

# RASGOS CRIOLLOS EN ALGUNOS VILLANCICOS NEGROIDES DE PUEBLA, MÉXICO

## 1. INTRODUCCIÓN\*

La tradición de los villancicos en la Península Ibérica ha sido larga y pingüe, según testimonian los archivos de múltiples iglesias, catedrales, monasterios y bibliotecas. Distinguidos catedráticos han estudiado muchos aspectos de los villancicos, desde puntos de vista históricos, musicales, estructurales y temáticos<sup>1</sup>. Por lo tanto, y por razones de pericia personal, el presente estudio no tratará dichos aspectos, sino las características propias del lenguaje de los negros que cantaban estos villancicos y de las modalidades lingüísticas presentes en la transcripción de estos cantos, que datan del siglo XVII. De los miles de pliegos de villancicos que existen actualmente como documentos históricos, son seis los que han llegado a mi poder, gracias a la magnimidad de la profesora Joanne Purcell, cuyo marido, profesor de mú-

\* Quiero expresar a las siguientes personas mi más sincero agradecimiento por la ayuda prestada en la preparación de este manuscrito: al "Committee on Research" del Senado Académico de la Universidad de California, Riverside, por haberme concedido una beca, la cual me solucionó algunas exigencias económicas; a la doctora Rebeca Torres Rivera, quien me ayudó a descifrar algunas de las expresiones usadas en los villancicos; al Dr. Purcell y a su esposa, la doctora Joanne Purcell, por haberme dado copias de los villancicos; y a Mary Reyes, quien incansablemente pasó muchas horas escribiendo el manuscrito a máquina.

<sup>1</sup> MANUEL RODRIGUES LAPA, *Os Villancicos. O villancico galego nos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Seara Nova, 1930; JOSÉ SUBIRÁ, "El villancico literario-musical. Bosquejo histórico", *Revista de Literatura*, XXII (1962); ANTONIO SÁNCHEZ-ROMERALO, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos, 1969; FELICIANO DELGADO, *Villancicos sevillanos*, Córdoba, Gráficas Utreras, 1973; MANUEL ALVAR, *Villancicos dieciochescos*, Málaga, Delegación de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Málaga, 1973.

sica en la Universidad del Estado de California en Northridge, los recibió del profesor Robert Stevenson, musicólogo de U.C.L.A., y quien, a su vez, los encontró en la Catedral de Puebla, México. Cuatro de los manuscritos originales, actualmente en poder del profesor Stevenson, tienen el nombre de la persona que los transcribió por primera vez (exactamente dónde, si en el estado de Puebla, Veracruz o Tlaxcala, no se sabe), además de las notaciones musicales que también fueron transcritas en el siglo xvii. Estos cuatro manuscritos son: 1) "Guineo a 5", transcrito por Gaspar Fernandes, quien vivió en Puebla desde el 15 de septiembre de 1606 hasta su muerte, en septiembre de 1629; 2) "Negrito a 4", también transcrito por Gaspar Fernandes en Puebla; 3) "Las estrellas se ríen", transcrito por Juan Gutiérrez de Padilla, residente en Puebla desde 1629 hasta 1664; 4) "Tarara qui yo soy Antoniyo", transcrito por Antonio de Salazar, director de música de la Catedral de Puebla desde 1679 hasta 1688, que vivió en esta ciudad desde 1650 hasta 1715. "Negro a 8" y "Negrilla" aparecen sin los nombres de los transcriptoros originales.

Fue la profesora Joanne Purcell quien hizo todas las transcripciones modernas para la producción de un disco con la música de los villancicos, que se grabó bajo los auspicios de Klavier Records de Sun Valley, California.

Estos seis villancicos forman parte de un grupo muy grande de los que cantaban los negros, en estilo negro o guineo, "con lengua de trapo"<sup>2</sup> y que, a su vez, se calificaban como "de nuevo estilo" en el desenvolvimiento histórico de los villancicos, hecho que obliga a considerarlos posteriores al siglo xvi. La popularidad y la diversidad de los villancicos que circulaban en Europa y a través de las Américas durante los siglos xvii y xviii dan testimonio de las muchas posibilidades de expresión lingüística contenidas en ellos. Además del estilo negro, había gallego, morisco, gitano, portugués, vizcaíno, asturiano, francés, italiano macarrónico, villano, bobo, guachindango y catalán (BRAVO-

<sup>2</sup> CARMEN BRAVO-VILLASANTE, *Villancicos del siglo XVII y XVIII*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1978, p. 15.

VILLASANTE, p. 15). También había gran variedad de participantes y de actividades juglarescas, que se integraban en el *ethos* del ambiente peculiar del villancico.

Los seis villancicos que se analizarán en el presente estudio caben perfectamente dentro de los moldes típicos descritos aquí para el género de tales cánticos, y por lo tanto, reflejan fielmente el lenguaje característico de los negros mexicanos, quienes, al imitar los patrones propios de los villancicos, usaban su lenguaje vernáculo al modo del uso del lenguaje popular y simple que florecía tan abundantemente en esta música de la época. El propósito de este estudio será analizar el lenguaje empleado en estos villancicos de origen negroide, para mostrar los vínculos que tiene con un lenguaje criollo de base portuguesa que se originó en el siglo xv en Europa como *pidgin*, se divulgó por el continente africano y se desarrolló en las Américas como *koiné* entre los esclavos de origen subsahárico<sup>3</sup>. Además de esto, se aprovechará la oportunidad para seguir los consejos del profesor Manuel Rodríguez Lapa y "examinar ciertas particularidades de linguagem popular, que podem lançar alguma luz sôbre o conhecimento da evolução da língua" (p. 27).

Dentro del cuadro total de la presencia de los negros esclavos en México, es importante reconocer su procedencia. Durante los siglos xvi y xvii los portugueses fueron los que más esclavos sacaron del África para llevar a las Américas<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Este lenguaje, descrito por ANTHONY NARO en su artículo "A study on the origins of pidginization", en *Language*, LIV (1978), pp. 314-347, aparece hoy en día en diferentes niveles de desarrollo y en diferentes localidades geográficas en la América Latina. Ejemplos son el palenquero y el chocono de Colombia, el papiamentu de Curacao, Aruba y Bonaire, el criollo afrocubano, el criollo de Portobelo, Panamá, el pororó de la República Dominicana, y posiblemente el español de Bobures, Venezuela, y el saramacan y el sranan de Surinam.

<sup>4</sup> GONZALO AGUIRRE BELTRÁN, *La población negra de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972; PHILIP D. CURTIN, *The Atlantic Slave Trade (A Census)*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1969, pp. 95-126.

Por eso la *lingua franca* dominante de este período fue un lenguaje *pidgin*/criollo de base portuguesa que se usaba ubicuamente en el triángulo de la trata esclavista entre Europa, África y las Américas<sup>5</sup>. De todas las factorías que establecieron los portugueses, las más importantes fueron la de Cabo Verde, que recibía esclavos y mercancías desde el río Senegal hasta Sierra Leona, la de São Tomé, que recibía esclavos del delta del río Níger, de Río Muni y de Gabón, y la de São Paulo de Loanda, en la actual Angola. Además de ser ésta última la que más esclavos surtía a la trata que iba al Nuevo Mundo, fue importante durante el siglo XVII porque el papa Clemente VIII la hizo residencia de la diócesis de Mbazi después de 1597 (AGUIRRE, p. 42).

Estos datos históricos indican que los esclavos negros que llegaron al Nuevo Mundo procedían de muchas partes diferentes situadas a lo largo de la costa occidental africana, desde Senegal hasta el sur de Angola, y si nos fuera posible extender nuestro estudio de la trata esclavista, veríamos que también venían del África oriental y central, sobre todo de Zaire, Mozambique y Tanzania.

Por supuesto, un gran porcentaje de la trata esclavista iba dirigida a las tierras bajas de las Américas, donde los colonizadores necesitaban ayuda en el cultivo del azúcar, del algodón y de otros productos de clima cálido. Además del Brasil, las Antillas fueron de sumo interés para los traficantes de esclavos africanos, por su fertilidad agrícola. Las tierras cálidas de México también sirvieron para este propósito<sup>6</sup>, y así participaron plenamente de la trata negroide colonial. Inclusive, muchos de los esclavos llevados a Méxi-

<sup>5</sup> JAN VOORHOEVE, "Historical and linguistic evidence in favour of the relexification theory in the formation of creoles", *Language in Society*, 2, 1 (1973), pp. 133-146; GERMÁN DE GRANDA, "Acercas de los portuguesismos en el español de América", *Thesaurus* (BICC), XXIII (1968), pp. 345-358 y "A socio-historical approach to the problem of Portuguese Creole in West Africa", *International Journal of the Sociology of Language*, VII (1976), pp. 11-22.

<sup>6</sup> PETER BOYD-BOWMAN, "Negro slaves in early colonial Mexico", *The Americas*, XXVI (Oct. 2, 1969), pp. 136.

co vinieron del Viejo Mundo, en particular de Andalucía, Lisboa e Islas Canarias. Dice Aguirre Beltrán al respecto:

Aunque Sevilla era el centro principal de las transacciones, el verdadero centro de la trata se encontraba en Lisboa, donde por este año [siglo xvi], según datos estadísticos recogidos, existían doce *corredores de esclavos* y de sesenta a setenta mercaderes dedicados a este comercio especial (p. 24).

Una vez más, se ve la importancia del mundo lusitano en la trata esclavista y se entiende mejor la influencia del idioma portugués entre la gente de color en el Viejo y en el Nuevo Mundo. La abundancia de los esclavos subsaháricos en Portugal ayuda a explicar la presencia de elementos portugueses en algunos de los villancicos presentados aquí, y la profusión de los negros en Andalucía ayuda a entender los fenómenos lingüísticos propios de esta región meridional que también se encuentran en estos cánticos. Además, el hecho de haber nacido en Europa y en las islas de Cabo Verde (BOYD-BOWMAN, p. 143) indica la adquisición natural, por parte de algunos de los negros, de los idiomas nacionales establecidos en cada región. A la vez, sería lógico encontrar componentes de la *lingua franca* de base portuguesa —a la cual ya hemos aludido— en el habla de los negros nacidos en Europa, a causa del *ethos* socioeconómico presente entre todos los esclavos, que seguramente servía de fuerza unificadora en aquel entonces, así como ha servido en el siglo xx en muchas partes entre la gente de color para producir ciertos enlaces sociolingüísticos. Es probable que el lenguaje de los villancicos, denominado “negro”, haya sido una especie de “portugués negro” o de “español negro”, sociológicamente comparable al “inglés negro” de los Estados Unidos de hoy en día, en que las filogenias de ambos grupos son básicamente el resultado de la misma fuerza crematística, o sea, la trata esclavista.

