida en 6/8-3/4). Igualmente Kofi Agawu<sup>66</sup>:

**Ejemplo 12. Patrón arquetípico de palmas:**



**Example 13. Mmensoun (orquesta de trompas) línea de tiempo derivada del Patrón arquetípico de palmas:**



En cuanto a la posibilidad del traspaso de ciertos patrones rítmicos relacionados con los patrones estándar de la música africana, Kofi señala la relación entre el patrón estándar de 7 pulsos y el patrón “clave” en Cuba, reducido a 5. También en Haití, Jamaica y Brasil:

[...] debido a elementos de fusión [...] Esta clave de 5 pulsos puede generar otras variantes con diferentes estructuras. Suele asociarse el 12/8 con patrones antiguos africanos (aunque no exclusivamente) de la época precolonial y el 4/4 de la clave con modernos, postcoloniales o neotradicionales [...] Este último supone una binarización del anterior.<sup>67</sup>

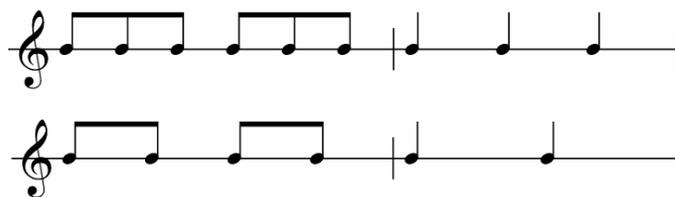
<sup>65</sup> *Ibíd.*

<sup>66</sup> AGAWU, “Structural Analysis or Cultural Analysis?...” *Art. Cit.* Pág. 32.

<sup>67</sup> *Ibíd.* Pág. 38. “[...] by element fusion. [...] The prospect of a deep parallel between the standard pattern in 12/8, which is generally—though by no means exclusively—associated with older, precolonial African music, and the clavé pattern in 4/4, which is associated with modern, postcolonial or neotraditional genres, not to mention numerous African-diasporic manifestations, is attractive. According to this explanation, the two

Kofi Agawu<sup>68</sup> señala que algunos consideran que la complejidad del ritmo africano es la diferencia esencial con occidente, sin tener en cuenta que existe una notable compatibilidad rítmica entre la música africana y la occidental, pasada por alto por muchos de ellos.

A este respecto, hoy podemos encontrar en la música negra, la española, y el flamenco, un nexo muy importante en lo que se refiere a la construcción de los patrones y frases rítmicas: una estructuración en doce pulsaciones básicas en ritmo ternario, subdivididas en semifrases de seis pulsos. Por ejemplo, dos compases de 6/8 ó un compás de 12/8. En el caso de ritmos binarios, tendríamos estructuras de dos compases de 2/4 ó un compás de 4/4<sup>69</sup>. En esta estructura se produce una frase inicial seguida de una terminal:



El famoso ritmo originado por el compás alterno 6/8-3/4 o la práctica de la hemiolía es un punto en común con la música africana. Rolando Antonio Pérez Fernández señala que en Europa este ritmo es completamente desconocido, mientras que en España se conoce al menos desde el siglo XV, sobre todo en Andalucía<sup>70</sup>, lo que facilita el intercambio musical entre una y otra cultura musical.

Al respecto de si considerar el cultivo de la polirritmia como algo exclusivo o inherente al sistema musical africano, Jones<sup>71</sup> reflexiona afirmando que este tipo de polirritmia tan sofisticada requiere de una especial sensibilidad rítmica y no ve posible que pueda echar raíces, por ejemplo en campesinos de Europa occidental. Este investigador encuentra que el sistema rítmico africano es bastante homogéneo en prácticamente todo el continente fuera de las áreas de influencia árabe, independientemente de que cambiemos la lengua de las diferentes tribus, por lo que entiende que este tipo de práctica y naturaleza musical tiene un pasado común en los diferentes pueblos africanos, y por ello debe ser anterior a las lenguas, ya que presenta una permanencia mayor. Para ello explica que en América, esta predilección por la polirritmia en múltiples músicas, como el jazz,

---

patterns are mere transformations of each other, the latter representing a “binarization” of the former”.

<sup>68</sup> Se refiere a Jones en *African Music in Northern Rhodesia*, pág. 11. AGAWU, “The Invention of «African Rhythm» Art.Cit. Pág. 389.

<sup>69</sup> Así señala Kwabena Nketia las estructuras de la música africana. *African Music in Ghana*, Op.Cit. Pág. 76.

<sup>70</sup> PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio: *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, Ediciones Casa de las Américas, Cuba, 1986. Pág. 58.

<sup>71</sup> JONES, *Studies in African Music*, Op.Cit. Págs. 200-201. Cita a Richard A. Waterman: “Hot Rhythm in Negro Music”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. I, No. I.

de reciente aparición, es síntoma de que aunque cambie el lenguaje hablado, permanece una unidad musical.

Jones explica<sup>72</sup> que la homeogeneidad de la música Africana es un hecho incuestionable, aunque cambiemos de etnias o pueblos. Utilizan el mismo fondo rítmico de campana aunque cambien de instrumento para realizarlo. Incluso en las zonas de influencia islámica, sigue presente el sistema musical africano. Explica que la música islámica en África tiene más parentesco con la música Persa o India.

Señala como características de la música islámica:

Las cuatro características que lo diferencian más claramente de la música africana son, en primer lugar, que se basa en un marco rítmico formalizado que es mucho más simple que la complejidad de los ritmos que hemos estado analizando. En cualquier grabación típica de africanos islamizados escuchamos un solo ritmo como fondo de una canción, y este ritmo generalmente sonará bastante comprensible para un oído europeo. En segundo lugar, el típico acompañamiento al canto: en lugar de los palmeos y los patrones de tambor múltiples y de voces completas, tenemos el sonido débil y vacilante de un instrumento de cuerda solista al que asiste un tambor a menudo de la variedad de reloj de arena. En tercer lugar, y el más marcado de todos, es la producción de voz característica y el embellecimiento de la línea de la melodía [...]

Y compara estos signos distintivos con los africanos:

Los africanos, como los europeos y occidentales en general, cantan sus canciones con un tono abierto y una forma de canto perfectamente natural. La tradición islámica puede ser reconocida de inmediato por la calidad de voz, muy nasal y fibrosa, que se usa invariablemente. Pero añadido a la vocalización nasal, existe el uso muy frecuente de mordentes para embellecer las notas de la melodía. Nunca, en toda nuestra experiencia, hemos encontrado un solo ejemplo de un batimento

---

<sup>72</sup> *Ibíd.* Págs. 206 y ss.” The four characteristics which most clearly differentiate it from African music are first, that it rests on a formalized rhythmic framework which is much simpler than the complexity of rhythms we have been analysing. In any typical recording of Islamized African music we hear a single rhythm as a background to a song, and this rhythm will usually sound fairly comprehensible to a European ear. Second, the typical accompaniment to singing : instead of the hand-claps and the multiple and full-voiced drum-patterns we have the thin wavering sound of a solo stringed instrument at tended by a drum often of the hour-glass variety. Thirdly, and most marked of all, is the characteristic voice production and the embellishment of the melody-line”. “Africans, like Europeans and the West generally, sing all their own songs with open tone and a perfectly natural -way of singing. The Islamic tradition can at once be recognized by the very nasal and stringy quality of voice that is invariably used. But added to the nasal vocalization there is the very frequent use of mordents to embellish the melody notes. Never, in the whole of our experience, have we come across a single example of a shake of this sort in the Africans own music. It is not part of their system, just as it is not a normal part of our Western conception of melody. Fourthly, in the Islamic tradition there is no harmony”.

de este tipo en la música propia de los africanos. No es parte de su sistema, al igual que no es tampoco algo normal en nuestra concepción occidental de la melodía. Cuarto, en la tradición islámica no hay armonía.<sup>73</sup>

Jones señala que la influencia del islám<sup>74</sup> en la música africana se percibe en la asimilación de sus elementos más característicos y evidentes, pero nunca desaparecen los elementos del sistema musical africano. Se adaptan a éste. Incluso en zonas donde la religión islámica es mayoritaria. Lo mismo han realizado con elementos occidentales como el canto coral a cuatro voces o la música de baile estadounidense.

### III. La música indígena Americana

Raoul D'Harcourt inicia sus estudios sobre música indígena en 1912, y continúa su labor en Perú en 1919 con Margerite D'Harcourt. Publicaron algunos estudios previos en 1922 antes de sacar a la luz su extenso trabajo *La musique des Incas et ses survivances*<sup>75</sup> en París en 1925. Dentro de su metodología de estudio, aparte de recoger in situ cantos y músicas, que bien transcribían directamente, o bien registraban con un fonógrafo y posteriormente transcribían, analizaron el legado de instrumentos encontrados en los yacimientos arqueológicos.

Samuel Martí publica en 1961 un trabajo sobre la música de las culturas Azteca, Maya, Olmeca, y otras surgidas en Mesoamérica<sup>76</sup>. Al igual que los anteriores, se basa en los estudios de los instrumentos conservados, las músicas conservadas por tradición oral, las imágenes en códices nativos, pinturas murales, descripciones y las crónicas de las personas que tuvieron contacto con los indígenas, como Hernán Cortes, Torquemada o Bernardino de Sahagún. Expondremos más abajo las características generales de estas músicas.

---

<sup>73</sup> Recordamos que la armonía en África no es como la occidental. Se produce solapamiento de voces con intervalos en los que no hay tensión armónica o función tonal. En la música islámica se produce lo que llamamos “heterofonía”, duplicación de la melodía principal en otros instrumentos. Jones explica las características armónicas de la música africana en las págs. 216 y ss. Señala las tribus que cantan en terceras paralelas, y las que cantan en cuartas, quintas y octavas paralelas. Algo que no considera una casualidad y piensa si puede haber algún vínculo con el lenguaje o con determinadas zonas geográficas.

<sup>74</sup> Señala diferentes influencias en distintas zonas geográficas del continente africano donde se pueden encontrar.

<sup>75</sup> Usamos la traducción al español *La música de los Incas y sus supervivencias*, Occidental Petroleum Corporation of Perú, Lima, 1990. Para los datos biográficos comentados véase la pág. X en las “Noticias previas”.

<sup>76</sup> MARTÍ, Samuel: *Canto, danza y música precortesianos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961.

### III.1. Características musicales de la música del legado Inca

Raoul y Margerite D'Harcourt explican que la influencia africana reducida al ritmo no se puede detectar, pues los esclavos no se afincaron en la sierra. Y sobre sus melodías y danzas:

[...] Las melodías indígenas de la flauta se diferencian de las españolas por su falta de sensualidad y por una fuerza expresiva sobria y contenida.

[...] incluso cuando se trata de una alegría casi salvaje, como la que anima a ciertas danzas, éstas no tienen nada de lascivo ni de festivo. Una especie de melancolía nativa, casta e inquieta, se agita en el fondo de un gran número de manifestaciones musicales significativas.<sup>77</sup>

Al respecto de las características melódicas de sus músicas, afirman que aunque los indios se sirven de nuestros intervalos, no los emplean todos, y que

[...] la estructura de las líneas melódicas conlleva cadencias, reposos, una conclusión, que no corresponden a las que estamos acostumbrados a escuchar.<sup>78</sup>

Los indios utilizan una gama melódica de cinco notas por octava<sup>79</sup>, uso que les viene de muy antiguo. Aunque ésta no es constante en todos los cantos, debido a que se ha ido introduciendo los semitonos y texto en español, lo que lleva a los autores<sup>80</sup> a clasificar los cantos conservados por la tradición oral como “melodías puras”, por un lado, y por otro, las “melodías mestizas”, influenciadas tras la conquista por los europeos, sobre todo de elementos españoles.

Añaden que cuando hoy en día componen música, lo hacen en este mismo modo pentatónico y que aparte del uso de escalas pentatónicas en extremo oriente, África, en Europa tan solo se conocen en Bretaña, Escocia<sup>81</sup>, siendo

---

<sup>77</sup> D'HARCOURT, *La música de los Incas y sus supervivencias*, Op.Cit. Pág. 126.

<sup>78</sup> Pág. 127.

<sup>79</sup> Los autores mencionan (pág. 129) que antes que ellos lo señalan: Frédéric Lacroix en *Perou. L'Univers pittoresque*, Amérique, 1843, Tomo IV, pág. 386; Leandro Alviña en *La Música incaica*, Tesis, Cusco, 1908, pág. 23; A. Robles en *Conferencia literario musical*, Lima 1910, pág. 27; y Albert Friedenthal en *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken*. Seis cuadernos, Berlín, 1911, I, pág. IX y III, pág. 24.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> Carlos Vega añade a Noruega, Europa Central, e incluso los trovadores y los minnesinger en su trabajo “La música en el siglo XIII” *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»* N° 8, 1987. Pág. 11. [En línea] <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1008/1/musica-siglo-XIII-vega.pdf> [Consulta 3 dic 2019]

desconocidas en España.<sup>82</sup> Al respecto del cultivo de escalas pentatónicas en el resto de América, explican que, aunque presentes en Norteamérica, la Amazonía y la parte meridional de América del Sur, su sistema y práctica musical es muy diferente al cultivo Inca. También señalan que el sistema musical en extremo oriente es muy diferente en la concepción de las fórmulas rítmicas y melódicas.<sup>83</sup> Esto demostraría que los Incas cultivaban un sistema musical propio y más avanzado que sus vecinos en América.

Estudiando más a fondo las características melódicas de los cantos, concluyen que los Incas no conocían los recursos armónicos de encadenamientos de acordes. Su música era monódica y tan solo conocían la escala pentatónica en dos formas. Los autores clasifican las melodías de forma descendente según sus pausas y conclusiones y señalan como modo más extendido<sup>84</sup> en el Perú el que llaman “modo B”: *sol-mi-re-do-la*, un tipo de escala *pentatónica menor*; y luego el “Modo A”, *pentatónica Mayor: la-sol-mi-re-do*.

Dentro del carácter melódico descendente de estas melodías explican que se producen saltos bruscos, del V al I, ya sea directamente o pasando por el IV o II. También se forma el intervalo de 7ª menor, muy del gusto indígena, el cual se presenta con insistencia. Esto contrasta con las melodías europeas, que van por grados conjuntos. La línea melódica es cortada por pausas en el registro más grave generalmente. La pausa sobre el grado I viene precedida del II grado, a distancia de 3ª menor y por lo general las pausas suspensivas se producen en el II grado<sup>85</sup>.

El modo A (*pentatónica Mayor*) se emplea en Perú, Bolivia y Ecuador, en muchos *yaravíes*, que aunque de carácter triste y lento, presentan este modo. La línea melódica de este modo suele ser más conjunta que el modo B (*pentatónica menor*), tipo peruano. Señalan los autores que el Modo A se acerca a fórmulas europeas, por lo que pierden algo de originalidad. Las pausas sobre el I grado se producen por grado conjunto o por tercera *Mayor*.

En Ecuador está presente el que ellos llaman el modo D: *re-do-la-sol-mi*. De un gusto semejante al modo B *menor*, presenta igualmente saltos del grado V al I, ya sea directamente, o desde el IV, lo que supone una 2ª seguida de una 6ª, formándose una 7ª en tres notas; o solo del IV al I de forma directa, con un salto descendente de 6ª menor<sup>86</sup>.

Tal y como manifiestan los autores, la monodía indígena pura, al no tener semitonos, no contempla armonías ni modulaciones. El canto por terceras con una línea inferior es de influencia española. Pero por fortuna en la sierra esta modalidad no ha penetrado mucho, lugar donde encontraron ejemplos de melodías indígenas puras. De nuevo señalan el gusto por el salto en cantos donde

---

<sup>82</sup> D’HARCOURT, *La música de los Incas y sus supervivencias*, Op.Cit. Pág. 130. Cita a Pedrell. Estudiaron su *Cancionero popular musical español* de 1920-22.

<sup>83</sup> *Ibíd.* 206.

<sup>84</sup> Indican otras escalas pentatónicas incaicas, aunque no usadas en Perú: con reposo en *sol* y *mi*; ésta última muy frecuente en Ecuador. Y el modo sobre *re* parece desconocido para los quechuas, aunque está presente en otras partes de América. *Ibíd.* Pág. 132.

<sup>85</sup> *Ibíd.* Págs. 133-4.

<sup>86</sup> *Ibíd.* Pág. 135.

el registro total supera la duodécima. Señalan que son normales los intervalos de 7<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> y más, y los cantantes lo hacen sin dificultad.<sup>87</sup>

Al respecto de las notas ornamentales que presentan las melodías, explican que se adornan con notas que les dan un aire “particular, gracioso y flexible”. Preceden a la nota principal por medio de intervalos conjuntos o disjuntos, algunas veces de gran dimensión, como 6<sup>a</sup> o 7<sup>a</sup>. A menudo aparecen grupetos enteros que realzan una nota o aparecen al terminar una frase musical, sin crear mestizaje. Hay otros adornos que son como una especie de lamento deslizante alrededor de la nota que termina una frase musical.<sup>88</sup> Más adelante explican que los adornos en grupeto pueden ser de influencia española.

### III. 2. El mestizaje de los indígenas

Los quechuas modificaron sus cantos tradicionales debido a las nuevas imposiciones religiosas. Por ello, sus escalas pentatónicas se completaron con nuevos grados por influencia de las escalas eclesiásticas. Ocurrió esto en entornos urbanos, mientras en el resto del país se conservó lo antiguo, de ahí el mayor cultivo de escalas pentatónicas en estas zonas.

Los investigadores<sup>89</sup> describen las “escalas mestizas” usadas en Perú-Bolivia y Ecuador; con dos modos principales en forma descendente: un modo *Aa Mayor*: (do)-(si)-la-sol-(fa#)-mi-re-do y *Bb menor*: (la)-sol-(fa#)-mi-re-do-(si)-la. Entre paréntesis las notas añadidas. Para ellos, el *modo Aa* reproduce el viejo modo *fa*. Generalmente no aparece completo, sino solo 6 notas, prescindiéndose generalmente de la 7<sup>a</sup>, que raramente se usa como sensible; o sin 4<sup>a</sup>. El *modo Bb* reproduce el antiguo modo eclesiástico de *re*, pero su uso es diferente<sup>90</sup>.

Señalan los autores que con el paso del tiempo las escalas coloniales tomaron dos caminos. O bien se contaminaron más de la influencia tonal europea, sobre todo española, o bien retrocedieron a lo modal. A este respecto, localizan varios ejemplos melódicos en los que se usa una 3<sup>a</sup> *Mayor* y posteriormente una 3<sup>a</sup> *menor*, algo muy frecuente en los Andes. Se preguntan los autores si este cromatismo es autóctono o puede ser una influencia española<sup>91</sup>. También señalan este efecto en vidalitas y “tristes”<sup>92</sup> de Argentina y Chile, y

---

<sup>87</sup> Ibíd. Pág. 136.

<sup>88</sup> Ibíd.

<sup>89</sup> Ibíd. 141.

<sup>90</sup> Ibíd. Señalan diferentes partituras donde podemos encontrar estos modos mestizos. Igualmente lo hacen con los modos puros. Ver págs. 145 y ss. de la Op.Cit.

<sup>91</sup> Este cromatismo es frecuente en la música tradicional española en toda la península. Ver los estudios de Miguel Manzano y otros señalados en este trabajo.

<sup>92</sup> Según los autores, “[...] poco a poco los elementos indígenas se borrarón y el yaraví evolucionado encuentra una nueva forma más mestiza, mucho más personal, en el moderno triste. Éste guarda un carácter melancólico y lento, pero la influencia española domina. [...] Saliendo de los límites del Perú, lo encontramos en el norte, en Colombia y

concluyen que poco a poco se introdujeron notas de paso, modulaciones y cromatismos.<sup>93</sup>

Los autores señalan que aunque haya habido mestizaje las melodías conservan su sabor indígena, lo suficiente para que un español lo detecte y diga que no es música española. Consideran los ejemplos mestizos no más antiguos de comienzos del siglo XIX. Citan diversas fuentes americanas de rigor, otras no, y concluyen afirmando que se pueden observar influencias rítmicas españolas, negras y armonizaciones de melodías para acompañar. También el cambio en el lenguaje, hacia el español. Y que las melodías se influenciaron por imitación<sup>94</sup>.

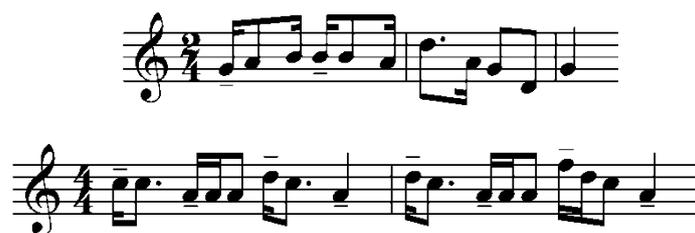
### III. 3. Sobre el ritmo

Al respecto de los ritmos indígenas explican que se encuentran entre los más libres de la música popular.

Comienzan por lo general con un fuerte ataque en los tiempos, solo unas veces o repetido produciendo una síncopa.

Las melodías no comienzan nunca después del tiempo, por lo que cuando ocurra esto, hay que suponer una influencia de la música escrita y escolástica.<sup>95</sup>

Los ritmos binarios se pueden encontrar en músicas de compás binario o ternario, y aunque se consideren ritmos indígenas pueden encontrarse en otras culturas. Sin embargo los autores señalan que en la música indígena aparecen de forma un tanto obsesiva.<sup>96</sup> Por ejemplo:



---

Venezuela, y también en la Pampa Argentina. Puede decirse que junto a la *vidalita*, es sobre todo un producto criollo, ya que los españoles, como hemos visto, no lo reconocen como suyo”. *Ibíd.* 173.

<sup>93</sup> *Ibíd.* Págs. 144-5.

<sup>94</sup> *Ibíd.* Págs. 147-150.

<sup>95</sup> *Ibíd.* 153-4.

<sup>96</sup> *Ibíd.* pág. 154.

Los autores señalan que el ritmo semicorchea-corchea-semicorchea repetido es el que se relaciona con el tango y sus derivados (fox-trot), también se puede localizar en América del norte en canciones indias y modernas como el two-step o cake-walk. No obstante, En Brasil, de Mello, lo considera africano, “[...] ya que la música autóctona poco numerosa, es demasiado primitiva para poder creer en su acción sobre la de los nuevos moradores”<sup>97</sup>. Sin embargo, Raoul y Marguerite D’harcourt, explican que en Cuzco, donde no hubo nunca comunidades negras, son estas formas rítmicas las asociadas con lo indígena, y es la que usan cuando quieren dar un carácter incaico a su música. Los autores del libro consideran que son netamente indígenas, aunque lo conozcan los negros también. Indican que van siempre repetidos y ordenados, como un apoyo en el tiempo.

Melodía N° 31. *Pirucha*. Modo D. Cantado por la Sra. de Rivet en Cuenca (Ecuador)<sup>98</sup>:

• = 63 *p* *Souple et ballonné*

¿Qué te pa re ce Pi ru ça

*meno p*

que te pa re ce Pi ru ça

*cresc.*

lo que nos es tá pa san do?

lo que nos es tá pa san do

*p rall.* 3

¡ay ay ay! ¡Pi ru ca mí a!

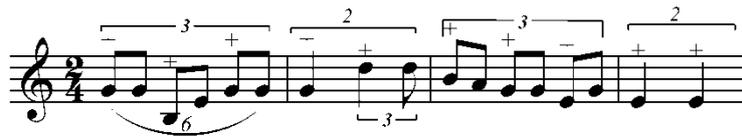
Señalan los autores esta característica rítmica en los yaravíes, así como en los bailes.

Otros movimientos vivos en 2/4 permiten ritmos de seis corcheas agrupadas por compás en un seisillo que presenta 3 acentos, alternados con el siguiente compás de esta forma<sup>99</sup>:

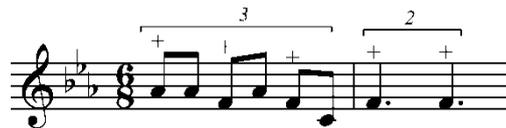
<sup>97</sup> MELLO, Guillermo T.P. de: *A música no Brasil, desde os tempos coloniaes até o primero decenio da Republica*, Bahía, 1909. Págs. 30, 31 y 35. Citado a través de D’HARCOURT.

<sup>98</sup> D’HARCOURT, *La música de los Incas*, Op. Cit. Pág. 272.

<sup>99</sup> *Ibíd.* Pág. 156



O de esta otra si partimos de un 6/8:



Explican los autores que las formas de compás alterno 6/8-3/4 existen en otros países, como por ejemplo España, donde son muy comunes formas de danza desde el siglo XVII y XVIII con este carácter. Y también en música más antigua como la griega, por ello los autores no la consideran netamente indígena.<sup>100</sup>

Se pueden constatar ritmos binarios en movimientos lentos, como célebres yaravíes, en compases de tres tiempos. Los ritmos en 6/8 son numerosos y variados. Rápidos, moderados y lentos. Los lentos son sincopados y jadeantes, empleados en llantos y lamentaciones. De esas lamentaciones surgieron nuevas formas de yaravíes en Ecuador.<sup>101</sup>

Los ritmos ternarios suelen aparecer casi siempre en movimientos lentos, lánguidos, en melancólicos yaravíes y derivados. Hay excepciones en 3/8 a tiempo moderado o vivo y también algún 9/8.<sup>102</sup>

Son raros los compases cuaternarios. Hay algún ejemplo de música en 5/4. Siendo yaravíes en los dos casos.<sup>103</sup>

### III. 4. Ritmos mestizos

Según los autores, los ritmos mestizos mezclan elementos indígenas, españoles e hispano-negroides. Explican que las modificaciones de los elementos rítmicos debido a influencias extranjeras son más difíciles de determinar que las sufridas en la melodía<sup>104</sup>. Si bien son aspectos muy importantes, los autores admiten no poder concluir de forma más certera. Admiten influencia española en fórmulas de cadencias que debieron poco a poco grabarse en la memoria de los indios. Igualmente consideran la intromisión del castellano como algo muy a tener en

<sup>100</sup> Ibíd.

<sup>101</sup> Ibíd. Pág. 157.

<sup>102</sup> Ibíd.

<sup>103</sup> Ibíd.

<sup>104</sup> Ibíd. Pág. 158.

cuenta. A veces una palabra, otras un corto refrán, pero también coplas enteras que se añaden al texto antiguo.

Una melodía puede sufrir mestizaje en su ritmo y no en su escala y también lo contrario. Incluso se pueden dar las dos cosas. Afirman Raoul y Marguerite:

El ritmo indígena solo se vio suplantado muy raras veces por el ritmo de una danza, la flexible habanera, o por un canto verdaderamente español. Permaneciendo fiel a la gama tradicional o incluso a un modo mestizo, la melodía nos da muestras de una orgullosa independencia. Aunque en efecto guarda sus características autóctonas, el ritmo se balancea con la voluptuosa curva española.<sup>105</sup>

Presentan igualmente ejemplos donde se perciben ritmos de influencia de la guitarra.

Al respecto de los ritmos típicos de acompañamiento, aparte de lo señalado para el ritmo vocal, indican que los acompañamientos presentan ritmos muy distintos en el arpa, percusión y palmas, y que se producen en ocasiones ritmos cruzados. Señalan el ritmo de habanera, otras formas simples en 2/4, 3/4 y 6/8. Explican que el 6/8 se da sobre todo en Ecuador. Mencionan igualmente otros ritmos colectivos sobre melodías puras y muchos casos de polirritmia que no han podido transcribir.<sup>106</sup>

Nos preguntamos nosotros si realmente el ritmo en la música indígena era tan preciso como para pensar en compases a la manera occidental. Si bien las melodías pentatónicas puras unidas a su propio lenguaje son un claro ejemplo de cómo sería su sistema melódico, quizás en los ritmos y la elección del compás no lo fuera tanto. Sorprende luego al final de su trabajo, cuando analizan las músicas de otros pueblos indígenas americanos, cómo no hay en ese aspecto una estructuración rítmica clara. Quizás los incas, más avanzados culturalmente, tuvieran en su música unos tipos rítmicos más claros y marcados. Es posible, pero quizás tampoco fuera como lo describen estos autores, y ya por entonces se habrían adaptado rítmicamente a las estructuras de la música española, unido a otras posibles influencias posteriores. Estos mismos autores señalan<sup>107</sup> que aunque no se conocían los instrumentos de cuerda antes de la llegada de los españoles, en una fecha tan temprana como 1540 se documenta el uso de rabeles en el Amazonas, lo que demuestra lo rápido de su difusión y por ello el mestizaje. Igualmente constatan el uso de instrumentos africanos y también el arpa, ahora muy extendida. Dentro de los instrumentos rasgueados figura el Charango, versión de bandurria con cinco cuerdas dobles.

También explican que los versos castellanos son silábicos y exigen un armazón de acentos, por otra parte variable, que asegura el ritmo<sup>108</sup>. Esto supone

---

<sup>105</sup> *Ibíd.* Pág. 159.

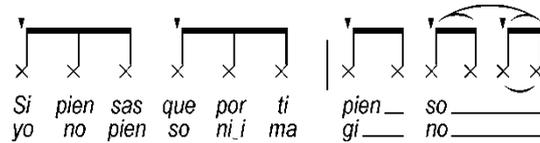
<sup>106</sup> *Ibíd.* Págs. 159-161.

<sup>107</sup> *Ibíd.* Págs. 81-82.

<sup>108</sup> *Ibíd.* Pág. 182.

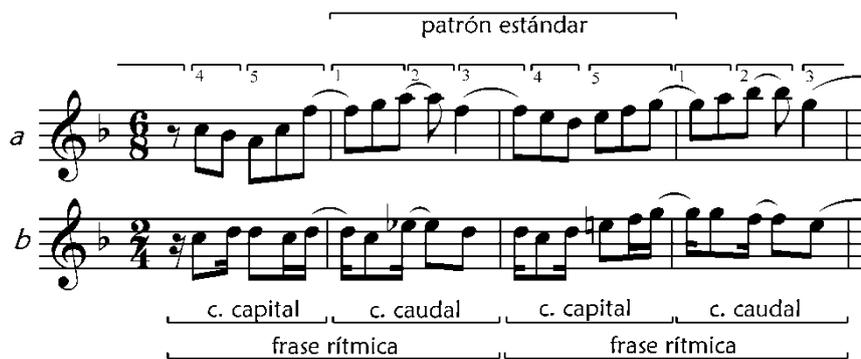
un importante condicionante a la hora la configuración de la estructura rítmica de las melodías y su acompañamiento.

En este aspecto, la plantilla rítmica asociada al compás alterno 6/8-3/4 es señalada por Miguel Manzano como una de las opciones que se derivan del metro octosílabo<sup>109</sup>:



Señala Manzano que, debido al metro octosílabo, el primer compás toma las 6 sílabas primeras del primer verso, y el siguiente las dos restantes, algo que señala igualmente en el género de la petenera. Explica Manzano que esta forma rítmica está muy difundida en otros géneros de aire lento, como rondas y tonadas y también está presente en jotas y fandangos, antes de que la fórmula se ampliase con preludios e interludios instrumentales.<sup>110</sup>

El proceso rítmico siempre conserva 8 pulsos entre la frase inicial y la terminal (separada por una barra). También lo explica Rolando Pérez comparando la música cubana y mexicana, insertando este ejemplo de *son* sin letra procedente de la Tierra Caliente del estado mexicano de Guerrero (a) y comparándolo con un *son* cubano (b)<sup>111</sup>:



Por ello, es importante señalar a la estructura interna de la copla como posible origen de la práctica de uno u otro compás para el acompañamiento de los cantos, la cual debió condicionar el ritmo de acompañamiento en un principio. Esto podría explicar por qué en las seguiriyas, serranas y livianas no se cantan

<sup>109</sup> MANZANO ALONSO, Miguel: *La jota como género musical*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1995. Pág. 177.

<sup>110</sup> MANZANO ALONSO, Miguel: *Mapa Hispano de bailes y danzas de tradición oral, Tomo I, aspectos musicales*, Publicaciones de CIOFF España, Badajoz, 2007. Pág. 662.

<sup>111</sup> PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio: *La binarización de los ritmos ternarios...* Op.Cit. Págs. 117-118.

cuartetos octosílabos en una estructura rítmica de compás en razón de tres a dos (3:2) y sin embargo sí se cantan estrofas de seguidillas. Y también por qué en soleares y bulerías las coplas cantadas están en octosílabos dentro de un compás en razón de dos a tres (2:3).

### III. 5. Las armonizaciones

Al respecto de las armonizaciones de la música de los Incas los autores señalan que éstas:

[...] a menudo son rudimentarias y torpes, pero también curiosas y hasta musicales, llenas de sabor.<sup>112</sup>

Las presentan adaptadas para piano, donde la mano izquierda lleva la melodía principal doblada a la 3ª inferior, “según una costumbre antigua”, la mano izquierda, reproduce fórmulas de acompañamiento. En ocasiones los encadenamientos armónicos no son lógicos,

[...] pero tal y como se presenta, mezclada de influencias tonales europeas y del sentimiento modal indígena siempre vivaz, son una muestra característica de esta música criolla [...].<sup>113</sup>

Explican los autores que la melodía es indígena pura o evoluciona en un modo mestizo que no tiene sensible. La voz es doblada por una segunda voz a distancia inferior de tercera, que conlleva la adjudicación parcial de una sensible que al encontrarse con el mismo grado sin sensible provoca falsas relaciones. Éstas llegan incluso a tener frotamientos de segunda menor, que son, en lo popular, singularidades atrayentes, a pesar del azar de su origen.<sup>114</sup>

Los ritmos de las armonizaciones:

[...] concurren también a marcar con una elegancia original la música. Existen algunos conocidos y preferidos. Son aplicados un tanto equívocamente y a través del bajo, en la parte grave de las melodías que a menudo poseen ellas mismas diferente ritmo. Del conjunto se desprende una polirritmia curiosa, no desprovista de fluidez. Podemos encontrar el mismo ritmo en 6/8 y en 3/4, muy

---

<sup>112</sup> D'HARCOURT, *La música de los Incas*, Op. Cit. Pág. 491.

<sup>113</sup> *Ibíd.*

<sup>114</sup> *Ibíd.* Pág. 492.

empleados, particularmente en Ecuador, y que es reproducido exactamente en ciertas armonizaciones del *Cancionero* de F. Pedrell.<sup>115</sup>

Señalan otros casos de influencia española en relación al ritmo clásico de habanera en 2/4 mientras la melodía principal va en 6/8.

### III. 6. La relación de las músicas incaicas con la española

Según los autores, las ornamentaciones características de las corcheas y los tresillos, encontradas sobre todo al final de las frases, dan a la melodía española parte de su originalidad. Este aspecto lo consideran de origen árabe, más acusado en el sur, pero presente en toda la península<sup>116</sup>. No obstante, consideran los autores que, aunque esta influencia:

[...] ha irrumpido en el folclore de toda España, el cromatismo oriental, ya sea aparente, deformado, o repensado, no ha tenido, sobre todo en Castilla y en el norte, sino únicamente una acción muy limitada en las líneas melódicas y en los acompañamientos repetidos por tradición o nacidos bajo los dedos de los guitarristas. En esta música del norte, los antiguos modos, provenientes de la tradición gregoriana, forman la trama de los principales cantos y bailes; la influencia de la iglesia en este país se ha hecho sentir más que en otras partes.<sup>117</sup>

Resumen los autores<sup>118</sup> su análisis sobre la música española, y particularmente andaluza, afirmando que el carácter melódico y armónico de lo andaluz reside en lo que consideran ellos el empleo del “cromatismo oriental puro o derivado”, en las cadencias, en los finales suspendidos sobre la dominante *Mayor* de un tono *menor* (cadencia andaluza), con las características que dan los acompañamientos de guitarra, y pone como ejemplo de un canto de malagueña con acompañamiento<sup>119</sup> extraída del cancionero de Pedrell.

A estas particularidades añaden los autores la llegada de ritmos nuevos venidos de los esclavos africanos de vuelta de América, en concreto el de “Habanera cubana”, “tango argentino o brasileño”. Todo ello junto da la particularidad de la música española.

Se preguntan ahora los autores si alguno de estos caracteres se encuentran en el folclore andino, ya sea puro o mestizo, y afirman que no:

---

<sup>115</sup> *Ibíd.*

<sup>116</sup> Pone una praviانا de Asturias como ejemplo. *Ibíd.* Pág. 221. Recogida del *Cancionero* de Pedrell.

<sup>117</sup> *Ibíd.* Pág. 221

<sup>118</sup> *Ibíd.* Pág. 223.

<sup>119</sup> Es la malagueña para guitarra de Francisco Rodríguez Murciano.

Puede decirse de manera general que las analogías encontradas entre las melodías españolas y las indígenas no existen en la mayoría de los cantos indígenas puros, y que cuando existen solo consisten en aproximaciones superficiales y como añadidas. Incluso en los cantos considerados mestizos, y que adquirieron en el lugar una personalidad alejada de los verdaderos cantos españoles, dando pruebas de una originalidad innegable, los caracteres andaluces típicos están ausentes.<sup>120</sup>

Pero, dado que ha habido influencia de la música española sobre la quechua, los autores precisan en qué aspectos. Señalando el uso de escalas pentatónicas en las melodías puras indígenas (ausentes en la música española), afirman que la disposición de intervalos, la extensión melódica, los saltos de sexta y sobre todo de séptimas, las notas ornamentales y la mayoría de los ritmos, son propios del género quechua en los cantos puros. La influencia indirecta se manifiesta en una mayor coordinación de las frases melódicas, y una persistencia más precisa del ritmo, etc. Algunas veces un toque de color español, como una ornamentación en tresillo, aparece claramente en un canto cuyos intervalos están exentos de todo mestizaje; o bien se tratará de un ritmo lánguido, de un batido de notas que recuerda la guitarra, algo muy poco indígena. Pero estos aportes son añadidos a modo de intercalaciones y pueden ser rápidamente discernidos y abstraídos del análisis. En estos cantos, donde se deja sentir la influencia española, a veces oculta, el texto español ha reemplazado al texto quechua.<sup>121</sup>

En los cantos en los que la presencia del vencedor es más clara, mestizaje en escala y ritmo, piensan que se dio desde muy antiguo. Muy al principio de la conquista. O bien parten de la evolución de las melodías españolas en el lugar después de mucho tiempo. Esta última tesis se sustenta bajo la perspectiva de que no hay elementos andaluces en las melodías. Si algunas veces se encuentran ritmos simples de la habanera en la línea melódica, no encontramos ninguna traza del cromatismo oriental, de cadencias sobre la dominante, ni ritmos de jotas ni arpegios de guitarra. Los mestizajes se llevaron a cabo pues desde la música española del siglo XVI que se importó, principalmente religiosa, preservada de la influencia oriental, usando los modos litúrgicos, muy presentes en el folclore de Castilla. Se señaló que una vez tapados los agujeros de la escala pentatónica, ésta se usaba según los dos modos eclesiásticos de *fa* y *re*, y que todas las melodías mestizas de la colección responden a estos modos.<sup>122</sup>

### III. 7. Otros países

---

<sup>120</sup> *Ibíd.* Págs. 223-224.