No nos sorprende, pues, la presencia de elementos lusitanos en la letra de los villancicos mexicanos, ni tampoco el uso de vocablos africanos, bantús y sudánicos. En

realidad, la mezcla de morfemas de diferentes lenguas que encontramos en estos villancicos representa no sólo las varias fuentes subsaháricas y europeas de los esclavos arribados a México, sino también constituye el resultado del influjo de muchos esclavos oriundos de múltiples emporios americanos. Por ejemplo, Aguirre Beltrán (p. 12) nos ha hablado de los muchos *entrepôts* que suplían esclavos negros a México durante los siglos de la colonia. En el siglo XVI, los principales fueron Brasil, Santo Domingo y Cartagena de Indias; en el XVII, Curazao, Jamaica, Barbados y Margarita; y en el XVIII, La Habana y las posesiones antillanas francesas. Cuando a esta lista le agregamos otros puntos de origen mencionados en la literatura esclavista, como Castilla, Portugal, Francia, Annobom y Príncipe, el menjurge lingüístico resultante de la trata esclavista nos parece todavía más lógico, y su aparición en los villancicos de la época atestigua la ubicuidad del *cançanje* divulgado de manera eficaz por los portugueses a través del mundo de la esclavitud.

## 2. LA DIVISIÓN DEL ANÁLISIS TEXTUAL

De los seis villancicos, cinco se han transcrito de una base española, y uno de una base portuguesa-española. No nos sorprende el hecho de encontrar una mayoría de los villancicos escritos (cantados) en español, dado que la lengua del México colonial era el español, y también, porque era costumbre en los siglos XVII y XVIII escribir los villancicos en castellano (RODRÍGUEZ LAPA, p. 8). Ya en esta época se había perdido la vieja tradición de cantarlos y escribirlos en portugués o en gallego. Así, los negros esclavos que cantaban los cánticos en México habían adoptado, evidentemente, esta misma costumbre de preferir la lengua española, aunque su lenguaje criollo hubiera sido de base portuguesa.

En el esquema del análisis lingüístico, los rasgos que se repiten con mayor frecuencia en los textos se estudiarán una sola vez, para evitar la repetición innecesaria. Por lo

demás, todas las distinciones lingüísticas recibirán la atención adecuada a medida que aparezcan a través de los cánticos. Además de discutir las peculiaridades criollistas, también quisiera incluir observaciones sobre el deletreo del portugués y del español tal cual aparece en los villancicos, en lo que respecta a su posible pronunciación, cada vez que se presenta un fenómeno interesante de esta índole.

A continuación, transcribo los villancicos veracruzanos:

## EL VILLANCICO DE BASE PORTUGUESA-ESPAÑOLA

*Negro a 8*

- |  |   |  |
|--|---|--|
| Hy, hy, hy, que de riza<br>morremo   |   | Zan guan guá, gulugué,<br>gulugá, gulugué, gulugá.                               |
| Zan guan gué gulugá,<br>gulugué,<br>gulugá, gulugué<br>ha, ha, ha, contenta. |   | Azuntamo turo zente<br>cos flauta y os bitangola le,<br>le, le.                  |
| Zan guan gué, gulugué  | 3 | Azuntamo turo zente, turo<br>zente   |
| 1 Zan guan gué, gulugué,<br>gulugá.  |   | cos flauta y os bitangola,<br>le, le, le ( <i>bis</i> )...                       |
| Le, le, le, que aregría que<br>temo  |   | Zan guan gué, gulugá,<br>gulugué,  |
| Zan guan gué, Zan guan<br>gué gulugué,                                       | 4 | gulugá, gulugué  |
| pos la santa nacimiento<br>deste Deos  |   | Zan guan gué, cos<br>birimbao,   |
| o que nasce na seno.   |   | cos viola, cos arpa, e<br>cascaué,<br>le, le, le, Zan guan gué,<br>cos birimbao, |
| Zan guan gué, gulugá,<br>gulugué   |   | cos viola, cos arpa, e<br>cascaué.   |
| sá blanco não sá moreno<br>e may sá nosso palente.                           |   | Zan guan gué, gulugá,  |
| 2 Zan guan gué Zan guan<br>guá,<br>gulugué, gulugá,                          |   |  |

	gulugué,	es menino y Sam Zuzé,
	Cos birimbao, cos viola, cos	gulugá, gulugué,
	arpa, e cascaué,	gulugá, gulugué, le, le.
	cos birimbao cos viola cos	Aregremo esse siola,
	arpa e cascaué	Zan guan gué,
	gulugá, gulugué, le, le.	os menino e São Zuzé.
	Aregremo esse siola	Zan guan gué, gulugué,
5	os menino e Sã Zuzé.	gulugué,
	Aregremo esse siola,	gulugá, gulugué
	Zan guan guá, os menino y	Zan guan gué, gulugué,
	Sam Zuzé,	gulugá,
	gulugá, gulugué.	Zan guan gué, gulugá,
	Zan guan guá, gulugué,	gulugué, le, le, le.
	gulugá	

Los rasgos criollistas identificables en la primera estrofa de este villancico son: a) la elisión de "s" final de palabra, por ej.: *morremo* por *morremos*; b) la falta de concordancia de número y género, por ej.: 1) *contenta* por *contentos*; 2) *la santa nacimiento* por *el santo nacimiento*; 3) *na seno* por *no seno* o, en portugués corriente, *no seio*. La forma *na* aparece en los lenguajes criollos como partícula locativa general<sup>7</sup>; c) el intercambio de líquidas:

$$\left[ \begin{array}{l} + \text{ cons} \\ + \text{ cor} \\ - \text{ tns} \\ \alpha \text{ lat} \end{array} \right] \rightarrow \left[ - \alpha \text{ lat} \right] / \text{V\_V}$$

ej.: *aregria* por *alegria*

De Chasca y Frida Weber de Kurlat, al analizar las piezas

<sup>7</sup> DOUGLAS TAYLOR, "Grammatical and lexical affinities of Creoles" *Pidginization and Creolization of Languages*, ed. Dell Hymes, 1971, pp. 293-296.



teatrales que contienen personajes negros, de Lope de Rueda, Diego Sánchez de Badajoz, Jaime de Güete, Luis de Miranda, Juan Timoneda, Gil Vicente, y la novela *Segunda comedia de Celestina*, de Feliciano de Silva, también encuentran estos mismos fenómenos, que denominan; "omisión de *s* a mitad de palabra y a final de palabra, falta de concordancia de género, el uso de "na"  $l > r$  y  $r > l$ "<sup>8</sup>. De Chasca, tan conocido por su seriedad y su rigor investigativo, declara, como especie de preámbulo a su análisis detallado, lo siguiente:

It seems certain that many of the peculiarities of negro speech are the result of native African speech habits, for some of the characteristics of *guineo*, the distorted Spanish and Portuguese spoken by the negroes in the drama of the peninsula, are undoubtedly influenced phonologically by the principal languages spoken along the upper and lower coasts of Guinea, the region from which the majority of slaves came.

A continuación, no pierde De Chasca su oportunidad etiológica al decir que, en primer lugar, hay una perfecta confusión entre *l* y *r* en las lenguas que se hablan en la Costa de Esclavos (Togo, Dahomey, Nigeria) y en la Costa de Marfil; en segundo lugar, cita a Quevedo, quien da una fórmula para los que quieran transcribir el habla de los negros: "Si escribes comedias y eres poeta sabrás guineo en volviendo las *rr-ll*, y al contrario: como *Francisco*, *Flancico*; *primo*, *plimo*" (DE CHASCA, p. 328). Y, como si esto no fuera suficiente evidencia para comprobar la fuente africana de este cambio, cita a Maurice Delafosse, quien habla de la poca diferencia que hay entre *l* y *r* en las lenguas que se hablan en la Costa de Marfil, y a Hugo Schuchardt, quien escribe sobre el intercambio entre [*l*] y [*r*] que hacen los kiMbunduparlantes.

<sup>8</sup> EDMUND DE CHASCA, "The phonology of the speech of the negroes in early Spanish drama", *Hispanic Review*, XIV (1946), pp. 322-339; FRIDA WEBER DE KURLAT, "El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco: fonética", en *Filología*, VIII (1962), pp. 139-168.

tes en todas las palabras que adoptan de la lengua portuguesa (p. 329). Es muy interesante la observación personal que hace De Chasca sobre las posibles fuentes portuguesas y rústicas de este cambio de líquidas, comparadas con la posible fuente africana: "Two factors, however, weigh in favor of ascribing the change chiefly to African influence: 1) it is one of the most characteristically African, and 2) it occurs in many words which retain the *l* in Portuguese and in rustic speech" (p. 326).

Manuel Alvar ha hablado de las tarabillas onomatopéyicas como recurso popular en los villancicos del siglo xviii (*Villancicos*, pp. 44-45). Bien puede ser esto lo que aparece aquí como "gué gulugá, gulugué". Sin embargo, también podría ser una especie de variable morfológica originaria del kiMbundu (Angola *ngúlú*, "grito de júbilo", más el kiMbundu *nga*, "hacer" o "ser". En realidad, esto cabe aquí perfectamente bien, en forma y en sentido, dado que los que cantan dicen que están "contentos" por el nacimiento del bebé, y lo más natural, luego, sería dar gritos de júbilo. A veces resulta que las supuestas palabras onomatopéyicas tienen su origen en morfemas subsaháricos, como el caso de la palabra *cocoroco*, "el canto del gallo", usada en la República Dominicana, que viene de tres fuentes diferentes: cinyanja (Mozambique): *kokorokó*, *kokoliko*, "voz imitativa del cantar del gallo"; tiv (Nigeria): *kokoroko*, "el gallo cantó"; y pen-de (Zaire): *kokolokoé*, "al cantar del gallo" (en la madrugada).

Otras dos peculiaridades que encontramos en esta primera estrofa son el cambio de *s* a *z* en *San*, y el cambio de *j* a *g* en *Juan*. La primera puede reflejar una sonorización de la *s*, y la segunda debe ser bien una reinterpretación de la secuencia [hw-], en que [hw-] > [gw-] al pasar por la boca de los esclavos, o bien una imitación de una pronunciación alternativa en español de [hw-]<sup>9</sup>.

En la segunda estrofa, *são* se reduce a *sá*, con su res-

<sup>9</sup> JOHN B. DALBOR, *Spanish pronunciation: Theory and practice*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1969, p. 75.

pectiva desnasalización de las vocales —fenómeno que se nota en algunos lenguajes criollos de América, como el patois haitiano y el saramaccan. También notamos *may* < port. *mais*, con la elisión de la *s* [ž].