<sup>121</sup> *Ibíd.* Pág. 224.

<sup>122</sup> *Ibíd.* Pág. 225.

Estos autores mencionan las músicas de otros países americanos y su posible relación con la incaica. De **México** afirman que su música se puede relacionar con los indios de Norteamérica. Se conservan documentos rigurosos recopilados de tribus en las que no penetraron corrientes civilizadoras antiguas o modernas.<sup>123</sup> Presentan modos pentatónicos, aunque en disposiciones que podrían hacer pensar en influencias europeas. Según los autores hay semejanzas con los cantos de Norteamérica y con los del Perú. Otros cantos de la zona de la Meseta de México, Yucatán y Guatemala solo muestran la influencia europea, salvo algún caso aislado que les recuerda a cantos de Dakota.<sup>124</sup>

Se plantean los autores cómo es posible que en México, donde se dan condiciones geográficas montañosas similares a las de Perú, no se haya conservado verdadera música indígena. Proponen dos teorías. La primera podría ser que su música no tuviese suficiente personalidad como para resistir la penetración del arte europeo. Por ejemplo, la música del *mitote*, donde los timbales ocupan el primer lugar, consistía quizá en ritmos simples que señalaban una melodía débil. La segunda la relacionan con la conquista de México, que fue mucho más sangrienta que la del Perú. Hernán Cortés “[...] se afincó en México, capital de los aztecas, centro topográfico del país, donde la influencia de los conquistadores se irradió extensamente, sin cesar, enriquecida con los nuevos aportes”<sup>125</sup>. En todo caso, sea lo que sea, afirman que la realidad es que los recientes documentos del folclore mexicano no presentan casi ninguna personalidad. Encuentran los autores algunos caracteres españoles, incluso italianos, pero pocas escalas, ritmos, fórmulas melódicas que revelen el carácter de los autóctonos.<sup>126</sup>

Estudios más recientes que los de este libro, como el mencionado antes de Samuel Martí, nos ayudan a completar esta información. Lo haremos al acabar este punto.

En las **Antillas**, la extinción de las etnias indígenas les impide poder de hablar de ellas, “[...] donde la música hispano-negra es decir franco-negra en Haití, ha tomado el lugar de la música indígena”.<sup>127</sup>

Afirman no conocer casi nada de la música indígena de **Colombia**, algo que podría ayudar a conocer la extensión de las influencias incaicas por el límite ecuatorial. Ponen un canto colombiano de tipo pentatónico indígena de Colombia.

---

<sup>123</sup> *Ibíd.* Pág. 214

<sup>124</sup> *Ibíd.* Pág. 215.

<sup>125</sup> *Ibíd.* Pág. 216.

<sup>126</sup> Esta misma intención de inventar tradiciones ha sido señalada en México por Marina Alonso Bolaños en su trabajo *La «invención» de la música indígena de México*, Editorial SB, Buenos Aires, 2008, aunque en la dirección indígena, no negra. Este proceso fue favorecido por la fuerte presencia de arraigadas tradiciones populares y una política cultural dirigida al apoyo, estudio y desarrollo de las mismas.

<sup>127</sup> D’HARCOURT, *La música de los Incas*, Op. Cit. Pág. 216.

Los ejemplos de **Venezuela**, de los que no hay notación, tienen carácter criollo español.

En **Surinam** hay ejemplos de carácter europeo en alguna recopilación, y en otra aparecen gamas sin medios tonos (4 notas por octava), que por su movimiento general y por su carácter descendente consideran americanas.

En **Brasil**, la parte atlántica no le debe nada a los indígenas. Por entonces (1925) consideran que ha desaparecido casi el contacto con los indios, “[...] y los aires actuales resultan en gran parte de la introducción de ritmos negros en las melodías portuguesas o incluso españolas”.<sup>128</sup>

Trabajos más recientes como el de Luiz Heitor Corrêa De Azevedo han ampliado el estudio sobre la música indígena brasileña:

La música de los indios brasileños, como toda música de los primitivos, se caracteriza por la repetición constante de un motivo corto, más característicamente rítmico que melódico.<sup>129</sup>

Al respecto de las melodías recogidas por los viajeros desde el siglo XVI, se muestra convencido de que no están tan alejados de la realidad, aunque dentro del campo de la etnomusicología haya dudas sobre ello:

SPIX y MARTIUS, por ejemplo, reconocieron de inmediato la perfecta similitud de las canciones de los Puris con las melodías que JEAN DE LÉRY había notado en el primer siglo de colonización. [...] Escriben «que las canciones que LÉRY notó hace más de doscientos años entre los indios en la región alrededor de Río de Janeiro son muy similares a las que notamos aquí».<sup>130</sup>

Explica este autor que, a partir del estudio de las grabaciones gramofónicas de 1912<sup>131</sup>, de las melodías recogidas por etnógrafos y de los instrumentos conservados, se puede afirmar que practicaban la escala heptáfona, y que

---

<sup>128</sup> *Ibíd.*

<sup>129</sup> DE AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa: “Scale, Rhythm and Melody in the Music of Brazilian Indians”, *Vibrant, Virtual Braz. Anthr. vol.8 no.1*, Brasília Jan./June 2011. Pág. 1 [En línea] <http://dx.doi.org/10.1590/S1809-43412011000100020> [Consulta 23 Dic 2019]

<sup>130</sup> Se refiere al libro de Jean De Léry *Histoire D'un Voyage Faict En La Terre Du Brésil*. Hubo diversas publicaciones desde 1578, algunas con diferentes notaciones. Jean de Léry arribó a Brasil en 1556. “SPIX and MARTIUS, for example, immediately recognized the perfect similitude of the songs of the Puris with the melodies that JEAN DE LÉRY had noted in the first century of colonization. «Pone must admire that fact», they write «that the songs that LÉRY noted more tan two hundred years ago among the Indians in the region around Rio de Janeiro are so similar to the ones we noted here.» (37, 1st. vol., p. 345, note 7)”.

<sup>131</sup> Disponible [En línea] <https://soundcloud.com/nimuendaju/sets/rondonia> [Consulta 23 Dic 2019]

raramente sobrepasaba la octava. Dice que la escala pentafónica parece no haber sido cultivada por los indios brasileños, ya que encuentra el uso del semitono en casi todas sus melodías, incluso en las más rudimentarias, donde se usan solo dos o tres notas. Le sorprende que los indios brasileños cultiven la escala de siete tonos desde tiempos tan antiguos, suponiendo que no la tomaran de los europeos. Sobre todo teniendo en cuenta que son una cultura que permanecía en la era neolítica. Igualmente, además, teniendo en cuenta que los Incas no la cultivaban. Al respecto del ritmo, no se muestra de acuerdo con Luciano Gallet<sup>132</sup>, quien afirmaba que su estructura rítmica no tenía relación con la nuestra, ya que, aunque no se puede generalizar, las descripciones de viajeros muestran músicas con ritmos marcados con *bastones de ritmo*.

Una vez estudiadas las melodías de Jean de Léry y escuchado los registros gramofónicos, nosotros no observamos nada que podamos relacionar con alguna pervivencia en músicas españolas. Hemos estudiado igualmente la música recogida por Jacques Amedée Frezier en su obra *Relation du voyage de la Mer du, fait pendant les années 1712, 1713, & 1714* publicada en París en 1716, y tampoco encontramos nada reseñable.<sup>133</sup>

En cuanto a la música del **Amazonas** y del conjunto de **Chaco**, los documentos estudiados por ellos no les permiten sacar muchas conclusiones. Algunos les parecen americanos, pero otros les sorprenden, apuntando que:

[...] entre los indios de escasa cultura, sólo es necesaria la influencia de un simple misionero para modificar antiguos cantos, y dicha notación, hecha por un religioso, deja transparentar el insípido cántico que él mismo les enseñó.<sup>134</sup>

Algunas recopilaciones de cantos de esta zona revelan modos pentatónicos contaminados por gamas modernas, de forma similar a lo observado en Perú.

Afirman faltarles textos para poder conocer los límites actuales de la influencia incaica en el folklore musical de las tribus que pueblan el oeste

---

<sup>132</sup> GALLET, Luciano: *Estudos de Folclore*, Carlos Wehrs & Cía, Río de Janeiro, 1934.

<sup>133</sup> Si acaso el patrón rítmico de corchea-negra asociado por algunos investigadores a la música negra que aparece en el “Zapateado de Perú y Chile” en la pág. 233. Está en *Fa Mayor*. En la obra se dice de este zapateado: “[...] porque se baila alternativamente desde el talón y la punta del pie, y al dar unos pocos pasos y agacharse, sin cambiar de lugar. Veremos por esta pieza musical, el sabor que reina en los punteados del arpa, la Vihuela y la Bandola, que son casi los únicos instrumentos del país. Las dos últimas son especies de Guitarras, pero la Bandola tiene un tono mucho más agudo y fuerte”. Traducción nuestra. Las otras partituras son un canto muy elemental contruido con tres notas en compás binario (pág. 60), y un canto religioso en español sin ningún aire indígena o criollo (pág 217).

<sup>134</sup> D’HARCOURT, *La música de los Incas*, Op. Cit. Pág. 218.

brasileño. Aunque señalan varios ejemplos, uno para **Ecuador** y otro para el **Perú** que demuestran la expansión de la influencia incaica en esas zonas.<sup>135</sup>

Para **Argentina** consideran que ocurrió lo mismo que en Brasil, la influencia autóctona “[...] no se dejó sentir en la música criolla”<sup>136</sup>. Para **Chile** igual, aunque señalan que se conservan fonogramas donde se escuchan gamas indígenas, pero también contaminaciones.

En los cantos recogidos del folclore de la **Patagonia** observan características comunes a los indios de EE.UU.,

[...] sobre todo en el empleo de la gama pentatónica pura o mestiza en su fisonomía indígena, a menudo modal, incluso en escalas incompletas, o en las que se mezclan partes del espíritu de la gama moderna, como los pasos descendentes en los cinco primeros grados de la gama diatónica.

Hace su aparición “[...] el ritmo apoyado en los tiempos”, típico de la música indígena. Sin embargo presenciamos el cromatismo en la tercera menor seguida de la tercera mayor. Por ello, aunque encuentra elementos comunes al folclore americano, explican que la mayoría se aparta francamente, “[...] por la frecuencia de un cromatismo desordenado y desenfrenado en más de la mitad de los cantos recopilados”.

Y completan:

[...] la melodía, de ámbito estrecho y con intervalos tan apretados como grandes son los de nuestras notaciones, se vuelve sobre sí misma, recogida, monótona y obsesionante debido a la insistente repetición de los mismos intervalos y de los mismos ritmos, lo que tiene por resultado incidir en los nervios, como en muchos cantos de la música negra.<sup>137</sup>

El uso del cromatismo de medio tono de forma imprecisa les da un aire plañidero, de lamento muy curioso, “[...] pero que constituye una manifestación musical de lo más primitivo y de lo más salvaje”.

Usan el arco musical de una forma muy parecida a como lo hacen en **Oceanía**<sup>138</sup>, siendo esta particularidad extraña en el resto de América. También señalan los autores en otras partes de su estudio la relación musical<sup>139</sup> y lingüística que hay igualmente con pueblos de la melanesia y América del Sur.<sup>140</sup>

---

<sup>135</sup> *Ibíd.*

<sup>136</sup> *Ibíd.*

<sup>137</sup> *Ibíd.* Pág. 219.

<sup>138</sup> *Ibíd.* Pág. 220.

<sup>139</sup> *Ibíd.* Pág. 43. También el uso de la nariz para soplar en las flautas. Pág. 65. Común, por otro lado, con África.

<sup>140</sup> En la nota 18 de la pág. 23.

### III. 8. La música en Mesoamérica

Samuel Martí explica que la civilización azteca sería el proceso final de una serie de diferentes culturas que pueden remontarse al menos 8.000 años<sup>141</sup>. Se situaban en todo su esplendor a la llegada de los españoles. Como dice el autor:

El impacto de la conquista fue cataclísmico. Si muy poco quedó de su sólida arquitectura, fue aún menos lo que se salvó de su literatura y de su música. Pero estos fragmentos son suficientes para darnos una idea del increíble desarrollo que alcanzaron la danza, música y canto en los pueblos precortesianos.<sup>142</sup>

Y afirma que en términos generales:

[...] la música marcial y vigorosa aymara, la nostálgica y alegre incaica y la expresiva araucana difieren en carácter de la música señorial de los mayas y la dinámica de los aztecas. Pero en el fondo, todas siguen los mismos lineamientos y forman parte de una antigua tradición musical que perdura en ambos hemisferios.<sup>143</sup>

Explica que el arte y la música de esta zona no coincide con el europeo en el concepto de “manifestación estética”, sino como ritual religioso y mágico<sup>144</sup>. En general los cronistas describen la música como “monótona y cansada”, donde destacaban instrumentos como el teponaztli, trompetas, caracoles, flautas y el imprescindible huéhuetl. Y se manifiesta a favor de pensar que en las melodías que aún se interpretan actualmente en ceremonias indígenas y bailes, se conservan antiguos cantos, himnos y bailes de forma fiel.

Martí señala que las fiestas en las que se interpretaban cantos y bailes eran por lo general colectivas, participando miles de personas en el Mítote, por ello esto solo sería posible con entrenamiento y práctica musical de todo un pueblo. Las descripciones en las crónicas de la época dejan patente que mostraban preocupación por el tono exacto y afinación precisa de sus cantos y atabales, mostrando un sentido bien desarrollado del oído, ritmo y melodía. Practicaban diferentes tempos, incluidos acelerando y ritardando, al igual que diferentes matices de intensidad. Igualmente subían y bajaban el tono de los cantos, lo que supone aceptar una cierta forma de modulación, según Martí.

El teponaztli, instrumento que producía dos sonidos simultáneos, unido al canto en coro y la forma antifonal de entonar sus cantos, le sugiere a Martí la

---

<sup>141</sup> MARTÍ, *Música y danza precortesianos*, Op.Cit. Pág. 19. Señala también este autor las relaciones entre el arte de Mesoamérica y el del Indostán. Pág. 40.

<sup>142</sup> *Ibíd.* Pág. 34.

<sup>143</sup> *Ibíd.* Pág. 35.

<sup>144</sup> *Ibíd.* Pág. 305.

posibilidad de práctica de armonía<sup>145</sup>. A esto se suma la existencia de flautas triples y cuádruples, que permiten la ejecución simultánea de 3 o 4 sonidos<sup>146</sup>.

Los autores Mendoza y Castañeda afirman:

De la perfección absoluta del teponaztli como instrumento percutor obtuvieron nuestros aborígenes un extraordinario conocimiento respecto a la afinación musical, no sólo del intervalo de quinta, que es el que entrega el huéhuetl, sino de los demás intervalos que usaron como pedales y que, según el estudio especial que presentamos del teponaztli, son los de segunda mayor, tercera menor, tercera mayor, cuarta justa y quinta perfecta.<sup>147</sup>

Esto, unido a la perfección y complejidad en la fabricación de diferentes instrumentos aerófonos, supone tener que afirmar que no solo practicaban las escalas pentatónicas, también diatónicas, cromáticas y de tonos enteros<sup>148</sup>.

Incorpora transcripciones<sup>149</sup> de diferentes melodías de cantos Aztecas, Pápago, Tarahumara y *Xtoles* (cantos mayas), de un carácter musical que no tiene nada que ver con las músicas europeas, ni tampoco con las Incas, aunque se encuentran más cercanas al espíritu de estas últimas. Ponemos dos ejemplos:

Canto Azteca



Canto Maya



<sup>145</sup> *Ibíd.* Pág. 311.

<sup>146</sup> *Ibíd.* Pág. 312.

<sup>147</sup> CASTAÑEDA, D. y MENDOZA, Vicente T.: *Percutores precortesianos*, Publicaciones del Museo Nacional, México, 1933. Citado a través de MARTÍ. *Música y danza precortesianos*, Op.Cit. Pág. 311.

<sup>148</sup> *Ibíd.* Pág. 343

<sup>149</sup> *Ibíd.* Págs. 313 y 318.

#### IV. El legado musical africano en el Nuevo Mundo

Robert Stevenson<sup>150</sup> escribe en 1968 un conocido trabajo, de referencia hoy para muchos, al respecto del legado musical africano en América hasta 1800. Stevenson explica la existencia de esclavos negros en China entre los siglos VIII-XIV. Así como músicos negros en la isla de Sumatra en el año 724<sup>151</sup>. También hubo negros con Hernán Cortés en la conquista<sup>152</sup>. Aporta datos como el de que en la ciudad de Lima arribaron entre 12.000 y 15.000 negros, frente a 2000 españoles, y que en la década de 1570-1580 la población mexicana tenía 18.569 negros y 14.711 españoles<sup>153</sup>.

Otros datos interesantes que aporta Stevenson<sup>154</sup> es que los primeros viajeros en África, describen música y bailes desde 1455. Cavazzi (1621-1680) describe en Angola y Congo instrumentos y danzas moralmente reprochables<sup>155</sup>, algo muy en la consonancia de las descripciones al respecto de bailes como la zarabanda, la chacona o el fandango.

Cita como primera obra con el apelativo de “negro”, un *guineo* en Oaxaca, México<sup>156</sup>. Y considera a las moriscas como parodias más que música fiel. Algo con lo que estamos muy de acuerdo<sup>157</sup>. Menciona el uso de trompetas y percusiones de negros en Uruguay en 1752 y considera que la mayor influencia de la música africana está en la música popular de Brasil. A este respecto, Carlinhos Brown dice en el documental de Fernando Trueba *El milagro de candeal*<sup>158</sup> que en su música utiliza ritmos indígenas en sus timbaladas (con tambores atabaques), y que tiene más de indígena que africano. Lo describe como ritmos más “de tierra”, “a suelo”, cuando los africanos son más elevados, por arriba y sincopados. Explica que sus timbaladas tienen golpes fuertes y graves a suelo, muy de ritual. También explica Trueba que Carlinhos considera importante la influencia árabe en la música de Brasil, ya sea a través de los propios africanos o los españoles.

Sobre España, explica<sup>159</sup> que para la preservación de la identidad del negro fue fundamental el papel de las cofradías y hermandades. La primera se funda en

---

<sup>150</sup> STEVENSON, Robert: “The Afro-American Musical Legacy to 1800”, *The Musical Quarterly*, Volume LIV, Issue 4, October 1968, Págs. 475–502, [En línea] <https://doi.org/10.1093/mq/LIV.4.475> [Consulta 5 May 2019]

<sup>151</sup> Toma los datos de SCHAEFFNER, André: "Ethnologie musicale ou musicologie comparee?" in *Les Colloques de Wigimont*, Brussels, 1956. Pág. 22.

<sup>152</sup> STEVENSON, “The Afro-American Musical Legacy...”, Art. Cit. Pág. 476

<sup>153</sup> *Ibíd.*

<sup>154</sup> *Ibíd.* Págs. 477 y ss.

<sup>155</sup> *Ibíd.* Pág. 482.

<sup>156</sup> *Ibíd.* Pág. 483.

<sup>157</sup> Véase nuestro estudio en “Formas musicales anteriores al género flamenco”, *Sinfonía Virtual* n° 27, julio 2014. [En línea]

[http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/formas\\_genero\\_flamenco.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/formas_genero_flamenco.pdf) [Consulta 18 ene 2020]

<sup>158</sup> *El Milagro de Candeal*. Dirigido por Fernando Trueba. DVD 2004. Min 28:30.

<sup>159</sup> STEVENSON: “The Afro-American Musical Legacy...”, Art. Cit. Pág. 484.

Sevilla 1403. En Cádiz y Jaén en el siglo XVI. Cervantes constata la presencia de negros en el *Celoso Extremeño*, y hay presencia de dialectos negros en la obra de Lope de Rueda (S. XVI) y Quevedo (S. XVII)<sup>160</sup>. Añade Stevenson la importancia de los villancicos llamados *negros* o *guineos*, muy populares en el Corpus Christi, Epifanía y especialmente en Navidad. Góngora, introduce dos negras que danzan cuando se canta el refrán “Zambambú, Congo Brunette zambambú...” junto al acompañamiento de una chirimía en el Corpus Christi *guineo* de (1609)<sup>161</sup>. Góngora también en 1615. Sor Juana Inés de la Cruz en algunos de sus 8 ciclos de villancicos incluye *negrillo* o *negro* en 1676, 1677, 1679, 1685 y 1686 y en las navidades de 1680 y 1690, donde intervienen en diálogos tocando calabazas, por ejemplo<sup>162</sup>.

Al respecto de algunas composiciones conservadas en archivos de América, cita ejemplos en Bogotá, Cuzco y Guatemala, obras anónimas conservadas en archivos coloniales. Los autores más tempranos son de un catálogo de 1649: *Primera parte do Index do livraria de musica* of King John IV of Portugal. Son Philippe Rogier (1560/61-1596) y su pupilo Géry de Ghersem (1572/75-1630) nacidos en territorio bajo dominio español (norte de Francia y sur de Bélgica). Formaron parte de la capilla flamenca de Madrid, donde escribieron tres *negros*. Otros compositores fueron portugueses. En este catálogo se conservan 56 *negros*. El autor identifica en el canto caracteres musicales de nativos del oeste de África y Congo en las piezas *Fasico de Manicongo* y *A Negliyo de Mandinga*, pero no hay nada más que texto. Este villancico es cantado por diferentes personajes, a parte de un negro, un francés, una gitana, bilbaíno, portugués y gallego. También hay en este catálogo *calendas* y un *morisco*. Las *calendas* son consideradas por Jean-Baptiste Labat<sup>163</sup> como de Guinea, describiéndola como una de las danzas más comunes en América, muy apreciada por los criollos e interpretada en nacimientos de esclavos. Se bailaba en Nochebuena en escenarios contruidos dentro de los coros de las catedrales de América.<sup>164</sup>

Incorpora Stevenson en su estudio la partitura de Gaspar Fernández (ca-1566-1629) *Guineo a 5* que luego estudiaremos (¿anterior a 1621?), estilo de música negra que considera adaptada al canto de la zarabanda<sup>165</sup>. Como dice el autor, esta música se puede transcribir en 6/8 con hemiolia constante en 3/4 y tonalidad de *Fa Mayor*. Un solo, o solistas, son contestados por el coro, que gobierna la textura.

Otros datos interesantes aportados por el investigador son los escritos por Gomes Eannes de Azuara, quien describe en su *Chronica do descubrimento e conquista de Guiné* (1453) cantos de lamentaciones en cautivos de Lagos traídos a Lanzarote en 1444: “[...] sus cantos de lamentación según la costumbre de sus habitantes”.

---

<sup>160</sup> Ibíd. Pág. 485.

<sup>161</sup> Ibíd. pág. 486.

<sup>162</sup> Ibíd.

<sup>163</sup> LABAT'S, Jean-Baptiste: *Nouveau Voyage aux isles de L'Amérique*, Paris, 1722. IV, pág. 154.

<sup>164</sup> STEVENSON, “The Afro-American Musical Legacy...”, Art.Cit. Pág. 488.

<sup>165</sup> Ibíd. Pág. 496.

A quien se le rompió el corazón aunque no entendiese la letra<sup>166</sup>. En 1451 se describen varios hombres silvestres de canarias danzando “a su modo” en una celebración en honor del embajador imperial enviado por Frederick III a Lisboa para traer a la princesa Leonor, elegida como esposa.

Cita otros documentos musicales a tener en cuenta, como una *guaracha* de Juan García (Céspedes) dentro de los manuscritos de Gabriel Saldívar que demostraría que este estilo sería oriundo de Puebla antes de 1670. Es la obra titulada “Convidando está la noche”<sup>167</sup>, y que igualmente analizaremos más abajo. Menciona unos *Cumbees* en Guanajuato, cuyo ritmo acelerado en ternario son considerados por Saldívar como de Guinea.<sup>168</sup>

Igualmente menciona el importante legado musical del *Códice Trujillo* del Perú (1782-1785), donde dice que se conserva música de negros y transcripciones de canciones de negros en el 2º volumen del manuscrito que se conserva en la Biblioteca de Palacio de Madrid, obra sobre la cual también hablaremos luego.

Según Stevenson dos manuscritos mexicanos en tablatura contienen danzas de negros. De 1650<sup>169</sup> cita la pieza *Portorrico de los negros*<sup>170</sup> y de 1720 *Zarambeque y cumbees* subtitulados “canciones en idioma guineo”<sup>171</sup>; dos obras Joseph Chamorro profesor danza y de guitarra de Oaxaca en 1862 y descendiente de africanos<sup>172</sup>.

---

<sup>166</sup> *Ibíd.* Pág. 497.

<sup>167</sup> *Ibíd.* Pág. 498.

<sup>168</sup> Está en una fuente de tablatura del XVIII que no hemos podido consultar.

<sup>169</sup> Se encuentran en la obra de Sebastián de Aguirre *Método cítara de 4 órdenes / mi-do-sol-la*, copista Martín de Villegas de Puebla, o Códice Saldívar II, ¿ca. 1650? Antonio de León en el *Mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*, Fondo de Cultura Económica, ciudad de México, 2016, lo ubica ca. 1660, pág. 213. Sebastián de Aguirre fue de origen español afincado en México. Nació a mediados del XVII, por lo que la obra quizás sea posterior. No tenemos datos fehacientes de sus fechas de nacimiento y muerte.

<sup>170</sup> Utiliza los mismos acordes que en la anterior *Portorrico de la Puebla*, en tonalidad *Mayor*, se basa en la alternancia de I-IV-I-V, y punteados en estas mismas armonías. Puede escucharse este tema en el disco compacto *Aguirre. Los otros*, Deutsche harmonia mundi 82876 60489 2, 2004. BMG Ariola. En este disco sitúan la muerte del compositor ca. 1720. Hemos podido consultar el manuscrito del Códice Saldívar 2 gracias a Eloy Cruz, quien amablemente nos facilitó una copia. Los músicos del disco la interpretan en aire binario, con algunas partes en hemiolia. El manuscrito es muy confuso y difícil de transcribir, pues no hay indicación de compás ni tempo, tan solo la cifra del diapasón.

<sup>171</sup> Estudiadas en STEVENSON, Robert: *Music in Aztec & Inca Territory*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968, pág. 236. También comenta el *Zarambeque* (pág. 236) y el *Portorrico de los negros* (pág. 235). Visto en Google Books.

<sup>172</sup> *Ibíd.* pág. 232.

## IV.1. Unos apuntes sobre México

Diferentes autores se han inclinado a favor de considerar la africanía de la música novohispana y contemporánea en México. Hay que citar a Gabriel Saldívar, Aguirre Beltrán y Rolando Antonio Pérez Fernández como principales aportadores. Los elementos negros en el baile son refrendados con recientes investigaciones que denotan la presencia de patrones rítmicos subsaharianos en la música tradicional de México<sup>173</sup>, tal y como explica Gutiérrez Rojas:

[...] en estos compendios pueden observarse ciertas piezas que inducen a pensar que para ese momento la transculturación había ya amalgamado, en los repertorios novohispanos, elementos españoles, africanos e indígenas. Casos representativos al respecto lo constituyen el método de cítara de Sebastian de Aguirre, aparecido en Puebla, y el de la tablatura anónima para guitarra de cinco cuerdas, procedente de León Guanajuato. Ambos, adquiridos por Gabriel Saldívar.<sup>174</sup>

Carlos Ruiz Rodríguez explica<sup>175</sup> que:

De acuerdo con Pérez Fernández («El chuchumbé y la buena palabra»), durante la primera etapa hay una marcada interacción entre lo indígena y lo africano; más tarde, entre lo español y lo africano; y finalmente, lo indígena es influido por lo afromestizo. El canto y baile afromestizos al final de la Colonia serían así la base

---

<sup>173</sup> ROJAS, Daniel Gutiérrez: “Apuntes Sobre El Aporte Africano a Los Repertorios Novohispanos” *Revista El Comejen*, 2011. Cita a KOETTING, James: “The son jalisciense: structural variety in relation to a mexican mestizo forme fixe”, en *Essays for a Humanist. An Offering to Klaus Wachsmann*, The Town House Press, New York, 1977, págs. 162-175. PÉREZ FERNÁNDEZ, *La Binarización de los Ritmos Ternarios...* Op.Cit. CHAMORRO, Arturo: “La herencia africana en la música tradicional de las costas y las tierras calientes”, *Tradición e Identidad en la Cultura Mexicana*, Ed. Agustín Jacinto, El Colegio de Michoacán-CONACYT, Samora, 1995, págs. 436-440; también CHAMORRO, Arturo: “El fenómeno de la rítmica combinada en grupos de tambores y ensambles de cuerdas rasgueadas en la tradición del son”, *El Rostro Colectivo de la Nación Mexicana*, Coord. Ma. Guadalupe Chávez, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, 1997, págs. 258-260. Y RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos: “Presencia africana en el repertorio musical del baile de artesanía de la Costa Chica”, *Diario de Campo*, 2007, págs. 128-139.

<sup>174</sup> *Ibíd.*

<sup>175</sup> RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos: “Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas”, *Trans. Revista Transcultural de música*, N° 11, 2007. [En Línea]

<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/130/estudios-en-torno-a-la-influencia-africana-en-la-musica-tradicional-de-mexico-vertientes-balance-y-propuestas> [Consulta 23 Nov 2019]

común que se perpetuaría luego en el periodo independiente a través del llamado tango. Precisamente en esa cuarta etapa, en 1766, es que aparece en Veracruz el baile del chuchumbé. Pérez Fernández analiza el chuchumbé sólo en sus aspectos literario, etimológico y coreográfico -pues menciona que el aspecto musical se ha perdido- y básicamente hace una propuesta para el análisis de un son colonial desde esos niveles. Así, transcribe la totalidad de la letra del chuchumbé y encuentra formas responsoriales y alternancias métricas de los versos que atribuye a la influencia africana. Subraya esta influencia previa en ejemplos de la literatura y la música novohispana como en el caso del portorrico o las guarachas de mediados del siglo XVII o también en danzas que prefiguran a estos procesos como la zarabanda.

[...] De acuerdo con Pérez Fernández, el aporte africano puede identificarse en género conocido como son y en otros más como el jarabe, la chilena, el gusto y el zapateado. Estos géneros se encuentran en las costas y cuencas fluviales de México y sus extensiones hacia las altiplanicies centrales, regiones que, en lo general, pueden comprenderse como la Llanura Costera del Golfo y el México Meridional. El número elevado de afroestizos en estas zonas durante el periodo colonial y su vínculo con actividades ganaderas permitieron mayor interacción y movilidad geográfica durante esa misma época, ayudando a la conservación de cualidades africanas. Según el autor, los rasgos rítmicos africanos existentes en la música mestiza mexicana son: patrones rítmicos y esquemas métricos divisivos y aditivos (como la presencia del patrón estándar); empleo de diferentes esquemas de subdivisión ternaria que crean efectos de contrarritmo; desplazamiento de patrones rítmicos con respecto al tramo temporal (o time span y denominado por Nketia como polirritmia); entradas a contratiempo en las que no coincide el punto axial y el punto inicial (Kubik); uso de los denominados recursos africanos de variación rítmica; empleo simultáneo de la subdivisión ternaria y la binaria; variaciones improvisatorias; carácter percusivo de los rasgueos y la diversidad de formas de ataque y articulación de cordófonos; uso de estructuras responsoriales en el canto; uso de instrumentos como el marimbol o maneras de ejecución como el palmoteo en cajas de resonancia; algunas categorías nativas de origen africano.

#### **IV.1.1. Sincretismo religioso musical en la Nueva España**

Los rituales precolombinos fuertemente arraigados propiciaron la pronta adopción de los rituales cristianos, incluyendo la música. En la sociedad conquistada no se necesitó de la creación de nuevos hábitos sociales, sino que se trabajaron los ya existentes, modificando algunos de sus elementos, para así, introducir fielmente el nuevo pensamiento religioso europeo. Fue así como “[...] los misioneros aprovecharon las estructuras sociales prehispánicas para incentivar la identificación de las sociedades precolombinas en el cristianismo”.<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> URCHUEGUÍA, Cristina: La colonización musical de Hispanoamérica. En M. Gómez, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol 2. De los reyes católicos a Felipe II* (págs. 463-499). Madrid: Fondo de cultura económica, 2012. Pág. 469.

Las élites indígenas adoptaron los elementos culturales españoles con la finalidad de acceder a puestos administrativos importantes con el objeto de ascender socialmente, uno de estos elementos culturales fue la música. La inclusión de los indígenas en materia musical, fue desde la mano de obra para la fabricación de instrumentos, la integración como cantantes de parroquias, hasta incluso, la producción de obras musicales polifónicas para finales del siglo XVI.

La dinámica que se realizó a favor de la evangelización no incluía hasta el momento el uso de la música. Fue hasta 1526 donde se declara que no se prohibiera la música de los indígenas, siempre y cuando careciera de un enfoque religioso no católico, “[...] dando así la pauta legal para que la práctica musical de los indígenas pudiera encauzarse hacia la nueva religión”.<sup>177</sup>

Turrent, parafraseando a Pedro de Gante:

[...] y comprendí que toda su adoración de ellos a sus dioses era cantar y bailar delante de ellos, y como yo vi esto, y que todos sus cantares eran dedicados a sus dioses, compuse metros muy solemnes sobre la Ley de Dios y la Fe.<sup>178</sup>

Una de las formas que tuvieron los religiosos españoles para ir convirtiendo a los indígenas al cristianismo fue el canto eclesiástico. Se les enseñó música y posteriormente las tareas de “[...] copiar manuscritos de música para que con la práctica en escribir notas claras aprendieran mejor sus nombres, su colocación en el pentagrama y sus valores”.<sup>179</sup>

En 1558, Bernardino de Sahagún (1499-1590), misionero franciscano que fue encargado de escribir en lengua náhuatl aquello que considerara más útil para la cristianización de la sociedad conquistada, prepara su obra *Historia general de las cosas de la Nueva España*, escrita también en lengua náhuatl, terminándolo para el año 1577. En el segundo libro de esta colección, describe los cantos y danzas de los indígenas en fiestas y ceremonias religiosas del Templo Mayor.

En 1583 se publica en México la obra de este mismo autor *Psalmodia cristiana y Sermonario de los Santos del año, en lengua mexicana, ordenado en cantares o psalmos para que canten los indios en los areytos que hacen en las Iglesias*. Esta obra es en palabras de Espejel un:

---

<sup>177</sup> TURRENT, *La conquista musical de México*, Op.Cit. Pág. 57.

<sup>178</sup> Turrent toma la cita de “Carta de fray Pedro de Gante al rey Felipe II”, en GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín: *Códice franciscano de la Nueva colección de documentos para la historia de México*, vol. II, Ed. Salvador Chávez Hayhoe, México, 1941. Pág. 206.

<sup>179</sup> CAMPOS, Rubén: *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México 1525-1925*, Talleres gráficos de la Nación, México, 1928. Pág. 44.

[...] conjunto de salmos distribuidos en el calendario de fiestas, se centró en el deseo religioso de desaparecer los antiguos cantos reemplazándolos por salmos adaptados a los cantos profanos para intentar anularlos.<sup>180</sup>

No obstante, el intento de la iglesia de terminar con las expresiones profanas de cantos y bailes no debió de ser exitosa al 100%, hay que pensar que fuera de las zonas de influencia de la iglesia, las manifestaciones musicales autóctonas debieron dar lugar a nuevas formas mestizas bajo la influencia de la música popular española y el aporte negroide.

## IV. 2. Perú

En ese país se pueden señalar dos tradiciones musicales diferentes, la heredera de la música de los Incas en la zona montañosa del interior, de la que ya hemos hablado, y el legado africano, muy presente en la costa.

William Tompkins explica en su estudio sobre las tradiciones musicales de los negros del Perú que algunos elementos musicales africanos se mantuvieron en América debido a que compartían características con la música europea. Los afroperuanos adoptaron nuevos elementos musicales hispánicos que eran compatibles con el ethos africano, manteniendo su preferencia por ciertos timbres instrumentales, gusto por la percusión, patrones de llamada y respuesta como aspectos fundamentales, asimilando progresivamente más elementos europeos.<sup>181</sup>

Entre las muchas reflexiones interesantes que Hopkins manifiesta en su estudio está la de no considerar la etimología de una palabra como origen de un estilo. Por ejemplo África, para un término africano. O un nombre de origen español para un estilo en el que no se puede negar la influencia africana<sup>182</sup>. Como otros autores, considera que la influencia negra es anterior a la llegada al Nuevo Mundo, citando el dato de esclavos negros que Francisco Pizarro llevó en su conquista del Perú en 1524<sup>183</sup>. Tompkins señala que los negros libertos fueron desarrollando su cultura en las zonas rurales, siendo afroperuana, donde pervivieron elementos africanos y españoles.<sup>184</sup>

---

<sup>180</sup> ESPEJEL DÍAZ, Daphnee: *Cantos y salmos. Reflexiones sobre la convergencia de las cosmovisiones mesoamericana y cristiana en la Nueva España del siglo XVI*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 2000. Pág. 27.

<sup>181</sup> TOMPKINS, William: *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*, Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú CEMDUC, 2011. Págs. 16-17. Traducción de Juan Luis Dammert y Raquel Paraíso del volumen de 1982 conservado en la Universidad de California de Los Ángeles.

<sup>182</sup> *Ibíd.* Pág. 17.

<sup>183</sup> *Ibíd.* Pág. 19.

<sup>184</sup> *Ibíd.* Pág. 24.

Al respecto de la colección conocida como *Códice Trujillo*<sup>185</sup> y realizada por Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (1737-1797) en las visitas episcopales como obispo de Trujillo entre 1782 y 1785, manifiesta que se pueden observar imágenes de danzas negroides, como la “Danza de Bailenegritos”, “Danza de Negros”, “Negros tocando marimba y bailando” y la “Tonada llamada El Congo”<sup>186</sup>. Sin embargo, luego explica que las piezas musicales tienen influencia española y mozárabe, mientras que otras tienen un definido sabor indígena. Algunas incluso usan lenguaje indígena en sus textos. También señala algunas partes con mezcla de elementos españoles, africanos e indígenas, lo que le lleva a concluir que un estilo criollo, o nacional, ya estaba presente en esa época (finales del XVIII). Al respecto de la “Tonada el Congo a Voz y Bajo Para Baylar Cantando” Tompkins afirma que salvo el texto y alguna síncopa, no se pueden señalar muchos elementos africanos. Presenta estructura en cuatro compases y tonalidad *Mayor*. Su carácter musical le lleva a afirmar que lo más probable es que fuera alguna estilización de música afroperuana dirigida a europeos<sup>187</sup>.