En la tercera estrofa, se nota el uso del indicativo en vez del imperativo exhortativo: *azuntamo* por *ajuntemos*<sup>10</sup>, y un cambio fonético: [ž] > [z], con la pérdida de la palatalización. Tal pérdida es muy común en el *reconnaisance language* del siglo xvi, en que los sonidos sibilantes palatalizados pierden su carácter palatal: [č] y [š] > [s] (NARO, p. 327). De Chasca también encontró ejemplos del cambio [č] > [s] en las obras del siglo xvi (p. 331). El cambio de *tudo* a *turo* es también fenómeno común entre muchas lenguas criollas, como el palenquero de Colombia, el *reconnaisance language*, el pororó de la República Dominicana y el lenguaje "congo" de Panamá<sup>11</sup>. Además, se encuentra con mucha frecuencia en el *linguajar dos pretos* en

<sup>10</sup> BICKERTON, en *Roots of Language* (Ann Arbor, Karoma, 1981, p. 85), al hablar de la diferencia entre etapas de descriollización y cambios naturales en el desenvolvimiento diacrónico de las lenguas, dice que éstas normalmente son formas viejas con funciones nuevas, mientras que en la descriollización son las nuevas formas las que se introducen en el sistema con funciones o significados paralelos a morfemas ya existentes en el lenguaje, las cuales, después de algún tiempo, adquieren de nuevo la función o funciones que tenían anteriormente en la lengua en que se originaron. Es posible que durante una etapa temprana de descriollización del *reconnaisance language* —algo del cual debemos tener aquí— este lenguaje haya tomado el subjuntivo del portugués, pero con la función de indicativo, lo que hubiera producido, a su vez, una confusión de significados y de usos entre los criolloparlantes, según entendemos por la explicación de Bickerton. Un fenómeno semejante ocurre en el basilecto de la República Dominicana, donde encontramos el uso del subjuntivo en vez del indicativo, todo lo contrario del presente caso, pero explicable por la misma razón que acabamos de exponer aquí.

<sup>11</sup> LUZ GRACIELA JOLY, "The ritual 'Play of the Congos' of North-Central Panama: Its sociolinguistic implications", *Sociolinguistic Working Paper*, Number 85, Austin, Texas, Southwest Educational Development Laboratory, 1981, pp. 1-13.

algunas de las piezas teatrales de Gil Vicente (siglo xvi)<sup>12</sup>. En realidad, este cambio es parte de una confusión general entre [d, l, r], que se encuentra en algunos lenguajes criollos de base europea, como el palenquero, pororó, *reconnaisance*. De Chasca, a su vez, nos provee muchos ejemplos de esta confusión, que aparecen en los autores del siglo xvi, y dice que piensa que se debe a la tendencia existente en muchas lenguas sudánicas de cambiar [d] por [r], y luego confundirlo con [l] (p. 326-330). También cita a Rufino José Cuervo, quien, en sus *Apuntaciones críticas*, alude a tal cambio, que es muy frecuente en la costa atlántica colombiana, y nos informa de que Pichardo lo anotaba en el hablar de los negros cubanos, y que "ya en el siglo xvii era uno de los rasgos con que Quiñones de Benavente remedaba el habla de un negro (*Entremeses II*, pp. 31-8)" (DE CHASCA, p. 327).

En el segundo verso de la tercera estrofa —y en otras más— aparece *cos*. Esto será una forma abreviada del portugués *com os* (no hay concordancia de número ni de género), con desnasalización. Un caso semejante ocurre en palenquero, donde encontramos *ku* < [kū] < [kõu] "com o"<sup>13</sup>. Lapesa incluye casos de combinaciones de artículos con preposiciones en leonés similares a las que ocurren en portugués, como, por ejemplo, "cola piedra, nas casas, pola tierra", pero creo que es más lógico proponer un origen portugués para nuestro *cos*, dado el hecho de haber palabras de seguro origen portugués en este villancico, y dado el hecho histórico de la poca emigración para las Américas de gente leonesa. Además, era muy común en el siglo xvi en el mundo lusitano escribir *com o* como *co* (cf., por ejemplo, *Os Lusíadas*, 1572).

La expresión, "le, le, le" puede ser onomatopéyica; pero, recordando los hallazgos léxicos en otras investigaciones, quisiera sugerir una proveniencia del bemba (Tanzania) *lelo*,

<sup>12</sup> RAÚL DA COSTA E SÁ, *Influência do elemento afro-negro na obra de Gil Vicente*, São Paulo, Saravia, 1948, pp. 162-164.

<sup>13</sup> RAFAEL LAPESA, *Historia de la lengua española*, Madrid, Escelicer, 1959, p. 312.

“¡Hey!”, “¡Cuidado, mire bien!”, o bien del bamba *le lo*, “hoy”. Tales expresiones, como “le le, lo, le, le, la”, etc., son muy comunes en la música afro-brasileña, lo que apoya la teoría de un origen subsahárico para esta clase de exclamaciones.

En cuanto a la palabra *bitangola*, se pueden conjeturar tres posibilidades de fuentes africanas. La primera, la más parecida fonéticamente a la primera mitad del vocablo (*bita—*), se usa entre los mangbele del Sudán central, y entre los mangbele y makere del Congo, donde se le llama *nabita* o *tshembe*. Es un tambor cónico muy delgado, con dos cabezas entrelazadas. También, entre los mangbele, puede ser un tambor grande, de dos cabezas, en forma de palangana honda. Los mangbetu y los momvu, del Congo, también tienen un tambor que llaman *nabita*<sup>14</sup>. En caso de no ser tambor, podríamos incluir entre las posibilidades el nombre de cierta clase de flauta, la *mbilta*, que se usa en Etiopía (MARCUSE, p. 335). La desaparición del sonido líquido ante [t] se hubiera realizado fácilmente en boca de los esclavos criolloparlantes, pero el origen geográfico del vocablo no coincide con las principales fuentes esclavistas, debilitando de esta manera nuestra suposición de que sea ésta la fuente de *bitangola*. Más probable es que se trate de un instrumento muy común en el África subsahárica que, en la región bantú, lleva el nombre de *mbira* (la transición de [r] > [t] sería fácil), y en otras partes, el de *sansa*. Es lo que a veces se conoce con el apelativo de “piano de pulgar”, y consiste en toda una serie de instrumentos pequeños de lengüetas hechas de metal o de carrizo o bambú<sup>15</sup>. Tiene muchos nombres diferentes, además de *mbira* y *sansa* o *sanza*, como *likembe*, en el África central, y *kalimba* entre los lingalaparlantes y, al lado de la marimba o xilófono, es quizá uno de los instrumentos más importantes de toda el África. Se ha conocido esta familia de instrumentos desde el siglo

<sup>14</sup> SIBYL MARCUSE, *Musical instruments: A comprehensive dictionary*, London, Country Life Ltd., 1964, pp. 55 y 356.

<sup>15</sup> HUGH TRACEY, “The music of Africa series”, *Musical Instruments* 2, Reeds, (*Mbira*), v. 27-31.

xv, cuando los portugueses los descubrieron durante sus escalas entre Europa y la India. Un cura portugués del siglo xvi describió su función en aquel entonces, lo que todavía hoy en día se mantiene válido como delineamiento de su uso: "Ellos tocan las teclas tan levemente como un buen pianista cuando tocan el clave. Así vibran las lengüetas de hierro, y los golpes suenan encima de la cámara de resonancia. . . producen una armonía dulce y suave de sonidos acordes"<sup>16</sup>. Finalmente, el vocablo *bitangola* muy bien puede ser una combinación de *nabita* (con aféresis) más *Angola* (queriendo decir "la nabita de Angola"), de *mbilta* más *Angola*, o de *mbira* más *Angola*, siendo ésto el origen más probable por su uso ubi-cuo a través del África subsahárica.

La palabra *birimbau* también se encuentra en el Brasil. Es un instrumento muy común que se toca en grupos musicales de índole afro-brasileña, y que se compone de un palo de madera de un metro y medio de largo, levemente doblado, que tiene un alambre atado a los dos extremos; con una pita fuerte se fija al alambre una totuma ahuecada, que sirve de cámara de resonancia, y se toca al golpear el alambre con un palo fino, mientras alternativamente una moneda se pone y se quita del alambre para producir dos tonos diferentes. El vocablo podría tener su origen en el igbo (sur de Nigeria *ngbirigba*, "campana pequeña de mano"<sup>17</sup>

En el segundo verso de la quinta estrofa, notamos la palabra portuguesa *viola*, "guitarra", y *cascaué*, una modificación de *cascaebel*. También en la quinta estrofa aparece *São* abreviado a *Sã*, y *José* (port. [jɔzɛ]) se convierte en *Zuzé*, donde [o] > [u], además de [ž] > [z], que ya notamos.

<sup>16</sup> *Idem.* (La traducción del inglés al español es mía.)

<sup>17</sup> Es interesante anotar que el *Pequeno dicionário brasileiro da lingua portuguesa* (10ª ed., Río de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1961) da una definición para *berimbau* que corresponde más bien a lo que en muchas partes de Iberoamérica se llama *marimba* o *marimbula* (p. 169): "Pequeno instrumento sonoro de ferro, que se toca segurando-o nos dentes e acionando a lingüeta com o dedo indicador". Cabe anotar, también, que hay instrumentos parecidos en Colombia, el Uruguay, la Argentina y Chile, que se llaman *birimbaos*.

Desafortunadamente, no sabemos si la "é" final de *José* (*Zuzé*) se abría o se cerraba.

Finalmente, debemos notar el deletreo de *Sam* (*São*)<sup>18</sup>, que fue la forma correcta en el portugués del siglo XVI<sup>19</sup>.

## EL PRIMER VILLANCICO DE BASE ESPAÑOLA

*Guineo a 5*

- |   |  |
|---|--|
| <p>1 E so rigor e repente<br/>juro aqui se ni yo siquito<br/>que aunque naçe poco<br/>branquito</p> <p>2 turo somo noso parente<br/>no tenemo branco grande</p> <p>3 Tenle primo tenle calje<br/>hu si he hu si ha paraçia</p> <p>4 Toca negriyo,<br/>toca negriyo<br/>tamboritiyo.</p> <p>5 Canta parente!</p> | <p>6 Sarabanda tenge que tenge</p> <p>7 sumbacasu cucumbe.</p> <p>8 Ese noche branco seremo;<br/>ese noche branco seremo.</p> <p>9 O Jesú que risa tenemo;<br/>o Jesú que risa tenemo;</p> <p>o que risa Santo Tome;<br/>o que risa, o que risa,<br/>o que risa Santo Tome.<br/>Vamo negro de Guinea<br/>a lo pesebrito sola.</p> <p>10 No vamo negro de Angola<br/>que sa turu negla fea.</p> |
|---|--|

<sup>18</sup> Sin duda los transcripores de estos villancicos mexicanos retocaban sus transcripciones, como era costumbre en aquellos tiempos. Rodríguez Lapa habla de ello en su libro así como de los muchos errores tipográficos que aparecían en los textos y que no ayudan en nuestros esfuerzos por descifrar la pronunciación correcta de los vocablos. Estos dos hechos históricos nos permiten explicar la presencia de ciertas formas de deletreo que se salen de los parámetros generales del lenguaje criollista o negroide que intentan producir los poetas o músicos que transcribieron la letra de los villancicos.

<sup>19</sup> JOÃO DE BARROS, *Gramática da língua portuguesa*, Reprodução e Anotações por Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1971, pp. 1539-1540.

11	Queremo que niño vea negro pulizo y galano que como sa noso hermano tenemo y fantasia	13	manteyya, reboçico, confite, curubaçate de curiate, faxuela, guante, camisa, capisayta de frisa, cañutiyo de tabaco.
12	Toca viyano y follia, baylaremos alegremente.	14	Toca preso pero beyaco guitarria alegremente
	Gargantiya regranate yegamo a lo siquitiyo	15	Toca parente!

El primer verso de la primera estrofa del "Guineo a 5" trae la palabrita *so*, que puede ser del portugués *sob*, "debajo de", o la forma culta del español, *so*, que proviene directamente del latín *sub*. Podría imaginarse un origen portugués, conociendo bien la importancia de los portugueses en la trata esclavista y reconociendo la presencia ubicua de palabras portuguesas expresadas por los negros en las piezas teatrales escritas en castellano en el siglo xvi (De Chasca, pp. 338-339); pero podría pensarse en un origen culto del español, dado que estos villancicos mexicanos están basados en los europeos, los cuales reflejaban una buena mezcla de lo culto al lado de lo popular<sup>20</sup>.

El vocablo *repente* es obviamente una versión abreviada de *arrepentimiento*, que ha sufrido aféresis y apócope. Otra palabra que ha padecido apócope en esta primera estrofa es *siquiera*, que aparece como *siquito*, con el sufijo diminutivo *-ito* puesto en el lugar de las dos últimas sílabas, que fueron omitidas, para poder rimar con *branquito*.

El deletreo de *naçe* es interesante por dos razones. La primera tiene que ver con la pronunciación de la palabra, que debió ser [nase], y no [natse], dado que este último fo-

<sup>20</sup> Con respecto a esto, escribe Carmen Bravo-Villasante: "Estos villancicos del xvii y xviii son un ejemplo de lírica religiosa, en que lo culto y lo popular se enlazan en artificiosa arquitectura, donde lo simple se une a lo culterano, y la graciosa donosura a la más sublime piedad" (pp. 8-9).



nema ya había desaparecido en la mayor parte de España a mediados del siglo xvii (LAPESA, pp. 245-246), y —lo que es más importante para el estudio de estos villancicos mexicanos— fue el siglo xvi el que presencié la desaparición de ese sonido africado, consecuencia de la confusión de *s*, *ss*, *ç* y *z* en Andalucía y Canarias, las dos regiones que monopolizaron el comercio y las relaciones con las Indias Occidentales durante los siglos xvi y xvii. Además, si este lenguaje usado aquí por los negros mexicanos es una modalidad del lenguaje criollo de los esclavos —como creemos— el sonido /*š*/ no debe formar parte de su repertorio fonético porque, según toda la información que hay sobre los lenguajes criollistas de base luso-hispánica, este sonido nunca existió entre ellos<sup>21</sup>. El segundo punto de interés con respecto a *naçe* se refiere al uso de *ç* ante *i* y *e*, costumbre que ya había sido condenada por los grandes maestros de la lengua en el siglo xvi<sup>22</sup>. Su uso en este manuscrito revela que Gaspar Fernandes, transcriptor de estos cánticos, no estaba evidentemente al tanto de las nuevas normas de deletreo del español, que ya para el siglo xvii se habían establecido como reglas generales, observadas por la mayoría de la población que sabía escribir. El mismo patrón aparece en el *paraçia* de este mismo villancico, y en “Las estrellas se ríen” y en “Negrito a 4”.

En *branquito* encontramos *l* → *r* / *C* —, lo cual ocurre con bastante regularidad en estos cánticos, y forma parte del intercambio de líquidas ya mencionado, así como también

<sup>21</sup> De Chasca (p. 331) también alude al cambio de [*š*] > [*s*] en el habla de los negros del siglo xvi

<sup>22</sup> Muchos de los escritores del siglo xvi, en varios países europeos, hacían hincapié en la eliminación de la *ç* delante de *i* y *e*, según nos informa AMADO ALONSO (*De la pronunciación medieval a la moderna en español*, Madrid, Editorial Gredos, 1969, pp. 175-187) al citar a algunos de los más persistentes. JUAN DE VALDÉS, por ejemplo contestando la pregunta de Pacheco de por qué no se ha de poner la cedilla en tales casos, le responde: “Porque con cerilla o sin ella, siempre pronunçiais esos vocablos y los semejantes a ellos de una mesma manera; pues pudiendós ahorrar la cerilla, indiscreción sería ponerla. (*Diálogo de la lengua*, pp. 90-91).

los cambios de  $r \rightarrow l / \_ C$ , y  $r \rightarrow l / C \_$ , lo que, en su totalidad, podría representarse de la siguiente manera:

$$\left[ \begin{array}{l} + \text{ cons} \\ + \text{ cor} \\ - \text{ tns} \\ \alpha \text{ lat} \end{array} \right] \rightarrow \langle [ \_ \alpha \text{ lat} ] \rangle \begin{array}{l} * / \\ \left\{ \begin{array}{l} \_ C \\ V \_ V \end{array} \right\} \end{array}$$

Esto quiere decir sencillamente que el intercambio de líquidas puede ocurrir delante o después de consonante o entre vocales. Con respecto al origen del intercambio ocurrido tras consonante, Lapesa advierte que es muy común en Andalucía y Extremadura, así como en leonés (p. 324). Las dos primeras regiones son las que más emigrantes mandaron al Nuevo Mundo, como ya hemos visto. Estas dos provincias, además de León, por su cercanía a Portugal, recibieron mucha influencia de la lengua lusitana durante los siglos XVI y XVII<sup>23</sup>. Es muy posible que el paso  $l \rightarrow r/C \_$  se deba a influencia portuguesa. (Recordemos, no obstante, la teoría De Chasca sobre la posible fuente africana). En cuanto a los otros intercambios de líquida, dado que son muy comunes en muchos lenguajes criollos de base europea, no sería frívolo sugerir una teoría basada en la influencia directa del *reconnaissance language*, que habría determinado este fenómeno, tan común en los villancicos de este estudio y en los lenguajes criollistas de base europea.

Los sufijos diminutivos *-ito* e *-ico*, son los que se usaban con bastante vitalidad antes de la primera mitad del siglo XVII en las dos Castillas, al lado de *-illo* y *-uelo* (éste sobre todo en la poesía), y son los que más se usaron en Aragón, Murcia y Andalucía oriental, antes y después del siglo XVII (LAPESA, p. 253).

En el segundo verso de la primera estrofa hay lo que parece ser una palabra prestada directamente del akan (fan-

<sup>23</sup> DE GRANDA, *Acerca de los portuguesismos*, pp. 345-358.

te-ashante, del sur de Ghana y de la Costa de Marfil) o del twi (Ghana), que es *se*, con el valor de *que*, conjunción. El sentido del verso lo revela: "juro aquí *que* ni yo siquier". Tal fenómeno ocurre también en el inglés negro de los Estados Unidos<sup>24</sup>, en Gullah, Jamaica Talk, y en los lenguajes criollos de base inglesa de los negros del Caribe y del África Occidental<sup>25</sup>. Según Dillard, *se* aparece como *que* (conjunción), o *that* en inglés, en cualquier clase de declaración indirecta, como "I hear say...", "He think say...", "We know say..."<sup>26</sup>. Por supuesto que el *se* que aparece en español, y el *say* del inglés son casi homófonos: *se* [se], y *say* [sej].

El primer verso de la segunda estrofa debe de ser de base portuguesa, pues el vocablo *nosso* se interpreta como tal; cf. port. *nosso* "nuestro". Gaspar Fernandes no sintió seguramente la necesidad de escribir esta palabra con doble *ss*, dado que *-s-* (además de *z*, *g* y *j*) comenzó a perder su sonoridad en algunos dialectos antes del siglo xvi y, lo que es más importante para las Américas, *s*, *ss*, *ç* y *z* se habían convertido en [s] ya en el siglo xvi en Andalucía y Canarias. El otro síntoma de influencia portuguesa en este verso se encuentra en el vocablo *turo*, que se parece al luso *tudo*. Si su origen fuera español, podríamos conjeturar que el cambio de *o* a *u* no sería sino un ejemplo de la clásica confusión vocálica tan frecuente entre los lenguajes criollos, pero la presencia de *u* en sílaba tónica sugiere origen portugués, porque en la gran mayoría de los casos los inter-

<sup>24</sup> J. L. DILLARD, *Black English; Its history and usage in the United States*, New York, Random House, 1972, p. 121.

<sup>25</sup> DILLARD, *op. cit.*, pp. 121-122 y F. G. CASSIDY, *Jamaica talk*, New York, Macmillan and Co., 1961, p. 57.

<sup>26</sup> Hablando de los Estados Unidos, escribe Dillard: "In the United States, outside Gullah territory, it is now almost entirely restricted to *He tell me say...*, and is probably behind the frequent repetition of *He tell me, he say*. Joel Chandler Harris' frequent *Brer Rabbit says, sezee* reflects the same syntactic function if not the same etymon. It is apparently one of the few plantation Creole forms which is not age-graded..." (p. 121).

cambios vocálicos en las lenguas criollas ocurren en sílabas átonas. Es curioso ver, también, que De Chasca achaca el cambio de *ie* > *e* y de *ue* > *o* en las piezas teatrales del siglo xvi a la influencia portuguesa, y el de *e* > *i* a la influencia rústica (p. 335). Los demás casos de cambios vocálicos, según De Chasca, no demuestran ningún patrón especial, sino, al contrario, una falta de consistencia.

Finalmente, la expresión “tener branco grande” puede ser, por su carácter anómalo, una especie de construcción criollista, aunque su forma no se parece a ningún sintagma criollista conocido por mí.

La forma de la tercera estrofa debe ser: “Tenga primo, tenga dinero / o si es, o si hay parecido”. El uso de la forma familiar del imperativo (ten) más el pronombre *le* parece algo raro, pero ciertamente no imposible, según el menjurje lingüístico presente en estos villancicos. El vocablo *calje* es el español *calé*, “moneda de cobre que valía un cuarto, o sea cuatro maravedís”<sup>27</sup>. La intromisión de la *j* puede ser una negligencia tipográfica, de las muchas que, según Rodrigues Lapa, existían. El deletreo de *hu* parece ser una forma antigua de la conjunción *o*, con el típico cambio criollista de [o] > [u]; *he* puede ser el deletreo antiguo del verbo portugués *é*, “es”, y *ha* también puede ser el portugués *há*, “hay”. El vocablo *paraçia* no tiene el género masculino apropiado ni tampoco la *-d-* entre las dos últimas vocales —ambos son rasgos típicos de los lenguajes criollos de base luso-hispánica. Además, notamos el cambio de la vocal átona *e* > *a*, entre todas las otras irregularidades.

La terminación *-iyo* de *negriyo* en la tercera estrofa es una muestra del yeísmo, tan común en todo el sur de España, en las Islas Canarias y en los autores estudiados por De Chasca para esta época colonial.