Otra autora, Tiziana Palmiero<sup>188</sup> explica que:

[...] la forma musical del villancico tomó un auge inesperado en América. En algunos casos, como las fiestas de Navidad, estos cantos se escuchaban también al interior de los templos. El hecho de hacer uso de melodías recopiladas desde la tradición oral, respondía a un fenómeno bastante común de uso y difusión de melodías populares en el repertorio musical escrito. Además, se sabe que durante la evangelización, los misioneros y curas, junto a la enseñanza del canto llano y de órgano entregaban a los evangelizados un repertorio de músicas profanas pertenecientes a la tradición escrita y oral de España:

*También han puesto en su lengua, composiciones y tonadas nuestras, como de octavas, y canciones de romances, de redondillas, y es maravilla cuán bien las toman los indios, y cuánto gustan. Es cierto gran medio este y muy necesario, para esta gente. En el Pirú llamaban estos bailes, comúnmente taquí*

[...] Este tipo de repertorio se ejecutaba con instrumentos como el arpa, la guitarra barroca o la *guitarrilla española*, además de flautas y violines; un buen ejemplo de este tipo de repertorio lo constituye el llamado *Códice Zuola*, 18 canciones que acusan un origen común; aparecieron en España como composiciones probablemente polifónicas y circularon en América también

---

<sup>185</sup> Se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Pueden consultarse las láminas y partituras aquí: [En línea]

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Codex\\_Mart%C3%ADnez\\_Compa%C3%B1%C3%B3n.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Codex_Mart%C3%ADnez_Compa%C3%B1%C3%B3n.pdf) [Consulta 20 sep 2019]

<sup>186</sup> TOMPKINS, *Las tradiciones musicales...* Op.Cit. Pág. 27.

<sup>187</sup> *Ibíd.* Pág. 28.

<sup>188</sup> PALMIERO, Tiziana: *Las láminas musicales del códice Martínez Compañón. Trujillo del Perú, 1782-85. Espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías prácticas musicales de los habitantes de su diócesis*, Tesis Doctoral Facultad de Filosofía y humanidades, Universidad de Chile, 2014. Págs. 188-189.

como parte de la tradición oral. Estos cantos representan seguramente un elemento de mediación entre la música hispánica de tradición escrita definida como *tonos humanos*, por lo tanto música secular, y la práctica de la tradición oral monódica andina. Bajo esta forma fueron recopiladas por Zuola, se trata por lo tanto de melodías sin bajo en su mayoría.<sup>189</sup>

Como dice la tiziana<sup>190</sup>, las músicas populares no ligadas a rituales que llegaron a América y se aclimataron, en breve tiempo dieron lugar a nuevas manifestaciones locales que “[...] tomaron el camino de vuelta a Europa, donde tuvieron un desarrollo autónomo”. Cita la Chacona del siglo XVII y el fandango del XVIII.

Y apunta sobre la contradanza:

Durante el siglo XVIII, llegaron a América otras danzas europeas, entre las cuales destacaban, por su popularidad, el minueto y la contradanza. Estos nuevos bailes europeos tuvieron un gran impacto y sirvieron de modelo para las evoluciones de muchas otras danzas en América; por ejemplo, la coreografía de la contradanza fue adoptada por las cofradías religiosas, como podremos observar más adelante, en el análisis de las láminas musicales del *Trujillo del Perú*.<sup>191</sup>

Volviendo al aspecto musical, Tompkins<sup>192</sup> considera que la mezcla de la música hispano-europea, indígena, y negra dio lugar a la música criolla. Esta nueva música desplazó a la música de los bozales, aunque no del todo. Señala cómo viejas formas populares españolas como el “son de los diablos”, “moros y cristianos” y el “zapateo” siguieron cultivándose.

Al respeto de los movimientos de las danzas de los negros, Max Radiguet escribe en 1890:

[...] los negros, sobre todo, distorsionan las graciosas y apasionadas danzas del Perú, introduciendo en ellas posturas grotescas y movimientos desordenados de sus bamboleos africanos.<sup>193</sup>

Podríamos por ello pensar que el elemento negro más destacado en estos géneros populares es el baile, o más bien, la forma de bailar, más que la música en

---

<sup>189</sup> El conocido como *Códice Zuola* es un manuscrito de Cuzco del siglo XVII realizado por Fray Gregorio de Zuola, sacerdote español franciscano que arribó a Cochabamba en 1666. En 1678, se trasladó a Cuzco, donde falleció en 1709. Según Carlos Vega y Teófilo Wilkes, pudo escribirse entre 1670 y 1709.

<sup>190</sup> *Ibíd.* Pág. 212.

<sup>191</sup> *Ibíd.*

<sup>192</sup> *Ibíd.* Pág. 36.

<sup>193</sup> RADIGUET, *Lima y la sociedad peruana*, Op.Cit. Citado a través de TOMPKINS, Op.Cit. Pág. 47.

sí misma. Esto sin descartar que la forma de interpretar ritmos y melodías debió verse igualmente afectada cuando la interpretaban los negros.

En este sentido se manifiesta Tompkins:

En mano de los criollos, los bailes importados de Europa, como el vals (o valse) experimentaron tales alteraciones en el estilo musical y bailable que llegaron a considerarse en ocasiones como música nacional. Otras formas musicales que originalmente vinieron de la herencia musical española, como los diablos, moros y cristianos y el zapateo fueron perpetuadas por los negros, quienes introdujeron en ellas su característico estilo afroperuano e instrumentos musicales. Los bailes criollos fueron también muy representados por los negros, cuyas interpretaciones fueron a menudo criticadas por ser especialmente «lascivas» (o lo que esta palabra significase para las mentes decimonónicas). El landó y el toro mata, dos bailes hoy considerados representativos de la música afroperuana, pueden no haber sido exclusivamente formas musicales negras en el siglo XIX, sino, tal y como las fuentes documentales nos indican, bailes plebeyos interpretados por negros y mestizos. En resumen, para fines del siglo, los negros se habían mezclado culturalmente con otras razas de las clases bajas hasta el punto de que su principal medio de expresión musical fueron los bailes y canciones criollas, los que también brindaban la suficiente libertad de interpretación como para satisfacer la estética negra.<sup>194</sup>

### IV. 3. Cuba

Al respecto de las relaciones de la música negra con la música folclórica cubana, Fernando Ortiz tiene diversas publicaciones, donde destaca su trabajo *La Africanía de la música folclórica de Cuba*<sup>195</sup>. De entre sus ideas más destacadas en esta obra señalamos la de aceptar un mayor influjo de las músicas populares (de abajo) hacia las académicas (superiores)<sup>196</sup>, aunque haya intercambio igualmente de arriba hacia abajo, sosteniendo la existencia de una creación popular real. Pone un ejemplo en la Zarabanda, baile impúdico de negros que tuvo vida académica y popular, al igual que diversas contradanzas.

Sus ideas al respecto de la música afrocubana y la indocubana giran en torno a que en Cuba confluyen elementos elementos indios (indígenas),

---

<sup>194</sup> TOMPKINS, William: *Las tradiciones musicales...*, Op.Cit. Pág. 49

<sup>195</sup> ORTIZ, Fernando: *La Africanía de la música folclórica de Cuba*, Editorial Música Mundana Maqueda, Madrid, 2005. [1ª Ed. 1950] Destacamos también su obra *Los bailes y el teatro de los Negros en el Folklore de Cuba*. Editorial Ciencias Sociales, 1951, continuación de la anterior.

<sup>196</sup> En este aspecto igualmente se manifiesta Peter Manuel en *Creolizing Contradance in the Caribbean*. Temple University Press. Philadelphia, 2009, p.76. “[...] los lazos entre la contradanza y las canciones vernáculos eran directos. En primer lugar, los compositores de contradanzas tomaban prestado con libertad de las canciones populares de la época”. Pone ejemplos de composiciones de autor.

Europeos, africanos y asiáticos (Manila y China meridional)<sup>197</sup>, aunque afirma que la asiática es imperceptible. La Africana y española sí. Y dice que de la autóctona, no ha quedado nada. Explica que el mulato llegó a Cuba desde fuera y que en España sonaba la música africana antes de nacer Colón, donde se ha dado una mezcla de músicas negras y árabes desde tiempos preislámicos.<sup>198</sup>

Fernando Ortiz explica que en la música cubana hay herencia de diferentes culturas negras;<sup>199</sup> y que no se puede generalizar. Hay música *dajomé*, *lucumí*, *carabalí*, *conga*, *arará*, *yoruba*, etc. No obstante, hay ciertas generalizaciones, como el uso de ciertos tambores, pero es muy difícil distinguir de dónde viene cada cosa. Además, señala que nunca se ha estudiado a fondo. Aún así, se conservan ritos y liturgias muy antiguas sin contaminar que pueden permitir su estudio. Igualmente en Brasil, pero señala que hay que tener cuidado con discos y películas que falsean los estilos, los nombres, etc. Igualmente podemos decir hoy al respeto de lo que circula en Youtube. Sobre este mismo aspecto, advierte Jones, que en algunas partes de África occidental las bandas de baile están modificando su propia música folclórica, distorsionándola por completo, sustituyendo sus ritmos cruzados por el típico bajo de jazz que es occidental.<sup>200</sup>

Señala los tipos de escalas utilizadas por los afrodescendientes: por ejemplo mixolidias, hexacordes y pentafónicas en ritos afrobrasileños<sup>201</sup>. Dice que cambia la música según las ciudades, debido a la diferente mezcla y según la singularidad musical. Destaca la importancia del legado español y de otras regiones de América, explicando que el estudio de la música afrocubana debe tener en cuenta la danza, la poesía y la pantomima<sup>202</sup>. Ortiz dice que el lenguaje tonal africano está aún presente en Cuba, por ello va unido, y aún perdura en algunos ritos religiosos. También usan el castellano deformado.

Al igual que hiciera Simha Arom al respecto de los planteamientos de transcripción de la música africana, Ortiz considera que los sistemas de transcripción occidentales no valen para la música afrocubana<sup>203</sup>. Para él, la visión de los clásicos de la música popular es un folclore reinventado, y por ello desvirtuado: “No es lo mismo folclórico que popular”<sup>204</sup>.

---

<sup>197</sup> ORTIZ, *La Africanía de la música folclórica de Cuba...* Op.Cit. Págs. 27-28.

<sup>198</sup> *Ibíd.* Págs. 23-26.

<sup>199</sup> *Ibíd.* Pág. 76 y ss.

<sup>200</sup> JONES, *Studies in African Music*, Op.Cit. Pág. 114. Amplia este aspecto en su capítulo “La música neopopular”, págs. 252 y ss., donde especifica, entre otros, el carácter exhibicionista de las danzas, en las que la mayoría de las personas son espectadores en lugar de participantes. Asimismo la influencia del Jazz, la armonía a cuatro partes y movimientos derivados del *music-hall*, incluyendo el claqué. También la inclusión de la guitarra y la base rítmica en compás cuaternario. A esto se suma el gusto por las armonías en acordes, con predilección por los acordes en la secuencia de tónica, subdominante, dominante y tónica.

<sup>201</sup> ORTIZ, *La Africanía de la música folclórica de Cuba...* Op.Cit. Nota 10 en la pág. 112.

<sup>202</sup> *Ibíd.* Pág. 82.

<sup>203</sup> *Ibíd.* Pág. 83.

<sup>204</sup> *Ibíd.* Pág. 87. Usa “popular” en el sentido de música popularizada, que no tiene por qué ser necesariamente folclórica. Igual nos manifestamos nosotros en nuestros trabajos.

Fernando Ortiz señala el poder de transformación musical del negro con las músicas blancas:

[P. Trilles sobre los pigmeos] al mismo tiempo observaba cómo los negrillos transculturaban en seguida la música blanca al sistema modal de los negros. Lo cual ha hecho decir que «Aún en los casos en que los negros toman a los blancos sus melodías y sus instrumentos, ellos hacen en realidad *música auténticamente negra* (...) Tal facilidad radica no solamente en la fuerza que tiene el negro de imprimir a lo que él toca un carácter propiamente negro, sino el don que él posee de imaginar una expresión musical independiente de la que él ha podido traducir». Y esa fácil, casi espontánea y casi inconsciente africanización de la música blanca, que ya se observa entre los negritos pigmeos de la selva, habrá que tenerla en cuenta para explicar cómo también la música popular europea, al ponerse en contacto íntimo con los músicos afroamericanos, se «tropicaliza» en América, es decir en la América «de color».<sup>205</sup>

Más consideraciones al respecto de los usos poéticos del negro en América son explicadas por el musicólogo cubano. Explica<sup>206</sup> que el negro trató de vaciar las expresiones poéticas africanas en la métrica cubana traída de España. El influjo africano salpicó el lenguaje español con afronegrismos y con variedad de fonemas, pero sobre todo penetró en la música. Manifiesta que las melodías han pasado a la música cubana.<sup>207</sup> Cita nombres de ritmos en lengua africana<sup>208</sup> y presenta partituras de ritmos afrocubanos con cierta repetición de patrones en diferentes toques *Lucumí*.

Explica Ortiz que no se han estudiado los ritmos que los negros trajeron a Cuba<sup>209</sup>, afirmando que una misma fórmula rítmica puede hallarse en diferentes lugares sin que necesariamente tengan conexión. Presenta siete células básicas rítmicas africanas en Cuba, Tresillo Cubano<sup>210</sup>, Cinquillo, Contradanza cubana, “La conga”, destacando el silencios en partes fuertes y el uso de la clave en compases binarios y ternarios<sup>211</sup>.

Para Luis Manuel Álvarez:

[...] estos ritmos se encuentran diseminados en todos los grupos negros del Caribe incluyendo zonas afro-haitianas como la tumba francesa, así como en

---

<sup>205</sup> *Ibíd.* Pág. 104.

<sup>206</sup> *Ibíd.* Pág. 149.

<sup>207</sup> *Ibíd.* Pág. 154.

<sup>208</sup> *Ibíd.* Pág. 157.

<sup>209</sup> *Ibíd.* Pág. 163.

<sup>210</sup> Puede escucharse una clave de tres golpes percutida en la campana en este audio de la tribu Akan de Ghana: 2 “Ompeh”, *Rhythms of life songs of wisdom. Akan Music from Ghana, West Africa*. Smithsonian Folkways, DC 20560. 1996. Podría medirse en un compás lento de 3/4. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=MIW0ewTGVio> [Consulta 11 Oct 2019]

<sup>211</sup> ORTIZ, *La Africanía de la música folclórica de Cuba...* Op.Cit. Págs. 164-165.

Brasil y en el África oriental, los cubanos no se percataron de esto y decidieron denominarlo como cinquillo cubano.<sup>212</sup>

Álvarez afirma que ya existe en la segunda mitad del siglo XIX esta clave operando en la danza, como un patrón que ordena la armonía, la melodía y también el ritmo. Sobre este patrón también se agrupan otros ritmos comunes a las culturas árabes e hispanoárabes. Entre ellos cita al patrón conocido como de “Tango español”<sup>213</sup>:



Y este otro muy relacionado con el anterior que considera de origen árabe y que fue nacionalizado en Cuba como ritmo de Habanera:



Igualmente está este otro ritmo común a los anteriores en el mundo indígena:



Un buen ejemplo de la permanencia de elementos negros en las músicas de Puerto Rico es la “Bomba” *Bambulæ sea ya*<sup>214</sup>, que presenta escalas pentatónicas en

<sup>212</sup> ÁLVAREZ, Luis Manuel: “La presencia negra en la música puertorriqueña” en *La tercera raíz: presencia africana en Puerto Rico*. Edición de febrero - marzo 2007. CEREP-ICP (Centro de la realidad puertorriqueña-Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan. Pág. 4. [En línea]

[https://www.academia.edu/26987874/LA\\_PRESENCIA\\_NEGRA\\_EN\\_LA\\_M%C3%9ASICA\\_PUERTORRIQUE%C3%91A](https://www.academia.edu/26987874/LA_PRESENCIA_NEGRA_EN_LA_M%C3%9ASICA_PUERTORRIQUE%C3%91A) [Consulta 10 Oct 2019]

<sup>213</sup> *Ibíd.* Pág. 15. Pueden escucharse ambos patrones rítmicos en la famosa canción “Chequi Morena”. Entre los versos de la letra se dice “dónde estará ese ritmo caramba del merecumbé”: Chequi Morena - José González Y Banda Criolla [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=HVArurL0bTY> [Consulta 12 Oct 2019]

<sup>214</sup> “El Conde De Loiza / Bambulæ Sea Ya”. Hermanos Ayala - *Bomba De Loiza*, 2001. [En línea] [https://www.youtube.com/watch?v=rKfXI4-D\\_sc](https://www.youtube.com/watch?v=rKfXI4-D_sc) [Consulta 12 Oct 2019]

la voz, y secciones polirrítmicas en consonancia con la forma africana de interpretación. Igualmente la estructura antifonal de canto de llamada y respuesta a coro.

Volviendo a Fernando Ortiz<sup>215</sup>, explica que en Jamaica los ritmos negros son más libres en las zonas campesinas que en los centros urbanos, algo que ya hemos señalado en otros países como Perú o Brasil. Y señala que la cuadratura rítmica no es propia de las culturas primitivas, algo que apoyaría nuestra tesis sobre el acomodo rítmico y melódico negro sobre la base musical española. Menciona que no podemos hablar de síncope al modo de concepto occidental, como dijimos anteriormente, aunque señala las discrepancias en este sentido en el mundo de la musicología.

De nuevo señala la importancia de los cambios de tono en los cantos, los cuales suponen cambios de significado en las palabras<sup>216</sup>. Explica que las escalas africanas no tienen tónica. Algo que será muy importante a la hora de analizar las melodías de supuestos cantos de origen negro.

Al respecto de los diferentes cantos que presenta como afrocubanos, se pregunta Ortiz si son adaptaciones al sistema occidental de escalas o eran así<sup>217</sup>. Algunos cantos *kimbisa* conservan escalas pentatónicas. Pone Ortiz otros ejemplos con escalas hexátonas y heptatónicas de diversos rituales.

Presenta un ejemplo de rumba en el que si bien las armonías son occidentales, considera que las melodías son creaciones afrocubanas<sup>218</sup>. Pero también señala que diversos compositores han usado escalas a las que se le quita la sensible para darle aire africano. Como aportación cubana negra en ritmo, considera el patrón en compás de 2/4: *semicorchea-corchea-sc-c-c* y *c-sc-c-sc-c*, el llamado “cinquillo”. Alejo Carpentier lo considera traído de Haití, pero Ortiz se plantea si puede ser directamente negro.

También señala otras influencias africanas<sup>219</sup>, como la cadencia melódica hacia la tónica descendiendo con notas repetidas (*mi-mi-re-re-do*), frecuentes al final de algunos estribillos en Cuba. También los inicios en anacrusa, que facilitan el comienzo del movimiento en las danzas. Así, en anacrusa comienzan muchas melodías religiosas *lucumí*, donde se conservan melodías africanas, al igual que otros ritos religiosos.

No obstante, dice que otros musicólogos opinan que pocas canciones negras del nuevo mundo están libres de la influencia europea<sup>220</sup>, salvo algunas excepciones en Surinam y Haití. Y señala correspondencias melódicas y rítmicas en espirituales negros de EE.UU con la música africana.

El musicólogo venezolano Juan Francisco Sans comenta diferentes noticias al respecto del tango y su vinculación con los negros:

---

<sup>215</sup> ORTIZ, *La Africanía de la música folclórica de Cuba...* Op.Cit. Pág. 169.

<sup>216</sup> *Ibíd.* Pág. 177.

<sup>217</sup> *Ibíd.* Pág. 183.

<sup>218</sup> *Ibíd.* Pág. 186.

<sup>219</sup> *Ibíd.* Págs. 187-188.

<sup>220</sup> *Ibíd.* Pág. 190.

El siglo XIX hispanoamericano estuvo plenamente consciente de esta paulatina intromisión de la cultura músico-danzaria africana en la contradanza. Así lo explica Félix M. Tanco en 1837 desde Matanzas cuando se plantea sin pruritos: «¿Quién no ve en los movimientos de nuestros mozos y muchachas cuando bailen contradanzas y valsos, una imitación de la mímica de los negros en sus cabildos? ¿Quién no sabe que los bajos de los dancistas del país son el eco del tambor de los Tangos?». La célula tango presente en las segundas partes de las danzas criollas parece ser entonces una melodización a alturas fijas de lo que hacían los tambores en estos bailes de negros, así como las coreografías resultantes un resabio de dichos bailes. No es a otra cosa sino a ese inefable tango al que se está refiriendo Toro en 1839, cuando retrata la perplejidad de un forastero frente al peculiar ritmo y coreografía de la contradanza local, definiendo esta contradanza como «una infracción de todas las leyes rítmicas».<sup>221</sup>

En el libro “La isla de Cuba” de Jean-Baptiste Rosemond de Beauvallon de (1844) encontramos descripciones similares:

La música de la Habana, compuesta de suspiros, movimientos animados, tristes estribillos, canciones repentinamente detenidas, ofrece una singular mezcla de alegría y melancolía. Las canciones de baile están llenas de frescura y originalidad; pero llenas de síncopas y medidas fuera de ritmo, que los hacen increíblemente difíciles. El famoso violonchelista Bohrer me confesó que había intentado en vano descifrar una parte del contrabajo ejecutada todas las noches en la *habanera* por un negro que no conocía una sola nota.<sup>222</sup>

Estos elementos rítmicos complejos podemos encontrarlos en partituras de rumbas a lo largo del siglo XIX. Armando Rodríguez Ruidíaz explica que en una partitura de rumba del XIX se observa la:

[...] presencia de ritmo binario, la sincopación, y la presencia de ciertos patrones rítmicos peculiares, derivados de las antiguas células ternarias de las canciones-danzas sesquiálteras españolas, como el tresillo cubano que aparece en el bajo.<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> SANS, Juan Francisco: “Orígenes del gentilicio musical en el siglo XIX en Hispanoamérica: genealogía de un proceso” *Boletín Música* N° 36, *Revista de música latinoamericana y caribeña*, 2014. [En línea] <http://www.casa.co.cu/publicaciones/boletinmusica/36/tematicos.pdf> [Consulta 14 dic 2019] Cita a Natalio Galán: *Cuba y sus sonos*, 1997, Pág. 135; y Fermín Toro: “Costumbres de Barullópolis II”, 1839 (25 de junio), respectivamente.

<sup>222</sup> ROSEMOND DE BEAUVALLON, Jean-Baptiste: *L'Ile de Cuba*, Dauvin et Fontaine, Paris, 1844. Pág.138. Estuvo en la isla entre 1841 y 1843.

<sup>223</sup> RODRÍGUEZ RUIDÍAZ, Armando: *El origen de la música cubana, mitos y realidades*, pág. 51. Toma los datos de Fernando Ortiz: “Ambere mayorá”. Rumba anónima del siglo XIX, del libro de ORTIZ, *La africanía...* edición de 1965, pág. 322. Partitura facilitada por el propio Armando. En la edición de 2005 manejada por mí no figura. [En línea]

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: !Am - be - re - ma - yo - rá, - am - be - ré! - - - . The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Para Armando,

[...] El «prototipo de la *rumba*», fue el resultado de un proceso de fusión cultural, en el que se combinan componentes europeos tales como el texto, las relaciones tonales (Mayor-Menor), las estructuras melódicas y armónicas, y la forma de copla-estribillo, con patrones sincopados y desplazamientos micrométricos de procedencia africana.<sup>224</sup>

Señala un tipo de elaboración formal que ya fue señalada por Nketia<sup>225</sup>, que consiste en una serie de variaciones consecutivas de una sola frase musical, lo cual es típico de la música africana, en la cual se otorga una mayor importancia a la elaboración rítmica que a la melódica, a diferencia del estilo europeo donde la sección rítmica funciona principalmente como soporte de la textura melódico-armónica. Y menciona el:

[...] bajo anticipado, característico de este estilo, convertía a esta sección de la textura musical en un participante más entre los planos que componen el contrapunto rítmico, en vez de constituir, como en el estilo europeo, la base de la

---

[https://www.academia.edu/4832395/El origen de la música cubana. Mitos y realidades](https://www.academia.edu/4832395/El_origen_de_la_m%C3%BAsica_cubana._Mitos_y_realidades) [Consulta 3 dic 2019]

<sup>224</sup> *Ibíd.*

<sup>225</sup> NKETIA, *The Music of Africa*, Op.Cit. pág. 125.

estructura armónica. A su vez, la función de guía y sustento o «línea temporal», es transferida a los planos más agudos de la textura y asignada a la clave cubana.<sup>226</sup>

#### IV.4. La fusión o mezcla de elementos musicales

Dice Tompkins:

[...] Aunque familiarizado con armonías de dos, tres y cuatro voces, el esclavo africano adoptó fácilmente las simples armonías de la música folk española e incorporó eventualmente las relaciones funcionales fundamentales del sistema armónico europeo. Así, la música afroperuana tiende hacia armonías simples de tónica y dominante, siendo las modulaciones del tono menor al relativo mayor las progresiones armónicas de más colorido.<sup>227</sup>

Señala Tompkins que:

La estructura melódica de la canción africana guarda algunas diferencias y algunas similitudes con la de la música europea. Más que estar basadas en el concepto abstracto europeo de las escalas musicales, las melodías africanas se basan en el uso controlado de secuencias de intervalos seleccionados que reflejan procesos melódicos, y los cantores están más al tanto de las series tonales de las melodías que de las escalas musicales por sí mismas. Además, muchas lenguas africanas tienen una estructuración tonal que influencia fuertemente la dirección de las melodías. Aunque los músicos africanos tengan un concepto diferente de la estructura melódica, tanto sus secuencias melódicas como la escala europea están basadas en intervalos diatónicos, un parecido que potenció aun más el sincretismo.<sup>228</sup>

Tompkins explica que es frecuente encontrar en la canción africana repeticiones de la misma frase melódica y del texto:

[...] las frases son generalmente cortas y simples, con una tendencia a descender  
[...] a veces también se encuentran influencias de la música indígena en las melodías negras, influencias que se hacen evidentes en ciertos tipos de giros melódicos y cadencias, y ocasionalmente en el uso de la escala pentatónica.<sup>229</sup>

Aunque este último caso es frecuente igualmente en África, donde se emplean diferentes tipos de escalas pentatónicas.

---

<sup>226</sup> RODRÍGUEZ RUIDÍAZ, Armando: *El origen de la música cubana*, Op.Cit. Pág. 61.

<sup>227</sup> TOMPKINS, *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*, Op.Cit. Pág. 183.

<sup>228</sup> Utiliza los estudios de NKE'TIA: *The Music of Africa*, Op.Cit. 147-159.

<sup>229</sup> TOMPKINS, *Ibíd.*

Al respecto del proceso de adaptación de letras y melodías por parte de los negros, dice Tompkins:

De especial interés es la manera en que los negros, no solamente los del Perú sino también los de otras partes del Nuevo Mundo, alteraron las letras de las canciones para acomodar las melodías.<sup>230</sup>

Cita una fuente de 1845 en la que un viajero observó que:

[...] Los mismos negros eliminan viejas estrofas e introducen nuevas a su gusto... Otro observador da cuenta en 1870 de que durante un solo acto religioso los libertos a menudo cantaban la letra de un espiritual negro en diferentes melodías, para después tomar una melodía que les gustara especialmente y ajustar a ella las letras de diferentes canciones.<sup>231</sup>

Estos procesos similares fueron señalados por Levine en los negros norteamericanos de Florida en 1830:

Los cantores prestan poca atención a la rima e incluso al número de sílabas de un verso: ellos comprimieron cuatro o cinco sílabas en un pie, o alargaron una para ocupar el espacio que pudieron haber llenado con cuatro o cinco; y aún así nunca estropearon una canción. Esta elasticidad en la forma es peculiar de la canción Negra.<sup>232</sup>

Tompkins aclara<sup>233</sup> que la estructura rítmica de la música tradicional africana es mucho más compleja que la tradicional europea. La práctica de la hemiolia es algo muy común y normal en África, mientras que en tradiciones folclóricas europeas no lo es, salvando el caso español, apuntamos nosotros. Pero recomienda precaución a la hora de:

[...] asignar un origen negro a cada canción y baile que posea un ritmo vivo, o un origen europeo a toda la música con un ritmo simple. En un estudio comparativo de la música negra en los cafés de Chicago (*cake walk*) y el «baile de la parra» de Huánuco, Perú, Luis Ramón y Rivera descubrió que la complejidad de una sola línea rítmica no es siempre un indicador de la influencia africana. Ambos ejemplos tenían similares patrones rítmicos y síncopas, y la gran diferencia estaba en las escalas usadas y en los giros melódicos. Como verificaría un estudio de los

---

<sup>230</sup> Ibíd. Pág. 185.

<sup>231</sup> Ibíd.

<sup>232</sup> LEVINE, Lawrence W.: *Black Culture and Black Consciousness* Oxford University Press, New York, 1977, pág. 29.

<sup>233</sup> TOMPKINS, *Las tradiciones musicales...*, Op.Cit. Pág. 187.

modos rítmicos de los persas (*darb*), los árabes (*iqā'at*) o los hindúes (*tala*), las culturas africanas no son las únicas que tienen estructuras rítmicas complejas.<sup>234</sup>

Al respecto de las características de los bailes y sus movimientos, Tompkins no se manifiesta partidario de considerar lascivos en sí mismos algunos de los movimientos de los bailes de negros. Aclara que muchos bailes no eran sexuales, independientemente de que se moviese las caderas y la pelvis:

[...] Mucho del criticismo que se dirigió a los bailes de esclavos negros fue debido a una interpretación equivocada de sus funciones, basada en valores culturales europeos. Debido a que los españoles en el Perú eran proclives a proyectar su propia sexualidad en los bailarines afroperuanos, parece que desconocían el hecho de que algunas de estas danzas podían ser sensuales sin ser necesariamente sexuales. Aunque muchos bailes africanos traídos al Perú por los esclavos fueron asociados posiblemente con los ritos de fertilidad y tenían connotaciones sexuales, otros muchos no tenían tal significado. Tampoco eran necesariamente sexuales todos los bailes que tenían movimiento de caderas ya que los bailes africanos generalmente involucran movimientos del cuerpo entero, y el movimiento de sacudida de hombros y cintura típico de muchos bailes africanos causa movimientos incidentales de la región pélvica, lo que comentaristas europeos malinterpretaron y calificaron de erótico e indecente. En lo relativo a los bailes con significado sexual, el concepto africano de sexualidad y baile está estrechamente vinculado a su cosmovisión en la que los dioses, el hombre y la naturaleza son uno solo, y a su más realista y desinhibida visión del sexo.<sup>235</sup>

Tompkins señala influencias del bel canto italiano y ornamentaciones vocales al estilo español en los cantos de los negros peruanos. Con elementos de voz rajada, sollozante, un estilo de tradición indígena<sup>236</sup>. Señala una característica del canto que nosotros identificamos igualmente en el flamenco:

[...] la nota final de una frase musical es cortada y cantada en una altura casi indefinida<sup>237</sup>

Pensamos que puede ser esa típica caída de los finales de los tercios (frases melódicas flamencas), con bajada de aproximadamente una octava. Lo vemos en estas bulerías de Camarón de la Isla<sup>238</sup>:

---

<sup>234</sup> *Ibíd.*

<sup>235</sup> *Ibíd.* Pág. 189.

<sup>236</sup> *Ibíd.*

<sup>237</sup> *Ibíd.*

<sup>238</sup> “Una estrella Chiquitita”. Polygram 1969. Ref. 8480539-2. Transcripción del autor. Puede verse completa en *Génesis Musical del Cante Flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Libros con duende, Sevilla, 2014. Págs. 1391 y ss.

Y señala otra característica común igualmente al flamenco y a la música de tradición oral española:

[...] Acentos rítmicos se anticipan o retrasan de acuerdo a la interpretación del cantante.<sup>239</sup>

Un elemento musical importante a señalar en la música española es la práctica de la hemiolia. Podemos encontrarla ya en obras del *Cancionero de Palacio*<sup>240</sup>, y por supuesto en la música tradicional y el flamenco. Sobre si considerar este elemento común con la música africana como una influencia de aquella sobre la nuestra, es una cuestión de difícil solución. Este es el argumento que utilizan algunos, unido a la presencia de negros en nuestra sociedad documentada desde el siglo XIII al menos, para considerar que parte de nuestra idiosincrasia musical se origina a partir del influjo negro, y que éste se dio antes de la conquista. Quizás esta consideración pueda ser aventurada. Hay que señalar que ya los griegos describen la relación sesquiáltera de 3:2 en los pies métricos, así que cabe la posibilidad de que esta característica estuviera integrada en nuestra cultura desde hace más tiempo del que nos pensamos.

En esta misma línea, pero desde el punto de vista melódico, el de las escalas, hay que decir que el cultivo del *modo de mi cromático* o *español*, tal y como lo define Miguel Manzano, que algunos vinculan erróneamente con un origen árabe, el mismo que igualmente encontramos en el flamenco, está tan extendido en toda la península (el más extendido de todos<sup>241</sup>) que supera en porcentaje al cultivo de este mismo modo en otros países. Esto le lleva a Manzano a concluir que no pudo

<sup>239</sup> *Ibíd.*

<sup>240</sup> “Rodrigo Martínez” por poner un ejemplo.

<sup>241</sup> MANZANO: *La jota como género musical*, Op.Cit. Pág. 145.

ser importado por los árabes<sup>242</sup>, sino que tiene que ser anterior. Quizás con la práctica de la hemiolia pudo pasar lo mismo<sup>243</sup>. Hacemos estas reflexiones al respecto de la idea que tenemos en occidente, tal y como decía antes Tompkins, de considerar la riqueza rítmica como exclusiva de los negros. Miguel Manzano señala que la polirritmia en la canción popular es uno de los recursos estéticos más singulares y se usa frecuentemente.<sup>244</sup>

Tompkins concluye al respecto de la música afroperuana explicando que los géneros españoles y otros nacionales peruanos se adaptaron a la idiosincrasia del negro, formando la tradición musical afroperuana. Esto conllevó a que los músicos y bailarines blancos y mestizos se vieran influenciados por ellos, por lo que a su vez se vieron influenciados sus cantos y bailes. Por lo tanto:

[...] la tradición musical afroperuana consiste en un tejido hecho a base de diferentes combinaciones y permutaciones de elementos de tradiciones musicales españolas, africanas y —en menor medida— de tradiciones musicales indígenas nativas; las proporciones de cada una de estas tradiciones varían dependiendo de cada género musical y de las áreas geográficas, cambiando con los desarrollos sociales y económicos a lo largo de la historia peruana. Así, en el análisis final, la música de los negros de la costa del Perú no es ni africana ni española sino que es como un vino nuevo en odres viejos: sobrepasó las matrices musicales tradicionales que la contenían y desarrolló su propia y rica cultura musical.<sup>245</sup>

---

<sup>242</sup> En la misma línea se manifiesta Marius Schneider en: “A propósito del influjo árabe. Ensayo de etnografía musical de la España medieval”. *Anuario Musical Vol I*. Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1946. Págs. 32-141. (44). En su incontestable estudio, con más de 300 ejemplos musicales, concluye que: “La influencia *específicamente* árabe debió ser bastante tenue, por cuanto los elementos comunes entre música española y música árabe son, en su mayoría, elementos comunes mediterráneos que no tienen ningún rasgo *particularmente* árabe. Además, hay elementos característicos (ejemplo 31) comunes a la India y a España desconocidos en la música Árabe, y seguramente de relación anterior a la expansión musulmana”. Miguel Manzano señala además que no se cultiva el intervalo de 2ª aumentada directa, típico de la música árabe, en el modo de *mi* de los cantos populares del repertorio leonés. *Cancionero Leonés*, Diputación provincial de León. 1988. Pág. 134. Tampoco en el cante flamenco apuntamos nosotros.

<sup>243</sup> En este aspecto recomendamos el trabajo de Pedro van der Lee “Zarabanda: Esquemas rítmicos de acompañamiento en 6/8”, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* Vol. 16, No. 2 (Autumn - Winter, 1995), University of Texas Press. Págs. 199-220.

<sup>244</sup> MANZANO, *Cancionero Leonés*, Op.Cit. Pág. 149. Se puede dar la polirritmia tanto en la parte rítmica del acompañamiento como entre ésta y el canto.

<sup>245</sup> TOMPKINS, *Las tradiciones musicales...*, Op.Cit. Pág. 190.

#### IV. 5. Transformaciones rítmicas

Arthur M. Jones residió durante varios años en la actual república de Zambia. Este autor hizo la siguiente puntualización al respecto de esta tendencia del africano a binarizar los ritmos ternarios del canto:

[...] el hecho extraordinario es que mientras con mucha frecuencia hace uso del ritmo ternario, el africano no puede reconocerlo conscientemente. Si, por ejemplo, un canto que contenga motivos ternarios perteneciente a la tribu A es aprendido y cantado por la tribu B, es virtualmente seguro que luego de breve tiempo, esta última emparejará el motivo «negra/corchea» igualando la duración de las figuras y castrando la cadencia rítmica ternaria, convirtiéndola en un uniforme «corchea con puntillo/corchea con puntillo» binario, carente de nervio. Del mismo modo al enseñar a los africanos la contradanza inglesa, por muy cuidadosamente que se haya enseñado ésta y se hayan hecho demostraciones, en el término de una semana el 6/8 pasará de «negra corchea/negra corchea» a cuatro corcheas con puntillo [...] y sin embargo, el ritmo de tambor básico, casi universal es ternario. Esto es un profundo misterio.<sup>246</sup>

También Jones señala<sup>247</sup> la tendencia de los negros en este mismo país a practicar pasos dobles donde debían de ser triples cuando les intentaban enseñar la “Morris Dance” (canción tradicional inglesa). Explica que por mucho que insistían, bailaban en 2, mientras el acordeón hacía 3.