La *sarabanda*, que aparece en la sexta estrofa, es, según Pedraz: “1) ... danza picaresca y de movimientos lascivos

<sup>27</sup> Interesante es notar que aún hoy se usa la expresión *cuarto* en la República Dominicana como referencia jergal al dinero.

que se usó en España durante los siglos xvi y xvii. 2) Copla que se cantaba con esta música. 3) Cualquier cosa que causa ruido estrepitoso, bulla o molestia repetida. 4) Mej. Zurra, *tunda* [castigo riguroso de palos, azotes, etc.]. 5) Guat. Baile o diversión pública de indios y negros"<sup>28</sup>. *Tenge* vendrá del verbo portugués *tanger* "tocar un instrumento" (PEDRAZ, p. 4238).

A primera vista, la séptima estrofa parece compuesta de dos palabras ininteligibles, aunque se puede pensar que *sumba-* venga del verbo *zumbbar*. Sin embargo, un examen más detenido revela que *sumba-* viene del kiMbundu *sumba*, "violín, bandolín", y que *-casu* debe provenir del kiMbundu *kasu*, "hacer explotar, hacer mucho ruido". La expresión *cucumbe* también tendrá su origen en el kiMbundu *kukumba*, "lamentarse, gemir, rezongar". A la vez, podemos comparar esto con el uMbundu (Angola) *kumba*, con reduplicación de la primera sílaba, "gemir, rugir", con el mang'anja (Mozambique) *kukuma*, "tronar", y hasta con kiKongo *ku-kumba*, "relincho de caballo".

No hay nuevas curiosidades en las estrofas 8 y 9, pero en la 10 se nota la omisión del artículo definido, como también en el primer verso de la estrofa 11. En la 10, se advierte el desacuerdo entre sujeto y verbo ("No vamo negro de Angola", en vez de "No van los negros de Angola"), y la falta de concordancia de género y número. Además, el vocablo *turu* debe venir directamente del portugués, con el clásico cambio de [d] > [r]. (Nótese que en kiMbundu [d] ~ [r] ante [i]). La 10 atestigua un concepto histórico-racial muy interesante: el que los negros guineos se consideran más hermosos que los angolanos. Se podría conjeturar la existencia de una distinción consciente entre los esclavos sudánicos y los bantús aunque la onomasiología empleada en este caso no proporciona indicios directos de ello. En este período temprano de colonización, los términos usa-

<sup>28</sup> MARTÍN ALONSO PEDRAZ, *Enciclopedia del idioma (Diccionario histórico y moderno de la lengua española [siglos XII al XX] etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano)*, III, Madrid, Aguilar, 1958, p. 4238.

dos por los tratantes de esclavos y por los negociantes en general diferían entre sí. Según algunos, un esclavo "guineo", por ejemplo, podría ser de cualquier parte del África situada entre lo que se llamaba la Alta Guinea o la Baja Guinea, las cuales incluían todo el territorio de una faja costera que iba desde el Senegal hasta el norte del Camerún, y un esclavo de "Angola" venía de cualquier parte de lo que hoy se denominan Gabón, Zaire (la parte occidental), el Congo y Angola<sup>29</sup>. Según otros, un "guineo" podría originarse prácticamente en cualquier punto del África occidental, desde el río Senegal hasta el sur de Angola, pues así aparece en un mapa del África que data del siglo xvi, en que la Alta Guinea se extendía desde la Costa del Marfil hasta el sur de Nigeria, y la Baja Guinea incluía Gabón, la parte sur del Congo, la punta occidental de Zaire y Angola<sup>30</sup>. Aun así, creo que estas referencias aluden a los negros sudánicos, de un lado (los de "Guinea"), y a los procedentes de Zaire y el norte de Angola, del otro, puesto que éstos tenían fama de ser más toscos en su apariencia y más rudos en su comportamiento.

En la estrofa 11, hay un cambio consonántico anómalo, [d] > [s], en la palabra *pulizo*. Y es precisamente por su carácter singular e inusitado por lo que estamos tentados a proponer un origen diferente de "pulido"<sup>31</sup>, viz. *polizón*, "sujeto ocioso y sin destino, que anda de corrillo en corrillo"<sup>32</sup>. La palabra *fantasia* se incluye en esta discusión por el valor semántico con que se emplea aquí, que se asemeja mucho al significado que tiene en el Brasil: "ropa muy fina o disfraces que se usan en tiempo de carnaval".

<sup>29</sup> LESLIE B. ROUT, *The African experience in Spanish America*, New York, Cambridge University Press, 1976, p. 28.

<sup>30</sup> ABRAHAM ORTELIUS, "Africae Tabula nova", *National Geographic*, Feb., 1980 (1570).

<sup>31</sup> A la vez, no se puede descartar la posibilidad de un error tipográfico (cf. RODRÍGUEZ LAPA, *Os villancicos*), ni de un cambio consonántico caprichoso (cf. DE CHASCA, "The phonology", p. 338).

<sup>32</sup> JOAN COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Berna, Editorial Francke, vol. III, 1954, p. 917.

En la estrofa 12, notamos el cambio típicamente criollista de [λ] > [y] en *viyano*, y el deletreo antiguo, según el portugués, de *follia*, con ll = [l]. Aquí también este vocablo presenta el significado que tiene en portugués: "alegría ruidosa".

La estrofa 13 también contiene algunas curiosidades. *Re-granate* es una curiosa combinación de *granate* "el color de la granada", y el prefijo *re-* "muy". En el segundo verso, vemos el uso del artículo definido en plural, *lo*, en vez del singular, *el*, que debe ser usado aquí, porque se refiere al niño Jesús. El deletreo de *siquitiyo* demuestra el cambio de ([č] > [s], común entre los lenguajes criollos, donde [č] y [š] generalmente cambia a [s] (NARO, p. 327). El deletreo de *manteyya*, "mantilla", sugiere una reinterpretación audio-expresiva de parte de los negros al oír el *mantilla* de los españoles o, quizá, el *mantilha* de los portugueses. En todo caso, sería algo como [mantɛ<sup>h</sup>ya], y nos insinúa la posibilidad de que Gaspar Fernandes se hubiese fijado en las minucias de la pronunciación de los que cantaban estos villancicos. El vocablo *reboçico* es una forma antigua (¿siglos XIII al XVI?) de rebociño, "mantilla o toca corta usada por las mujeres para rebozarse" (PEDRAZ, p. 3526).

En el siguiente verso, reconocemos un derivado de la *curuba* que es la fruta del curubo (*Passiflora caerulea*), planta tropical, formado con el sufijo *-ate*. La ç que aparece entre *curuba* y *-ate* debe de ser una epéntesis eufónica que sirve de enlace entre los dos morfemas. En cuanto a *curiate*, es posible que tengamos una combinación del vocablo KiMbundu *kuria*, "comida", con el mismo sufijo derivativo *-ate*. El cuarto verso significaría, pues, "confite, dulce de curuba para comer". El resto de la estrofa 13 no presenta nada nuevo. Sólo notamos el uso de *x* en la palabra *faxuela*, que debe de representar un sonido velar aspirado [h], dado que ya para comienzos del siglo XVII, la [š] se había convertido en [x] en la mayor parte de España, y se había vuelto [h] en todo el Mediodía del país (LAPESA, pp. 245-248).

En la estrofa 14, el deletreo de *guitarria* parece algo irre-

gular. El acento primario debe caer sobre la *i* de *-ia*, reflejando así el patrón portugués de la escritura, que no lleva acento escrito. Siendo así, la pronunciación no puede contener un sonido semiconsonántico palatalizado [y], como sería si fuera *guitarilla* (probablemente deletreado "guitarriya"). Por lo tanto, creo que podemos conjeturar para esta palabra una falta de la estenosis palatal que normalmente se oye en este sufijo, igual a la falta que se nota hoy en día en el español de Nuevo México, en que palabras como *ella* [eya] se pronuncian [ea].

Finalmente, la última expresión de este villancico nos parece proveniente del portugués por su falta de la diptongación: *e* en vez de *ie*.

## 5. EL SEGUNDO VILLANCICO DE BASE ESPAÑOLA

### *Las estrellas se rien*

#### *Resumen:*

Los cielos se llenan de estrellas, de luz y de cadencias musicales resonantes, mientras surgen parejas, vestidas alegremente, que juegan y corren juntas con felicidad primaveral en Nochebuena. Han venido a adorar al primogénito del cielo y de la tierra. El nacimiento del nuevo Príncipe se celebra con regalos de joyas y perlas.

Las estreyas se rien;  
 los luseros se alegran;  
 1 la luna mas hermosa  
 su Resplandor ostenta,  
 su Resplandor ostenta.

Arrasimos floresen;  
 los prados y las seluas,  
 2 los corderiyos saltan,  
 los paxaros gorgean,  
 los paxaros gorgean.

Sobre Belen se escuchan  
 dulsisimas cadencias  
 3 de boses que sonoras  
 disen de esta manera,  
 disen de esta manera:

Afuera, afuera, afuera,  
 afuera, afuera, afuera,  
 4 que bienen cabayeros  
 a selebrar la fiesta,  
 a selebrar la fiesta.



- Aparta, aparta, aparta,  
aparta,  
aparta, aparta, aparta,  
aparta
- 5 que el cielo se a venido  
al aire, al aire a jugar  
cañas.  
a jugar cañas. (*Se repite*). 10
- Qué galas tan lusidas,  
qué vistosas librean,  
6 qué plumas tan bolantes,  
qué garsotas tan beyas,  
qué garsotas tan beyas!

9 que bien se emplean  
vivas exalaciones  
aladas primaveras

Esta si, esta si,  
que es en todo la noche  
buena.

Esta si, que es en todo la  
noche buena.

Esta si, que es en todo la  
noche buena.

Esta si, que es en todo la  
noche buena.

[fine]

- Qué graves se apersiben,  
qué atentos se carean,  
7 qué diestros se prouocan,  
qué corteses se encuentran,  
qué corteses se encuentra!
- Qué bien, que bien se  
alargan,  
qué bien las cañas fechan,  
8 qué bien, en fin, se juntan  
qué bien corren parejas,  
qué bien corren parejas.
- Que bien que juegan,  
que bien se tiran,

## Coplas

- 1 Al mejor mayorasgo del  
cielo  
y de la tierra en su primera  
cuna adoran y festejan.
- 2 El príncipe nacido  
y su madre la Reina  
les dan presiosas joyas  
de aljofares y perlas
- 3 Los de Belen los miran  
y con alegres señas  
airosos les aplauden  
bisarros los selebran.

No hay vocablos de aparente origen subsahárico en "Las estrellas se ríen", como tampoco los hay en "Tarara qui yo soy Antoniyo" ni en "Negrito a 4". Sin embargo, "Las estrellas se ríen" contiene algunas singularidades lingüísticas que requieren nuestra atención. Hay una vocal protética, *a*—, delante de *racimos* en la segunda estrofa, que nos recuerda la prótesis común en el palenquero colombiano<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Una vocal protética *a* fue anotada en varias expresiones palen-

A través de este villancico, el uso de la letra "b" a principio de palabra en todos los casos en que la escritura normal se emplearía *v*, como *boses* ("voces") y *bienen* ("vienen"), puede ser una indicación del cambio de [v] > [b], tan común entre los lenguajes criollos, notado por Juan Gutiérrez de Padilla, quien transcribió este cántico en una época en que algunas hablas hispánicas todavía distinguían entre *v* [v] y *b* [b] (fines de la primera mitad del siglo XVII). Es probable que los negros mexicanos mantuvieran tal pronunciación, dado que esto ocurre con mucha frecuencia en el lenguaje de los negros en otras partes del mundo, como en el palenquero, los dialectos de las islas de São Tomé, Príncipe y Annobom (que quedan cerca de la costa occidental del África), caboverdiano<sup>34</sup>, gullah<sup>35</sup> y *black English* (el inglés "negro") (DILLARD, p. 89). Si este cántico hubiera sido transcrito después de la confusión de [b] y [v], no creo que el transcriptor hubiese escrito *voces* y *vienen* con *b*, porque normalmente se seguía el deletreo de las palabras según las letras que habían tenido sus étimos en latín. Otra duda que tenemos acerca del deletreo en este villancico es el uso de *u*, que advertimos en los vocablos *seluas* y *prouocan*, en las estrofas 2 y 7, y que se empleaba antiguamente, alternando con *v*, para representar el sonido labiodental o bilabial fricativo [v]. Tal uso nos parece bastante curioso, porque en boca de los negros todas las [v] debieron haberse cambiado a [b], en cualquier ambiente lingüístico, no sólo a principio de palabra. Quizá el uso de *u* represente aquí un retoque ortográfico por parte del mismo transcriptor (RODRIGUES LAPA, p. 29). Otras dos transcripciones, para los sonidos [y] y [s], donde el castellano de los siglos XVI y XVII hubiera tenido [λ] y [ts]<sup>36</sup>, ocurren sistemáticamente,

queras, entre ellas, *Amahate* por *Mahates*, pueblo cerca del Palenque de San Basilio, donde está ubicada la alcaldía.

<sup>34</sup> LUIS FERRAZ y MARIUS F. VALKHOFF, "A comparative study of São Tomense and Cabo-Verdiano Creole", en MARIUS F. VALKHOFF, ed., *Miscelânea Luso-Africana*, Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1975, pp. 15-39.

<sup>35</sup> LORENZO D. TURNER, *Africanisms in the Gullah dialect*, New York, Arno Press and the New York Times, 1969, pp. 260-288.

te, en todos los casos, con las letras *y* y *s* respectivamente, indicando una pronunciación igual a la de Andalucía y las Islas Canarias. Es posible que el transcriptor de este villancico hubiera hablado otro dialecto que no fuera el andaluz y que, por ello, hubiese escrito estas palabras con *y* y *s*, para dar énfasis en la pronunciación particular de los negros, como había hecho con la letra *b* en los otros casos. Cabe sospechar esto, y no que hubiera sido medio analfabeta, pues notamos que escribe la palabra "nacido" a la manera de los letrados de la época: *nascido* (en dos coplas).

Otras curiosidades de "Las estrellas se ríen" se presentan en el nivel semántico. La expresión "jugar cañas", de la estrofa 5, se refiere a cierta fiesta antigua de caballería. El verbo *librean*, de la estrofa 6, alude al traje distintivo que llevaban los criados de una casa grande. El verbo *se carean* que se atestigua desde el siglo XVI (PEDRAZ, t. I, p. 943), describe la acción de ponerse la gente cara a cara, y seguramente se emplea aquí como parte de la delineación de los pasos del baile, que es parte de la fiesta. *Provocarse* (estrofa 7), tiene el significado de "ayudarse" o "complementarse", como parte del baile. El verbo *fechan*, "cierran", viene del portugués, ya de manera directa —a través del lenguaje criollo original—, ya de manera indirecta —a través del español canario, andaluz, o murciano, que se dejó influir mucho por los lusitanos (LAPESA, pp. 333-334 y PEDRAZ, t. II, p. 1977).

## 6. EL TERCER VILLANCICO DE BASE ESPAÑOLA

### *Negrilla*

#### *Resumen:*

Se acompaña el cántico con cumbé, cascaué, bamba, violines y panderetas. Se invita a San Francisco, a Santo Tomás, a San

<sup>38</sup> Según Lapesa (p. 246), [λ] no apareció sino después del siglo XVII. Se atestigua por primera vez en el siglo XVIII.

Miguel y a San Antonio a que se reúnan con los blancos y con los negros guineanos ya invitados. Es una canción delicada, con alegría y humor. Se aprende una lección en medio de las festividades. Los cantantes dicen que los niños están esperando (en el pesebre) y que tal (comportamiento) debe convertirse en una regla allí. Se les insta a que toquen despacio y sin ritmo para no asustar al niño blanco, Jesús, a quien han venido a adorar y a ungir<sup>37</sup>.

A siolo flasiquiyo  
 que manda siol Thome  
 tenemo tura trumenta  
 1 templarita cu cunsietta  
 si siolo ven pote avisa  
 bosa mise, que sa lo  
 moleno ya,  
 cayendo de pula rrisa  
 y muliendo pol bayla  
 llamalo, llamalo aplisa  
 que a veniro lo branco ya  
 y lo niño aspelando sa,  
 y sea legla la, ha, ha,  
 ha, ha,  
 con lo zam bamba ha,  
 ha, ha, ha,  
 con lo qua cumbe  
 con lo cascade, con lo  
 cascade.  
 Si siñolo Thome  
 repicamo lo rrabe  
 ya la pandereti  
 yo Antón, baylalemo  
 lo neglo al son...

*Respension:*

Tumbucutu, cutu, cutu,  
 y toquemo pasito querito  
 y toquemo pasito querito,  
 tumbucutu, cutu,  
 tumbucutu, cutu, cutu,  
 no pantemo a lo niño sesú,  
 sesú, sesú, lo niño sesú.

*1ª Copla duo*

Turu neglo de Guinea que  
 venimo combirara  
 1 y pluque lo branco vea  
 quere branco  
 nos sel vimo con vayal de  
 untamo plimo  
 y ha-le me a lo niño bu.

A detla e su criara,  
 munglave con su liblea  
 2 y pluque lo branco vea  
 quere  
 branco nos sel vimo con  
 vayal  
 de untamo plimo y hale  
 me a lo niño bu.

<sup>37</sup> Es una observación interesante que sirve para explicar por qué la música europea no emplea ritmos excitantes para celebrar un momento tan festivo.

## 2ª Copla

De me rico y si lujamo  
se vista Minguel aplisa  
pues nos culase su chisa,  
la helilas con su mano.

- 1 Bayle el canario y viyano,  
mas no pase pol detlas  
de mula que da lasas,  
de toro que diramu

## 3ª Copla

Antoniyo con su sayo  
que tluxo re puelto rrico  
Saldra vestiro remico,  
y Minguel de papangayo  
y quando yeque adorayo  
al niño le dira asi  
si tu yolamo pol mi,  
yo me aleglamo pol tu.

Este cantar contiene muchas modalidades de carácter criollo, que se pueden mencionar en forma esquemática:

a) Vocales inestables (e > i; o > u; e > a [verso 11 de la primera estrofa: "aspelando" < "esperando"]).

b) La elisión de algunos sonidos nasales [ñ] > ø: siol(o) < señor (o del portugués *senhor*); cu < con; flasiquiyo < Francisquillo.

c) [r] > [l] (el muy conocido "lambdacismo", tan frecuente en muchos lenguajes criollos).

ch) El intercambio líquido después de consonante<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Aunque ya hemos visto que Lapesa (p. 324) ha comentado este fenómeno como algo muy común en Andalucía y Extremadura, podemos notar que ocurre también con bastante frecuencia en los lenguajes criollos de São Tomé, Príncipe y Annobom, así como en otros hablados por los negros, como el palenquero, el criollo afro cubano (DOUGLAS-VAL ZEIGLER, "A preliminary study of Afro Cuban Creole, 1974, p. 41. Este manuscrito se puede obtener a través de su autor: Department of Linguistics, San Diego State University, San Diego, CA 92182), el papiamentu, Gullah, el *caçanje* de los negros en las piezas de Gil Vicente (RAÚL DA COSTA E SÁ. *Influência do elemento afro-negro na obra de Gil Vicente*, São Paulo, Saraiva, Livreiros Editores, 1948, p. 168), el español de los negros aparecidos en las piezas estudiadas por De Chasca, el inglés negro y otros dialectos. Tomando en cuenta tal dispersión de este fenómeno y recordando el alto porcentaje de negros esclavos que habitaban el sur de España y Portugal en la Edad Media y, sobre todo, en el período colonial, resultaría muy lógico preguntar si este cambio de líquidas en Europa no tendrá algo que ver con la presencia de estos mismos negros, que tal vez hubieran sido la causa original y principal de muchos de los cambios efectuados en el español y en el portugués de este territorio meridional.

d) [-d-] > [-r-].

e) [λ] > [y]<sup>39</sup>.

f) Falta de concordancia de género y de número.

g) Paragoge de vocales (siolo < señor). Esto también lo anotó De Chasca (p. 333), quien le da una explicación africana, al decir que en Angola, casi sin excepción, se le agrega una vocal a toda palabra terminada en [l] o [r], y nos recuerda que los africanos prefieren terminar sus vocablos con vocales.

h) La ausencia del artículo<sup>40</sup>, que se advierte en los versos 3 y 4 de la primera estrofa.

i) La forma plural por la forma singular ("no pantemo a lo niño sesú").

j) Prótesis de vocal (A detla < detrás), en el primer verso de la segunda estrofa de la 1ª Copla dúo.

l) Cambio de género (trumenta < instrumentos), en el tercer verso de la primera estrofa.

m) Aféresis (no pantemo < no espantemos), en el penúltimo verso de la primera estrofa (DE CHASCA, pp. 331-332).

n) El uso del infinitivo del verbo (sin la -r final) en vez de una forma finita (*quere*, en la primera estrofa de la 1ª Copla dúo).

o) Simplificación de los grupos consonánticos (*remico* por *remilgo*, en la 3ª Copla) (DE CHASCA, pp. 334-335). Esto, sin duda, refleja la preferencia de las lenguas subsaháricas por las sílabas abiertas.

Otros rasgos criollistas menos comunes que se advierten aquí son:

<sup>39</sup> Aun en la forma verbal que antiguamente contenía [λ] por -rI-, como en *hablarle* [hablaλe], se nota la transformación de [λ] > [y] en la palabra *adorayo* de la 3ª copla. (Cf. ROBERT K. SPAULDING, *How Spanish grew*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1965, p. 116.).