Rolando Antonio Pérez explica que en la franja costera atlántica del Nuevo Mundo (zona oriental), donde se desarrolló una economía de plantación, se ha producido un proceso de transculturación interétnico dentro de los grupos africanos, quedando en el interior de las colonias un proceso de transculturación afrohispanico<sup>248</sup>. Será en esa zona costera donde se podrá observar la tendencia a la transformación binaria en el ritmo de la música por parte de las etnias africanas, lo que supone un alejamiento de su música originaria. Ocurrirá cuando el sujeto adopta cantos no pertenecientes a la tradición de su grupo tribal, es decir, en casos donde se produce un préstamo de tradiciones musicales, y se producirá tanto en la melodía como en el acompañamiento instrumental.<sup>249</sup>

Armando Rodríguez Ruidíaz explica<sup>250</sup> el por qué se producen estas transformaciones rítmicas:

---

<sup>246</sup> JONES, A. M. y KOMBE L.: *The Icila Dance Old Style, a Study in African Music and Dance of the Lala Tribe of Northern Rhodesia*, Longmans, Green and Co., LTD, Roodeport, South Africa, 1952. Págs. 28-29. Citado a través de Rolando, *La binarización de los ritmos ternarios...*, Op.Cit. Pág. 76.

<sup>247</sup> JONES, *Studies in African Music*, Op.Cit. Pág. 28

<sup>248</sup> PÉREZ FERNÁNDEZ, *La binarización...* Op.Cit. Pág. 45.

<sup>249</sup> PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio: *La música afroestilizada mexicana*, Editorial Pueblo y Educación, México, 1987. Págs. 18 y 24.

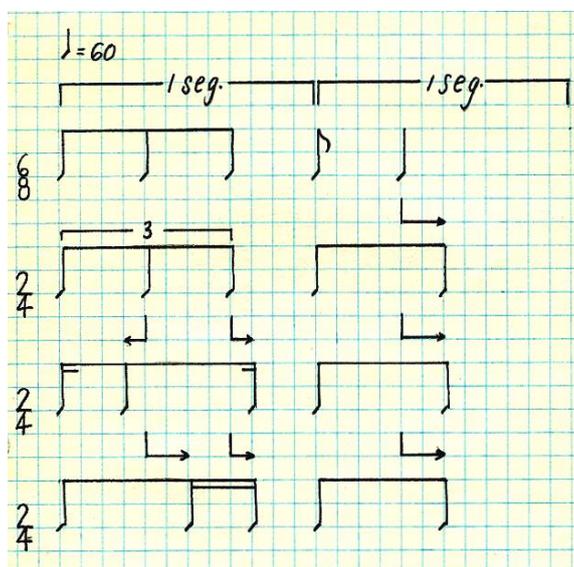
<sup>250</sup> RODRÍGUEZ, Armando: *El origen de la música cubana. Mitos y realidades*. Pág. 32.

[En línea]

Podemos señalar como posible factor de cambio, la tendencia en la música africana a flexibilizar la ejecución del ritmo, binarizando o ternarizando los valores a discreción mediante desplazamientos micrométricos de las subdivisiones del compás, con el propósito de crear un efecto de elasticidad rítmica. La oscilación entre la subdivisión binaria y la ternaria, la cual se inclinaba hacia el metro ternario en las antiguas canciones-danzas sesquiálteras, comienza a derivar gradualmente hacia el metro binario durante el siglo XVIII, hasta quedar fijado en éste hacia finales del siglo XIX.

Si bien Jones señala la existencia de la binarización rítmica, y Rolando Antonio Pérez explica el proceso de esta binarización y sus diferentes fases, según las zonas geográficas en la costa o el interior (más intenso en la costa), Armando Rodríguez puntualiza la causa por la cual se producen estas transformaciones: un desplazamiento micrométrico de las subdivisiones del compás, con la intención de dar la sensación de elasticidad rítmica. Nos parece una reflexión muy interesante. Pone el siguiente ejemplo donde:

[...] podemos apreciar el grado de variación micrométrica requerida para percibir una célula rítmica como binaria o ternaria. En este caso se ha asignado a cada unidad de tiempo, ya sea ésta una negra o una negra con puntillo, la duración de un segundo (indicación metronómica de negra = 60), y cada segundo se ha dividido a su vez en doce partes iguales, de manera que sea posible distribuirlo en unidades binarias o ternarias de igual duración.<sup>251</sup>



[https://www.academia.edu/4832395/El origen de la música cubana. Mitos y realidades](https://www.academia.edu/4832395/El_origen_de_la_m%C3%BAsica_cubana._Mitos_y_realidades) [Consulta 3 dic 2019]

<sup>251</sup> *Ibíd.* Pág. 32.

Pone un interesante ejemplo de transición del ternario al binario partiendo de la guaracha de Céspedes del XVII:<sup>252</sup>

1 En - la - gua - ra - cha - ¡Ay! - - - - Le - fes - ti - ne - mos - ¡Ay!

2 Ca - bó - co - da - te - rra - pre - ta - pena - bran - ca - vem - sa - ra - rá

3 Qui - ta - te - de - laa - ce - ra - que - mi - ra - que - te - tum - bo

4 La - mu - la - ta - Ce - les - ti - na leha co gi do mie doal mar

5

\* Transición de las células rítmicas ternarias a binarias

No obstante, Rolando Antonio Pérez señala con precaución la importancia del papel que España ha podido jugar en este proceso de binarización, trayendo una cita de Oneyda Alvarenga:

[...] el problema de la influencia española me parece ahora mucho más complicado de lo que juzgué en su tiempo. Para ponerlo en claro, sería preciso, antes que nada, establecer cuál es la importancia en España de la influencia negra, hasta qué punto ha participado ésta en la formación de las danzas españolas, y si los aspectos venidos de esa contribución fueron españolizados en gran parte del Brasil, por intermedio de Portugal [...]<sup>253</sup>

## V. La Tonalidad en el Nuevo Mundo. Sobre la teoría de los modos o afectos

Fray Pablo Nasarre fue un importante tratadista español que en el siglo XVIII estableció las bases sobre la teoría musical sobre la que se sustentó la música española de su tiempo, atendiendo especialmente a los *afectos*. Algo que se remonta a la época de los griegos, quienes establecieron, según sus ideas, el efecto que los diferentes modos musicales tenían sobre el espíritu. Nos preguntamos si

<sup>252</sup> *Ibíd.* Pág. 33. Ambas partituras han sido facilitadas por el autor.

<sup>253</sup> PÉREZ FERNÁNDEZ, *La binarización de los ritmos ternarios...* Op.Cit. Pág. 19. La cita la toma de la musicóloga ALVARENGA, Oneyda: *Música popular brasileña*, Fondo de Cultura Económica, México, 1947.

este sistema teórico-musical de Nasarre pueden ser influyente a la hora de elegir los diferentes tonos de las composiciones religiosas y también de las populares que se han podido documentar en el Nuevo Mundo, y por ello extraer conclusiones al respecto del punto de inicio de esta investigación.

Del estudio que Tiziana Palmiero<sup>254</sup> realiza del tratado de Nasarre se puede concluir, en términos generales, que los modos mayores, el V: *Do*, y los que se aproximan a estos, el VIII: *Re* con *do#* y *fa#*, están relacionados con el afecto de la alegría: “Alegría y concordia” y “alegría espiritual” respectivamente. Aunque el modo I: *Re*, también lo considera de “alegría grave”, y el VI<sup>a</sup>: *Fa* con *sib* como “Piedad con devoción”. Son estos los preferidos por Nasarre, ya que en las notas sobre el tono VIII dice:

Es este modo grave, e influye en el alma alegría espiritual, fervientes deseos de las cosas eternas, y de la vista de nuestro hacedor, y criador. Sus efectos son todos aquellos, que obra el primero, quinto, y sexto, y especialmente a lo que ayuda mucho es a levantar el corazón a Dios, alabándole, y dándole gracias de todo.<sup>255</sup>

El modo IV: de *Mi*, el vinculado con la música andaluza, el flamenco, y también mucha música tradicional española, está relacionado con el afecto de la “humildad y mansedumbre”.<sup>256</sup>

Aún así, a la hora de componer o armonizar, lo que observamos en las piezas de guitarra barroca, instrumento ampliamente utilizado en la música popular, es el uso del *modo Mayor, menor, menor* en forma de cadencia andaluza (*frigio*), y el *mixolidio*, que tiene una sonoridad muy relacionada con el *modo Mayor*. Lo que es síntoma de que ya por entonces se imponía el sistema musical moderno basado en la tonalidad *Mayor* y *menor*, en lugar de los modos eclesiásticos anteriores. En este aspecto Carlos Vega considera que se utilizaría este sistema mucho antes en entornos populares que intelectuales. Analizando otros documentos medievales. Explica que Vega que:

Otro sistema tonal que no es el gregoriano, viene ascendiendo desde fecha anterior, se entroniza en el plano social superior cuando lo adoptan reyes trovadores, penetra en la polifonía, lucha con los ocho modos, los elimina, y queda al fin absolutamente triunfante y dueño del mundo musical desde 1600 y sobrevive con decreciente vigor hasta nuestros días. Este sistema es el de las actuales escalas mayor y menores, que en aquella época incorporaban otras combinaciones y modalidades que han desaparecido. Hasta tres siglos después los teóricos no comprendieron que estaban en presencia de un verdadero sistema y en todos los sentidos sus características fueron consideradas como excepciones al orden litúrgico cristiano, simplemente porque todo juicio partía de la notación.

---

<sup>254</sup> PALMIERO: *Las láminas musicales del códice Martínez Compañón...* Op. Cit. Págs. 250 y ss.

<sup>255</sup> NASARRE, Pablo: *Escuela música, según la practica moderna, dividida en primera y segunda parte*. Herederos de Diego de Larumbe, Zaragoza, 1723-24. Vol 1. Pág. 80. BNE M/1105.

<sup>256</sup> *Ibíd.* Pág. 78.

En principio, pues, y de manera general, las canciones de los trovadores, troveros y minnesanger, las cantigas españolas y toda la restante música «vulgar» responde al sistema del mayor y los menores. La reacción, helénica del Renacimiento echó una cortina de humo sobre la brillante y triunfante expresión tonal de los trovadores; después, el proceso siguió su curso regular. Desde el siglo XII hasta el siglo XIII, el sistema tonal del mayor y el menor, impuesto en la práctica, lucha por conquistar la teoría y la notación. Su existencia antes del siglo XI es cuestión de lógica; su vigencia desde el siglo XIII está probada de canciones lípidamente, totalmente escritas por los amanuenses de la época con sus alteraciones «modernas».<sup>257</sup>

Tiziana Palmiero, al respecto de las tonadas y bailes de tierra del Códice Trujillo que agrupa fuera del ámbito religioso, dice que no están compuestas según las teorías modales vigentes por entonces, algo que sí se encuentra en el *Códice Zuola* por ejemplo, o en algunos cantos de cofradías de este mismo Códice Trujillo. Se utilizan en estas tonadas las tonalidades modernas desarrolladas en España a lo largo del siglo XVIII. Tonalidad *Mayor* y *menor*. Sin embargo en los cantos religiosos sí están en uso las teorías modales:

[...] podemos decir que los cantos de carácter religioso presentes en el código, revelan, en su mayoría, un uso de las teorías de los modos y tonos polifónicos. Nos resulta evidente, además, que las poblaciones del obispado manejaban las propiedades *afectivas* de los tonos barrocos y que las usaban para expresar contenidos extramusicales.<sup>258</sup>

[...] la teoría modal y la consecuente teoría de los tonos barrocos, que buscaba la relación entre éstos, las simbologías planetarias y humorales, y las afecciones del alma, habrían encontrado un terreno fértil, para su aceptación por parte de las poblaciones andinas, en las teorías de los tonos incaicos que ponían en relación éstos con los diferentes contextos de ejecución.<sup>259</sup>

No pensamos, por tanto, que las músicas populares que fueron surgiendo en América, debido al sincretismo y la mezcla de culturas, tuvieran armonizaciones basadas en una causa extramusical como la teoría de los afectos vigente por entonces. Ya en la música para guitarra y vihuela del siglo XVI se anuncian las progresiones armónicas que anticiparán la tonalidad barroca, donde los bajos marcaban las fundamentales de los futuros acordes. Pongamos por ejemplo la estructura de la “Romanesca” o “Guárdame las vacas”, donde el bajo *do-sol-la-mi*, presente durante las variaciones o diferencias, es claro precedente de la estructura armónica del *modo menor* con final sobre la dominante: *Do M-Sol M-la menor-Mi M*, estructura armónica que estará presente en diversos géneros americanos, como el polo margariteño por poner un ejemplo, o en muchas armonizaciones de música incaica. Igualmente los canarios anticipan el *modo Mayor*

<sup>257</sup> VEGA: “La música en el siglo XIII”, Op.Cit. Pág. 11.

<sup>258</sup> PALMIERO: *Las láminas musicales del código Martínez Compañón...* Op.Cit. Pág. 454.

<sup>259</sup> *Ibíd.* 487 y ss.

(ya en uso en ambientes no religiosos como afirma Carlos Vega), base de zarabandas, chaconas y otros géneros.

Las armonizaciones de los guineos, zarabandas, chaconas, etc. responderían al supuesto de proporcionar un acompañamiento adecuado a las melodías que se cantarían. Eso, pensando en que las melodías que presentan los compositores fueran tomadas de fuentes directas, algo que no sabemos. Quizás se inspirasen en ellas nada más, que es lo más probable. Debemos pensar que si para musicólogos expertos es difícil el transcribir música auténticamente africana, como han mostrado Jones, Nketia, Arom..., aún más difícil lo tendrían los músicos españoles en América. Probablemente los autores de estas obras “negras” tomarían elementos de las formas populares que ya estarían consolidadas en entornos populares, donde la mezcla y la transformación ya se habría dado. En el caso del “guineo”, no se puede señalar una generalidad en cuanto a estructuras y tonalidad, ya que nos encontramos tanto el *modo Mayor*, como el *menor*, como posteriormente veremos. Hay que pensar en que “guineo” sería un término genérico para referirse a “música de negros”, aunque tuviera un tañido genérico en ambientes populares.

En este sentido es importante señalar que las descripciones de las músicas, los bailes, y su carácter, aparecen por lo general antes de que tengamos fuentes musicales escritas, por ello, hay que presuponer una existencia anterior de estas formas. Los documentos musicales que se conservan son una parte del todo, pero no pueden tomarse como una generalidad. Sin negar la influencia de estas músicas de autor, sobre todo las de los guitarristas barrocos, cuyas obras debieron circular entre aficionados, debido al sistema de tablatura que permite a músicos sin formación académica poder leer música, creemos que los mismos músicos populares se encargaron de adaptar melodías a los sonos que conocían, y así se fueron modificando las músicas anteriores y creándose otras nuevas que fueron tomando nuevo carácter, siendo bautizadas y renombradas. Estas nuevas formas tuvieron su reflejo en el ámbito académico, y esas son mayormente las fuentes que tenemos de estudio, puesto que no tenemos fuentes populares directas.

La tradición oral siguió su curso y fue jugando su papel transformador. Al paso de los siglos, unas formas dieron paso a otras y aunque la distancia temporal es grande, aún podemos detectar elementos africanos e indígenas que se mezclan con lo español, y otras influencias que habrían de venir después.

Como podemos ver, la naturaleza de los cantos es la base para su armonización. Los modos pentatónicos, los más elementales y primitivos, permiten su adaptación a una tonalidad *Mayor* o *menor*, según estén configurados. Si la zarabanda y la chacona tuvieron su nacimiento a partir de elementos africanos en América, el que presenten una tonalidad *Mayor* respondería a que los cantos así lo serían. Se debieron adaptar melodías al sistema armónico *Mayor*, al igual que los bailes serían adaptaciones igualmente de sus danzas, bajo un patrón rítmico ternario, de influencia española. Por ello, uno no puede darse sin lo otro. Sin la implantación del sistema de acompañamiento armónico-rítmico de las formas herederas de folías, romanescas, canarios, jácaras, etc. no estaríamos hablando de guineos, zarabandas, chaconas o fandangos. El elemento negro hay

que verlo, creemos nosotros, sobre todo en la forma de bailar los bailes populares, en la forma de acompañamiento en secciones de instrumentación de tambores, no tanto en la forma de tocar la guitarra, aunque el rasgueado podría haberse enriquecido por influencia de las polirritmias. Pero no lo consideramos como detonante, pensamos que ya formaba parte del lenguaje de la guitarra. Hay que señalar además que en África, al igual que en la América precolombina, no se cultivaba la armonía, y estas formas nacen ya con un sistema armónico muy definido. Ciertos patrones rítmicos comunes entre la música africana y la española habrían permitido un traspaso y adaptación de elementos culturales diversos, que con el paso del tiempo han generado nuevas formas, pero nacen ya como formas mestizas. No es música auténticamente “negra”. A esto hay que añadir el lenguaje en español, con sus acentos prosódicos.

Habría que estudiar las posibles melodías que de las músicas africanas pudieron pasar a la música popular española, y posteriormente al flamenco. En este sentido no hemos detectado mucho dentro del flamenco, aunque no está todo estudiado, evidentemente. Las melodías de la música flamenca tienen sabor español y/o andaluz. Se construyen de forma diferente a las estructuras africanas e indígenas. Destacan desarrollos melódicos por grados conjuntos, y finales en el primer grado del modo principal. Un ejemplo lejano, y quizás algo forzado, de adaptación melódica podría ser un estribillo grabado por Pastora Pavón<sup>260</sup> en unas bulerías de 1909, donde pudiera haber algún elemento criollo. Es éste:

## Ay mamá Inés

Eliseo Grenet Sánchez 1927

Ay ma ma Y nés ay ma ma Y nés to dos los ne gros to ma mos ca fé

9 posible melodía básica primigenia: Si ma má si ma ma Pe ri qui to me quie re pe gar

17 melodía aflamencada: Si ma má sima ma a o o ou y co mo Pe ri qui to me quie re pegar

curiosamente ocupa el mismo número de compases que Mama Inés

A nosotros nos recuerda a la canción tango-congo *Ay mamá Inés*, compuesta por, Eliseo Grenet Sánchez (La Habana, Cuba, 12 de junio 1893 – 4

<sup>260</sup> –Bulerías–, “Yo nací en Argel” guitarra Ramón Montoya, grabación diciembre de 1909. Zonophone X-5-53026.

de noviembre 1950) para la zarzuela “La Niña Rita” (o “La Habana de 1830”) estrenada en 1927. Esta canción pudiera estar basada en una melodía anterior, ya que según parece su origen está en una comparsa de 1868. Pudo esa comparsa haber servido de inspiración también para el patrón del cante flamenco.

Esta es parte de la letra de la canción cubana:

*Aquí estamos to' los negros  
que venimos a rogar,  
que nos concedan permiso  
para cantar y bailar...*

*¡Ay Mamá Inés, ay Mamá Inés,  
todos los negros tomamos café!*

La versión cubana tiene 3 frases musicales en el estribillo, semejante al canto de Pastora que, aunque no es exactamente la misma melodía, es muy parecida. Es evidente el regusto cubano que tiene lo que canta Pastora, incluso ocupa el mismo número de compases, aunque evidentemente en compás ternario en lugar del binario cubano.

## **VI. Las músicas y danzas «de negros» desde finales del siglo XV al siglo XIX en la música hispana**

### **VI. 1 África y la península**

Desde el siglo XIV es notable la presencia de esclavos en el sur peninsular, siendo realmente llamativo en la segunda mitad del XV, con un porcentaje que llegaba al 10%<sup>261</sup>. Aunque no podemos obviar que desde antes se ha producido un intercambio cultural con África, debido fundamentalmente a su cercanía, que es el factor más importante. Otros autores señalan que algunas de las incursiones de los ejércitos musulmanes a su entrada en la Península portaban gran número de soldados negros, lo que también supondría un mestizaje a tener en cuenta. De hecho, la dinastía Almorávide dominó Al-Andalus desde finales del siglo XI hasta mediados del XII, dinastía africana originaria del sudoeste del Sahara y del Sahel senegal-nigeriano.<sup>262</sup>

---

<sup>261</sup> NAVARRO GARCÍA, José Luis: *Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, Portada Editorial, Sevilla, 1998. Págs. 41 y ss.

<sup>262</sup> FALL Yoro K.: “Los Almorávides: Una hegemonía afro-ibérica”. *Las rutas de Al-Andalus: convergencias espirituales y diálogo intercultural*. [En línea] UNESCO, División de

Fernando Ortiz afirma que:

[...] en la Península hubo negros desde su prehistoria, y con los tartesios, con los romanos, con los moros y con los cristianos.<sup>263</sup>

El profesor Eloy Martín<sup>264</sup> explica que la presencia de negros fue importante entre los siglos XVI y XVII en ciudades como Sevilla, Rota, Cádiz, Ayamonte, Palos de la Frontera, Huelva, Antequera, Málaga, Almería, Guadalcanal, Lucena, Córdoba, Granada, Martos, Jaén, Cartagena, Murcia, Valencia, Barcelona, Madrid, Valladolid y en diversas localidades de Baleares, Canarias y Extremadura. Aunque no todos fueron subsaharianos, siendo parte de ellos magrebíes y moriscos. En palabras de Eloy Martín, los esclavos que llegaron a España durante los siglos XVI y XVII procedían del:

[...] dilatado litoral comprendido entre el Senegal y Mozambique (Guinea, Santo Tomé, Cabo Verde, Angola, Congo, etc.), siendo mayoritariamente jolof, mandingas y congos. Aunque parte de ellos fueron enviados a América, la mayoría de los desembarcados vivieron y murieron en territorio español sin haber salido nunca hacia las colonias americanas.

A los negros se les permitía practicar sus músicas y sus bailes en los días festivos desde al menos finales del siglo XIV, mientras se prohibían «Leilas» y «Zambras» a los moriscos.

---

Proyectos culturales, y El legado Andalusí, Granada.  
<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001144/114426so.pdf> [Consulta: 7 Oct 2019].

<sup>263</sup> Citado a través de PÉREZ FERNÁNDEZ, *La binarización de los ritmos ternarios...* Op.Cit. Pág. 20. Rolando toma la cita de una conferencia impartida por Ortiz en La Habana en 1938 y publicada por FRANCO, José Luciano: “La presencia negra en el Nuevo Mundo”. Revista *Casa de las Américas*, La Habana, mayo-agosto 1966, año III, núm. 36-37, págs. 23-31.

<sup>264</sup> “Los sonos negros del flamenco: sus orígenes africanos”. [En línea] *Revista la Factoría*, junio-septiembre de 2000, nº 12. Págs. 1-6.  
<https://revistalafactoria.org/articulos/2018/6/8/los-sonos-negros-del-flamenco-sus-origenes-africanos> [Consulta: 20 de octubre de 2019] No estamos muy de acuerdo con Eloy Martín cuando considera a las músicas y ritmos citados bajo el nombre de “bailes de negros” como específicamente africanos. Igualmente su trabajo, aunque elogioso, da a entender que el flamenco tiene origen africano en frases como esta: “[...] Posiblemente este proceso, aún mal conocido, ha favorecido que los especialistas en el flamenco hayan tendido a olvidar los orígenes africanos de la música que nos interesa [...]”; pero no es así. No muestra, además, estudios musicales en este sentido.

La población de esclavos se estabilizará a mediados del XVII y descenderá a lo largo del XVIII. Sin embargo, la presencia de negros esclavos y libres, así como mulatos, en diversas ciudades españolas: Sevilla, Cádiz, El Puerto de Santa María, Málaga, Madrid, Badajoz, Murcia, Barcelona, Valencia y Mallorca, fue relativamente importante a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, debido al cultivo de caña de azúcar en Cuba y a la repatriación de enriquecidos indios, quienes participaron en la trata negrera. Por ello su participación en ambientes musicales de la época es algo a tener en consideración. Comedias, sainetes, entremeses, zarzuelas, etc. incluían negros en su reparto. Según Eloy Martín, la presencia de cantos y bailes de origen africano evidenciaba que seguían gozando del gusto popular en ambientes callejeros, cafés y tabernas. Desde el siglo XVIII, estas músicas y bailes llegaron vía América, en lugar de la anterior africana de los siglos XVI y XVII.

La importante presencia de músicas negras desde el siglo XV también ha sido estudiada por José Luis Navarro<sup>265</sup>, quien comenta los problemas en los arrabales de Jerez por el escándalo de los bailes de negros en 1464, cuando con panderos, tabales y otros instrumentos, formaban tal bullicio que el Cabildo tuvo que imponer limitaciones. Describe cómo en el S. XVI eran frecuentes en Sevilla y Cádiz las reuniones de baile en los días de feria, así como su participación en las procesiones del Corpus, al igual que hacían los gitanos, y presenta el dato de 1477 como uno de los más antiguos sobre la participación de los negros en la procesión del Corpus Christi. También señala cómo Cervantes describe la afición por la música de los negros, y los numerosos datos de negros cantando en escena en las obras de los siglos XVI y XVII.

José Luis Navarro nos deja descripciones de elementos de bailes de negros que encontramos en el flamenco. Por ejemplo los pasos que se dan con el cuerpo inclinado hacia delante en bulerías y tangos, posible herencia del guineo, pasos de la zarabanda en el Olé y la Tana, el juego del movimiento del delantal de la chacona y el uso de algunos estribillos, en la cachucha: *vámonos vámonos...* del zambápallo, algunos movimientos grotescos y burlescos, contorsiones, como doblar el pie por el tobillo, que pueden estar en las bulerías. Es en el tango donde aparecen más elementos, por ejemplo los contoneos de caderas, las “nalgadas” y “ombligadas”, remetido de faldas, etc. Estos movimientos forman parte hoy de la estética del baile flamenco y son signo distintivo e indiscutible de un enriquecimiento que se debió dar desde finales del siglo XV en los bailes populares, y que tuvo continuidad hasta la eclosión del género flamenco.

---

<sup>265</sup> NAVARRO, *Semillas de ébano...*, Op.Cit. Pág. 59.

## VI.2. Estilos de música y baile asociados con la negritud

### *El Guineo*

José Luis Navarro explica que parece que fue el *guineo* el primer baile en llegar directamente de África<sup>266</sup>. De Guinea procedían la mayor parte de los negros vendidos como esclavos en Sevilla y Lisboa. Aparece por primera vez en la literatura castellana a finales del siglo XV, en unas coplas de Rodrigo de Reinosa<sup>267</sup>, quien lo cita como un tono de recitado:

[...] hanse de cantar al tono de guineo.<sup>268</sup>

Sabemos que estos bailes se practicaban en entornos populares de diferente forma que en los académicos, donde se codificaban y se “blanqueaban”. En el caso de la catedral de Plasencia, sabemos que en 1541 se acordaba no sacar las:

[...] danzas de los guineos, por ser cosa muy antigua y enfadosa y que saque el día tres danzas de las nuevas.<sup>269</sup>

Sebastián de Covarrubias destacaba de los bailes guineos su “agilidad y presteza”, definiéndolos en 1611 como:

[...] una cierta dança de movimientos prestos y apresurados; pudo ser fuesse trayda de Guinea, y que la dançassen primero los negros.<sup>270</sup>

En 1624 se cita en la chacona de Juan Arañes *Un sarao de la Chacona*:

*Porque se casó Almadán,  
se hizo un bravo sarao,  
dançaron hijas de Anao  
con los nietos de Milán.*

---

<sup>266</sup> NAVARRO GARCÍA, José Luis: *De Telethusa a la macarrona. Bailes andaluces y flamencos*, Portada editorial, Sevilla, 2002. Pág. 59.

<sup>267</sup> RUSSEL, Peter E., “La «poesía negra» de Rodrigo de Reinosa”, en *Temas de la Celestina y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 388.

<sup>268</sup> ESSES, Maurice: *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17<sup>th</sup> and early 18<sup>th</sup> Centuries*, 3 Vols, Pendragon Press, Stuyvesant, NY, 1992. Vol I. Pág. 662.

<sup>269</sup> LÓPEZ-CALO, José: *La Música en la Catedral de Plasencia*, Ediciones de la Coria, Trujillo (Cáceres) 1995. Pág. 32.

<sup>270</sup> *Tesoro de la lengua...*, Op.Cit.

*Un suegro de Don Beltrán  
y una cuñada de Orfeo,  
començaron un guineo  
y acabó lo una amaçona.*

*Y la fama lo pregona:*

*A la vida, vidita bona,...*

Eugenio de Salazar, en el siglo XVI, daba cuenta de uno de tales bailes guineos: el *Gurumbé*, que también aparecía en el *Baile entremesado de negros* de Francisco de Avellaneda y en la *Mojiganga que se hizo en Sevilla en las fiestas del Corpus* de 1672. También aparece el gurumbé en la *Ensalada «La Negrina»* de Mateo Flecha el viejo (1481-1553), en su parte final. En otras piezas figuran bailes con otros nombres, aunque posiblemente se refieran al anterior: *Gurumé (Mojiganga de la gitanada)*, *Galumpé* y *Gurujú de Guinea*, “bailado a lo andaluz” (*Nacimiento de Cristo* y *La isla del Sol* de Lope de Vega, respectivamente).<sup>271</sup>

Según acabamos de ver parece que estas denominaciones fueron sinónimos, o se usaban indistintamente para denominar ciertas músicas negras. Así lo confirma una cita de Eugenio Salazar en 1567:

Y todo lo tocan a la sonada del gurumbé o chanchamele y otros guineos.<sup>272</sup>

Y lo mismo sucede con respecto a los bailes que con ellos se relacionan. La definición que el Diccionario de Autoridades nos proporciona acerca del guineo pudiera servir para todos los demás: “se ejecuta con movimientos prestos y acelerados y gestos ridículos y poco decentes”. Lo acelerado del ritmo y los movimientos que supone dicha descripción son los mismos que se atribuyen a la zarabanda, a la chacona y a todos los bailes de procedencia americana. La cita anterior de Eugenio Salazar hace referencia a unos negros tocando percusión, por lo que también pudo corresponder un patrón rítmico concreto<sup>273</sup>. Parece que lo más probable es que por entonces, debido a la cantidad de esclavos traídos de la zona del Golfo de Guinea, se identificaran las danzas y músicas con Guinea, aunque no necesariamente fueran oriundas de allí. En este caso, el término *gurumbé* forma parte del vocabulario americano, según Jordi Cerdá Subirachs<sup>274</sup>,

---

<sup>271</sup> MARTIN CORRALES, “Los sonos negros del flamenco...”, Art.Cit.

<sup>272</sup> COTARELO Y MORI, Emilio: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Casa editorial Bailly Bailliére, Madrid, 1911. Nota 5, pág. CCL.

<sup>273</sup> ESSES, *Dance and instrumental...*, Op.Cit. Págs. 662-3.

<sup>274</sup> CERDÁ SUBIRACHS, Jordi: “Renaixement i transculturalitat: La Negrina de Mateu Fletxa”, *Revista de llengües y literatures catalana, gallega y vasca*, N° 9, 2003, págs. 279-304. (29)

donde identifican el término como una danza de origen guineano, así como un tipo de instrumento en forma de campana.

Para Cotarelo y Mori, el guineo era en el siglo XVIII igual que el zarambeque<sup>275</sup>, y para Antonio Cairón una variante menor de la zarabanda<sup>276</sup>.

No conservamos muchas fuentes musicales escritas con el nombre de “Guineo”. Entre ellas destaca la ensalada de Mateo Flecha “El Viejo” (1481 - 1553) titulada *La Negrina* (ca.1535), la cual incorpora un número musical en lenguaje negroide con un cambio rítmico ternario muy marcado. Puede transcribirse en 6/8. Se canta con los versos “San sabeya gugurumbé...” y está en modo de *sol menor* con cadencias sobre el V grado, en forma de cadencia andaluza.



La inclusión del elemento rítmico marcado en ternario está en consonancia con el uso de palabras que faciliten la rítmica de la música. Por ello, aunque el compositor introduzca palabras de inspiración negra, no necesariamente se debía siempre al habla exacta de los negros, aunque en ocasiones sí eran tomadas directamente de su lenguaje.

Existe un dato aportado por Enrique Cook en un viaje de Felipe II a Tortosa en 1585 en el que relata unas fiestas en las cuales:

[...] Otra cofradía sacaba 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.

Como dice Jordi Cerdá<sup>277</sup>, esta noticia muestra hasta qué punto estaban arraigadas estas danzas entre la población, siendo imitadas por blancos disfrazados de negros.

Otra fuente importante es la de Gaspar Fernandes (ca. 1566 - 1629), quien tiene una composición identificada en el manuscrito como *Guineo* a 5 voces: “Eso Rigor e' Repente” (1615) en modo de *Fa Mayor*.

<sup>275</sup> COTARELO, *Colección de sainetes...*, Op.Cit. Pág. CCLI.

<sup>276</sup> CAIRÓN, Antonio: *Compendio de las principales reglas del baile traducido del francés por Antonio Cairón, y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*. Madrid, 1820. Págs. 100-101.

<sup>277</sup> CERDÁ: “Renaixement i transculturalitat...” Art.Cit. Pág. 289.

*Eso rigor e repente  
juro a qui se ni yo siquito  
que aun que nace poco branquito turu  
somo noso parente  
no tenemo branco grande  
- tenle primo, tenle calje  
busie busia paracia  
- toca negriyo tamboriyo  
Canta parente*

*Sarabanda tenge que tenge  
sumbacasu cucumbe*

*Ese noche branco seremo  
O Jesu que risa tenemo  
o que risa Santo Tomé.*

*Vamo negro de Guinea  
a lo pesebrito sola  
no vamo negro de Angola  
que saturu negla fea*

*Queremo que niño vea  
negro pulizo y galano  
que como sanoso hermano  
tenemo ya fantasia.*

*Toca viyano y follia  
bailaremo alegremente.*

*Gargantiya le granate  
yegamo a lo sequitiyo  
manteyya rebosico  
confite curubacate*

*Y le cura a te faxue  
la guante camisa  
capisayta de frisa  
canutiyo de tabaco.*

*Toca preso pero beyaco  
guitarria alegremente*

*Sarabanda tenge que tenge  
sumbacasu cucumbe  
ese noche branco seremo*

*O Jesu que rísa tenemo  
o que rísa Santo Tomé*

Estas obras imaginan el sonido africano dentro de un estilo europeo de polifonía, lo que podríamos llamar o definir como un “blanqueamiento”.

Las melodías de esta composición<sup>278</sup> pueden escribirse en 6/8 y su diseño melódico, al igual que el ejemplo anterior, no coincide en general con los modelos descritos arriba como africanos, si bien no sabemos si el compositor se pudo inspirar en algún canto de negros que por entonces se cantara, algo que es muy probable.

Otros villancicos de negros, calificados como “Negrillas”, son relacionados con los guineos, como la Negrilla a 6 voces *Tambalagumbá* de Juan Gutiérrez de Padilla (Málaga, España ca. 1590 - Puebla, México 1664). Está en aire ternario y tonalidad de *Sol Mayor*, con paso por IV-I y una parte con paso por el V *menor* y el V como dominante<sup>279</sup>. Tampoco encontramos elementos negros auténticos en las melodías.

Parece ser que Luis de Briceño escribió un guineo para guitarra en su método de 1626, pero no se ha conservado por la falta de dos folios<sup>280</sup>. Tenemos uno en el *Libro de diferentes cifras* de 1705<sup>281</sup>:

---

<sup>278</sup> Hemos consultado la edición que figura en STEVENSON, “The Afro-American Musical Legacy to 1800”, Op.Cit. Págs. 490 y ss.

<sup>279</sup> CD *Juan Gutiérrez de Padilla. Música en la Catedral de Puebla de los Ángeles*. Interpretado por el Grupo Ars Longa de la Habana. REF.: DS 0142, 2006. Desconozco si es el tono original de la composición. Puede escucharse [En línea] <https://youtu.be/FrMvSoerFnc> [Consulta 20 dic 2019]

<sup>280</sup> Fuente: Juan Carlos Ayala Ruiz “Un manuscrito de guitarra en el archivo histórico provincial de Málaga”, Revista *Hispanica Lyra* N°3, Málaga, mayo de 2006. Pág. 22.

<sup>281</sup> *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores* de la Biblioteca Nacional (M-811). Pág. 145-6. Para la transcripción de esta pieza hemos usado el estudio y reconstrucción realizado por Francisco Alfonso Valdivia en *Libro de Diferentes Cifras M/811 (1705)* Sociedad de la Vihuela, Madrid, 2006. Este autor comenta las numerosas incongruencias que presenta el manuscrito, exponiendo que probablemente fue realizado por un copista que no sabía música o por un guitarrista con pocos conocimientos musicales.

# Guineos

1705

Del Libro de diferentes cifras

Biblioteca Nacional de España M/811

Anónimo

Tr. Guillermo Castro

Como vemos, está construido con comienzo acéfalo en toda las frases musicales, que se extienden durante cuatro compases. También se practica la hemiolia, aunque en menor grado que otros estilos. La tonalidad que podría utilizarse para su armonización es *Sol Mayor*, con frecuentes giros a *Sol mixolidio*, forma modal frecuente y habitual en estos tiempos y estas danzas. No obstante, su carácter modal no lo hace muy apto para su acompañamiento con acordes.

De estas fuentes de guineos podemos sacar diferentes conclusiones:

- No hubo un estilo completamente definido de guineo en comparación con otras formas que muestran mayor uniformidad, por ejemplo los canarios, o la folía española, aunque éstas también tenían sus variantes.
- Se encuentran 3 formas modales diferentes en ellas: *modo menor* con final sobre la dominante, *modo Mayor* y *modo mixolidio*.
- Parece que los guineos se consideraban músicas de negros en términos genéricos, sin que necesariamente lo fueran sus elementos musicales, aunque sí la inspiración de la composición, ya sean los textos: palabras y personajes, o los elementos rítmicos y el carácter rápido de los ritmos ternarios. De ahí la diversidad mostrada en las músicas de autor de la época.
- Por las descripciones de la época hay que suponer la existencia de variantes populares con diferente carácter que las académicas, en las que se bailaba muy libre y en la que sería importante el elemento

rítmico negro: la polirritmia, que no aparece en estas partituras. Estas modalidades populares han podido llegar hasta la actualidad bajo diferentes nombres, en músicas practicadas por los descendientes de los negros esclavos como en Cuba. Algunas más o menos puras, otras adaptadas al sistema musical español y por ello ya convertidas en algo distinto.

### *La Zarabanda*

Mencionada como baile de origen afroamericano<sup>282</sup> que desembocó en la Península hacia mediados del XVI, fue una danza de parejas entre los siglos XVII y XVIII, en ritmo alegre y ternario, con acompañamiento de guitarra y castañuelas, con muchos adornos y habitual prolongación o acento del segundo tiempo sobre el tercero, y frecuentes cadencias en tiempo débil en el final. En el siglo XVII se conoce ya en Francia e Inglaterra, entrando a mediados del XVII a formar parte de la suite como parte tercera, seguida frecuentemente de la giga. Será a finales del siglo XVII cuando se convierta en solemne y armoniosa en Europa, con estructura binaria de 8 compases cada variación y con repetición, forma ya alejada musicalmente de nuestro interés.

La zarabanda fue también conocida como un tipo de poesía<sup>283</sup>, y al parecer tuvo una melodía vocal concreta hacia 1594:

[...] Y lleva al cabo una letrilla nueva al tono de la zarabanda [...]<sup>284</sup>

Los datos más antiguos se remontan a 1539, en Panamá, en un manuscrito de Fernando Guzmán Mexía, que dice:

---

<sup>282</sup> Otros autores afirman que el origen de esta danza, a su vez canto, y género de poesía con estructura de Zéjel es español, aunque de momento los datos más antiguos sean de México. DEVOTO, Daniel: “Qué es la Zarabanda”, *Boletín interamericano de música*, Vol.45, 1965, págs. 8-16. Asegura Devoto que la etimología de la voz Zarabanda es española. Explica que parte de la estrofa de la zarabanda cantada a lo divino en la fiesta del Corpus en 1569 está documentada en 1522 en una letra de Sánchez de Badajoz, y aporta más datos en este sentido.

<sup>283</sup> Seis versos octosílabos, siendo los dos últimos un refrán con posible metro hexasílabo, con esta rima: aaab/bb. ESSES, *Dance and instrumental...*, Op.Cit. Tomo I, Pág. 738.

<sup>284</sup> Ibid. Pág. 739. Para Mateo Alemán (Sevilla 1547- México 1615), su cantar era conocido por lo menos desde 1583 (*Guzmán de Alfarache*, Cap. VII, libro III, parte primera, edición a cargo de Juan Pérez de Valdivielso, a costa de Juan Bonilla, Zaragoza, 1599) y dice que fue desbancada por las seguidillas. Luis de Briceño incorpora letras de zarabanda en su método de 1626.

*Os estés sobando la harina blanca  
con huevos, con azúgar con manteca,  
al son de zambápalo y zarabanda,  
o en el paraíso estéis ahora de Meca...*<sup>285</sup>

En México tenemos un manuscrito de Pedro de Trejo de 1569, quien glosa a lo divino un poema que se interpretó en la festividad del Corpus:

*Zarabanda ven ventura  
zarabanda ven y dura  
el criador es ya criatura  
zarabanda ven y dura*<sup>286</sup>

Algo después, entre 1576 y 1579, se menciona también en México un baile indígena azteca al que se compara con la zarabanda española. La describe el párroco Diego Durán como danza de las “cosquillas” o del “picor”, siendo observada en algunas villas y permitida por algunos frailes como diversión, aunque tildada por él de impropia. En ella los hombres se vestían de mujer, y se llamaba *cuecuecheuicatl*.<sup>287</sup>

Como baile de las clases bajas se caracterizó siempre por sus movimientos eróticos, de ahí sus constantes prohibiciones. Para Covarrubias, en 1616 era baile:

[...] alegre y lascivo, porque se hace con meneos del cuerpo descompuestos<sup>288</sup>

Esto se decía de la zarabanda el 3 de agosto de 1583:

Mandan los señores alcaldes de la Casa y Corte de su Majestad que ninguna persona sea osado de cantar ni decir por las calles ni casas, ni en otra parte, el cantar que llaman de *la Zarabanda*, ni otro semejante, so pena de cada duzientos azotes, y a los hombres de cada seis años de galeras, y a las mujeres de destierro del reino (*Actas de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte*. Arch. Hist. Nac., folio 146)

La forma española que nos interesa, antes de su viaje europeo (Italia-Francia<sup>289</sup>-Alemania)<sup>290</sup>, está escrita en ritmo ternario y presenta hemiolía, con

---

<sup>285</sup> QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *La música en la obra de Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2005, pág. 164.

<sup>286</sup> ESSES, *Dance and instrumental...*, Op.Cit. Tomo I, pág. 736.

<sup>287</sup> *Ibíd.*

<sup>288</sup> *Tesoro de la lengua castellana...*, Op.Cit.

<sup>289</sup> En Francia, se conoce como *zarabanda francesa* una estilización realizada durante el siglo XVII y XVIII, cultivada como danza teatral, danza aristocrática y pieza instrumental. Tuvo dos fases, la primera a comienzos del XVII, a partir de la fuente

tonalidad *Mayor* y secuencia armónica de I - IV / I-V-V. Es típica la acentuación del segundo pulso del compás ternario, algo que veremos en otros ejemplos. Luis de Briceño escribió dos “zarabandas españolas” en 1626 con letra, pero no transcribió la melodía, tan solo el sistema básico de acompañamiento rítmico y armónico<sup>291</sup> en *Re Mayor* y *Do Mayor*, lo que puede ser síntoma de que sería bastante conocida la tonada con la que se cantaba<sup>292</sup>.

LA ÇARAVANDA ESPAÑOLA MVY FAÇIL.

<p style="text-align: center;"> <math>\begin{matrix} \circ &amp; \circ \\ \dagger &amp; &amp; 1 &amp; &amp; \dagger &amp; &amp; P &amp; \\ A &amp; N &amp; d &amp; a &amp; \grave{c} &amp; a &amp; r &amp; a &amp; u &amp; a &amp; n &amp; d &amp; a . \end{matrix}</math> </p> <p style="text-align: right;">Bis.</p> <p style="text-align: center;"> <math>\begin{matrix} \circ &amp; \circ \\ P &amp; &amp; \dagger &amp; &amp; P &amp; &amp; \dagger &amp; &amp; P &amp; \\ Q &amp; u &amp; e &amp; l &amp; a &amp; m &amp; o &amp; r &amp; t &amp; e &amp; l &amp; o &amp; m &amp; a &amp; n &amp; d &amp; a &amp; m &amp; a &amp; n &amp; d &amp; a . \end{matrix}</math> </p> <p style="text-align: right;">Bis.</p> <p style="text-align: center;"> <i>La çarauanda esta prefa De amores de un liçençiado Y el bellaco enamorado Mil Veces la abraça y besa Mas la muchacha traueña Le da camisas de holanda Andalo çarauanda .</i> </p> <p style="text-align: center;"> <i>La çarauanda lixera Dança que es gran maravilla Si guela toda la villa Por de dentro y por de fuera De mala Rabia ella muera Que puli dito lo anda Andalo çarauanda .</i> </p>	<p style="text-align: center;"> <math>\begin{matrix} \circ &amp; \circ \\ 2 &amp; &amp; 3 &amp; &amp; 2 &amp; &amp; 1 &amp; \\ T &amp; O &amp; m &amp; a &amp; e &amp; l &amp; l &amp; i &amp; c &amp; o &amp; r &amp; n &amp; i &amp; ñ &amp; a &amp; t &amp; o &amp; m &amp; a . \end{matrix}</math> </p> <p style="text-align: right;">Bis.</p> <p style="text-align: center;"> <math>\begin{matrix} \circ &amp; \circ \\ 1 &amp; 2 &amp; 1 &amp; 2 &amp; 1 &amp; 2 &amp; 1 &amp; \\ D &amp; e &amp; l &amp; q &amp; u &amp; e &amp; l &amp; l &amp; o &amp; d &amp; e &amp; m &amp; i &amp; R &amp; e &amp; d &amp; o &amp; m &amp; a . \end{matrix}</math> </p> <p style="text-align: right;">Bis.</p> <p style="text-align: center;"> <i>Tomalo Vida mia Con presteça y a legria Ques la mejor malbasia Que jamas se beuio en Roma Toma el licor niña toma Del quello de mi Redoma .</i> </p> <p style="text-align: center;"> <i>Tomalo vida y alma Nomdexes puesto en calma Ques el fruto de mi palma Transparente como gema Toma el licor niña toma Del quello de mi Redoma .</i> </p>
--	--

Este ejemplo para guitarra es de Gaspar Sanz<sup>293</sup> (1674):

española, la segunda a mediados del XVIII, que tuvo gran influencia en el oeste de Europa.

<sup>290</sup> En España parece que no llegó a estilizarse como danza aristocrática, seguramente por la cantidad de prohibiciones.

<sup>291</sup> Briceño, Luis de: *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, Genève: Minkoff Reprint, 1972. Réimpression de l'édition de Paris, 1626. Pág. C iij. También presenta una “zarabanda llamada del oratorio”, en *la menor*. Antonio Martín y Coll, en *Huerto ameno de varias flores de música* (BNE Ms 1360), escribe una en *la menor*. Gaspar Sanz distingue el modelo español, en 6/8 con hemiolias, del francés, en 3 sin hemiolias, siendo ésta más lenta y en modo *menor*.

<sup>292</sup> Puede escucharse una recreación en el disco *Luis de Briceño, «el Fénix de Paris»*. Le Poème Harmonique. Vincent Dumestre. Alpha 182, 2011.

<sup>293</sup> Transcripción copiada de KOONCE, Frank: *The Baroque Guitar in Spain and the New World*, Gaspar Sanz, Antonio de Santa Cruz, Francisco Guerau, Santiago de Murcia, Mel Bay Publications, INC. Pág. 34.



No hemos localizado partituras de ejemplos cantados, pero las armonizaciones que hemos estudiado de las llamadas zarabandas españolas reflejan el modo *Mayor* de forma unánime. Poco podemos decir del posible elemento negro, salvo la coincidencia del uso de hemiolias y la acentuación del segundo pulso del compás ternario, algo que no es, por otro lado, exclusivo de la música negra.

Hoy podemos escuchar una mención a la “sarabanda” en una grabación de Luca Brandoli y Grupo Barracón, que más tarde analizaremos a fondo. También Fernando Ortiz aporta una melodía de Sarabanda que dice pentátona<sup>294</sup>:



Sobre la palabra “zarabanda”, y su posible origen, aparece nombrada en diferentes cantos de conjuros congos en Cuba.<sup>295</sup>

### *La Chacona*

De movimiento vivo y en compás ternario, se practicó con castañuelas y fue igualmente prohibida por lo provocativo de sus movimientos. Poseía un famoso estribillo: *El baile de la chacona / encierra la vida bona*, que ya Luis de Briceno dejó escrito para guitarra en 1626 y que luego aparecería en la tonadilla de Manuel

<sup>294</sup> ORTIZ, *La Africanía de la música folclórica de Cuba...* Op.Cit. Pág. 183. Parece haber un error rítmico en la escritura del segundo compás. Quizás la segunda corchea sea también con puntillo.

<sup>295</sup> *Ibíd.* Pág. 145.

García *El majo y la maja* de 1798: *y anda la vida a la vida bona*. Igual que la zarabanda, la chacona fue movimiento importante en la suite barroca y además tomó independencia como pieza instrumental. También fue canto en Italia, aunque ya alejado de la sonoridad primigenia.

Musicalmente es una composición instrumental muy similar al pasacalle. A pesar de que muchos autores tratan de diferenciarlas. Rieman afirma que en ese intento las definiciones de los antiguos son contradictorias. Aparece nombrada en el entremés del *Platillo* de Simón Aguado (1599), y allí se advierte de la procedencia americana del baile<sup>296</sup>. Barbieri<sup>297</sup> la sitúa en la región de El Chaco (vasta región república de Buenos Aires). Lope de Vega dice en 1618 en el *Amante agradecido*:

*Vida bona, vida bona  
esta vieja es la chacona  
de las Indias a Sevilla  
ha venido por la posta*<sup>298</sup>

Se construía sobre un bajo ostinato breve (unos 8 compases), que permanece invariable a través de todas las repeticiones en las que varían las voces superiores, generalmente de ritmo pausado y ternario, con leve prolongación en la segunda parte débil. A finales del XVII se convierte en una pieza instrumental en forma de variación. Aparece ya en el vihuelista Miguel de Fuenllana y en Diego Ortiz. La chacona fue también importante en Italia, donde aparece en una publicación de Montesardo de 1606. En Francia se estilizó en algún momento a mediados del siglo XVII, ralentizándose para formar parte de ballets y óperas de Lully, Rameau y Gluck hasta el siglo XVIII, momento en el cual parece retornar a España como danza de influencia francesa.<sup>299</sup>

La variante que nos interesa es la anterior a la estilización, el modelo importado de las Indias y relacionado con la zarabanda en *modo Mayor* (I-V-VI-IV-V o I-V-VI-IV-V-I) y compás ternario con posible hemiolia. Esta forma cultivada como baile en ambientes populares fue, como la zarabanda, prohibida por su indecencia. No debemos confundirla con la variante posterior en *modo menor* y basada en el bajo ostinato.

En Roma se conserva la fuente más antigua, de 1624, a cuatro voces. Se titula *Un sarao de la chacona* (1624), también conocida por el título *Chacona: A la vida bona* de Juan Arañes (15?? - 1649). Insertamos una parte de ella:

---

<sup>296</sup> COTARELO, *Colección de entremeses...* Op.Cit. Tomo I. Pág. CCXL.

<sup>297</sup> Francisco Asenjo Barbieri: "Danzas y bailes en España en los siglos XVI y XVII", en *La ilustración Española y Americana*, Año XXI, Núm. XLIV, 30 de nov. 1877, Madrid, p. 347.

<sup>298</sup> *Ibíd.*

<sup>299</sup> ESSES, *Dance and instrumental...*, Op.Cit. Tomo I. Pág. 622.

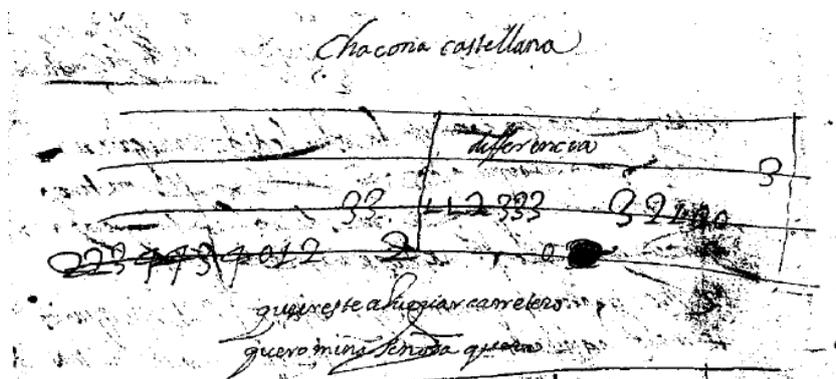
Soprano  
Un sa rao de la cha co na se hi zo, el mes de las ro sas

Alto  
Un sa rao de la cha co na se hi zo, el mes de las ro sas

Tenor  
Un sa rao de la cha co na se hi zo, el mes de las ro sas

Bajo  
Un sa rao de la cha co na se hi zo, el mes de las ro sas

Tenemos otro ejemplo cantado en el conocido como *Manuscrito de Salamanca* (ca.1659)<sup>300</sup>, titulado como “Chacona Castellana”. Está en *Sol Mayor* y compás ternario. Ana Lombardía explica que el repertorio de este manuscrito es mayormente popular y está en tablatura, la cual refleja la digitación del violín, pero no el ritmo y la armonía, por lo que su transcripción es muy problemática. No obstante realiza una adaptación en la que podemos observar que su carácter es mucho más sencillo que el ejemplo de Arañés. Por ello está más en la línea de lo que sería una forma popular de acompañamiento y melodía.



Dentro de este mismo manuscrito figura una “Chacona portuguesa” que en palabras de Ana Lombardía no refleja diferencias con el modelo castellano. Realiza dos adaptaciones en hemiolia y sin ella.<sup>301</sup>

Como ejemplo instrumental, Gaspar Sanz incluye una en su *Libro segundo, de cifras sobre la guitarra española* (Zaragoza, 1674)<sup>302</sup>. Como vemos, en él cabe también el uso de hemiolia, aunque está menos clara:

<sup>300</sup> LOMBARDÍA, Ana: “Melodías para versos silenciosos: Bailes y canciones para violín en el Manuscrito de Salamanca (ca.1659). *Diagonal, an ibero-american music review*, Vol 3. N° 1, 2018. Pág. 22. Este manuscrito es la fuente más antigua española de música para violín. Sita en la BNE sig. M/2618. *Cantadas a lo humano de el P. M. Fr. Anselmo de Lera, Predicador de su Magestad en Sn. Martin de Madrid*.

<sup>301</sup> *Ibíd.* Págs. 29-31.

<sup>302</sup> Copiado de ESSES, Op.Cit. Tomo II. Pág. 113.



La chacona, aunque relacionada con la zarabanda, tiene una musicalidad diferente. Su sabor popular debió desaparecer pronto, porque los ejemplos estudiados de chaconas para guitarra presentan el típico bajo ostinato, signo de su codificación y estilización académica. La hemiolia no está tan clara como en la zarabanda y, aunque esté en *modo Mayor*, su construcción musical es diferente.

También la chacona presentó algunas variantes en modo menor, como una en *sol menor* con cadencia sobre la dominante en forma de cadencia andaluza: Im – VII – VI – V dentro de la recopilación *Huerto ameno* de Josep Martín y Coll (1708)<sup>303</sup> con obras para órgano.



Al igual que en la zarabanda, poco podemos decir del posible elemento negro de este estilo, que sin duda debió tener una variante popular de carácter diferente, atendiendo a las descripciones de la danza y sus prohibiciones.

### *El Cumbé y Paracumbé*

El *cumbé* pudo llegar a principios del XVI procedente de Angola<sup>304</sup>. Está recogido por Santiago de Murcia en el *Códice Saldivar* (ca. 1732) en compás de 3/4+6/8, con comienzo acéfalo y armadura de *Sol Mayor*. Aunque también presenta el VII grado rebajado, lo que supone un *modo mixolidio*, o una inflexión o coqueteo con

<sup>303</sup> *Huerto Ameno de Varias Flores de Música* BNE M/1360, f. 217 reverso.

<sup>304</sup> NAVARRO, *Semillas de ébano*, Op.Cit. Pág.151.

*Do Mayor*<sup>305</sup>, algo común, como vemos con algún guineo y también con los canarios:



Aquí tenemos el *paracumbé* que aparece en el manuscrito de la BNE M/811, de 1705, igual al anterior cumbé, pero con menos hemiolia:

## Paracumbé por la A

1705

Del *Libro de diferentes cifras*

Biblioteca Nacional de España M/811

Anónimo

Tr. Guillermo Castro

Guit.

<sup>305</sup> Copiado de KOONCE, F.: *The Baroque Guitar...*, Op.Cit. pág. 96.

El cumbé de Santiago de Murcia está más elaborado, con mayor presencia de hemiolia, y en las partes de variaciones de punteado recuerda mucho al canario. Signo de este estilo es el comienzo acéfalo de las frases y la síncopa que se crea al rasguear, algo que recuerda mucho al zapateado flamenco y, en cierta forma, también a la rumba flamenca.

No hemos localizado fuentes cantadas de este estilo.

### *El Zarambeque*

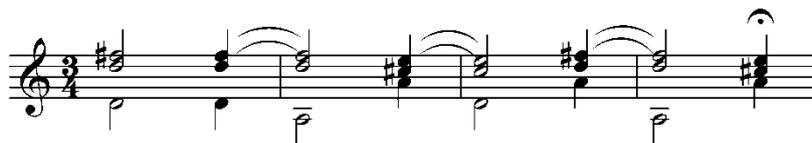
También se conoció como *Zumbé*. Al igual que el Guineo y el Cumbé, era considerado de origen africano<sup>306</sup>, aunque José Luis Navarro matiza que entró a mediados del XVII como danza de negros de las Indias. Faustino Núñez lo considera de México<sup>307</sup>.

El diccionario de autoridades de 1732 lo define así:

Zarambeque. Tañido, y danza mui alegre, y bulliciosa, la qual es mui frecuente entre los Negros.<sup>308</sup>

La fuente más antigua aparece en 1655 en la comedia *Las Amazonas* de Antonio de Solís, pero Juan José Rey<sup>309</sup> explica que Pedrell tomó la melodía de la *Historia de la música española* de Soriano Fuertes, realizando modificaciones y añadiendo un bajo, por lo que no es una fuente directa. Además Soriano la tomó de otra colección actualmente no localizada, así que no extraeremos conclusiones sobre cómo sería el zarambeque a mediados del XVII, porque podríamos inducir a error.

Conservamos dos zarambeques de Lucas Ruiz de Ribayaz<sup>310</sup> de 1677, uno en tonalidad de *Re Mayor* y otro para arpa en *Do Mayor*, ambos en compás ternario. Este es el de guitarra:



<sup>306</sup> *Diccionario de Autoridades de 1739*.

<sup>307</sup> NÚÑEZ, Faustino: *Guía comentada de música y bailes preflamencos (1750-1808)*, Ediciones Carena, Barcelona 2008. Pág. 233.

<sup>308</sup> *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad...*, En Madrid, en la imprenta de la Real Academia Española. Por la viuda de Francisco del Hierro, Año de 1732. Edición Facsímil por Gredos, Madrid, 1963-64.

<sup>309</sup> Citado a través de Ana Lombardía: “Melodías de versos licenciosos”, Art Cit. Pág. 26.

<sup>310</sup> *Luz y Norte Musical para caminar por las cifras de la guitarra española y el arpa*, 1677. Existe edición crítica a cargo de Rodrigo de Zayas con transcripciones del autor y de María Rosa Calvo Manzano para la parte de arpa. Editorial Alpuerto, Madrid, 1982.

Diego Fernández de Huete escribirá tres en su *Compendio numeroso de cifras*<sup>311</sup> publicado en 1702. Los tres están en *Sol Mayor*, y uno de ellos está titulado como “Criollo” y presenta las variaciones melódicas en modo de *Sol mixolidio* y acento en el segundo tiempo del compás ternario.

Santiago de Murcia escribirá uno en *Cifras Selectas de Guitarra* (1722) con un ritmo ternario en tonalidad *Mayor*<sup>312</sup> y con frecuente acento en el 2º tiempo del compás ternario<sup>313</sup>:

#### 40. Zarambeques por la C



Este tipo de acentuación nos recuerda a la zarabanda.

Estos otros ejemplos son del *Libro de diferentes cifras* de 1705, donde podemos ver de forma más elemental sus características musicales:

#### [46] Zarambeques



#### [64] Zarambeques



Su tonalidad hace que lo relacionemos con los anteriores estilos, pero su ritmo no es exactamente igual. No presenta además hemiolía, aunque sí

<sup>311</sup> *Compendio numeroso de cifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo*, En el interior de la edición de 1702 aparece una “Suma de privilegio” en la que se le otorga licencia para su publicación en 1698.

<sup>312</sup> También aquí aparece el VII grado rebajado (*do natural*), igualmente en más fuentes aportadas por ESSES en *Dance and instrumental...*, Op.Cit. Tomo II. Págs. 344-345.

<sup>313</sup> Transcripción copiada de VERA, Alejandro: *Cifras Selectas de Guitarra: Introduction, Transcription, and Critical Report*, A-R Editions, Inc., Middleton, Wisconsin, 2010. Pág. 53.

comienzos acéfalos y acentuación en el segundo pulso del segundo compás. El estilo más parecido a éste es la zarabanda, aunque aquella presentaba hemiolia.

El primer ejemplo de 1705 aparece con la armonía invertida, quizás las dos formas fueran posibles, aunque no hemos localizado ninguna otra fuente musical así. En un principio habría que pensar que estos estilos se distinguirían en su tiempo por un patrón rítmico definido y cambios armónicos en puntos concretos, pero como vemos, encontramos diferentes procedimientos para un mismo estilo.

Tenemos una fuente también en el *Manuscrito de Salamanca*, aunque comenta Ana Lombardía que no parece que fuera una versión cantada, sino una especie de ritornelo instrumental que se interpretaría entre secciones cantadas<sup>314</sup>. Señala Ana que presenta un centro tonal en la nota *Re*, oscilando entre el *modo Mayor* y el *menor*, con acordes de tónica y dominante y ritmo interno con hemiolias, células acéfalas, puntillos y contratiempos.

### La Guaracha

Emparentada con el zapateado, y por ello con el anterior canario, no tenemos muchas fuentes musicales antiguas. Faustino Núñez habla de un tipo de guaracha en Cuba como punto de partida para la rumba flamenca, y también ciertos elementos musicales de la rumba campesina y el *guaguancó*<sup>315</sup>. Localiza varias guarachas de baile ca.1801 en la Biblioteca Histórica de Madrid, explicando que fue interpretada en el teatro de finales del siglo XVIII, donde aparece en ritmo ternario aunque con un compás difícil de definir, ya que las referencias encontradas lo hacen en diversos compases o no aparecen<sup>316</sup>. En la Biblioteca Nacional de España se localiza un ejemplo instrumental dentro del libro *Piezas para clave*. Es de la primera mitad del siglo XVIII<sup>317</sup> y está escrita en compás ternario. Todavía mantiene su sabor original, quizás sea un ejemplo anterior a la binarización de sus ritmos en Cuba, proceso que tuvo lugar a lo largo del siglo XIX. El ejemplo es corto, pero muy interesante y de gran valor histórico:

## Guaracha

1ª mitad del S. XVIII  
BNE M/1250

Anónimo  
Tr. Guillermo Castro



<sup>314</sup> LOMBARDÍA, “Melodías para versos silenciosos”, Art. Cit. Pág. 27.

<sup>315</sup> NÚÑEZ, Faustino: *La música entre Cuba y España. La Vuelta*. Fundación Autor, Madrid, 1999. Pág. 286.

<sup>316</sup> NÚÑEZ, *Guía comentada...*, Op.Cit. Pág. 283.

<sup>317</sup> *Piezas para Clave*. BNE M/1250.

Si nos basamos en este ejemplo hay que decir que no es el mismo ritmo del zapateado cubano, ni el de los canarios; tampoco su ordenación armónica. Esta sería su estructura en *La Mayor*<sup>318</sup>: I-I-IV / I-I-V / I-I-IV / I-I-V. El que se zapatease en la guaracha y ser su tonalidad *Mayor* quizás ha podido ser motivo de confusión para los teóricos en sus descripciones. No obstante, sería interesante localizar más fuentes, pues es posible la existencia de otras variantes de guaracha.

Si la guaracha vino de Cuba y fue puesta en el teatro desde mediados del XIX, hay que suponerla de mayor antigüedad. Aparte de bailarse, también se cantaba, y fue así como adquirió mayor popularidad, siendo criticada por su lenguaje ofensivo a las buenas maneras y modales, con letras de contenido satírico y pícaro. Alejo Carpentier nos dice de ella:

[...] La guaracha antillana es de muy viejo abolengo. Hay mención de guarachas famosas en los periódicos cubanos anteriores al año 1800.<sup>319</sup>

Efectivamente, yendo más atrás en el tiempo encontramos en México una guaracha cantada en una pieza de polifonía vocal de Juan García de Zéspedes (México ca. 1619 – 1678). Aparece en la obra *Convidando está la noche*. Tras el “juguete” inicial se canta una guaracha a dúo:

Duo Guaracha  
Estribillo

10

14

Su estructura armónica en modo *Mayor* y compás de 6/8–3/4 es esta: IV-V / I-I-I / IV-V / I-I-I. Este modelo sí coincide mucho con el de los canarios y su ritmo puede relacionarse asimismo con el zapateado, aunque éste último suele escribirse en 6/8.

<sup>318</sup> Aunque la armadura esté en *Re M*, la tonalidad es *La Mayor*. Nótese que en la armadura no figura el *Sol#* y que se evita esta nota en toda la partitura.

<sup>319</sup> CARPENTIER, Alejo: *Obras completas de Alejo Carpentier*, Siglo XXI ed., México, 1987. Pág. 199.

En cuanto al posible elemento negro poco puede extraerse de esta guaracha, salvo la intención rítmica y el aire rápido en ternario con hemiolia, semejante a otras danzas ya estudiadas, con la intención de recrear el carácter de la música negra de entornos populares. En el tránsito de México a Cuba, y una vez allí adaptada, pudo adquirir su carácter binario<sup>320</sup>.

En el Diccionario de voces cubanas de Pichardo, en su edición de 1836, se menciona la guaracha como “baile de la gentualla casi desusado”<sup>321</sup>. Lo que indica que por esas fechas la guaracha tradicional estaría en trance de desaparición. Puede que esa guaracha estuviese relacionada con la que se practicaba en España a mediados del XVIII (por el manuscrito). Lo más probable es que la guaracha que hoy se conoce sea una evolución posterior, ya que los ritmos ternarios anteriores se han convertido hoy en una danza de ritmo binario<sup>322</sup>. Para apoyar esta idea tenemos las palabras de Armando Ledón Sánchez:

[...] Tanto la guaracha como el son surgen entre las capas humildes de la población, pero el son nace en medio rural, mientras que la guaracha aparece en el medio urbano y se populariza en la escena del teatro bufo del siglo XIX. Lo que hace más complicada su comprensión, es que, según algunos especialistas, la guaracha actual poco o nada tiene que ver con la guaracha del siglo XIX.<sup>323</sup>

En este sentido, hay que decir que durante el siglo XIX, la guaracha también se incluyó en algunos espectáculos de escuela bolera.<sup>324</sup>

Inzenga recoge en su obra *Ecos de España* una guaracha cubana, aunque ya totalmente binarizada en su ritmo, ejemplo que poco después es retomado por Isidoro Hernández (1883), presentándolo con nuevo ritmo al piano<sup>325</sup>. Los dos ejemplos presentan todavía algunas figuraciones en tresillo, reminiscencias del anterior ritmo ternario.

La métrica que da hoy sentido musical a la guaracha es el compás binario, herencia de aquel tango que los compositores, tanto españoles como cubanos, incluían en sus zarzuelas y otras obras de teatro lírico hispano en el último tercio

---

<sup>320</sup> RODRÍGUEZ: *El origen de la música cubana. Mitos y realidades*, Op.Cit. Pág. 35. Muestra diferentes fuentes (Sánchez de Fuentes y Emilio Grenet) que aseguran que la guaracha surgió en España y se aclimató en Cuba. Formándose combinaciones rítmicas (6/8 o 3/4 con 2/4) en un orden no reglamentado.

<sup>321</sup> PICHARDO, Esteban: *Diccionario provincial de voces cubanas*, Matanzas, Imprenta de la Real Marina, 1836. Pág. 122.

<sup>322</sup> Algunos autores se inclinan a favor de considerar a la contradanza europea como causante de la binarización de los ritmos ternarios en América. Hablaremos de ello en el apartado del tango.

<sup>323</sup> LEDÓN SÁNCHEZ, Armando: *La música popular en Cuba* InteliNet/InteliBooks, EE.UU, 2003. Pág. 73.

<sup>324</sup> Por ejemplo en 1853. Ver STEINGRESS, Gerhard: *Y Carmen se fue a París, un estudio de la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Ed. Almuzara, Murcia, 2006. Pág. 172.

<sup>325</sup> En *Flores de España, álbum de los cantos y aires populares más característicos*, Madrid, 1883. Pág. 93.

del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. La guaracha es actualmente un baile de salón popular en Cuba y Puerto Rico con un compás binario simple. Tiene un carácter alegre y picaresco y es un estilo callejero parecido a la cumbia y al jarabe o zapateado.

### *El Zarandillo*

Canción popular española de la segunda mitad del S. XVIII, algo parecida a la guajira, alternando dos compases en 3/8 contra uno en 3/4. No hemos encontrado muchas fuentes donde poder consultar sus músicas, aunque de la popularidad en su tiempo de la cancioncilla, o *copla de la zangarilleja*, da fe el *Diccionario de Autoridades* (1739), que la refiere como “copla vulgar” y en cuya respectiva entrada incluye, curiosamente, el texto del tono de la jácara con una variante en su primer verso:

Zangarilleja, la muchacha o moza puerca y mal vestida, que anda vagando [...] A la fuente va por agua/ la zangarilleja/ a los caños del peral/ zarandillo andar.<sup>326</sup>

Aquí tenemos un ejemplo musical de zarandillo de finales del XVII:<sup>327</sup>

The image shows a musical score for a zarandillo. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The lyrics are written below the notes. The first system contains the lyrics: "a las do ce va por a gua la zan ga ri lle ja a los". The second system contains the lyrics: "ca ños del pe ral ¡Za ran di llo, an \_ dar, za ran di llo, an \_ dar!". The music is in a 3/8 time signature and features a mix of eighth and quarter notes.

<sup>326</sup> LAMBEA CASTRO, Mariano y JOSA FERNÁNDEZ, Dolores: “Jácara con variedad de tonos. Relaciones entre tonos humanos y música teatral en el siglo XVII”. *VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Cáceres, del 12 al 15 de noviembre de 2008). Nos cuentan los autores que en la Biblioteca de Catalunya (M.753/24) se conserva una composición anónima titulada *Jácara con variedad de tonos para voz sola y guión instrumental* <http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/08141734288040762332268/not00001.htm - N 5>. El manuscrito, copiado pulcramente tanto en la música como en la letra, no tiene fecha pero todos los indicios apuntan a que pertenece a las últimas décadas del siglo XVII. Se trata, pues, de una composición a lo divino calificada expresamente por su anónimo autor como “jacarilla al Nacimiento” y, en el verso anterior, como “ensalada burlesca”. [En línea] Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Consulta: 20 de octubre de 2019]

<http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/08141734288040762332268/p0000001.htm?marca=Texto>

<sup>327</sup> *Ibíd.*

Felipe Pedrell<sup>328</sup> (1841-1922) transcribe una “Tirana del Zarandillo” tomada de la tonadilla escénica de 1779 *Los novios y la Maja* de Pablo Esteve y Grimen. Tiene ritmo alterno de 3/4–3/8–3/8 lo que supone un 3/4–6/8. La parte del estribillo está en tonalidad de *Mi Mayor*, alternándose el acorde de tónica con el IV grado, así: I – I – I / IV – IV, y no es el mismo modelo anterior:

(bailando)

Za - ran - di - llo an - di - llo y an -

Tiene un cierto aire a guajira, aunque en ésta el acorde que debería aparecer es el V grado en lugar del IV, y en forma de 6/8–3/4, así: V – V / I – I – I. La parte de la copla está en *la menor*. El ciclo armónico-rítmico coincide con los estilos de la familia de la seguriya, aunque ésta va en *frigio*, en los que es frecuente el silencio armónico en el primer pulso del compás.

Faustino Núñez considera el zarandillo heredero de la zarabanda, cantada sobre las letras: Zarandillo, andillo, zarandillo, andillo, andar.<sup>329</sup>

No detectamos elementos negroides en estas dos piezas.

### *Canarios (y moriscas)*

Aunque no son exactamente danzas citadas como de negros, es importante estudiar también este género de danza y música y relacionarlas, ya que en ellas hay concomitancias y se describen bailes de carácter salvaje y zapateados.

Arbeau explica en 1588 la opinión general sobre la identificación del origen de los canarios asociado con su nombre, apuntando también otras teorías relacionadas con los disfraces de “salvajes” que eran utilizados en las mascaradas.<sup>330</sup> El canario estuvo de moda en las cortes europeas en el siglo XVI y XVII. Sobre todo fue un baile muy popular en la España de Felipe IV y muy

<sup>328</sup> PEDRELL, Felipe: *Cancionero popular español*, editorial Boileau, Barcelona, 1958. Tomo IV. Págs. 102-107.

<sup>329</sup> *Guía comentada...*, Op.Cit. Pág. 230. Señala la aparición de la hemiolía.

<sup>330</sup> *Orchesographie et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*, editor Jehan des Preyz, Langres, 1588. f.95v. Thoinot Arbeau es el anagrama con que se conoce a *Jehan Tabourot*, sacerdote católico, canónigo de Sangres.

nombrado también por William Shakespeare en varias de sus obras. Del canario derivan danzas tan populares como la *Tarantela italiana* e incluso la *Jota*, como señalan algunos autores.<sup>331</sup>

Sobre el *canario*, o el *Baile de canarios*, el isleño Melchor Padilla afirma que:

[...] las primeras referencias históricas que tenemos datan de mediados del siglo XV y Espinosa en 1594 se refiere a él diciendo que los guanches acostumbraban a hacer «alarde de sus gracias en saltar, correr, bailar aquel son que llaman canario, con mucha ligereza y mudanzas». Se cree que este baile fue llevado a la Península por los indígenas de las islas que fueron vendidos allí como esclavos tras la conquista y se popularizó de forma muy rápida. Los cronistas de la época lo describen como un aire vivo y alegre que se danzaba con gran brío y con cortos y violentos movimientos. Bailar canario llegó a ser sinónimo de moverse con mucha agilidad y vigor [...].<sup>332</sup>

Posteriormente se integrará en el “ballet” cortesano con formas más depuradas. Parece que se estilizó a finales del XVI, y se caracterizó por ser un baile de pasos exóticos. Posee un compás de 6/8 con frecuente hemiolia y *modo Mayor*, en el que se combina el saltillo, el pateo y la alternancia del taco y la suela en estructuras de cuatro compases. Covarrubias<sup>333</sup> (1611) lo define como un tipo de *saltarello*. Cervantes lo cita como baile en el entremés *El rufián viudo* (1615), y Navarrete y Ribera escribe en el entremés de la *Escuela de danzar* (1640):

BARBERO: Yo quisiera un *Canario* bien tañido

MAESTRO: Lo ligero le tiene envanecido.

(*Tocan el CANARIO y baila*)

MAESTRO: Este zapateado, a trompicones,  
y afirmarle de estribo en los talones.

En lo que es el canario está muy diestro:  
en corto tiempo quedará maestro<sup>334</sup>

---

<sup>331</sup> Pedro Saputo. Contado a través de Braulio Foz en *Vida de Pedro Saputo*. Edición de José Luis Calvo Carrilla, Universidad de Zaragoza, 2010. Pág. 48.

<sup>332</sup> Completa Melchor diciendo que el folclorista tinerfeño Elfidio Alonso amplía la lista de bailes folclóricos descendientes del canario al *tajaraste* y al *tango herreño*, y afirma que también se pueden rastrear influencias claras de este ritmoailable en el *zapateo de Cuba*, el *malambo* de Argentina, y en México incluso se ha conservado el nombre para una danza tradicional. Quedan asimismo vestigios de su existencia en Chile y Colombia. [En línea] <http://www.loquepasaentenerife.com/ocioycultura/15-11-2010/elbailedelcanario> [Consulta 20 de octubre de 2012]

<sup>333</sup> *Tesoro de la lengua...*, Op.Cit.

<sup>334</sup> COTARELO, *Colección de Sainetes...*, Op.Cit. Pág. CCXXXVII.