<sup>40</sup> LUIS FERRAZ y MARIUS F. VALKHOFF, "A comparative study of São-Tomense and Cabo-Verdiano Creole", en Marius F. Valkhoff, ed., *Miscelânea Luso - Africana*, Lisboa, Junta de Investigações Científicas do ultramar, 1975, p. 32.

a) [h] > [s], (sesú < Jesús). Por supuesto, esto es semejante a los cambios de [č] y [š] > [s], presentes en el *reconnaissance language* y en otros lenguajes pidgin/criollos.

b) La nasalización (munglave < muy grave), lo cual puede ser un reflejo de la forma antigua: *muncho*, Minguel < Miguel y papangayo < papagayo). Es interesante el hecho de que los sonidos nasales introducidos aquí precedan a sonidos velares, ya que una de las combinaciones más comunes en muchas de las lenguas subsaháricas es *ng*, la cual ocurre, muchas veces, a principio de palabra o de sílaba<sup>41</sup>.

c) Metátesis (*pluque* por *porque*, en la 1ª *Copla dúo*).

d) Falta de concordancia entre el sujeto y el verbo (*yo me aleglamo*<sup>42</sup>, por *yo me alegre*, en el último verso, y *tu yolamo*, por *tu lloras*, en el penúltimo verso). Esto es semejante al "I is..." del *Black English*, y al "Eu está..." de los criollos de base portuguesa.

e) Uso erróneo de los pronombres preposicionales (*pol tu* en vez de *por ti*, en el último verso).

Hay tres expresiones en "Negrilla" que pueden tener su origen en alguna lengua subsahárica: *cumbe*, *tumbucutu*, y *bu*. Según Pedraz, (t. I, p. 1306), los *cumbés* son "... indígenas de la Guinea continental española, que habitan en los alrededores de Bata". Otros diccionarios definen el *cumbé* como "... cierto baile de negros, o son a que se baila". En este villancico parece representar un instrumento musical, como lo es el "cascabel", que aparece en el mismo campo semántico. Por lo tanto, podría provenir del kiKongo *nkumbi*, "tambor", fuente que a veces se da para la palabra colombiana *cumbia* o *cumbiamba*<sup>43</sup>. Hay varias posibilidades para el origen de *tumbucutu*: 1) una combinación del

<sup>41</sup> Cf. De Chasca (p. 336, donde habla de la nasalización de algunas palabras en Rueda, Quiñones de Benavente y Lope de Vega).

<sup>42</sup> A veces el transcriptor no divide las palabras correctamente. Aquí ha dividido una palabra en dos partes, y en otros lugares (segundo verso de la segunda estrofa de la 1ª *Copla dúo*), escribe dos palabras como si fueran una: *munglave* por *muy grave*.

<sup>43</sup> NICOLÁS DEL CASTILLO MATHIEU, *Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1982, p. 221.

*kiKongo ntumbuki*, "título de honor o nobleza, príncipe, personaje importante" y el *kiKongo nkutu*, "absolutamente, completamente", lo cual encaja perfectamente con el sentido del villancico, que alaba al niño Jesús, quien es, sobre todos, el príncipe de la paz. 2) El tshiluba *-tùmbuka*, "estar en posición elevada", el kiMbundu *tumbuka*, "estar en posición elevada", y el kiLuba (Zaire) *-tùmbuka*, "saltar por encima de", también caben fonológica y semánticamente dentro de la estructura del villancico; por supuesto, los negros ponen a Jesús en una posición elevada al adorarlo. 3) A la vez, es interesante anotar la existencia del ngangela (Angola) *ntumbu*, "personaje conocido por todo el mundo", y del tshiluba *ntùmbà*, "el nombre dado a todo infante nacido de una mujer que no haya tenido sus reglas o que haya permanecido mucho tiempo estéril". Este último podría tener algo que ver con la virginidad de María. No sería ilógico presumir un origen mixto parecido al que se propone aquí, dado que sabemos que las varias naciones subsaháricas quedaron mezcladas en los barcos negreros, en los emporios africanos y americanos, en Europa y en las colonias, muchas veces a propósito, para impedir sublevaciones contra los dueños.

La expresión *bu*, que es la última palabra del último verso de la primera y la segunda estrofas de la 1ª *Copla dúo*, bien puede provenir del igbo (sur de Nigeria) *bú*, "levantar, llevar", ya que en el cántico tiene el sentido de "levantar al niño Jesús para exaltarlo". Si esto es cierto, resulta una conexión semasiológica entre el verbo *halar* y la partícula *bu*, puesto que los dos conllevan la idea de "mover físicamente", lo que en el villancico alcanza una semiótica intercambiable al pasar su referencia del campo físico al metafórico.

La expresión *zam bamaba* (*zambamba* o *sambamba*) del verso 13 de la primera estrofa, podría tener su origen en *sambambé*, "trifulca, riña, pelea", la cual, a su vez, podría provenir de algún radical subsahárico. Esta posibilidad, sin embargo, no tiene cabida semántica. Más lógico sería considerar una combinación de *samba* y *mbamba*, que tienen



acepciones relacionadas con el movimiento de los pies, y por ello con el baile que seguramente acompaña a la música de las festividades: Ngangela *samba*, "saltar, brincar"; tshiluba *samba*, "saltar, brincar"; kiMbundu *samba*, "saltar por ser feliz"; kiMbundu *mbamba*, "un andar rápido"; Ngangela *mbamba*, "pasar sin detenerse". Y, a la vez, siempre sería posible alguna conexión con el vocablo *zambapalo*, "especie de baile antiguo; una tonada antigua".

Otras curiosidades presentes en "Negrilla" pueden mencionarse brevemente:

a) *pote* (verso 5 de la 1ª estrofa), según el contexto, podría ser del portugués *pode*, "puede", o del español (¿o portugués?) *para*. A veces el sentido de las estructuras, sin contar los retruécanos, es "difícilmente comprensible" (BRAVO-VILLASANTE, p. 13). Más aún cuando se trata de un cántico ejecutado en un lenguaje criollo y transcrito por alguien que evidentemente no entendía todas las palabras.

b) *bosa mise* (verso 6 de la 1ª estrofa) tiene más parecido fonético con el portugués *vossa mercede*, que con el español *vuestra merced*, aunque sabemos que esta última expresión se redujo a *vuesa merced*, *vuesarced*, *vuesañced*, etc. (LAPESA, p. 251), formas que, aun así, no se parecen a *bosa mise* tanto como el portugués.

c) *lo qua* (verso 14 de la 1ª estrofa) no sufre nada al interpretarse como "locuaz", cosa que, a su vez, armoniza semióticamente con *cumbe*, si es que hemos comprendido bien éste. Por raro que pareciera, un vocablo tan culto sí encajaría dentro de un villancico tan aparentemente vulgar, ya que una definición de la naturaleza de los villancicos de los siglos XVII y XVIII tendría que incluir una mezcla de "lo culto y lo popular... donde lo simple se une a lo culterano..." (BRAVO-VILLASANTE, pp. 8 y 10). Por otro lado, si fuera esto, en efecto —*locuaz*— su delecto nos ayudaría a proponer para la transcripción de este villancico una fecha previa al siglo XVIII (o quizá principios del siglo XVIII), pues Pedraz ya notó que "... hasta el siglo XVIII muchas palabras que hoy llevan *c* se usaron con *q*, tales como *quadernario*, *quaderno*, *quadra*, *quadrado*..." (t. III, p. 3456).

ch) *rrabe* (verso 17 de la 1ª estrofa) es *rabel*, “instrumento músico pastoril, pequeño, de hechura como la del laúd, y compuesto de tres cuerdas solas que se tocan con arco y tienen un sonido muy agudo” (PEDRAZ, t. III, p. 3487). El uso de *rr* refleja la costumbre de los impresores, que empleaban esta letra donde sabían que iban los sonidos vibrantes múltiples en las palabras (DE CHASCA, p. 329).

d) *pandereti* (verso 18 de la 1ª estrofa): ¿influencia italiana? Hay que recordar que “los villancicos de nuevo estilo [siglos xvii y xviii] usaban las hablas de todas las Españas y de otros países: el gallego, el morisco, el gitano..., el negro y el guineo...; el portugués, el vizcaíno, el asturiano, el francés, el italiano macarrónico, el villano, el bobo, el guachindango y los catalanes...” (BRAVO-VILLASANTE, p. 15).

e) *pasito querito* (*Responsión*) significa “bajito, quietito”.

f) *vayal de untamo plimo* (1ª *Copla dúo*): ¿lino fino de primera categoría?

g) La primera estrofa de la *Segunda Copla*, exige una interpretación. “De hombre rico y lujoso/ se viste Miguel aprisa/ pues nos cura con su risa/ nuestras heridas [nos las cura] con su mano”. Pero, según la tradición católica, San Miguel no es el médico; es San Roque.

h) *lasas* (segunda estrofa de la *Segunda Copla*) significa “patadas” por el contexto, pero su etimología se nos escapa.

i) *diramu* (segunda estrofa de la *Segunda Copla*) debe ser “dirá mu”, siendo *mu* onomatopeya de *mugido*, i.e., “de toro que bufa”.

## 7. EL CUARTO VILLANCICO DE BASE ESPAÑOLA

### *Negrito a 4*

#### *Resumen:*

¡Felicítame, hermano Antonio, porque ha nacido Jesús en Guinea! ¿Quién es su madre? Sus padres fueron una jovencita

y un viejo. ¡Vámonos allá, porque esto me sorprende! Vamos a llevarle ropa y un sombrero. Miraremos y todos los negros bailaremos por eso.

- |   |  |
|---|--|
| <p>Dame albricia mano<br/>         Antón<br/>         que Jisú naçe en Guinea</p> <p>1 ¿Quién lo parí?<br/>         Una lunçuya y un viejo<br/>         su pagre son.</p> <p>Yebamo le culaçión;<br/>         yegamo ayá, yegamo ayá<br/>         que ese cosa me panta.<br/>         que ese cosa me panta.</p> <p>2 He, he, he y como que<br/>         yegaré y miraré.<br/>         Ha, ha, ha y como que<br/>         yegará y lo mirará<br/>         y turu lo negro lo bayará<br/>         y turu lo negro lo bayará,<br/>         ...<br/>         Su magre sa como treya<br/>         ya lo niño parindero<br/>         cumu lubo y orandero,<br/>         las mi guitalida eya<br/>         ya bullimos pie poꝝ beya.</p> <p>Yegamo ayá yegamo ayá</p> | <p>3 que ese cosa me panta,<br/>         que ese cosa me panta<br/>         he, he, he y como que<br/>         yegaré y miraré;<br/>         ha, ha, ha y como que<br/>         yegará y lo mirará;<br/>         y turu lo negro lo bayará<br/>         y turu lo negro lo bayará<br/>         ...<br/>         Turu neglu lo gayero<br/>         subi luego lo cagaya.<br/>         Yebemole asi su un sayo<br/>         vnas pañas y vn sombrero.<br/>         Yo quere mira primero.</p> <p>Yegamo ayá, yegamo ayá<br/>         que ese cosa me panta,<br/>         que ese cosa me panta.</p> <p>4 He, he, he y como yegaré<br/>         y miraré;<br/>         ha, ha, ha y como yegará<br/>         y lo mirará;<br/>         y turo lo negro lo bayará,<br/>         y turo lo negro le bayará<br/>         ...</p> |
|---|--|