El canario se practicó en las procesiones de las festividades del Corpus, al menos desde 1586, manteniéndose en el teatro hasta el siglo XVIII,<sup>335</sup> cuando todavía era conocido y descrito como “tañido músico de quatro compases que se danza haciendo el son con los pies con violentos y cortos movimientos”.<sup>336</sup> Su musicalidad está muy cercana a lo que conocemos como *zapateado*<sup>337</sup>, su probable sucesor, y también al *tanguillo*. Su secuencia armónica es ésta: I-IV / I / IV-V / I. Francisco Guerau (1649-1717/22) compuso éstos en 1694, en su famoso *Poema harmónico*<sup>338</sup> (*Re Mayor*):



Gaspar Sanz los escribía en anacrusa<sup>339</sup>:



También se escribieron en *Sol Mayor*<sup>340</sup>, *La Mayor*<sup>341</sup> y *Do Mayor*.<sup>342</sup>

<sup>335</sup> ESSES, *Dance and instrumental...*, Op.Cit. Pág. 605. También en Italia (Pág. 607) y Francia. Mersenne habla en 1626 del canario, como un baile extremadamente complicado, con movimientos muy rápidos, que fue incorporado al ballet y la ópera francesa, donde pudo mantener una coreografía diferente.

<sup>336</sup> *Diccionario Real Academia Española* vol. 2. (1729) y Felipe Roxo de Flores en 1793, en su *Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencias*, Imprenta Real, Madrid. BNE M/839. Pág. 103.

<sup>337</sup> Así también lo considera Casiano Pellicer en 1804, en *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid. Pág. 126. BNE R/16363.

<sup>338</sup> Transcripción de KOONCE, *The Baroque Guitar...*, Op.Cit. Pág. 66.

<sup>339</sup> *Ibíd.* Pág. 36.

Antonio Cairón en 1820 lo considera semejante a la *guaracha*, y describe con sorpresa cómo era la coreografía en 1588 por boca de Thoinot Arbeau<sup>343</sup>:

El canario según don Casiano Pellicer, es lo mismo que el zapateado; y la guaracha, siendo una especie del zapateado, podemos conjeturar que son tres bailes, que solo se diferencian en el nombre, pues todos tres constan de la misma especie de pasos, que deben ser rastreros, y llenos de redobles y repiqueteos, todos tres los baila una persona sola, y esta puede acompañarse a sí misma con la guitarra: en el zapateado han introducido últimamente las castañuelas en un movimiento, que toma repentinamente el tañido del mismo zapateado, y que llaman, los panaderos. Estos bailes, como se ha dicho, son muy graciosos bailados particularmente; pero para el teatro son poco vistosos, además que son nocivos al bailarín; pues no hacen sino llenarle de defectos a causa de sus pasos retorcidos, en que necesariamente es preciso volver muy a menudo las puntas de los pies hacia adentro; y cuando esto se evitara, queda también la dificultad de que es indispensable el estar continuamente con las rodillas dobladas, a fin de poder ejecutar los pasos redoblados de que están llenos. Nada más podemos decir sobre ellos, puesto que la cantidad de pasos de que se componen, no son más que movimientos forzados y enredosos, que no tienen nombre alguno en el arte de bailar. Solo sí diremos que el canario vino de las Islas Canarias: que se llamó después guaracha, y últimamente zapateado: puede que dentro de poco mude de nombre, aunque no mude de género.

Toinet Arbeau nos da esta idea del canario:

«Un joven toma a una dama de la mano, y danzando sobre las cadencias de la música, que es propia de este baile, la conduce al instante a la extremidad de la sala; esto hecho retrocede al lugar en donde ha principiado, mirando siempre a la dama; después va a buscarla ejecutando ciertos pasos; inmediatamente vuelve a retroceder como antes: entonces la dama se retira para ejecutar lo mismo, delante del hombre, y vuelve a quedarse en su puesto. Continúan después uno y otro yendo y viniendo mientras que la diversidad de los pasajes les administran medios y notaréis que son gallardos, extraños y bizarros, imitando cuanto se puede el método de bailar de los salvajes».

No sé a qué deba atribuir, la explicación que el citado Toinet Arbeau hace del canario, a no ser que esta danza, como es muy probable, llegase desfigurada a Francia, en donde poco a poco la reducirían a bailarla del modo expresado.<sup>344</sup>

---

<sup>340</sup> Sanz Op.Cit. f.43r. También en el *Libro donde se verán pasacalles...* Op.Cit.: “Canario por l que es la A”, f.5r-5v; y unos “Canarios Tamborilados” en el *Libro de diferentes Cifras M/811*, págs. 141-43.

<sup>341</sup> *Ibíd.*

<sup>342</sup> Fernandez de Huete (1702), Cit. por ESSES, *Dance and instrumental...* Op.Cit. Pág. 18. Este autor recoge más ejemplos en tonalidad de *Do*, compuestos probablemente por Jean Baptiste Lully (ca.1685).

<sup>343</sup> CAIRON, *Compendio...* Op.Cit. Pág. 116. Antonio Cairón escribe el nombre de Thoinot como Toinet.

Queda claro que en tiempos de Antonio Cairón (1820) el baile de *canarios* había perdido ya todo resto indígena. Por eso le sorprendía tanto la descripción de Arbeau de finales del siglo XVI, cuando todavía conservaba parte de su sabor popular originario, con esos movimientos “salvajes”. Hay que decir que igualmente pudieran ser los pasos del canario, guaracha y zapateado semejantes. Sin embargo, no lo son sus músicas, como estamos viendo, aunque mantengan algunas coincidencias.

Arbeau escribe en 1588 la música de los canarios en compás binario simple, donde podrían practicarse los acordes de *Sol, Do* y *Re* (por compás: *Sol-Sol-Do-Re*), aunque es un modelo musical muy extraño en comparación con el habitual, el ternario. Esto es lo que escribió Arbeau:<sup>345</sup>



Una fuente anterior a la de Arbeau con variaciones muy parecidas sobre estos mismos canarios escritas en compás ternario es la de Julio Cesare Barbetta (Padua, ca. 1540-1603) y figura en *Intavolatura di liuto*, Venecia, 1585. Aparece titulada como “*Moresca detta le Canarie*”, es decir “*Morisca llamada canario*”<sup>346</sup>:



### *La morisca*

La *morisca* o *moresca* es citada por Gil Vicente (1465-1536?), Cervantes (1547-1616) y Lope de Vega (1562-1635) en sus obras teatrales. Se la cree derivada de luchas entre moros y cristianos. Se ejecutaba con la cara embadurnada de negro y cascabeles en las piernas, siendo muy popular en los ballets del Renacimiento y en

<sup>344</sup> *Ibíd.* Págs. 115-117.

<sup>345</sup> ARBEAU, *Orchesographie...*, Op.Cit. Pág. 96. Hemos situado barras de compás cada dos tiempos.

<sup>346</sup> En el prólogo a la edición facsímil de *Orchésographie* de Arbeau, Laure Fonta escribe que el canario vino a sustituir a mediados del s. XVI a la morisca, de ahí la asociación entre una y la otra.

las festividades del Corpus. Cotarelo<sup>347</sup> la considera antiquísima, siendo usual en los banquetes de Francia en el siglo XV. Traduce Cotarelo las palabras de Thoinot Arbeau (1588) sobre esta danza:

*Morisques.* En mi juventud he visto que en buena sociedad, después de comer entraba en la sala un jovencillo enmascarado y tiznado, ceñida la frente con un tafetán blanco o amarillo el cual, con calzones de cascabeles, danzaba la danza de los Moriscos y caminando a lo largo de la sala hacía una especie de paseo; después, retrocediendo, volvía al lugar donde había comenzado y hacía otro paso nuevo y así continuaba con diversos floreos muy agradables a los que los presenciaban.

Comenta Cotarelo que, también Arbeau menciona un zapateado de punta y tacón. Esto es lo que describe Arbeau:

Los moriscos se bailan en tiempo binario. Originalmente se ejecutaba golpeando con todo el pie, y como a los bailarines les parecía demasiado doloroso, dieron golpes con los talones únicamente, manteniendo las punteras pegadas al suelo. Los hay que han querido bailarlos mezclando los dos tipos de pasos: los de pie entero y los pasos de tacón. El ejercicio de los tres estilos, en especial el que se practica mediante golpes de pies, ha hecho que se sepa por experiencia que provoca gota y enfermedades derivadas en los pies, y es por ello que este baile ha caído en desuso.<sup>348</sup>

Arbeau escribe la coreografía de toda la danza y su música, lo que es síntoma de su codificación y estilización. Lo hace además en compás binario, lo que hace que nos acordemos del anterior ejemplo de canarios y su transformación rítmica. Esta es la melodía que titula Arbeau *Aire de morisques*:



<sup>347</sup> *Colección de Entremeses*, Op.Cit. Tomo I. Pág. CCLIV.

<sup>348</sup> *Orchesographie*, Op.Cit. f.94r-95v. Traducción nuestra. “Les Morisques se dancent par mesure binaire: Du commencement on y alloit par tapparements de pieds, & par ce que les danceurs les treuvoient trop penibles, il y ont mis des tapparements des talons seullement, en tenant les arteils des pieds fermes: Aulcuns les ont voulu dancer avec des marque-pieds, & marque-talons meslez ensemble: Lexercice de toutes les trois sortes, signamment celle qui va par tapparements de pieds, a fait cognoistre par experience, que finalement on y engendre la podagre & maladies des gouttes, parquoy ceste dance est tumbee en dessuetude”.

Como vemos, de sonoridad “árabe” o “morisca” tiene poco, aspecto éste que nos sorprende mucho. Tampoco su ritmo nos parece que sea muy morisco.<sup>349</sup> Coincide esta melodía con la famosa obra de Tielman Susato (ca.1510/15 – después de 1570) *La mourisque* (Basse dansse 5) de 1551, también en binario.

Maurice Esses cita una morisca de Mersenne (1636) escrita en ternario y de melodía diferente a ésta de Arbeau, que a su vez coincide con otra de Michael Praetorius de 1612 titulada “La Moresque”<sup>350</sup>, lo que no hace sino confirmar la posible transformación musical de este estilo en Francia. Algunos investigadores<sup>351</sup> opinan que estas melodías no son realmente moriscas, sino compuestas para pantomimas y frecuentes en Francia por entonces. Este es el ejemplo de Mersenne<sup>352</sup> (*fa#m/do# frigio*), que sí tiene sonoridad oriental:



Cuando estudiábamos el canario citamos una fuente italiana de Julio Cesare Barbetta que titulaba como “morisca” una música conocida como “canario”, era la *Moresca detta le Canarie* de 1585. Este título puede sorprendernos, pero quizás responda a que todavía por entonces la música de los canarios estaba asociada a alguna herencia morisca en las islas, debida a la presencia de pobladores árabes y bereberes antes del dominio español.

Este mismo autor tiene otra composición llamada *Moresca Quarta detta la Bergamasca* de 1592, escrita en *Sol Mayor* y compás binario, construida por medio de variaciones sobre un mismo patrón armónico, muy alejada del *canario* y más relacionada con la *morisca* de Arbeau y Susato.

No podemos extraer muchas conclusiones al respecto del elemento negro de estas danzas. Tanto Canarios como Moriscas debieron inspirarse en ciertas danzas “salvajes”, por las descripciones de sus movimientos. Pero vemos que desde pronto presentan elementos académicos en su construcción musical, y no pensamos que fueran danzas negras en sí mismas, sino recreaciones académicas en forma de pantomima. Podemos además estudiar los pasos descritos en las

<sup>349</sup> ESSES comenta la relación de las *moriscas* con las danzas llamadas “de espadas”, identificadas con diferentes nombres, como *morris dance*. *Dances and instrumental...*, Op.Cit. Vol I. Págs. 682 y 464-7.

<sup>350</sup> *Ibíd.* Pág. 469.

<sup>351</sup> NETTL, Paul: “Traces of the Negroid in the «Moresque» of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. *Phylon*, Vol. 5. No. 2. (2nd Qtr., 1944), Clark Atlanta University, 1944. Pág. 113. [En línea] <https://www.jstor.org/stable/272452> [Consulta 20 nov 2019]

<sup>352</sup> MERSENNE, Marin: *Traitéz de la voix et des chants: Livre II Des chants*, Sebastien Cramoisy, Paris, 1636. Pág. 172.

coreografías de los tratados de danza de la época, en los que se aprecia su codificación.

### *El Zorongo*

Los datos más antiguos se remontan al teatro tonadillesco del siglo XVIII. En la tonadilla sin fecha *El último que llega* de Blas de Laserna y en el sainete de 1783 *El tribunal del gusto* del mismo autor, encontramos su famoso estribillo:

*Ay zorongo zorongo zorongo  
que lo que mi madre me compra me pongo  
que si me compraba una camisita,  
que llena de encajes que por las manguitas  
que toma zorongo, zorongo, zorongo*<sup>353</sup>

Antonio Cairón, describe el zorongo en 1820 como un baile derivado de la zarabanda:

Este baile [la zarabanda] fue el origen y la fuente de otros muchos no menos picarescos que el tronco de donde procedían, [...] todos se bailaban con castañuelas; siendo siempre su compás ternario, y los movimientos de los pies y cuerpo retorcidos y descompuestos. De estos y de otros semejantes han quedado aún copias, pero mucho más moderadas; como se observa en el zorongo, el ole, la cachucha y otros que no son mas que zarabanda continuada [...]<sup>354</sup>

Arcadio de Larrea<sup>355</sup> también señala la relación musical entre el estribillo del Zorongo y el baile del Ole, y se plantea su posible relación lingüística con la zarabanda y el zarambeque.

José Luis Navarro<sup>356</sup> describe el baile del zorongo con movimientos caracterizados por los balanceos del cuerpo y las caderas, situando su origen en el Congo. Para ello se basa en un pliego de cordel del siglo XVIII donde aparece este texto:

---

<sup>353</sup> NÚÑEZ, *Guía comentada...*, Op. Cit. Pág. 226.

<sup>354</sup> CAIRÓN, *Compendio de las principales reglas del baile* Op.Cit. Págs. 97 y ss.

<sup>355</sup> LARREA, Arcadio de: *El flamenco en su raíz*, Editora Nacional, Madrid, 1974, Págs.82-3.

<sup>356</sup> NAVARRO GARCÍA, José Luis: *Historia del baile flamenco Volumen 1*, Signatura ediciones, Sevilla, 2008. Pág. 126.

Tú has venido desde el Congo  
y como fuerte africano  
pasaste, por tu bondad  
de ser moro a ser cristiano.  
¡Ay zorongó, zorongó, zorongó!

Rolando Antonio Pérez Fernández señala la procedencia africana de este baile al encontrar en su música elementos rítmicos de origen negro. Se refiere al pie métrico *jambo* (corchea-negra)<sup>357</sup>:



El ejemplo más antiguo que hemos estudiado es de Blas de Laserna (1751-1816). Aparece en la tonadilla a solo sin fecha *Las músicas*<sup>358</sup>. Figura en tonalidad de *si menor* y compás de 3/8, con práctica de hemiolia en la parte final del descenso hacia el V grado. No tiene texto y solo se interpreta por los violines primeros y segundos:



Como vemos, no aparece el pie métrico *jambo* señalado por Rolando. Este tipo rítmico escrito por Laserna coincide con un “Tononé. Canción negra” de la tonadilla a dúo de 1780 *El pretendiente* de Pablo Esteve<sup>359</sup>:



<sup>357</sup> PÉREZ FERNÁNDEZ, *La binarización de los ritmos ternarios...* Op.Cit. Pág. 88. El ejemplo musical lo toma de la *Enciclopedia Universal Ilustrada* de 1930, en el artículo dedicado al zorongó.

<sup>358</sup> Biblioteca Histórica de Madrid. Signatura Mus 79-22.

<sup>359</sup> PEDRELL, *Cancionero popular español...* Op.Cit. Tomo IV. Págs. 128-133.

Quizás este patrón rítmico estuvo asociado a la música negra en general, no a un estilo en concreto.

José Inzenga recoge un zorongo en su obra *Ecos de España*<sup>360</sup> publicada en 1874 en compás de 3/8 y tonalidad de *mi menor* con final sobre la dominante en forma de cadencia andaluza. Aparece en él el famoso estribillo “¡ay zorongo...”. En este ejemplo sí aparece el pie rítmico *jambo*:

Musical score for the first example. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The lyrics are "Un na - vi - o dos na - vi - os". The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature and time signature. The rhythm is characterized by a 'jambo' pattern, which is a 3/8 measure followed by a 2/8 measure.

En la parte donde aparece el descenso hacia el V grado también aparece la hemiolia:

Musical score for the second example. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The lyrics are "na - vi - os por la mar si hu -". The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature and time signature. The rhythm is characterized by a 'jambo' pattern, which is a 3/8 measure followed by a 2/8 measure.

Básicamente es semejante al ejemplo de Laserna, aunque aquel utilizaba otro patrón rítmico. Su armonización se realiza en modo *menor* con los acordes de T y D y luego el descenso en forma de cadencia andaluza con hemiolia. Este es su patrón: 6/8: T - T / D - D / T - T / D - D / 3/4: I -VII-VI / V. Coincide en gran parte la construcción melódica del zorongo de Laserna con el fandango de José de Nebra “Tempestad grande amigo” de la ópera de 1744 *Vendado amor no es ciego* (original en *la m/Mi frigio*):

Musical score for the third example. It is a single vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The lyrics are "¡Ay qué Brú ju la Brú ju la Brú ju la! ¡Ay qué Pá pa ro Pá pa ro Pá pa ro Que es ti". The melody is characterized by a 'jambo' pattern, which is a 3/8 measure followed by a 2/8 measure.

<sup>360</sup> INZENGA, José: *Ecos de España, Tomo I*, Andrés Vidal y Roger, Barcelona, 1874. Antes que Inzenga, recoge Paul Lacomme (1838-1920) un zorongo hacia 1871, en la publicación *Échos d'Espagne. Chansons et dances populaires recueillies et transcrites par P. Lacomme et J. Puig y Alsubide*. (BNE M/2602). Sin embargo, el pie métrico *jambo* no es recogido por el transcriptor, escribiendo esta parte en *troqueo* (negra corchea). Figura en *sol menor/re frigio* y compás de 6/8.

## *El Fandango*

El fandango aparece hacia finales del siglo XVII como un tipo de baile, sufriendo desde entonces sucesivas transformaciones, extendiéndose por toda la Península y generando diversas variantes asociadas a ciertas zonas geográficas y también bailes boleros. En el siglo XVIII se convierte en el baile nacional por excelencia, bailado en toda España y por todas las clases sociales. Fue un baile que hubo de soportar numerosas prohibiciones debido a que sus movimientos de tipo lascivo imitaban el acto sexual, según dejó escrito Giacomo Casanova cuando estuvo en un baile de carnaval en Madrid en 1767<sup>361</sup>.

El *Diccionario de Autoridades* define en 1732 el término fandango como un:

Baile introducido por los que han estado en los reinos de las Indias que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo. Por ampliación se toma cualquier función de banquete, festejo u holgura al que concurren muchas personas.<sup>362</sup>

Emilio Cotarelo y Mori en su *Colección de entremeses* de 1911 afirma que el fandango se introdujo en España a finales del siglo XVII, y que figura en el entremés de principios del XVIII *El novio de la aldeana* (1705)<sup>363</sup>. José Luis Navarro nos informa de que ya en Jerez, en 1464 se usaba el término “fandanguero” para denominar a los esclavos negros y blancos que organizaban bailes y escándalos nocturnos<sup>364</sup>.

En 1712, el deán del Cabildo de Alicante Manuel Martí sitúa el fandango en Cádiz, afirmando:

Ya conocéis esta danza de Cádiz, famosa desde hace tantos siglos [...] Hoy se la ve ejecutar todavía en los arrabales y en las casas de esta ciudad, en medio del entusiasmo de los circunstantes; no es solamente muy estimada entre la gente y el pueblo bajo, sino también entre las mujeres honestas y las damas de la alta jerarquía. El fandango lo baila a veces un hombre solo, a veces una mujer sola, o lo bailan muchas parejas y los bailarines siguen la cadencia de la música con las más bellas ondulaciones del cuerpo [...] no solamente le honran las negras y las

---

<sup>361</sup> CASANOVA, Giacomo: *History of my Life, Vols. 9-10*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 1997. Volumen 10, capítulo doce. Pág. 321.

<sup>362</sup> *Diccionario de la lengua castellana...* Op.Cit. Vol. II.

<sup>363</sup> COTARELO, *Colección de entremeses...* Op.Cit. Pág. CCXXLV.

<sup>364</sup> NAVARRO, *De Telebusa a la Macarrona...* Op.Cit. Pág. 105. También Navarro (Pág. 110) dice localizar el término fandango en 1680 en el entremés del *Alcalde nuevo*, donde unos gitanos piden al alcalde que toque “el fandango”, pero en conversación con Julio Gimeno se percata de que en la publicación conservada en la Biblioteca Nacional de este sainete –*Floresta de entremeses* (Sig. R/1475)– no aparece, por lo que ponemos este dato en cuarentena.

personas de baja condición sino también las mujeres más nobles y de encumbrado nacimiento.<sup>365</sup>

Si el deán de Alicante considera que la danza era famosa desde hace tantos siglos, quizás no hubiera tanta novedad en sus movimientos. Deja claro que no solo era el fandango practicado en las clases bajas, sobre todo mujeres negras, sino entre la gente noble, lo que obliga a plantearnos que era un baile muy popular antes de la llegada del siglo XVIII, probablemente tuviera otro nombre antes.

Antonio García de León afirma que el término fandango está documentado ya en el siglo XVII en Hispanoamérica (México y Venezuela). Explica que la palabra fandango pudiera derivar del bantú *fanda*, que significa “fiesta”, y que se usó extendidamente en la época colonial en Nueva España desde principios del siglo XVII (época de mayor presencia bantú, de esclavos de Congo y Angola en México).<sup>366</sup>

Don Preciso deja muestras de la codificación académica del fandango, quien aseguraba en la década de los cuarenta del siglo XVIII que el maestro don Pedro de La Rosa “[...] redujo las seguidillas y el fandango a reglas fijas [...]”.<sup>367</sup> Por lo que no nos debe extrañar que desde entonces el fandango adquiriera una fisonomía común a la seguidilla, y por extensión, al posterior bolero, más refinado, mientras que en ambientes populares se cultivaba la anterior forma más libre y sugerente en sus movimientos.

En el fandango han convergido diferentes elementos musicales y dancísticos. Por un lado, el baile, que según parece tuvo origen indiano, posiblemente relacionado con los esclavos que allí fueron llevados como trabajadores por los nuevos colonizadores o quizás con algún baile indígena. Por otro lado, hay que considerar su música. Desconocemos algunas de las diferentes músicas que pudieron dar soporte al baile antes de su codificación académica. Lo más probable es que la música originaria del fandango se haya diluido, adaptado o transformado en otra modalidad con el paso del tiempo, para quedarse más o menos definida en el siglo XVIII. No obstante, creemos que los elementos en los que se basa coinciden con estructuras musicales consolidadas antes de su llegada, por ejemplo hay semejanzas claras con el género de la jácara para guitarra y con formas de folía, por ello creemos que no todo en el fandango es importado, al menos en el terreno musical.

Como otros estilos de danza barroca, el fandango se construía con variaciones melódicas sobre un bajo ostinato, basado en las notas *re-do-sib-la*, o *la-sol-fa-mi*, con las correspondientes armonías relativas al modo de *re menor* o de *la menor*: *re m-Do-Sib-La*, o *lam-Sol-Fa-Mi*, con final sobre la dominante, lo que

---

<sup>365</sup> *Cuadernos de estudios del siglo XVIII. Números 6-9*, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, Universidad de Oviedo, 1996. Pág. 149.

<sup>366</sup> Fernando Ortiz lo considera de origen africano, Congo o Mandinga, en *Glosario de afronegrismos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1991. Pág. 194.

<sup>367</sup> DON PRECISO (Juan Antonio de Iza Zamácola): *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Madrid, 1799. Pág. 13.

llamamos “cadencia andaluza” (Im – VII – VI – V). Su compás fue mayormente ternario (3/4 ó 3/8), aunque en su origen se observan estructuras ternarias agrupadas en compases binarios compuestos (6/8). Gran parte de su estructura consiste en la alternancia del acorde de Tónica con el de Dominante en *modo menor*, sobre el que se construyen las variaciones melódicas. Este es el modelo académico más común, aunque en los estratos populares convivieron otras formas más libres, tanto rítmicamente como en sus estructuras armónicas.

Los ejemplos más antiguos<sup>368</sup> en España son de 1705, uno de ellos tiene el apelativo de *Yndiano* y presenta mezcla de punteado y rasgueado. En él ya figuran los acordes que hoy conocemos como cadencia andaluza en tono de *re menor* (*re m–Do–Sib–La*), aunque no está en su forma completa, se realiza desde *Do* y con posiciones desplazadas de acordes, algo común en la guitarra popular y en el flamenco. Nosotros consideramos más correcta la tonalidad de *La frigio* como punto de partida de análisis. En él ya aparece el giro a *Fa M* (VI grado del modo) tan característico de las formas populares y flamencas actuales.

### Fandango Yndiano



De los otros dos ejemplos que restan, el de rasgueado es similar al indiano. Usa los mismos acordes en modo de *La frigio*, también con paso por *Fa M*, aunque la cadencia andaluza no aparece realizada en su forma descendente.



El otro fandango que presenta sólo punteado es más correcto analizarlo desde el punto de vista de *re menor*, y tiene un descenso melódico en el bajo armonizado por terceras que nos recuerda a la cadencia andaluza aunque no estén

<sup>368</sup> *Libro de diferentes cifras...* Op.Cit. Pág. 140. Estos ejemplos de fandangos contienen posiblemente errores de copia que dificultan una correcta transcripción. Hemos transcrito lo que allí figura.

completas las armonías. No presenta el paso por *Fa M.* Los tres fandangos tienen comienzo tético.

El ejemplo de punteado lo hemos escrito en 3/4, formando frases cada dos compases:

**Fandango (punteado)**



Aunque podría valer igualmente una transcripción en 6/8:

**Fandango (punteado)**



No parece desprenderse de estos ejemplos una célula rítmica típica para el fandango que conocemos en la actualidad. No obstante, en los dos primeros ejemplos parece el compás de 6/8 el más adecuado para su transcripción, sobre todo para el rasgueado. Son las mismas notas, sin embargo, la forma de acentuar cambia de 3 pulsos por compás a 2. El proceso de cambio es fácil, por eso es frecuente encontrar la hemiolia en el fandango y otros estilos como la jota.

El ejemplo de fandango de Santiago de Murcia (1682 - 1735) es muy sofisticado en comparación con otras fuentes musicales de su misma época. Se considera de aproximadamente 1732. Presenta ya gran parte de su escritura a 3, forma de escritura rítmica quizás de origen académico, aunque no estamos totalmente seguros de esto. No obstante, todavía tiene algunos pasajes que recuerdan al 6/8 (entre corchetes):



Y los últimos cuatro compases finales:

fol. 18

Dentro de las fuentes cantadas, uno de los ejemplos más antiguos que tenemos es el de José de Nebra “Tempestad grande amigo” de la ópera de 1744 *Vendado amor no es ciego*.

Voz

VI. 1ª

Bajo

voz 1

¡Ay qué

lam Mi lam Mi

5

1 voz 2

2 voz 1

Brú ju la Brú ju la Brú ju la! ¡Ay qué Pá pa ro Pá pa ro Pá pa ro Que es ti

5

lam Mi lam rem Mi

Aunque esté escrito en 3/4, toda la introducción del violín °1 está interpretada en 6/8 con un patrón rítmico derivado del canto del fandango. El bajo está en 3/4, y el canto comienza de forma anacrúsica para caer en un posible 6/8 con sucesión alterna en 3/4, como decíamos antes. Así:

5

1 voz 2

2 voz 1

Brú ju la Brú ju la Brú ju la! ¡Ay qué Pá pa ro Pá pa ro Pá pa ro Que es ti

5

lam Mi lam rem Mi

Esta fuente de José de Nebra, quizás sea un ejemplo lejano de lo que pudo ser el fandango popular llevado al teatro de forma más o menos recreada, pero conservando aún elementos populares de su musicalidad. No podemos señalar elementos melódicos negros, salvo la recreación rítmica por medio de fórmulas de ritmos ternarios en hemiolia. Las melodías que se cantan están basadas en el modo de *mi frigio*.

Se conserva otra fuente anterior de fandango de este mismo compositor en el melodrama *Venus y Adonis* (1729-33). Pero su componente popular está muy diluido. De carácter cromático y modulante, este fandango es una creación de autor muy sofisticada, y no de origen popular.<sup>369</sup>

Hay que señalar que también hubo otros fandangos instrumentales y cantados de distinta tonalidad a la forma *frigio/relativo menor*. Por ejemplo en modo *mixolidio* y en modo *Mayor*<sup>370</sup>. Esto revela que dentro del término fandango tenían cabida diferentes músicas y cantos que se interpretaban en reuniones festivas. El modelo más común, en España, fue el que está en tonalidad *menor* con final sobre la dominante, el señalado antes, sobre el que se cantarían muy diversas melodías.

Como decíamos antes, la estructura de los fandangos españoles se asemeja mucho a las jácaras para guitarra del siglo XVII en su patrón rítmico-armónico, aunque el posterior fandango incorpore un giro armónico nuevo al VI grado del *modo frigio*. Por ello, no es nada descabellado el pensar que la estructura musical de la jácara evolucionase hacia lo que luego se llamaría fandango en América, quizás por influencia de un baile que, como tal, se describe acompañado de un tañido alegre y festivo. A su vez la jácara tiene elementos musicales relacionados con el género de la folía (S.XV) y otras formas musicales basadas en las variaciones sobre un bajo ostinato (S.XVI), por lo que los antecedentes musicales que tenemos en relación al fandango “Yndiano” son españoles.

No encontramos elementos negros en las melodías estudiadas, ni tampoco en los ejemplos populares documentados desde el siglo XIX hasta la actualidad en entornos populares. Igualmente los patrones rítmicos responden a formas musicales españolas muy extendidas en toda la península. La armonización responde a los diferentes patrones melódicos que se cantan.

### *El tango*

La existencia del tango como baile y canto practicado por las clases populares es como mínimo del último cuarto del siglo XVIII. Las primeras modalidades están asociadas a bailes de negros en las colonias hispanas, donde el término “tango”

---

<sup>369</sup> Pues estudiarse en GONZÁLEZ MARÍN, Luis: “Early Examples of Spanish Dances in the Music of José de Nebra”, *Transatlantic Malagueñas and Zapateados in Music, Song and Dance: Spaniards, Natives, Africans, Roma*. Edited by K. Meira Goldberg, Walter Aaron Clark and Antoni Pizà. Cambridge Scholars Publishing. 2019. Págs. 141-145.

<sup>370</sup> Recomendamos nuestro estudio sobre el fandango en *Génesis Musical del Cante Flamenco*, Op.Cit.

venía a significar “fiesta”, “reunión de negros”, algo semejante a como ocurrió con el fandango.

Será el tango uno de los bailes más practicados en las obras teatrales del siglo XIX, y también en los bailes de salón. Igualmente será uno de los estilos de baile de más éxito en la época del café cantante, momento en que debió aflamencarse, tanto sus movimientos, como su música, por medio de la inclusión de melodías en modo *frigio* y el uso de melismas. Hoy se interpreta en claro compás binario simple (2/4), o cuaternario (4/4), sin embargo, antes de su codificación musical tuvo un soporte en compás binario compuesto (6/8), o ternario (3/8), forma rítmica que posteriormente sufrió una binarización en su plantilla rítmica en Hispanoamérica.<sup>371</sup>

La mención más antigua al tango la encuentra Faustino Núñez en la tonadilla *La anónima* de Tomás Abril de 1779:

Andante 3/4: No tiene duda alguna que Andalucía, para ciertas chuladas sola se pinta. Si algunas mozas de estas de aire y vida, y las dice algún majo de los de gran patilla, banda en pelo y sombrero, en las mangas mil cintas, ceñidor, cordones, gigantescas hebillas, su jabano en la boca, afumando la trinca. Los andaluces en sus tangos graciosos sus chistes lucen.<sup>372</sup>

Como dijimos antes, también significó “reunión de negros” donde se bailaba y tocaba música. La primera acepción de la palabra es ésta de 1836:

TANGO: Reunión de Negros Bozales para bailar al son de los Tambores y otros instrumentos.<sup>373</sup>

Queda claro que, al igual que ocurrió en el fandango, el término estaba asociado a las reuniones donde los negros bailaban al son de los tambores.

Dentro de la obra de 1818 *Los americanos* o *El encuentro Feliz* o *La espada del mago*, como también se conoció, está contenido un número musical que es un tango. Aparece en el acto 1, nº 13, en compás de 3/8, y se titula “El tango”. La obra se debe al maestro de baile Antonio Cairón. Se indica en la portada del manuscrito que fue compuesto para el teatro del Príncipe el año de 1818. El número musical anterior al tango se llama “Los negros”. Este tango está en *Sol Mayor*, con modulación a *sol menor*, y se repetía 6 veces antes de llegar a la coda final. Aunque escrito en 3/8 bien podría hacerse en 6/8. Esta es la partitura:

---

<sup>371</sup> Este proceso ha sido explicado por Rolando Antonio Pérez Martínez en *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, Op.Cit.

<sup>372</sup> NÚÑEZ, *Guía comentada...* Op.Cit. Pág. 237.

<sup>373</sup> *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, de Esteban Pichardo. 1ª Ed. Matanzas, Imprenta de la Real Marina, 1836. Tomado de ORTIZ NUEVO, José Luis y NÚÑEZ, Faustino: *La Rabia del Placer. El nacimiento cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923)*. Diputación de Sevilla, Área de Cultura y Ecología, 1999. Pág. 14.

# Vayle

## Los Americanos o El encuentro feliz

compuesto por el Sr. Antonio Cayron para el teatro del Príncipe el año 1818

Biblioteca Histórica de Madrid  
Mus 605-7

### El tango

Antonio Cayron

Sol Mayor

Flute 1

Oboe 1  
2

Violin I  
II

Viola

Contrabass

Sol menor

Fl. 1

Oboe 1  
2

Vln. I  
II

Vla.

Cb.

© Guillermo Castro Buendía 2012

Esta obra no tiene muchos elementos musicales de tipo popular, salvo la recreación rítmica y la acentuación de la negra en el patrón métrico *jambo*.

Durante el siglo XIX numerosas canciones fueron acompañadas bajo el patrón musical del tango, como la canción la *Guanábana* (1823), la *Limoná* (1828), y la *Lotería* (1843), que se cantaron como tangos americanos y fueron conocidos al menos en Madrid, Sevilla y Cádiz. Debieron gozar de mucha popularidad, pues se han conservado diferentes variantes de estas coplas, al igual que diversas publicaciones en partitura. El 5 de febrero de 1855 aparecen estas coplas en *El Padre Cobos. Periódico de política literatura y artes. Año I, N° XXIII*, como “El Tango Español (música del tango americano)” con parecida versificación y estructuración.<sup>374</sup> Parece que por entonces ya la música del tango americano se conocía como tango español.

1862, en el Salón del Recreo de Sevilla, Davillier y Doré relatan:

No tardó en llegar la vez a las danzas, y una joven gaditana de cobriza tez, cabellos crespos y ojos de azabache, como dicen los españoles, bailó el *tango americano* con extraordinaria gracia. El *tango* es un *baile de negros*, que tiene un ritmo muy marcado y fuertemente acentuado. Puede decirse otro tanto de la mayor parte de los sones que tienen igual origen y principalmente de la canción que comienza por estas palabras: «¡Ay qué gusto y qué placer!», canción que desde hace muchos algunos años es tan popular como el *tango*<sup>375</sup>

La canción “¡Ay qué gusto y que placer”<sup>376</sup> es un tango de la zarzuela de Barbieri *El Relámpago* (1857) que aparece como número de cierre. La anterior descripción de Davillier evidencia que por entonces se componían canciones basadas en el aire del tango de negros, como el son “¡Ay qué gusto y qué placer!”, lo que supone pensar ya en un distanciamiento del estilo original del tango negro, aunque conservaría algo de su sabor musical, al menos su rítmica. Este tango debió hacerse muy popular a raíz del éxito que tuvo esta zarzuela de Barbieri<sup>377</sup>, pasando a cantarse en diversos estratos populares. Está escrito en *La Mayor* y compás de 2/4 con patrón rítmico de habanera.

La zarzuela de Barbieri *El Relámpago* (1857) incorpora dos coros de negros y la famosa canción “¡Ay qué gusto y que placer!”, que es un tango. El primer coro de negros está escrito en *la menor* y compás de 6/8, con acompañamiento rítmico muy parecido al de la obra de Cairón, basado en el *tribraquio+jambo*, donde

---

<sup>374</sup> [En línea] <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/el-padre-cobos--73/>  
[Consulta 26 Dic 2019]

<sup>375</sup> DORÉ, Gustav y DAVILLIER, Charles: *Viaje por España*, Ediciones Grech, Madrid, 1988. [1ª Edición 1874]. Tomo I, Pág. 494. La cursiva es nuestra.

<sup>376</sup> Éste, y otros ejemplos de tangos fueron estudiados, dentro del capítulo del tango, en nuestra obra *Génesis musical del cante flamenco*, Op.Cit. Págs. 1474 y ss.

<sup>377</sup> Emilio Casares Rodicio explica que fue representada esta zarzuela cientos de veces por toda España. Parte de su éxito radicó en el coro de negros. *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador*, Editorial Complutense 1994, Madrid. Págs. 200 y ss.

se señala acentuación de la negra del *jambo*. La melodía, aunque de creación personal, también está construida dentro de este patrón. La canción “¡Ay qué gusto y que placer!”, que se indica como “tango”, está escrita en *La Mayor* y en 2/4, con un patrón rítmico de habanera donde ya no hay rastro del antiguo ritmo ternario, ni siquiera aparece ningún tresillo en la parte melódica, algo que todavía encontraremos en composiciones posteriores.

De 1861 tenemos la obra de José Viñas *El carnaval de Barcelona*, donde figura un número con el título de “La Guanábana”<sup>378</sup>, aunque no tiene letra. Está escrita en compás binario de 2/4 con frecuente tresillo en la primera parte del compás en la mano derecha, mientras la mano izquierda cultiva el patrón conocido como de habanera. La tonalidad es *fa menor* con modulación a *Fa Mayor*.