Esta canción contiene muchas de las modalidades lingüísticas típicas de los lenguajes criollos que ya hemos visto en los otros villancicos: inestabilidad vocálica [λ] > [y], [-s] > φ, [r] > [r] ~ [l], aféresis, etc. También advertimos el uso de la *ç*, que ya hemos discutido. Además de estos fenómenos, hay una que otra curiosidad digna de mención:

a) *culaçión* (primer verso de la 2ª estrofa), según el contetxo (se la llevan), puede ser "mirra", ya que esta gommorresina aromática tenía usos medicinales. Los antiguos consideraban la mirra como un bálsamo precioso.

b) *bayará* (dos últimos versos de la 2ª estrofa) es “bailará”; podemos advertir la conversión de [-il-] > [-y-] como algo no visto hasta ahora, pero como un cambio totalmente válido dentro de los parámetros lingüísticos criolistas.

c) Los cuatro primeros versos de la 3ª estrofa son algo difíciles de entender. Por lo tanto, quisiera proponer una aclaración: “Su madre está como una estrella/ el niño ya nació/ como rubio y en actitud de oración/ [toco] mi guittarrita [para] ella [la Virgen]”.

ch) La expresión “bullir pie” (5º verso de la 3ª estrofa) significa “tener el deseo de echar a andar”.

d) Los dos primeros versos de la 4ª estrofa parecen significar lo siguiente: “Todos los negros lo adornan [con cintas de muchos colores]/ súbalo luego a cargarlo (levantar al niño Jesús para exaltarlo)”, muy semejante a lo que acabamos de ver en *Negrilla*.

## 8. EL QUINTO VILLANCICO DE BASE ESPAÑOLA

*Tarara qui yo soy Antoniyo*

### Resumen:

Antonio se siente orgulloso de ser negro y por eso canta. Estima mucho al niño recién nacido. Por eso saca sus cascabeles y su tambor. Va a bailar el baile de Belén. Los pastores corren al portal para adorar al Niño Dios. Hay querubines santos vestidos de resplandor, que cantan villancicos gloriosos. Los pastores traen regalos a “mi Señor”, quien es la causa de mucha admiración entre las mulas, los burros y los caballitos.

	<i>Introducción</i>		Tarara, tarara yo soy
			Antón
	Tarara, tarara, tarara		ninglito li nacimiento
1	qui yo soy Antón,	2	ninglito li nacimiento
	yo soy Antón		qui lo canto lo mas y mijó
			y mijó

1. Yo soy Anton molinela  
y ese niño qui nació  
hijo es li unos la blalola  
li tula mi estimación
- Tarara, tarara, tarara  
qui yo soy Antón
- 3 Tarara, tarara, tarara  
qui los mas y mijó mas y  
mijó.
- Tarara, tarara  
4 qui lo mas y mijó  
qui lo mas y mijó
2. Puleso mi sonajiya  
cascabela y a tambo  
voy a bayla yo a Belena,  
pultilica y camalón
- Tarara, tarara, tarara  
qui yo soy Antón
3. Milalo quantu pastola  
buscando a la niño Dios  
van curriendo a las  
pultale,  
pala daye la adolación
- Tarara, tarara, tarara  
qui yo soy Antón
4. La sagala chilibina  
vistila li risplandor  
las conta sus viyancica,  
gluria cun compas y  
son.
- Tarara, tarara, tarara  
qui yo soy Antón
5. Las pastola traen las  
niño  
comu alibina plato,  
sus cuidela y urejita,  
mantiquiya y riquisón
- Tarara, tarara, tarara  
qui yo soy Antón
6. Solo las mula y la  
bueya  
juntito li mi siño  
uno y otro cayalito,  
causa admilación
- Tarara, tarara, tarara  
qui yo soy Antón
7. O mi siño Do Manuela  
niño lipiti flor  
las consuelo li las almas  
lumble li mi colasón
- Tarara, tarara, tarara  
qui yo soy Antón
8. Mi sinula Malía y  
Jusepe  
no la buena tila doy  
de las niño en que uno  
y otro  
logra tuda su afición
- Tarara, tarara, tarara  
qui yo soy Antón.

Una vez más, "Tarara qui yo soy Antoniyo" contiene muchas de las modalidades criollistas que hemos podido obser-

var en los villancicos anteriores: cambios vocálicos, [r] > [l], [d] > [l], [l] > [r], [v] (¿o [b]?) > [b], [λ] > [y], falta de concordancias, prótesis vocálica y apócope de [-s]. Otras características de interés especial en este cántico son las siguientes:

a) La nasalización de “negrito”: *ninglito* (2ª estrofa de la *Introducción*).

b) Las palabras *qui* “que” y *li* “de”, que aparecen a través del villancico, tienen mucha semejanza fonética con estos mismos vocablos en portugués, y por lo tanto tal vez podrían provenir directamente de este idioma. Es más que probable que *quantu* (3ª estrofa), por su terminación en —u, provenga del portugués.

c) Sospecho que *mijo* debe llevar el acento prosódico en la última sílaba, pues sería dudoso que “mejor” perdiera su patrón de acentuación.

ch) El vocablo *molinela* (1ª estrofa) debe de ser el apellido Molinero; *la blalola* tiene que ser “labradores”.

d) Notamos la paragoge vocálica en *casabela* y *Belena* en la 2ª estrofa, lo cual aparece a veces en algunos lenguajes criollos, y nos preguntamos si la palabra *tambora*, tan usada en la República Dominicana, tendrá su origen en semejante proceso morfofonémico criollista.

e) *putilica*:?

f) *camalón* son los establos. El vocablo viene de *camarón*, forma aumentativa de *cámara*, “cuarto o lugar para dormir”.

g) *sagala* (4ª estrofa) es “sagrada”; un buen ejemplo de la tendencia que existía entre los negros esclavos a abrir las sílabas y eliminar grupos consonánticos (FERRAZ y VALKHOFF, p. 32).

h) *chilibina* (4ª estrofa) tiene la vocal paragógica, y también un cambio bastante curioso, que debe ser poco frecuente en el repertorio de cambios criollistas: [k] > [č], (“querubín” > *chilibina*).

i) *alibina* (5ª estrofa) será “divino”, con prótesis vocálica; el resto de la estrofa es una descripción de los regalos

que traen las pastoras al niño Jesús: calderas con asas, mantequilla y queso fresco.

j) *lipiti* (7ª estrofa) es otro ejemplo de los componentes provenientes de otros idiomas europeos, presentes en la amalgama lingüística que hablaban los esclavos transportados al Nuevo Mundo en barcos portugueses, holandeses, franceses e ingleses durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Esta expresión francesa, "le petit", no nos sorprende, porque sabemos de las actividades de los franceses como negreros (CURTIN, pp. 163-204). Lo que sorprende a primera vista es el nombre de José que aparece en la 8ª estrofa en su forma italiana: *Jusepe*<sup>44</sup>. Los estudiosos del tema han demostrado que hubo una influencia musical italiana bastante grande en los villancicos españoles de tipo popular, sobre todo en los metros y en los ritmos, de modo que no sería tampoco extraño encontrar vocablos italianos en estos cánticos (ALVAR, pp. 52-54). No obstante esto, otra fuente posible para las palabras italianas sería la de las rutas mercantiles. Sabemos que los italianos establecieron contratos con los españoles para llevar esclavos africanos al Nuevo Mundo, e inclusive existe evidencia de contratos hechos para llevar esclavos a Veracruz (AGUIRRE BELTRÁN, pp. 22-23). De igual manera, sabemos que hubo en la corte de Lisboa navegantes y negociantes italianos, y que participaron activamente en las diligencias diarias de esta corte<sup>45</sup>. Por lo tanto, es posible que los italianos que llegaron a Portugal abrieran una ruta directa entre el Mediterráneo y Lisboa para la introducción del saber, la *lingua franca* mediterránea de aquella época, que, a su vez, contenía muchos ele-

<sup>44</sup> Es posible que el vocablo *Giuseppe*, del italiano, hubiese guardado su forma original en el lenguaje de los negros esclavos por ser parte de una exclamación muy popular (aún hoy día), que los esclavos habrían oído con mucha frecuencia de los italianos, que es "¡Gesú, Giuseppe, e Maria!" Como se sabe, son las "malas" expresiones las que se aprenden con más facilidad y las que casi nunca se olvidan.

<sup>45</sup> A. H. OLIVEIRA MARQUES, *História de Portugal*, Lisboa, Edições Agora, 1972, pp. 205-206.

gro a 8) que los otros cinco, que demuestran una relexificación casi total hacia el castellano. Todos contienen una abundancia notable de modalidades criollistas totalmente comparables con las peculiaridades presentes en otros lenguajes criollos de base europea, la mayoría de los cuales han sido propagados por los negros esclavos en África, en Europa y en América. A la vez, muchas de las mismas modalidades aparecen también en los escritos de otros autores de la época de la esclavitud, cuando éstos quieren imitar las idiosincrasias lingüísticas de los negros incluidos en sus obras. Estos vínculos lingüísticos tan obvios entre el lenguaje empleado en los villancicos mexicanos, el lenguaje reproducido por autores del período colonial y el lenguaje de los esclavos mismos de la época y de sus vástagos —ya analizado por lingüistas— nos ayudan ciertamente a establecer conexiones bien definidas entre muchos de los esclavos y el lenguaje que hablaban, conexiones que se delinean oblicuamente a través de los anales históricos, y que, por lo tanto, se refuerzan al agregarles esta nueva dimensión lingüística. Creo que los resultados del presente análisis, además de elucidar muchos rasgos lingüísticos interesantes acerca de la conformación del lenguaje criollista africanoide llevado a México, con ciertas curiosidades fonéticas, morfofonológicas y léxicas del español mexicano de los siglos xvii y xviii (aparte de los retoques editoriales hechos por los transcripores), nos los presentan con más firme evidencia, lo cual representa una comprobación de la teoría de la monogénesis en el desarrollo de muchos de los lenguajes criollos de base europea (VOORHOEVE, pp. 133-146), sobre todo para los lenguajes criollos de base española hablados por los esclavos negros.

Por supuesto que una de las facetas más importantes y más interesantes del análisis de los villancicos ha sido la del descubrimiento de posibles fuentes subsaháricas para algunas particularidades enigmáticas. Tales africanismos son elementos intrínsecos en el engranaje total del lenguaje criollo y reflejan, además de la reinterpretación audio-expresiva natural en todas las situaciones de lenguas en contacto, la



tenacidad de los esclavos en no renunciar a uno de los componentes más íntimos de su alma: la lengua materna.

Tal vez este análisis haya contribuido al mejor conocimiento de los lenguajes *pidgin*/criollos, en especial en lo que se refiere a su presencia en México; esperemos que en el futuro sea posible descubrir y descifrar aún más ejemplos tomados de los datos existentes en el material lingüístico criollista.

WILLIAM W. MEGENNEY

University of California.