En 1870 se publica *La Neguita. Tango americano nuevamente arreglado para canto y piano por D. Antonio Mercé*<sup>379</sup>. En esta obra se encuentran las tres letras antes nombradas cantadas como tango americano: la *Guanábana* (1823), la *Limoná* (1828), y la *Lotería* (1843). Está en *la menor* y compás de 2/4 con figuración de tresillos en las dos manos en casi toda la pieza. Las tres coplas llevan un estribillo en *Do Mayor*, donde el ritmo pasa a ser totalmente binario, luego pasa a *la menor* de nuevo y en tresillos. Las melodías no tienen relación con el ejemplo de Viñas. Esto es lo que se canta:

#### Copla 1:

*Pobe neguito  
que triste está  
trabaja mucho  
y no gana ná*

*pobe neguito  
que triste está  
su mismo a  
molesta a robá*

#### Estribillo:

*Siviri coronain guan guan  
siviri quiriquiley  
siviri quiriqui negrifua  
liblanqui está endiablá (bis)*

---

<sup>378</sup> En la partitura se apunta “americana”, indicando su procedencia. BNE MP/2796/19

<sup>379</sup> BNE MP/132&4.

*Mamita qué querrá ese hombre  
(que dulce está la buena guanak)  
que me tira de la saya  
(que dulce está la buena guanak)  
me dice que no me vaya  
(que dulce está la buena guanak)  
si no le doy la buena papaya*

*A la guana dulce ya su cara  
que chupa rechupa y chupa  
(que dulce está la buena guanak)  
y cuanto más chupa y chupa  
rechupa y chupa no saca ná*

Hablando:

*Mi neguito vino de las indias  
toíto venía lleno de tiña  
mi neguito pa que lo conozca  
tae unos calzones de color de rosa  
¿fan chica?  
¿señó que tienes?  
caló*

Cantado:

*Que no te arrimes al fuego  
que te harás un chicharó*

Copla 2:

*Usté no es ná  
usté no es ná  
usté no es chicha  
ni limoná  
usté no es ná  
usté no es ná  
usle no rise  
ni jase ná*

*Siviri corona &*

### Copla 3:

*La lotería que yo sacá  
con la villeta que yo comprá  
mi mesmo amo me la robá  
porque rise no trabajá*

*Siviri corona &.*

La frase “A la guana dulce ya su cara...” está escrita en 3/4. En el siguiente ejemplo la encontraremos en 3/8, puede que sea la pervivencia de un ritmo anterior de tango.

En 1874 Sebastián Iradier (1809-1865) publica *La Negrita. Tango americano refundido por el mtro. Iradier*<sup>380</sup>. En esta nueva versión, el maestro Iradier ya sólo presenta el ritmo binario compuesto en la melodía del canto, en el primer tiempo del compás, quedando la mano izquierda con el patrón de habanera en 2/4. Como decíamos antes en la frase “A la guana dulce ya su cara...” aparece una escritura rítmica en 3/8, puede que sea la pervivencia del antiguo compás del tango de negros.

El tango de la obra *Los Americanos* de Antonio Cairón (1818) muestra el patrón rítmico de tango antiguo, el coriambo (negra-corchea-corchea-negra), pero ya en 1857, el ejemplo de canción bajo ritmo de tango “¡Ay qué gusto y qué placer...!” está totalmente binarizado en su melodía, aunque el coro de negros de la introducción está escrito en 6/8, con un patrón rítmico relacionado con el coriambo. Tiempo después se describe en *La ilustración Cubana* de 1888 el alejamiento del tango al respecto del verdadero tango de negros anterior, por lo que hay que suponer que esa transformación se dio en ambos ambientes, en el académico y en las clases populares bajas.

Pensamos que el elemento negro en el tango quizás estaría en el baile y en la rítmica. Aunque habría que estudiar las melodías en el ámbito popular que se hayan podido transmitir. Las tonalidades de armonización estudiadas en el tango muestran formas de todo tipo; con frecuencia la tonalidad *Mayor* con modulación al homónimo *menor* y cadencias sobre la dominante ya en el ejemplo de Cairón en 1818. Pensamos que estos ejemplos quizás no responderían a lo que se haría en entornos sociales más bajos.

En la isla de El Hierro se conserva un baile tradicional llamado *Tango herreño* que presenta un patrón rítmico muy relacionado con el de Antonio Cairón. En 6/8 podemos escuchar el ritmo coriambo (negra-corchea-corchea-negra), o una derivación de él, en forma el patrón troqueo (negra+corchea) seguido de una negra con puntillo<sup>381</sup>. La flauta realiza una melodía en modo *mixolidio*,

---

<sup>380</sup> BNE MP/360/39..

<sup>381</sup> Estos patrones pueden variar según las versiones y antigüedad. Manuel García Matos recoge una grabación con derivación del coriambo (negra+corchea-negra con puntillo).

practicamente igual al conocido como *Fandango parao* en Huelva<sup>382</sup>. Tanto el tango herreño como el fandango parao se bailan con castañuelas y parejas enfrentadas, aunque en Huelva es solo masculino, y ambos en 6/8, con cierto aire de jota.

Los antropólogos que han estudiado la indumentaria tradicional utilizada en los bailes de El Hierro no dudan en relacionarla con trajes semejantes de localidades de la antigua Corona de Castilla, los cuales se portan en bailes de Majaerayo y Valverde de los Arroyos, pueblos de la provincia de Guadalajara, y también indican relaciones en las mudanzas con bailes de contradanzas y pericotes asturianos<sup>383</sup>. Ramón Menéndez Pidal ve semejanzas en las mudanzas con bailes de la provincia de Ávila e igualmente con el pericote<sup>384</sup>.

En el tango herreño se canta como estribillo cosas parecidas a esto: “Y nai tiril nai / Y nai tiril nai / Y na la liri na / Y na la liri na”, y es descrito en 1818 por Alfred Alfred Diston de esta forma:

Aquí aparece un joven nativo de El hierro con su mejor vestimenta, tocando una tosca pandereta, a cuyo sonido existe una gran afición, y el cual va acompañado de una flauta capaz de producir cuatro o cinco sonidos solamente. Constituye la música de un ejercicio rústico –por lo que puede ser llamado baile– que llaman el tango. De hecho es más saltar violentamente arriba y abajo; unas veces todas las personas que forman parte de él se dan la mano, y otras se separan, y de esta manera, como dice el refrán, ellos buscan simplemente renombre [...]<sup>385</sup>

Ilustra sus palabras con esta imagen:

---

en los años cincuenta en su *Magna Antología del Folklore musical del España, interpretada por el pueblo español*, Hispavox 7-99976-2, 1978. Es semejante a ésta [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=a0CJcnIyddo> [Consulta 20 may 2020]. En esta otra puede verse un baile con chácaras (castañuelas), y aquí sí, el ritmo coriambo [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=djk5NtsqSno&feature=youtu.be&t=31s> [Consulta 20 may 2020]

<sup>382</sup> Para más información sobre éste fandango acuda a mi obra *Génesis Musical del Cante Flamenco*, Op.Cit. Pág. 242. Puede verse y escucharse un ejemplo aquí [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=dgf1hP4UuyM&t=3s> [Consulta 20 may 2020]

<sup>383</sup> RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ, Miguel Ángel: *El Folklore de la isla de El Hierro. El pito herreño y el baile de la Virgen*, Turquesa ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 2009. Págs. 121 y ss.

<sup>384</sup> *Ibíd.* Pág. 133.

<sup>385</sup> *Ibíd.* Pág.41.



Al respecto de los bailes y los ritmos del tango, el musicólogo venezolano Juan Francisco Sans comenta diferentes noticias al respecto de su vinculación con los negros:

El siglo XIX hispanoamericano estuvo plenamente consciente de esta paulatina intromisión de la cultura músico-danzaria africana en la contradanza. Así lo explica Félix M. Tanco en 1837 desde Matanzas cuando se plantea sin pruritos: «¿Quién no ve en los movimientos de nuestros mozos y muchachas cuando bailen contradanzas y vales, una imitación de la mímica de los negros en sus cabildos? ¿Quién no sabe que los bajos de los dancistas del país son el eco del tambor de los Tangos?». La célula tango presente en las segundas partes de las danzas criollas parece ser entonces una melodización a alturas fijas de lo que hacían los tambores en estos bailes de negros, así como las coreografías resultantes un resabio de dichos bailes. No es a otra cosa sino a ese inefable tango al que se está refiriendo Toro en 1839, cuando retrata la perplejidad de un forastero frente al peculiar ritmo y coreografía de la contradanza local, definiendo esta contradanza como «una infracción de todas las leyes rítmicas».<sup>386</sup>

El escritor Francisco Baralt llama *tango* al baile de los negros en su relato *Escenas campestres* de 1846, donde dice:

[...] voy a presentar el baile del salvaje; es decir, el de los movimientos inspirados y espontáneos, hijos de los afectos del momento; ese baile traído del África, que algunos dicen productor de la chica y por consiguiente del *fandango* y *bolero*, que

---

<sup>386</sup> SANS, “Orígenes del gentilicio musical en el siglo XIX en Hispanoamérica...” Art. Cit. Cita a Natalio Galán: *Cuba y sus sones*, 1997, Pág. 135; y Fermín Toro: “Costumbres de Barullópolis II”, 1839 (25 de junio), respectivamente.

de ella se creen modificaciones; esa *tumba* o *tango*, en fin, que forma las delicias del negro de nuestros campos y le da algunas horas de imponderable placer una vez a la semana.<sup>387</sup>

Otro dato interesante al respecto de las melodías de los tangos es el que proporciona José García de Arbolella, quien relataba en 1852 que los músicos cubanos componían danzas utilizando:

[...] cantos inventados por el vulgo, y aún de los pregones de los vendedores y las canciones de los negros.<sup>388</sup>

Por ello, es en los ambientes populares y en la transmisión oral donde debemos buscar los elementos melódicos que puedan mostrarnos datos al respecto de una posible africanía de las melodías, ya que en las publicaciones académicas no pensamos que podamos encontrar mucho. Podemos seguir en la expresión cultural conocida como “Tumba Francesa” una manifestación de música y danza originada a partir del sincretismo cultural e histórico ocurrido en el oriente de Cuba entre los colonos franceses y sus esclavos africanos.<sup>389</sup> Esta expresión fusiona música de África Occidental (principalmente del Congo y Dahomey) con los bailes franceses de salón del siglo XVIII. Analizando el documental *Tumba Francesa* (1979) de Santiago Villafuerte<sup>390</sup> podemos ver cómo los protagonistas realizan bailes con coreografías en pareja, relacionados con contradanzas francesas, en los que incorporan las polirritmias en el acompañamiento. Ver min. 8:00 al 11:10. Sin embargo, en la parte final, desde el minuto 16:20 en adelante, podemos encontrar las danzas auténticas negras. Es significativa igualmente la forma de cantar asociada a la cultura negra en la parte del minuto 11:40, algo que no encontramos en las fuentes académicas.

---

<sup>387</sup> BARALT, Francisco: *Escenas campestres. Baile de los negros*, en *Ensayos literarios*, Santiago de Cuba, 1846. Leído [En línea] [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/costumbristas-cubanos-del-siglo-xix--2/html/fe805c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_7.htm](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/costumbristas-cubanos-del-siglo-xix--2/html/fe805c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.htm) [Consulta 09 ene 2020]

<sup>388</sup> GARCÍA DE ARBOLEYA, José: *Manual de la Isla de Cuba: Compendio de su historia, geografía, estadística y administración*. Habana, Imprenta del Tiempo, 1958, p. 263 – 264.

<sup>389</sup> A partir de 1793, después de la Revolución Haitiana, se trasladaron a la región oriental de Cuba muchos colonos franceses, y con ellos sus esclavos. Con ellos vinieron igualmente diversas tradiciones folclóricas, tanto francesas como negras. Estos esclavos se organizaron en sociedades para el cultivo de sus tradiciones artísticas. Algunas de estas sociedades, como la llamada “Tumba Francesa” se ha mantenido hasta la actualidad. Notas de Odilio Urfé en el documental *La Tumba francesa* de Orlando Jiménez y Néstor Almendros grabado por el Instituto de investigaciones folklóricas en 1961. Puede verse [En línea] <https://youtu.be/RGD70-ikN0s> [Consulta 12 ene 2020]

<sup>390</sup> Puede verse [En línea] <https://youtu.be/7nzKWtd62WM> [Consulta 12 ene 2020]

## VII. Relaciones armónicas entre las danzas en modo Mayor

Al respecto de las modalidades estudiadas en modo *Mayor*, la tonalidad más frecuente en ellas, podemos comparar sus estructuras y esquemas armónico-rítmicos para extraer algunas conclusiones:

<u>Chacona:</u> (3)	-I-I / I-V-V / VI-IV-IV / IV-V-V
variante	-I-I / I-V-V / VI-IV-IV / IV-V-V / I
<u>Zarabanda:</u> (2:3)	I-IV / I-V-V / I-V / I-V-V
<u>Zarambeque:</u> (3)	-I-I / I-V-V / I-I-I / I-V-V
<u>Zarandillo:</u> (3:2)	-I-I / IV-IV / I-I-I / IV-IV
variante (3)	-I-I / V-V-I / IV-IV-V / I-I-VI / V-V-V / I-I-I
<u>Canarios:</u> (2:3)	I-IV / I-I-I / IV-V / I-I-I
variante	I-IV / I-I-I / I-V / I-I-I
<u>Canarios:</u> (3:2)	I-I-I / I-IV / I-I-I / I-V / (I-I-I)
<u>Guaracha:</u> (2:3)	IV-V / I-I-I / IV-V / I-I-I
variante (3)	I-I-IV / I-I-V / I-I-IV / I-I-V.
<u>Cumbé</u> (3:2)	-I-II / III-II / I-v-IV / V-II / I

Algunos comparten escritura rítmica (6/8-3/4). El zarambeque y la chacona son ternarios, aunque en esta última se puede dar la hemiolia, y también hay variantes ternarias de zarandillo y guaracha. Varios de ellos tienen comienzo acéfalo: Chacona, Zarambeque y Zarandillo. No incorporamos los guineos por presentar la única fuente de guitarra que tenemos un carácter muy modal. Además también se escribieron en *modo menor*, y no parece haber un modelo definido.

No obstante, como hemos comentado en los análisis pormenorizados anteriores, las fuentes conservadas muestran distintas variantes en los diferentes estilos. No las hemos puesto todas. Pero lo que sí podemos deducir es que, aunque hay puntos en común en todos ellos, presentan diferentes singularidades que pueden responder a la búsqueda de alguna diferenciación que permita un distinto apelativo para estas músicas, ya sean danzas o cantos. Nos referimos a que en las fuentes académicas se vislumbra un trabajo de autor que probablemente no tenga siempre un paralelismo con alguna forma popular de su tiempo. Es decir, es muy probable que una vez asimilada una forma popular por parte de un autor, por ejemplo un guitarrista como Santiago de Murcia, a partir de ese momento la forma divulgada por éste sigue un camino que, con el paso del tiempo, se hace divergente al proceso que la misma forma tendría en estratos populares.

Las estructuras musicales de estas músicas en ambientes populares, pudiendo ser semejantes a las fuentes académicas, debieron tener una vida paralela mucho más libre y desenfadada, dando lugar a nuevas formas bajo diferentes

nombres con el paso del tiempo. Quizás no estuvieran tan definidas como las muestran los académicos. Pero intentando hacer un ejercicio de paralelismo histórico, al respecto de la música tradicional española y el flamenco<sup>391</sup>, las fuentes académicas se muestran siempre más parcas y pobres que las auténticamente tradicionales. Los registros sonoros no dejan lugar a duda. Por ello pensamos que igualmente pudo ser en siglos pasados. Hay que asumir que los académicos mostrarían su visión de la “negritud” en sus composiciones, pero nunca se acercaría de verdad a las músicas populares de su tiempo.

En esta línea son interesantes las reflexiones de Mario A. Ortiz al respecto de los “villancicos de negrilla”:

En vez de informarnos sobre la cultura afro-colonial, estos villancicos reflejan más bien percepciones estereotipadas y superficiales de los poetas y compositores peninsulares y coloniales que no hacen sino sub-representar al sujeto africano, ubicándolo dentro del discurso hegemónico del exotismo colonial.

[...] El elemento musical ha sido quizá uno de los aspectos más mal interpretados de las negrillas. A pesar de que se enfatiza frecuentemente la influencia africana en los ritmos llenos de vitalidad de estos villancicos, un análisis detallado del componente rítmico nos muestra que el compositor colonial emplea un número relativamente reducido de fórmulas rítmicas que le dan cierto “color” a sus obras. Sería imposible tratar de reconstruir la gran variedad de tradiciones musicales africanas del período colonial. La documentación histórica que conservamos se limita, lamentablemente, a descripciones de exploradores y viajeros europeos, las cuales son usualmente muy genéricas y preservan en muchos casos los prejuicios europeos sobre las culturas africanas. Se cita con frecuencia el empleo de hemíolas, contratiempos y síncopas, pero no debemos olvidar que todos estos recursos rítmicos eran muy comunes en la música vernacular europea de la época, y que por lo tanto al encontrarlos en las negrillas, éstos son solamente las versiones (o imaginaciones) europeas de lo que los africanos hacían con sus ritmos. De la presencia de un elemento melódico sería tarea imposible tratar de igualar los sistemas de escalas africanas con el sistema tonal europeo en el cual todos los villancicos se registran. La música de las negrillas es, en definitiva, europea, cargada a lo más de un exceso rítmico, otra vez, europeo.

[...] En cuanto al contexto cultural—o sea ¿qué nos informan las negrillas sobre los africanos mismos?—nuevamente, encontramos una serie de simplificaciones y lugares comunes: figuras alegres, generalmente cantando y bailando—y en un gran número de ocasiones lo que cantan son villancicos, o sea cantos españoles, con estribillos que dicen “gulumbé, gulumbé, gulumbá [...] Esta imagen de armonía contrasta radicalmente con abundante documentación existente del período que refleja más bien el prejuicio que tenía la sociedad española y colonial hacia los bailes y cantos de los africanos.<sup>392</sup>

---

<sup>391</sup> Lo constatamos en nuestra obra *Génesis Musical del Cante Flamenco*, Op.Cit.

<sup>392</sup> ORTIZ, Mario A.: “Villancicos de negrilla: Imaginando al sujeto afro-colonial”, *Calíope* vol. 11, number 2 (2005). Págs. 125-137.

No obstante, analizando los elementos musicales de ambos mundos (académico y popular), por el ejemplo en los tangos, vemos que en general coinciden en uno y otro, es decir, básicamente se observa que participan de estructuras armónicas y rítmicas semejantes, aunque sean mucho más ricas en las grabaciones que se conservan desde finales del siglo XIX. Esto nos podría hacer pensar que en siglos anteriores habría sido semejante, al menos en aquellos bailes conocidos bajo un término concreto.

## **VIII. Análisis de grabaciones y propuestas de armonización**

# Sarabanda

Luca Brandoli y Grupo Barracón  
2013 (045635942769)

Cantos de Palo 2  
Arr. Guillermo Castro

## 1ª Parte

modo hexatónico  
solista

respuesta del coro que repite de forma similar con mínimas variaciones hasta tres veces

Voz

1 1' 2 3

Siyoven go del a rroyo o o siyoven go del a rroyo o si yo o vengo o del a rroyo o sa ra ban da lun ga

ritmo del canto libre

## 2ª Parte

respuesta del coro de forma similar

2 1 2

Sa ra ban da ra ban da chi chi ri ba có to ca hue so con hue so chi chi ri ba có Sa ra

Canto en compás cuaternario o binario con acompañamiento en polirritmia

## 3ª Parte

solista

coro

variante

7 1 2 3

Si ma lem be ma lem be ¡ah! si ma lem be ma lem be chi chi ri ba có Si ma

12 1 2 3

Si ma lem be ma lem be ¡ah! si ma lem be ma lem be chi chi ri ba có to ca

## 4ª Parte

solista

coro

solista

coro

17 1 2 1 2

hue so con hue so chi chi ri ba có to ca pe cho con pe cho chi chi ri ba có to ca

## Repetición 3ª Parte

solista

respuesta del coro de forma similar

21 1 2

Sa ra ban da cu yé bue nas no ches Sa ra ban da cu yé son las ho ras sa ra

## 6ª Parte

solista

superposición entre solista y coro

solista

coro

fin coro

coro

solista

solista

coro

coro

26 1 2 1

son las ho ras ¡Eh! sa ra ban da chi vi ri pú bue nas no ches Sa ra ban da chi vi ri pú

30 2 1 2 1 Etc.

a son las ho ras la bue na no che

Sigue con improvisaciones melódicas parecidas

© Guillermo Castro Buendía 2020

## VIII. 1. Cuba. Luca Brandoli y Grupo Barracón. “Cantos de Palo”<sup>393</sup>

Hemos elegido esta grabación por aparecer en la letra cantada la palabra “Sarabanda”, con la intención de estudiar sus melodías y acompañamiento, y ver si pudiera tener alguna relación con el estilo conocido desde el siglo XVI como “Zarabanda”.

Presenta el canto un patrón rítmico relacionado con el llamado tango español, pudiendo transcribirse en 4/4. Parecen ser frases melódicas medio improvisadas, sobre todo la última parte, pero dentro del patrón rítmico señalado de *corchea–negra–corchea* que da unidad a todo el canto. Este patrón puede aparecer en forma de tresillo de negras, lo que puede ser un arcaísmo de una forma anterior. Podemos verlo a partir de lo que hemos señalado como 5ª parte. Son importantes los acentos textuales que se ajustan al patrón rítmico cantado, por lo que hay que suponer una influencia del lenguaje en la forma rítmica del canto, teniendo en cuenta que en el sistema rítmico africano no hay acentos tal y como aparecen aquí. Además hay que señalar que al cantarse en otro idioma (español) el lenguaje deja de ser tonal. Los diferentes instrumentos de percusión realizan una compleja polirritmia que dificulta mucho su transcripción, pero podemos decir que, aunque se ajusta a una línea de tiempo relacionada con el canto, no señalan los mismos acentos ni repiten el mismo patrón. Esto es algo muy típico de las secciones de tambores y percusión africana.

En cuanto al modo melódico empleado podríamos pensar en un modo hexatónico de *Fa* o de *Sib*, con presencia ocasional del VII grado rebajado (*lab*) en algunas secciones; tendríamos por ello un modo *mixolidio*. Si pensamos el modo como *Sib* se puede armonizar con acordes de *Sib* y *Fa7*. La primera frase pudiera pensarse en *Sib* con cadencia sobre el V *fa* y las demás todas en *Sib*. La escala en *Sib* sería: *sib-do-re-mib-fa-sol* (sin 7º grado), y en la parte donde aparece el *lab* tendríamos que hablar de un modo de *Sib mixolidio*. El modo *mixolidio* puede armonizarse como si fuera una tonalidad *Mayor* del V inferior relativo (*mib*). El *lab* se armoniza como 7º menor del acorde de dominante: *Sib-Mib* (V-I). En este caso tendríamos problemas para armonizar todo el canto igual. Las construcciones melódicas están dentro del sistema africano pero con fuerte influencia tonal occidental partir de la 2ª parte, cuando la rítmica va medida. De nuevo señalamos que, al no haber lenguaje tonal, ya que se canta en español, las palabras no condicionan la construcción melódica del canto. Y además no aparecería la supuesta tónica tan evidente en los principios y finales de las frases.

Es típico africano las frases de pregunta a solo y respuesta por el coro. En la parte final se produce la superposición melódica entre ambos, formándose unísonos o segundas mayores, algo también típico de las forma de interpretar los cantos en África. En África el ritmo interno del canto no sería tan repetitivo ni tan

---

<sup>393</sup> “Sarabanda”, *Cantos de Palo* 2. 2013 (045635942769) [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=IY7Rlkr7QrE> [Consulta 3 ene 2020] Puede escucharse otra versión interpretada en directo partir del min 3:25, aunque no dicen la palabra Sarabanda [En línea] <https://youtu.be/5vqcSUMR-l0> [Consulta 3 ene 2020]

estructurado, lo que es síntoma de una adaptación, suponemos, de influencia española, sobre el ritmo de tango español. Pensando en un acompañamiento rítmico diferente, admitiría un acompañamiento de tanguillo en 6/4 o tango en 4/4. Si lo transcribiéramos todo en valores menores, estaríamos hablando de 6/8 y 2/4.

En resumen, y pensando en la temática del texto, pudo ser un antiguo canto en honor al Dios Sarabanda que se ha adaptado a un sistema rítmico posterior y en otro idioma, donde se observa influencia tonal europea en las construcciones melódicas, aunque conserva un cierto melodismo antiguo. Presenta un acompañamiento polirrítmico africano y una estructuración interpretativa africana en las formas cantadas en forma de pregunta y respuesta a coro, con superposición melódica. Creemos que puede ser un buen ejemplo de sincretismo.

Esta es la letra:

*Si yo vengo del arroyo  
Sarabanda Kalunga*

*Sarabanda ra ban da  
chi chi ri ba có  
toca hueso con hueso  
chi chi ri ba có*

*Si malembe malembe  
¡ah!  
si malembe malembe  
chi chi ri ba có*

*Toca hueso con hueso  
chi chi ri ba có  
toca pecho con pecho  
chi chi ri ba có*

*Sarabanda cuyé  
buenas noches  
Sarabanda cuyé  
son las horas*

*¡Eb! Sarabanda chiviripú  
buenas noches*

*Sarabanda chiviripú  
a, son las horas*

*Sarabanda chiviripú*  
*la buena noche*  
[...]

No sabemos si en el siglo XVI, la zarabanda tendría un canto de este tipo. En todo caso pudo tener una forma parecida en la que primaría un estribillo o frase repetida, como vemos en algunas fuentes conservadas, y un acompañamiento igualmente rico, mucho más de lo que encontramos en piezas para guitarra.

# Torbellino

Video youtube  
<https://youtu.be/E-wiVBF7CNI>

Grupo de Marimba Tierra Negra  
 Arr. Guillermo Castro

## Introducción

reducción general de la polirritmia

¡Torbellino! ¡Danza campesina!

la menor

Percusión

Xilófono

Copla 1

Tor be lli no se ha per di do — Tor

Perc.

Xyl.

Posible armonización de guitarra *Mi7* \_\_\_\_\_ *lam* \_\_\_\_\_  
 eliminando el xilófono (tipo romancesca invertida)

— be lli no se ha per di do su ma ma lo an dá bus can do su ma ma lo an dá bus can do Pre

Perc.

Xyl.

*Mi7* \_\_\_\_\_ *lam* \_\_\_\_\_ *Sol7* \_\_\_\_\_ *Do* \_\_\_\_\_ *Sol7* \_\_\_\_\_ *Do* \_\_\_\_\_

Guillermo Castro Buendía 2020

2

19

gun ta le\_lal tam bo re ro pre gun ta le\_al tam bo re ro si no lo\_ha vis tó bai lan do si

Perc.

Xyl.

Mi7 lam Mi7 lam Sol7 Do

Possible armonización de guitarra eliminando el xilófono

Copla 2

25

no lo\_ha vis tó bai lan do San A gus tín San ta Li via na San A gus tín San ta Li via na

Perc.

Xyl.

Sol7 Do mim lam mim lam

31

Yo le pe dí a\_y e lla me da ba yo le pe dí a\_y e lla me da ba cin co me da llas por la ma ña na

Perc.

Xyl.

mim lam mim lam mim lam

37

cin co me da llas por la ma ña na Es de mi gusto es de mi ga na es de mi gusto es de mi ga na

Perc.

Xyl.

mim lam Mi7 lam Mi7 lam

Possible armonización de guitarra  
eliminando el xilófono

43

bai lar con e lla por la ma ña na bai lar con e lla por la ma ña na Por la ma ña na por la ma ña na

Perc.

Xyl.

mim lam Mi7 lam Mi7 lam

49

por la ma ña na po or la ma ña na

Perc.

Xyl.

Mi7 lam

Repite músicas y letra

*Torbellino se ha perdido  
su mamá lo anda buscando  
pregúntale al tamborero  
si no lo ha visto bailando*

*San Agustín, Santa liviana  
yo le pedía y ella me daba  
cinco medallas, por la mañana  
es de mi gusto, es de mi gana  
bailar con ella, por la mañana  
por la mañana, por la mañana*

## VIII. 2. Ecuador. Grupo de Marimba Tierra Negra. “Torbellino”<sup>394</sup>

Esta danza “campesina”, como así se anuncia antes de comenzar, interpretada por el grupo de marimba “Tierra Negra” tiene dos coplas cantadas. Una primera que es una cuarteta y la segunda es una estrofa de seis versos decasílabos. Es una música de la zona de la costa de Esmeraldas en Ecuador, de raíces negras. Aunque igualmente se detectan elementos indios.<sup>395</sup>

El modo melódico pudo ser antiguamente un *la menor pentatónico* (descendente: *la-sol-mi-re-do*), una de los modos más usados por los Incas, que aquí se presenta cromatizado en su séptimo grado (*sol#*) en la primera copla. En la segunda copla aparece natural, salvo en la parte final donde en momentos puntuales vuelve a aparecer el *sol#*. Es sin duda una contaminación posterior de influencia española. Las melodías de la primera letra son de carácter anacrúsico, si bien al comienzo la primera sílaba “*Tor*”, al tener acentuación, genera una especie de síncopa melódica. Las melodías de la segunda letra son de tipo acéfalo con acentuación en el tercer tiempo.

Conserva un acompañamiento de tradición africana, con xilófonos, tambores y otros instrumentos de percusión, realizando polirritmias que se pueden ajustar a un compás ternario en 3/4. Comienza el acompañamiento en el tercer tiempo del compás, realizando una síncopa. El patrón rítmico armónico se estructura en dos compases con secuencia de V-Im: (*Mi-lam*), aunque no estén los acordes completos. Eluden tocar el *sol*, pero introducen el *si*. El resto de instrumentos de percusión: tambores, sacudidores, etc. realizan complejas polirritmias que no podemos transcribir de forma adecuada, aunque hemos realizado una reducción de esta sección.

Suprimiendo el xilófono, y pensando en una posible armonización de las melodías con una guitarra, aunque el modo más claro es el de *la menor*, podemos indicar que en el primer modelo cabe perfectamente la secuencia *Mi7-lam / Sol7-Do* típica que encontramos en músicas andinas, que coincide con lo que en el siglo XVI denominamos romanésca (*Sol7-Do / Mi7-lam*), presente en estilos como “Los Imposibles” de Santiago de Murcia (S.XVIII), el Polo margariteño y aguilandos en Murcia en la actualidad, aunque en este ejemplo ecuatoriano la sucesión armónica se presente de forma invertida (*Mi7-lam / Sol7-Do*). El resto del canto debería hacerse en *la menor* con acordes de *Mi Mayor* y *mi menor* en función de cuando se cante el séptimo grado alterado o natural.

---

<sup>394</sup> “Grupo de Marimba Tierra Negra”. [En línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=E-wiVBF7CNI> [Consulta 10 feb 2020]

<sup>395</sup> Wilman Ordóñez dice que aunque sus raíces son africanas, presentan el sello caribeño y anglosajón. ORDÓÑEZ ITURRALDE, Wilman: *Alza que te han visto. Historia social de la música y los bailes tradicionales montubios*, Editorial Mar Abierto, Eskeletra Editorial, Manta, 2010. Pág. 174. Agradezco la generosidad de este etnomusicólogo al facilitarme información muy valiosa relacionada con la música de Ecuador.

Es un buen ejemplo de mezcla de un posible canto indígena Inca con acompañamiento de herencia africana e influencia española en los cromatismos melódicos.

# Ese niño quiere jugar

Video youtube  
<https://youtu.be/PX8PI92KdeQ>

Rosa Huila y la voz del niño Dios  
 Arr. Guillermo Castro

**Introducción**

Mib Canto  
 Pentatónica Mayor

Voz

El ni ño quie re ju gar por qué no lo ha cen bai lar por qué no

Canto introductorio a solo 1/2 tono alto respecto del canto posterior

Percusión

reducción general de la polirritmia de la percusión

7

lo ha cen ju gar por qué no lo ha cen bai lar

Perc.

ritmo básico guitarra tanguillo

Mib Sib

Posible armonización de guitarra en tonalidad Mayor

13

Perc.

Mib Sib Mib

Guillermo Castro Buendía 2020

### VIII. 3. Ecuador. Rosa Huila y la voz del Niño Dios. “Chigualo”<sup>396</sup>

Este canto a 3 voces presenta una escala de *Mib pentatónica Mayor* (*mib-fa-sol-sib-do*). Sin cromatismos. Se puede transcribir en 3/4. Comienza el canto con una voz sola, que se sitúa medio tono alto al respecto de lo que se canta cuando ya están las tres cantoras. Se debe a una desafinación, algo habitual cuando se comienza a cantar sin una referencia de altura para la voz. No hemos transcrito este comienzo, pero no se aleja de lo transcrito para la primera voz que hemos puesto con plicas hacia arriba. Las otras dos voces las hemos considerado una sola, y la hemos indicado con plicas hacia abajo. Actúan como un coro de respuesta.

Comienza la primera solista con las dos frases principales del canto “Ese niño quiere jugar / por qué no lo hacen bailar”, y al repetir, en el segundo inciso, se suman la percusión y las otras dos voces. Las melodías son de carácter acéfalo y el coro responde solapándose con la voz principal bastante antes de que termine el primer inciso, creándose intervalos de 3ª menor, 2ª Mayor y 4ª Justa. El acompañamiento de los tambores de percusión y los sacudidores presenta polirritmia, por ello hemos realizado una reducción general del complejo patrón que ejecutan. Hemos indicado una posible armonización en *Mib Mayor* con rítmica de tanguillo que encaja muy bien con este canto.

No hay duda de que hay un gran componente africano en este canto, aunque se haga en español y aluda a una temática religiosa relacionada con el nacimiento del Niño Jesús. El uso de escalas pentatónicas sin cromatismos y construidas por terceras, el solapamiento de las voces dentro de la estética africana y la polirritmia son signo inequívoco de ello. La introducción de texto en español aporta la rítmica prosódica que permite la adaptación a un compás de 3/4 en el que se mantiene una construcción melódica basada en el pentatonismo, mientras el set de percusión acompaña en polirritmia. Este canto es un “Chigualo” o “gualí”, ceremonia fúnebre o de velación del cadáver de un niño menor de siete años, practicada en Esmeraldas.

---

<sup>396</sup> “Música Ecuatoriana - Rosa Huila y la voz del Niño Dios”. [En línea] <https://youtu.be/PX8PI92KdeQ> [Consulta 10 feb 20120]

# Polo margariteño

Cantares de Venezuela  
1979. Ediciones Interamericanas de música  
OEA-010

Soledad Bravo  
(1943)  
Arr. Guillermo Castro

**Copla 1**  
(modelo 1)

Voz

Guit

El can tar tie ne sen ti do el can tar tie ne sen tido, enten di mien to, y ra són

Do Fa Do rem La

el can tar tie ne sen tido, y el can tar tie ne sen tido, en te di mi, ento, y ra só on

rem Do Fa Do rem La

la bue na pronun sia sión la bue na pronun sia sión, el ins tru men to, al o i do

rem Do Fa Do rem La

la bue na pro nun sia sión la bue na pro nun sia sión y el ins tru men to, al o i do

rem Do Fa Do rem La

Ritmo básico del cuatro y armonías en re menor se perciben fórmulas en 6/8 y 3/4. También en la voz

*El cantar tiene sentido  
entendimiento y razón  
la buena pronunciación  
y el sentimiento al oído*

© Guillermo Castro Buendía 2020

2

## Copla 2 (modelo 2)

Mira ese lirio que el tiempo lo consume y una fuente que lo hace florecer

rem Do Fa Do rem La

mira ese lirio que el tiempo lo consume hay una fuente que lo hace florecer

rem Do Fa Do rem La

tú eres el lirio ¡ay! dame tu perfume que yo soy la fuente de éjame correr

rem Do Fa Do rem La

tú eres el lirio queda me tu perfume yo soy la fuente que queda éjame correr

rem Do Fa Do rem La

## Copla 2 (modelo 2)

Mira ese lirio  
que el tiempo lo consume  
y hay una fuente  
que lo hace florecer

Tú eres el lirio  
¡ay! dame tu perfume  
que yo soy la fuente  
déjame correr

## Copla 3 (modelo 2)

La garza prisionera  
no canta cual solía  
cantar en el espacio  
y en el dormido mar

Su canto entre cadenas  
es canto de agonía  
porque te empeñas pues señor  
su canto en prolongar

## Copla 5

(var. modelo 2)

Suspira la brisa  
suspirando lejos  
y abre el capullo  
de una blanca rosa

Sale el gusano  
de su prisión de cera  
y se convierte  
en linda mariposa

## Copla 4 (variación modelo 1)

Qué hago yo solo en el campo  
que hago yo en el campo solo  
yo no enamoro ni canto  
yo no canto ni enamoro

## Cierre (modelo 1)

El cantar tiene sentido  
entendimiento y razón

#### VIII. 4. Venezuela. Soledad Bravo. “Polo margariteño”<sup>397</sup>

El acompañamiento del cuatro en *re menor* presenta el patrón armónico conocido como de “romanesca” (III-VII-Im-V), muy común en el siglo XVI, y usado por Santiago de Murcia en su obra “Los Imposibles” de ca. 1732. Hoy en día se sigue utilizando en la región de Murcia en los aguilandos, sobre el que se improvisan letras de desafío, una costumbre que está actualmente en auge en esta región española. Puede medirse en 3/4, pero admite igualmente el 6/8, debido a su carácter de hemiolia, tanto la guitarra como la voz. No la hemos transcrito entera.

La melodía evita el *sib* en la primera copla, pero aparece en la última frase de la segunda copla. En la tercera se produce un salto de 4ª hasta el *re* agudo, por lo que es una melodía construida en un posible modo de *re menor* con final sobre el V, o quizás un modo de *la frigio cromático*, muy en consonancia con el modo más difundido en la música popular española y el que usa igualmente el flamenco. Se utiliza el *do* natural en los desarrollos melódicos, y elevado en las cadencias finales de las frases.

Hay diferentes modelos de canto, el primero se basa en coplas octosílabas, y se realiza una larga frase melódica basada en tres incisos, donde los dos primeros son el primer verso de la copla repetido y el tercero el segundo verso. La segunda frase melódica es, salvo pequeñas diferencias rítmicas y melódicas, repetición de la primera. Las frases tercera y cuarta se realizan de la misma forma con los versos tercero y cuarto de la copla. Cada frase melódica se extiende sobre la estructura armónica de *Fa-Do-rem-La* (III-VII-Im-V)

El segundo modelo de canto se realiza con dos coplas enlazadas de temática continuada, con versos pentasílabos y heptasílabos, donde podemos señalar dos incisos melódicos por frase melódica. Quizás vengan estas coplas de modelos de arte mayor que se presentan aquí transformados. El primer inciso se realiza con los dos primeros versos de la copla, y el segundo inciso con el segundo verso. La segunda frase melódica es semejante a la primera y se configura con los dos siguientes versos. La tercera frase musical se construye de manera semejante, con los dos siguientes versos de la copla que continúa y en el último verso se produce una subida melódica hacia el *sib*, que le da fuerza y expresividad a la vez que algo de variación.

El tercer modelo de canto utiliza dos estrofas heptasílabas de temática común, donde encajan los cuatro versos de la copla en una larga frase melódica, con una subida hasta el *re* agudo al repetir, lo que supone una onceava. La siguiente estrofa se estructura de forma semejante, pero no tiene esa subida melódica.

El modelo cuarto se realiza de nuevo con octosílabos y es una variación del primer modelo, con solo dos frases musicales, donde la segunda tiene mayor subida que la primera.

---

<sup>397</sup> Soledad Bravo “Polo Margariteño”, *Cantares de Venezuela*. Ediciones interamericanas de música OEA-010, 1979. [En línea]  
<https://www.youtube.com/watch?v=tNQsq5aVBmM> [Consulta 12 02 2020]

La copla quinta repite con alguna variación el modelo segundo, con dos estrofas hexasílabas, y se cierra con la primera copla de nuevo, realizando solo las dos primeras frases melódicas con los dos primeros versos.

Aunque es evidente que se permite una cierta improvisación en la interpretación, creemos que esta obra debió tener autor conocido, su estructura musical bastante sofisticada y la elección de algunas de sus coplas nos hace pensar en ello. Aunque es seguro que tanto letras, como melodías han debido de modificar en la transmisión oral. Pudiera el autor basarse en algunos modelos populares para elaborar la suya.

Quizás puedan señalarse algunos elementos negros o indígenas en los saltos melódicos por terceras, y cuartas y el diseño melódico descendente. La amplitud de la escala (onceava) quizás pueda vincularse a una herencia indígena. El aire del acompañamiento rasgueado es el típico en estas zonas de América. A su vez se pueden detectar elementos españoles en la gama melódica empleada, que cadencia sobre la dominante y sobre la sensible del *modo menor*. Parece que la melodía ha adquirido ciertos tintes mestizos en su viaje por América, pero pudiera ser de origen español.

## IX. Conclusiones

Hay que considerar que tanto los llamados “guineos”, el primer baile en documentarse a finales del siglo XV, como otros estilos posteriores: canarios, zarabandas, chaconas, etc. son ya músicas mestizas, no estilos africanos en sí mismos. Por ello debemos ser cautos a la hora de adjudicar carácter genuinamente negro a estas músicas, que ya debieron presentar elementos culturales diversos; tanto las músicas venidas directamente de África como las que luego surgirían en América. El sistema rítmico y melódico africano no coincide con el europeo, y aunque es posible el traspaso de elementos entre diferentes tradiciones musicales, no creemos que la naturaleza musical de las músicas africanas sea el origen de las formas de bailes “de negros” en toda la diversidad de muestras que se han documentado. Pensamos que lo que existe es un mestizaje. En muchos de estos bailes se describen, además, el uso de castañuelas, instrumento percusivo distintivo de la música española.

Es significativo observar en el cuadro de Domingo Martínez, *Carro del aire* (1748-1749), la presencia de castañuelas en un grupo de negros que tocan la guitarra y bailan en la Máscara que los obreros de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla celebraron con motivo de la exaltación al trono de S.S.M.M. Don Fernando VI y Bárbara de Braganza, en 1747.



Domingo Martínez, *Carro del aire* (1748-1749). Detalle

Tenemos una tendencia a pensar que porque son negros, las músicas que interpretan serían igualmente negras, pero no necesariamente tiene que ser así. Las guitarras son instrumentos españoles y las castañuelas también. Lo más seguro es que interpretaran música de algún baile popular de su tiempo, fandangos o seguidillas. Además teniendo en cuenta el contexto en el que se encuadra la escena.

En los documentos académicos se puede apreciar de forma clara que estos bailes y músicas llamadas “negras” utilizan un sistema armónico-rítmico relacionado con músicas españolas como fueron las folías, las romanescas, canarios, las jácaras, etc. ritmos ternarios con posibilidad de hemiolía en modo *Mayor* o *menor*. En estas formas, el compás regula la construcción de la música y está unido a las melodías y las estructuras armónicas. Este tipo de estructuración musical no coincide con las músicas autóctonas africanas ni las indígenas americanas.

A estos prototipos de acompañamiento musical, formas improvisatorias en su mayoría, se les fueron añadiendo diferenciaciones estilísticas en forma de variación armónica, distintos comienzos melódicos, pies rítmicos, etc. que posibilitaron el surgimiento de nuevas variantes, y por ello nuevos nombres, aunque en esencia siguieron conservando su carácter anterior. En este aspecto, todo un maestro de danza como fue Antonio Cairón deja buena muestra en 1820 de cómo podían cambiar los nombres, pero no las músicas. Lo mismo decía de las mudanzas de los bailes. Por ello, sin la implantación del sistema de acompañamiento armónico-rítmico de las formas heredadas de folías, romanescas, canarios, jácaras, etc. no estaríamos hablando de guineos, zarabandas, chaconas o fandangos.

Hay que asumir que la riqueza musical de los acompañamientos y melodías en ambientes populares debió ser mucho más rica que lo que nos muestran las fuentes musicales conservadas. Para ello nos basamos en las descripciones de los bailes que podemos leer en numerosos documentos. El uso de diferentes instrumentos de percusión, como tambores, queda constatado en muchas ilustraciones y descripciones de bailes indígenas y de negros, algo que no aparece en las partituras. Igualmente la complejidad rítmica de la música asociada a los negros se describe en muchas fuentes literarias, y tampoco queda reflejada en los documentos musicales conservados.

Esto podría hacernos pensar que las músicas populares auténticas serían muy diferentes a lo reflejado en las fuentes académicas como “música popular”. No obstante, hay que pensar que en esencia no estarían tan alejadas. Nos referimos al sistema armónico-rítmico y tonalidades que se utilizarían en ambos mundos al referirse a estilos concretos bajo el nombre de zarabanda, chacona, etc. Pensamos que, tanto en el mundo académico, como en el popular, los sistemas musicales serían comunes, si bien aquellos blanqueaban los estilos y mostraban menos riqueza. Esto puede observarse en las músicas asociadas al fandango y al tango, dos géneros con abundante documentación musical desde su aparición hasta hoy, en los que pueden compararse las características musicales de las fuentes de transmisión oral y las fuentes académicas. Se observa que en términos generales los sistemas musicales son semejantes. Con el paso del tiempo las músicas populares tuvieron un proceso de desarrollo autónomo, al igual que las académicas basadas en las anteriores, por ello en poco tiempo observamos que en Europa, estas músicas tuvieron vida propia, presentando diversas variantes que poco a poco se fueron alejando del carácter musical que tenían las originarias.

Al respecto de la causa que justifique una mayor presencia de la tonalidad *Mayor* en las obras académicas para reflejar una naturaleza musical “negra”, pensamos que debió responder al carácter general de las melodías que las músicas populares presentaron en su tiempo. No creemos que tuviera algo que ver ningún sistema teórico relacionado con los “afectos” de los modos; al menos en las composiciones no religiosas. El modo *Mayor* debió ser el más utilizado en ambientes y músicas populares, seguido del modo *menor* y de éste con final sobre la dominante, creándose la llamada “cadencia andaluza”, base para el futuro acompañamiento flamenco.

Hay que suponer que las escalas melódicas de los cantos africanos, sus danzas y determinados patrones rítmicos se fueron adaptando al sistema musical español y europeo, según las zonas, y que con el paso del tiempo estas formas ya mestizas, bajo diferentes nombres, fueron evolucionando de forma paralela a lo que podemos estudiar en las diferentes partituras conservadas. Igualmente hay que decir de las músicas indígenas americanas. En África, al igual que en la América precolombina, no se cultivaba la armonía, y las formas musicales llamadas “negras” por los europeos, nacen ya con un sistema armónico definido.

El elemento musical negro más destacado lo encontramos en la transformación rítmica de lo ternario hacia lo binario, perceptible en estilos recientes como el tango, y también el cultivo de complejas polirritmias, aún

presente en diferentes sociedades negras en América. Igualmente la inclusión de mudanzas desenfadadas, de carácter muy libre y sensual es un elemento a considerar en los bailes, los cuales cristalizarán en el siglo XIX en el baile flamenco a través sobre todo del fandango y el tango, dos estilos que aún conservan su nombre en la actualidad. Otros elementos musicales asociados a la práctica de la música negra, como puede ser la improvisación, polirritmias menos complejas, el uso de escalas pentatónicas o blue notes, la forma de canto responsorial o en alternancia, tipo “llamada y respuesta”, son comunes a otras culturas no “negras”, por ello no se puede atribuir un origen “negro” exclusivo<sup>398</sup>.

Hay que pensar que en comunidades indígenas y negras que han permanecido más aisladas, o menos influidas por la cultura occidental, han pervivido formas expresivas más primitivas, las cuales han permitido la transmisión de melodías, ritmos, lenguajes y bailes con un mayor componente autóctono. Por ejemplo Brasil, Cuba<sup>399</sup>, Haití, Perú, o Ecuador. Estas músicas aún se cultivan con mayor o menor grado de mestizaje y son interesantes fuentes de estudio. Se pueden detectar aún melodías de naturaleza pentatónica, y otras herederas de los lenguajes tonales de las diferentes etnias africanas. Asimismo la práctica de complejas polirritmias en secciones de percusión está viva en músicas como el “son cubano”<sup>400</sup>, la rumba<sup>401</sup> y otras músicas afines en Puerto Rico y otros países caribeños y Sudamérica. En éstas, mientras escuchamos diferentes sonos estructurados en formas musicales occidentales, la sección de percusión mantiene la práctica de la polirritmia entre los diferentes instrumentos que forma el conjunto, bajo un constante tintineo derivado del “patrón campana” africano en forma de tresillo, cinquillo, etc.

Es necesario un estudio más profundo de los cantos de músicas populares en América al respecto de su posible procedencia negra o indígena. Este rastro no se ha observado en las publicaciones musicales españolas, ni en las músicas populares transmitidas de forma oral, ya sea música tradicional o flamenco, en España. Estas últimas responden, como hemos dicho, a una estructuración armónico-rítmica regulada por el compás, sistema musical que no coincide con las músicas autóctonas africanas o indígenas americanas. Tampoco los sistemas melódicos asociados con los cantos africanos e indígenas americanos, con predominancia de escalas pentáfonas y particulares desarrollos melódicos, se encuentran en la música popular española y el flamenco.

---

<sup>398</sup> Son muy interesantes en este sentido las reflexiones de Philip Tagg en “Open Letter: 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music'” Art. Cit.

<sup>399</sup> Acúdase a los estudios de Fernando Ortiz sobre las danzas y músicas religiosas de los Abakuá, Yoruba, etc. en *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Op.Cit

<sup>400</sup> Sugerimos acudir a la película de Win Wenders *Buena Vista Social Club* (1999). Por ejemplo a partir del minuto 58:00, donde Amadito Valdés realiza un solo, a modo de tambor maestro de percusión africana, mientras cada músico lleva su patrón, ya sea rítmico o melódico, como si fuese un set de percusión africano, pero ya no son sólo tambores.

<sup>401</sup> Recomendamos el documental de Tony Gatlif *Rumbero de Cuba* de 1998.

Igualmente creemos que hay que replantearse el concepto de “músicas negras” en América, en el sentido de no asociarlo a las músicas mestizas como algo exclusivo africano, ya que aunque el elemento negro es importante, no es el único<sup>402</sup>. No es lo mismo la música negra africana que la americana. Incluso la música negra en África está siendo influida enormemente por la occidental, debido a la globalización y la facilidad de comunicación entre las diferentes sociedades. Su música se ve enormemente contaminada por la nuestra<sup>403</sup>, algo que dificulta el estudio de su verdadera música tradicional.

En este mismo sentido, y refiriéndonos a las músicas españolas, tanto tradicionales, como académicas, creemos que el elemento negro, ya sea venido de África o de América, ha enriquecido nuestra música, pero no es punto de partida de nuestras músicas. Los sistemas rítmicos, melódicos y armónicos españoles están en consonancia con formas y estructuras propias que poco tienen que ver con las autóctonas africanas negras, aunque pueda haber elementos comunes y sea posible un traspaso. Estos traspasos se dieron en mayor o menor cantidad, según las épocas, y desde antiguo, en la medida en que ritmos, secuencias melódicas y mudanzas de baile pudieran encajar en nuestros propios sistemas.

## Bibliografía

AGAWU, Kofi: “The Invention of «African Rhythm»”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 48, No. 3, Music Anthropologies and Music Histories (Autumn, 1995), págs. 380-395.

AGAWU, Kofi: “Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the «Standard Pattern» of West African Rhythm”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 59, No. 1, Spring 2006, págs. 1-46. Published by: University of California Press on behalf of the American Musicological Society Stable. En línea] <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2006.59.1.1> [Consulta 15 oct 2019]

AROM, Simha: *African Polyphony and Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004. [1ª Ed. 1991]

ALONSO, Elfidio: “Lo que pasa en Tenerife” [En línea] <http://www.loquepasaentenerife.com/ocioycultura/15-11-2010/elbailedelcanario> [Consulta 20 oct 2012]

---

<sup>402</sup> Podemos escuchar en músicas asociadas a los afroamericanos, como el soul o el jazz, elementos armónicos y rítmicos occidentales. Por ejemplo la cadencia andaluza, en temas como *Hit the Road Jack*, canción de Percy Mayfield interpretada por Ray Charles, o *Feeling good* de Anthony Newley y Leslie Bricusse, versionada por muchos artistas, como Nina Simone.

<sup>403</sup> Lo señaló Arthur M. Jones. Léase también en este sentido el trabajo de Isabela de Aranzadi “La rumba congoleña en el diálogo afro-atlántico. Influencias caribeñas en África desde 1800”, *Metbaodos. revista de ciencias sociales*, Vol. 4, N°. 1, 2016, págs. 100-108.

- ALVARENGA, Oneyda: *Música popular brasileña*, Fondo de Cultura Económica, México, 1947.
- ÁLVAREZ, Luis Manuel: “La presencia negra en la música puertorriqueña” en *La tercera raíz: presencia africana en Puerto Rico*. Edición de febrero - marzo 2007. CEREP-ICP (Centro de la realidad puertorriqueña-Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan. Pág. 4. [En línea]  
[https://www.academia.edu/26987874/LA\\_PRESENCIA\\_NEGRA\\_EN\\_LA\\_M%C3%9ASICA\\_PUERTORRIQUE%C3%91A](https://www.academia.edu/26987874/LA_PRESENCIA_NEGRA_EN_LA_M%C3%9ASICA_PUERTORRIQUE%C3%91A) [Consulta 10 Oct 2019]
- ALVIÑA, Leandro: *La Música incaica*, Tesis, Cusco, 1908.
- ARANZADI, Isabela de: “La rumba congoleña en el diálogo afro-atlántico. Influencias caribeñas en África desde 1800”, *Methaodos. revista de ciencias sociales*, Vol. 4, N°. 1, 2016, págs. 100-108.
- ARBEAU, Thoinot: *Orchesographie et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercise des dances*, editor Jehan des Preyz, Langres, 1588.
- AYALA RUIZ, Juan Carlos: “Un manuscrito de guitarra en el archivo histórico provincial de Málaga”, *Revista Hispanica Lyra* N°3, Málaga, mayo de 2006.
- ASENJO BARBIERI, Francisco: “Danzas y bailes en España en los siglos XVI y XVII”, en *La ilustración Española y Americana*, Año XXI, Núm. XLIV, 30 de nov. 1877, Madrid.
- BARALT, Francisco: *Escenas campestres. Baile de los negros*, en *Ensayos literarios*, Santiago de Cuba, 1846. Leído [En línea]  
[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/costumbristas-cubanos-del-siglo-xix--2/html/fe805c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_7.htm](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/costumbristas-cubanos-del-siglo-xix--2/html/fe805c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.htm)  
 [Consulta 09 ene 2020]
- BRICEÑO, Luis de: *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, Genève: Minkoff Reprint, 1972. Réimpression de l'édition de Paris, 1626.
- CAIRÓN, Antonio: *Compendio de las principales reglas del baile traducido del francés por Antonio Cairón, y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*. Madrid, 1820.
- CAMPOS, Rubén: *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México 1525-1925*, Talleres gráficos de la Nación, México, 1928.
- CARPENTIER, Alejo: *Obras completas de Alejo Carpentier*, Siglo XXI ed., México, 1987.
- CASARES RODICIO, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador*, Editorial Complutense 1994, Madrid.
- CASANOVA, Giacomo: *History of my Life, Vols. 9-10*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 1997. Volumen 10.
- CASTAÑEDA, D. y MENDOZA, Vicente T.: *Percutores precortesianos*, Publicaciones del Museo Nacional, México, 1933.
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “Formas musicales anteriores al género flamenco”, *Sinfonía Virtual* n° 27, julio 2014. [En línea]

[http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/formas\\_genero\\_flamenco.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/formas_genero_flamenco.pdf)

[Consulta 18 ene 2020]

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Génesis Musical del Cante Flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Libros con duende, Sevilla, 2014.

CHAMORRO, Arturo: “La herencia africana en la música tradicional de las costas y las tierras calientes”, *Tradición e Identidad en la Cultura Mexicana*, Ed. Agustín Jacinto, El Colegio de Michoacán-CONACYT, Samora, 1995.

CHAMORRO, Arturo: “El fenómeno de la rítmica combinada en grupos de tambores y ensambles de cuerdas rasgueadas en la tradición del son”, *El Rostro Colectivo de la Nación Mexicana*, Coord. Ma. Guadalupe Chávez, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, 1997.

CERDÁ SUBIRACHS, Jordi: “Renaixement i transculturalitat: La Negrina de Mateu Fletxa”, *Revista de llengües y literatures catalana, gallega y vasca*, N° 9, 2003, págs. 279-304.

COTARELO Y MORI, Emilio: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Casa editorial Bailly Bailliére, Madrid, 1911.

D’HARCOURT, Raoul y Marguerite: *La música de los Incas y sus supervivencias*, Occidental Petroleum Corporation of Perú, Lima, 1990.

DE AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa: “Scale, Rhythm and Melody in the Music of Brazilian Indians”, *Vibrant, Virtual Braz. Anthr. vol.8 no.1*, Brasília Jan./June 2011. Pág. 1 [En línea] <http://dx.doi.org/10.1590/S1809-43412011000100020> [Consulta 23 Dic 2019]

DE LÉRY, Jean: *Histoire D'un Voyage Faict En La Terre Du Brésil*. 1ª Ed. 1556.

DEVOTO, Daniel: “Qué es la Zarabanda”, *Boletín interamericano de música*, Vol.45, 1965, págs. 8-16.

DON PRECISO (Juan Antonio de Iza Zamácola): *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Madrid, 1799.

DORÉ, Gustav y DAVILLIER, Charles: *Viaje por España*, Ediciones Grech, Madrid, 1988. [1ª Edición 1874].

EMMANUEL, Maurice: “Le rythme d’Euripide à Debussy”, *Compte rendu du 1er Congrès du Rythme tenu à Genève du 16 au 18 août 1926*, A. Pfrimmer ed., Geneva, 1926.

EMMANUEL, Maurice: *Histoire de la langue musicale*, 2 Vol., H. Laurens, Paris, 1928.

ESPEJEL DÍAZ, Daphnee: *Cantos y salmos. Reflexiones sobre la convergencia de las cosmovisiones mesoamericana y cristiana en la Nueva España del siglo XVI*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 2000.

ESSES, Maurice: *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17<sup>th</sup> and early 18<sup>th</sup> Centuries, 3 Vols*, Pendragon Press, Stuyvesant, NY, 1992. Vol I.

- FALL, Yoro K.: “Los Almorávides: Una hegemonía afro-ibérica”. *Las rutas de Al-Andalus: convergencias espirituales y diálogo intercultural*. [En línea] UNESCO, División de Proyectos culturales, y El legado Andalusi, Granada. <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001144/114426so.pdf> [Consulta: 7 Oct 2019]
- FRANCO, José Luciano: “La presencia negra en el Nuevo Mundo”. Revista *Casa de las Américas*, La Habana, mayo-agosto 1966, año III, núm. 36-37, págs. 23-31.
- FRIEDENTHAL, Albert: *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken*. Seis cuadernos, Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, Berlín, 1911.
- FOZ, Braulio: *Vida de Pedro Saputo*. Edición de José Luis Calvo Carrilla, Universidad de Zaragoza, 2010.
- GALLET, Luciano: *Estudos de Folclore*, Carlos Wehrs & Cía, Río de Janeiro, 1934.
- GARCÍA DE ARBOLEYA, José: *Manual de la Isla de Cuba: Compendio de su historia, geografía, estadística y administración*. Habana, Imprenta del Tiempo, 1958, p. 263 – 264.
- GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín: *Códice franciscano de la Nueva colección de documentos para la historia de México*, vol. II, Ed. Salvador Chávez Hayhoe, México, 1941.
- GEORGE FARMER, Henry: “Early References to Music in the Wetern Sudan”, *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1939, págs. 577-78.
- GEORGE FARMER, Henry: “Music”, in *The Legacy of Islam*, ed. Sir Thomas Arnold and Alfred Guillaume, London, 1931.
- GÓMEZ M.: *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol 2. De los reyes católicos a Felipe II*, Fondo de cultura económica, Madrid, 2012.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis: “Early Examples of Spanish Dances in the Music of José de Nebra”, *Transatlantic Malagueñas and Zapateados in Music, Song and Dance: Spaniards, Natives, Africans, Roma*. Edited by K. Meira Goldberg, Walter Aaron Clark and Antoni Pizà. Cambridge Scholars Publishing, 2019, págs. 141-145.
- HAUSE, Helen: “Terms for Musical Instruments in the Sudanic Languages: A Lexicographical Inquiry”, *Journal of the American Oriental Society*, Supplement 7, 1948.
- HORNPOSTEL, E. M. von: “African Negro Music” in *Africa Journal of the International Institute of African Languages and Cultures*, Vol. I, No. I, 1928.
- INZENGA, José: *Ecos de España, Tomo I*, Andrés Vidal y Roger, Barcelona, 1874.
- JONES, Arthur Morris: *Studies in african music*, Oxford University Press, London, 1959.
- JONES, A. M. y KOMBE L.: *The Icila Dance Old Style, a Study in African Music and Dance of the Lala Tripe of Northern Rhodesia*, Longmans, Green and Co., LTD, Roodeport, South Africa, 1952.

- KOETTING, James: “The son jalisciense: structural variety in relation to a mexican mestizo forme fixe”, en *Essays for a Humanist. An Offering to Klaus Wachsmann*, The Town House Press, New York, 1977.
- KOONCE, Frank: *The Baroque Guitar in Spain and the New World*, Gaspar Sanz, Antonio de Santa Cruz, Francisco Guerau, Santiago de Murcia, Mel Bay Publications, INC.
- LABAT’S, Jean-Baptiste: *Nouveau Voyage aux isles de L’Amérique*, P. F. Giffart, Paris, 1722. Vol. IV.
- LACROIX, Frédéric: *Perou. L’Univers pittoresque*, Amérique, Paris, 1843, Tomo IV.
- LACOME, Paul (1838-1920): *Échos d’Espagne. Chansons et dances populaires recueillies et transcrites par P. Lacombe et J. Puig y Alsubide*. Durand, Schoenewerk et Cie. Successeurs, Paris, ca. 1871.
- LAMBEA CASTRO, Mariano y JOSA FERNÁNDEZ, Dolores: “Jácara con variedad de tonos. Relaciones entre tonos humanos y música teatral en el siglo XVII”. *VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Cáceres, del 12 al 15 de noviembre de 2008). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [En línea]  
<http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/08141734288040762332268/p0000001.htm?marca=Texto> [Consulta: 20 oct 2019]
- LARREA, Arcadio de: *El flamenco en su raíz*, Editora Nacional, Madrid, 1974.
- LEDÓN SÁNCHEZ, Armando: *La música popular en Cuba* InteliNet/InteliBooks, EE.UU, 2003.
- LEÓN Antonio de: *Mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2016.
- LEVINE, Lawrence W.: *Black Culture and Black Consciousness* Oxford University Press, New York, 1977.
- LOMBARDÍA, Ana: “Melodías para versos silenciosos: Bailes y canciones para violín en el Manuscrito de Salamanca (ca.1659). *Diagonal, an ibero-american music review*, Vol 3. N° 1, 2018. [En línea]  
<https://doi.org/10.5070/D83139679> [Consulta 3 Dic 2019]
- MANZANO ALONSO, Miguel: *La jota como género musical*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1995.
- MANZANO ALONSO, Miguel: *Mapa Hispano de bailes y danzas de tradición oral, Tomo I, aspectos musicales*, Publicaciones de CIOFF España, Badajoz, 2007.
- MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero Leonés*, Diputación provincial de León. 1988.
- MANUEL, Peter: *Creolizing Contradance in the Caribbean*. Temple University Press. Philadelphia, 2009.
- MARTÍ, Samuel: *Canto, danza y música precortesianos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961.
- MARTÍN CORRALES, Eloy: “Los sonos negros del flamenco: sus orígenes africanos”. [En línea] *Revista la Factoría*, junio-septiembre de 2000, n° 12.

- Págs. 1-6. <https://revistalafactoria.org/articulos/2018/6/8/los-sones-negros-del-flamenco-sus-orgenes-africanos> [Consulta: 20 de octubre de 2019]
- MARTÍ, Manuel: *Cuadernos de estudios del siglo XVIII. Números 6-9*, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, Universidad de Oviedo, 1996.
- MARTÍN Y COLL, Antonio: *Huerto ameno de varias flores de música* 1709 (BNE Ms 1360)
- MELLO, Guillermo T.P. de: *A musica no Brasil, desde os tempos coloniaes até o primeiro decenio da Republica*, Bahia, 1909.
- MERSENNE, Marin: *Traitéz de la voix et des chants: Livre II Des chants*, Sebastien Cramoisy, Paris, 1636.
- NASARRE, Pablo: *Escuela música, según la practica moderna, dividida en primera y segunda parte*. Herederos de Diego de Larumbe, Zaragoza, 1723-24. Vol 1.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis: *Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, Portada Editorial, Sevilla, 1998.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis: *Historia del baile flamenco Volumen 1*, Signatura ediciones, Sevilla, 2008.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis: *De Telethusa a la macarrona. Bailes andaluces y flamencos*, Portada editorial, Sevilla, 2002.
- NETTL, Paul: "Traces of the Negroid in the «Mauresque» of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. *Phylon*, Vol. 5. No. 2. (2nd Qtr., 1944), Clark Atlanta University, 1944. Pág. 113. [En línea] <https://www.jstor.org/stable/272452> [Consulta 20 nov 2019]
- NÚÑEZ, Faustino: *Guía comentada de música y bailes preflamencos (1750-1808)*, Ediciones Carena, Barcelona, 2008.
- NÚÑEZ, Faustino: *La música entre Cuba y España. La Vuelta*. Fundación Autor, Madrid, 1999.
- NKETIA, Kwabena: *The Music of Africa*. Victor Gollanz, London 1992. [1º Ed. W.W. Norton & Company 1974].
- NKETIA, Kwabena: *African Music in Ghana*, The Arts Council of Ghana, London, 1962.
- LÓPEZ-CALO, José: *La Música en la Catedral de Plasencia*, Ediciones de la Coria, Trujillo (Cáceres) 1995.
- ORDÓÑEZ ITURRALDE, Wilman: *Alza que te han visto. Historia social de la música y los bailes tradicionales montubios*, Editorial Mar Abierto, Eskeletra Editorial, Manta, 2010.
- ORTIZ, Fernando: *La Africanía de la música folclórica de Cuba*, Editorial Música Mundana Maqueda, Madrid, 2005. [1ª Ed. 1950]
- ORTIZ, Fernando: *Los bailes y el teatro de los Negros en el Folklore de Cuba*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993. [1º Ed. Editorial Ciencias Sociales, 1951]

- ORTIZ, Fernando: *Glosario de afronegrismos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1991.
- ORTIZ, Mario A.: “Villancicos de negrilla: Imaginando al sujeto afro-colonial”, *Calíope* vol. 11, number 2 (2005). Págs. 125-137.
- PELLICER, Casiano: *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, 1804.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio: *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, Ediciones Casa de las Américas, Cuba, 1986.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio: *La música afromestiza mexicana*, Editorial Pueblo y Educación, México, 1987.
- PALMIERO, Tiziana: *Las láminas musicales del códice Martínez Compañón. Trujillo del Perú, 1782-85. Espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías prácticas musicales de los habitantes de su diócesis*, Tesis Doctoral Facultad de Filosofía y humanidades, Universidad de Chile, 2014.
- PEDRELL, Felipe: *Cancionero popular español*, editorial Boileau, Barcelona, 1958.
- PICHARDO, Esteban: *Diccionario provincial de voces cubanas*, Matanzas, Imprenta de la Real Marina, 1836.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *La música en la obra de Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2005.
- ROBLES A.: *Conferencia literario musical*, E. Rosay, Lima, 1910.
- RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ, Miguel Ángel: *El Folclore de la isla de El Hierro. El pito herreño y el baile de la Virgen*, Turquesa ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 2009.
- RODRÍGUEZ RUIDÍAZ, Armando: *El origen de la música cubana, mitos y realidades*, Academia, [En línea]  
[https://www.academia.edu/4832395/El origen de la m%C3%BAsica cubana. Mitos y realidades](https://www.academia.edu/4832395/El_origen_de_la_m%C3%BAsica_cubana._Mitos_y_realidades) [Consulta 3 dic 2019]
- ROJAS, Daniel Gutiérrez: “Apuntes Sobre El Aporte Africano a Los Repertorios Novohispanos” *Revista El Comején*, Oaxaca, México, 2011.
- ROSEMOND DE BEAUVALLON, Jean-Baptiste: *L'Ile de Cuba*, Dauvin et Fontaine, Paris, 1844.
- ROXO DE FLORES, Felipe: *Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencias*, Imprenta Real, Madrid.
- RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y Norte Musical para caminar por las cifras de la guitarra española y el arpa*, 1677. Edición crítica a cargo de Rodrigo de Zayas con transcripciones del autor y de María Rosa Calvo Manzano. Editorial Alpuerto, Madrid, 1982.
- RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos: “Presencia africana en el repertorio musical del baile de artesa de la Costa Chica”, *Diario de Campo*, 2007, págs. 128-139.
- RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos: “Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas”, *Trans. Revista Transcultural de música*, N° 11, 2007. [En Línea]

- <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/130/estudios-en-torno-a-la-influencia-africana-en-la-musica-tradicional-de-mexico-vertientes-balance-y-propuestas> [Consulta 23 Nov 2019]
- RUSSEL, Peter E., “La «poesía negra» de Rodrigo de Reinosa”, en *Temas de la Celestina y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978.
- SANS, Juan Francisco: “Orígenes del gentilicio musical en el siglo XIX en Hispanoamérica: genealogía de un proceso” *Boletín Música* N° 36, *Revista de música latinoamericana y caribeña*, 2014. [En línea] <http://www.casa.co.cu/publicaciones/boletinmusica/36/tematicos.pdf> [Consulta 14 dic 2019]
- SCHAEFFNER, André: “Ethnologie musicale ou musicologie comparee?”, *Les Colloques de Wigimont*, Brussels, 1956.
- SCHNEIDER, Marius: “A propósito del influjo árabe. Ensayo de etnografía musical de la España medieval”. *Anuario Musical Vol I*. Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1946. Págs. 32-141.
- SENGHOR, Leopold Sédar: *Liberté I. Négritude et humanisme*, Ed. du Seil, Paris, 1958, Rev. 1964.
- STEINGRESS, Gerhard: *Y Carmen se fue a París, un estudio de la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Ed. Almuzara, Murcia, 2006.
- STEVENSON, Robert: “The Afro-American Musical Legacy to 1800”, *The Musical Quarterly*, Volume LIV, Issue 4, October 1968, Págs. 475–502, [En línea] <https://doi.org/10.1093/mq/LIV.4.475> [Consulta 5 May 2019]
- STEVENSON, Robert: *Music in Aztec & Inca Territory*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968.
- TAGG, Philip: “Open Letter: 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music'”, *Popular Music, Vol. 8, No. 3, African Music* (Oct., 1989), págs. 285-298, Cambridge University Press [en línea] <http://www.jstor.org/stable/931278> [Consulta 5 jun 2020]
- TOMPKINS, William: *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*, Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú CEMDUC, 2011. Traducción de Juan Luis Dammert y Raquel Paraíso del volumen de 1982 conservado en la Universidad de California de Los Ángeles.
- TURRENT, *La conquista musical de México*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1996.
- URCHUEGUÍA, Cristina: La colonización musical de Hispanoamérica. En M. Gómez, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol 2. De los reyes católicos a Felipe II* (págs. 463-499). Fondo de cultura económica de España, Madrid, 2012.
- VALLEJO, Polo: *Patrimonio musical Wagogo (Tanzania): contexto y sistemática*, Fundación Sur, Departamento de África, Madrid 2008.
- VEGA, Carlos: “La música en el siglo XIII” *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»* N° 8, 1987. [En línea]

<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1008/1/musica-siglo-XIII-vega.pdf> [Consulta 3 dic 2019]

VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso: *Libro de Diferentes Cifras M/811 (1705)* Sociedad de la Vihuela, Madrid, 2006.

VAN DER LEE, Pedro: “Zarabanda: Esquemas rítmicos de acompañamiento en 6/8”, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* Vol. 16, No. 2 (Autumn - Winter, 1995), University of Texas Press, págs. 199-220.

VERA, Alejandro: *Cifras Selectas de Guitarra: Introduction, Transcription, and Critical Report*, A-R Editions, Inc., Middelton, Wisconsin, 2010.

WATERMAN Richard A.: “Hot Rhythm in Negro Music”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. I, No. I.

*Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad...*, En Madrid, en la imprenta de la Real Academia Española. Por la viuda de Francisco del Hierro, Año de 1732. Edición Facsímil por Gredos, Madrid, 1963-64.

*Diccionario Real Academia Española* vol. 2. (1729)

## Audios

Registros sonoros de Arthur Morris Jones en *The British Library*: [En línea] <https://sounds.bl.uk/World-and-traditional-music/Arthur-Morris-Jones/> [Consulta 01 feb 2020]

*Rhythms of life songs of wisdom. Akan Music from Ghana, West Africa*. Smithsonian Folkways, DC 20560. 1996.

*Magna Antología del Folklore musical del España, interpretada por el pueblo español*, Hispavox 7-99976-2, 1978.

*Aguirre. Los otros*, Deutsche harmonia mundi 82876 60489 2, 2004. BMG Ariola.

CD *Juan Gutiérrez de Padilla. Música en la Catedral de Puebla de los Ángeles*. Interpretado por el Grupo Ars Longa de la Habana. REF.: DS 0142, 2006.

CD *Luis de Briceño, «el Fénix de París»*. Le Poème Harmonique. Vincent Dumestre. Alpha 182, 2011.

## Películas y documentales

*El Milagro de Candeal* (2004), dirigido por Fernando Trueba. DVD 2004.

*Buena Vista Social Club* (1999), dirigida por Win Wenders.

*La Tumba francesa* (1961) de Orlando Jiménez y Néstor Almendros, grabado por el Instituto de investigaciones folklóricas. [En línea] <https://youtu.be/RGD70-ikN0s> [Consulta 12 ene 2020]

*Tumba Francesa* (1979), Dirigido por Santiago Villafuerte [En línea]  
<https://youtu.be/7nzKWtd62WM> [Consulta 12 ene 2020]

*Rumbero de Cuba* (1998), dirigido por Tony Gatlif.

## ANEXO

**Simha Arom**, *African Polyphony and Polyrythm. Musical Structure and Methodology*,  
Cambridge University Press, Cambridge, 2004. Pág. 651:

**Ex. 20. Bamara gaza**

♩ = 112

	1	2	3	4	5	6
--	---	---	---	---	---	---

Solo voice

Choir

Xylophone 1

Xylophone 2

'Husband' drum

'Mother' drum ... Amplification

Jingles ... Quasi-periodicity

## ÍNDICE

I. Introducción	2
II. Características de la música africana	3
II.1. Aspectos técnicos de la música africana	6
II. 2. Un paréntesis. Sobre el origen de nuestra forma de medir la música y el compás	13

II.3. África. Una música basada en el tactus _____	13
II. 4. La «línea de tiempo» o «patrón estándar» de la música en África. Un ejemplo para un traspaso musical _____	14
III. La música indígena Americana _____	20
III.1. Características musicales de la música del legado Inca _____	21
III. 2. El mestizaje de los indígenas _____	23
III. 3. Sobre el ritmo _____	24
III. 4. Ritmos mestizos _____	26
III. 5. Las armonizaciones _____	29
III. 6. La relación de las músicas incaicas con la española _____	30
III. 7. Otros países _____	32
III. 8. La música en Mesoamérica _____	36
IV. El legado musical africano en el Nuevo Mundo _____	38
IV. 1. Unos apuntes sobre México _____	41
IV. 1. 1. Sincretismo religioso en la Nueva España _____	42
IV. 2. Perú _____	44
IV. 3. Cuba _____	47
IV. 4. La fusión o mezcla de elementos musicales _____	54
IV.5. Transformaciones rítmicas _____	59
V. La Tonalidad en el Nuevo Mundo. Sobre la teoría de los modos o afectos _____	61
VI. Las músicas y danzas de negros desde finales del siglo XV al siglo XIX en la música hispana _____	66
VI.1. África y la península _____	66
VI.2. Estilos de música y baile asociados con la negritud _____	69
<i>El guineo</i> _____	69
<i>La Zarabanda</i> _____	75
<i>La Chacona</i> _____	78
<i>El Cumbé y Paracumbé</i> _____	81
<i>El Zarambeque</i> _____	83
<i>La Guaracha</i> _____	85
<i>El Zarandillo</i> _____	88
<i>Canarios (y moriscas)</i> _____	89
<i>La Morisca</i> _____	93
<i>El Zorongo</i> _____	96
<i>El Fandango</i> _____	99
<i>El Tango</i> _____	104
VII. Relaciones armónicas entre las danzas en modo Mayor _____	114
VIII. Análisis de grabaciones y propuestas de armonización _____	116
VIII. 1. Cuba. Luca Brandoli y Grupo Barracón. “Cantos de Palo” _____	117
VIII. 2. Ecuador. Grupo de Marimba Tierra Negra. “Torbellino” _____	121
VIII. 3. Ecuador. Rosa Huila y la voz del Niño Dios. Chigualo _____	126

VIII. 3. Venezuela. Soledad Bravo. “Polo margariteño” _____	128
IX. Conclusiones _____	131
Bibliografía _____	135
Anexo _____	145