

- [...] el más común es el que forman con una botija, o con un cilindro de palo hueco por adentro. Los de esta construcción no los tocan con baquetas, sino los golpean [sic] con las manos. (*Ibidem.*)
- [...] un tronco hueco, y a los dos extremos le ciñen un pellejo tosco. Este tambor le carga un negro, tendido sobre su cabeza, y otro va por detrás, con dos palitos en la mano, en figura de zancos, golpeando el cuero con sus puntas [...] (Carrió de la Vándera, p. 378.)

Otros instrumentos que siguen hoy en uso son el güiro («frotando un palo liso con otro cortado en la superficie»), la quijada («La quijada de un asno bien descarnada, con su dentadura floja [...] que rascan con un hueso de carnero, asta u otro palo duro», Carrió de la Vándera, *loc. cit.*) y la caja (que sólo aparece en la estampa 145 de Martínez Compañón). Fuera de estos instrumentos característicos de la población negra fueron empleados otros de origen español como la guitarra y el arpa.

Transcribimos la descripción de los bailes que hace Rossi por considerarla de especial interés:

Quando danza uno solo, que es lo más común, salta en todas direcciones indistintamente, se vuelve y revuelve con violencia, y no mira a parte ninguna. Toda la habilidad del baylarin consiste en tener mucho aguante, y guardar en las inflexiones del cuerpo el compás con las pausas que hacen los que cantan alrededor del círculo. Si baylan dos o quatro a un tiempo, primero se paran los hombres enfrente a las mugeres, haciendo algunas contorsiones ridículas y cantando: luego se vuelven de espaldas, y poco a poco se van separando; finalmente hacen una vuelta sobre la derecha todos a un tiempo, y corren con ímpetu a encontrarse cara a cara los unos y los otros. El choque que resulta, parece indecente a quien cree que las acciones exteriores de los *Bozales* tengan las mismas transcendencias que las nuestras. (Rossi y Rubí, 1791, p. 122.)

La danza constituye un fenómeno particularmente interesante, ya que el empleo de cada una de ellas estaba rigurosamente limitado a cada estrato social. Las diferencias coreográficas se correspondían con diferencias sociales.

Sin embargo los negros, que ocupaban el último grado de la escala social, eran los maestros de danza en las academias más elegantes.<sup>7</sup> Se introdujeron así variantes en los bailes cortesanos, haciéndose algunos irreconocibles, y elementos negros fueron adaptándose al gusto aristocrático. El viajero Tadeo Haenke señala que «en los saraos se bailan minués y bailes de escuela española, y otros que derivan su origen de los negros» (en Núñez, 1973, t. I, p. 41). Y no faltaron conflictos al no diferenciar los profesores de bailes negros entre lo que era considerado decente y lo que no lo era.<sup>8</sup>

Los bailes cambiaban su prestigio y eran abandonados conforme se difundían y eran aprendidos por sectores más amplios en academias más modestas, siempre enseñados por negros:

Las que llaman escuelas de danza, con el pretexto de recoger limosnas para alguna imagen, es de todas las noches y en distintos barrios; en estas bailan, a más de los mulatos y negros, que lo tienen por Oficio, [...] (Barroeta, 1757, p. 506.)

<sup>7</sup> Las academias de danza en América, y en España también aunque en mucho menor porcentaje, estaban mayoritariamente dirigidas por negros. Sin embargo hay noticias de profesores de danza franceses e italianos.

<sup>8</sup> Existió la prohibición de la asistencia de los negros a los bailes públicos del Real Coliseo de Lima, para evitar escándalos.

Las diferencias se encontraban principalmente en el mayor o menor grado de sensualidad que se permitían los distintos sectores. Rossi y Rubí, típico representante de los intelectuales limeños, anota a propósito de la sensualidad de los bailes de los negros:

Pero al fin ellos se divierten, y acabada la fiesta se acabaron sus impresiones. ¡Oxala nuestros delicados bayles a la Francesa, a la Inglesa, y a la Alemana no traxeran consigo más consecuencias que las del cansancio [...] las más de las veces son el vehículo de las intrigas amatorias y el centro de las murmuraciones. (Rossi y Rubí, 1791, p. 122.)

Ciertas danzas, por sus nombres de origen negro, fueron denunciadas al cabildo eclesiástico por su obscenidad en 1722, esta denuncia permite sospechar su difusión fuera de la población negra:

[...] dos Bayles, muy escandalosos, nocivos y contrarios a las buenas costumbres, nombrados, el Panaliuio, y el Serini [sic], assí por lo que mira a los movimientos como por lo que toca a las coplas con que los acompañan [...] (citado por Sas, 1971, p. 38.)

Este fenómeno de difusión de hecho ocurrió y lo tenemos documentado para 1814 en que una danza negra comenzó a tener gran aceptación entre la juventud, seguramente por su contenido erótico. Así se expresaron el escándalo y la indignación que causaba en el medio, influido por los educadores de espíritu ilustrado, su éxito. La descripción coreográfica permite vincularla con una de carácter orgiástico llamada *ingá* que ha llegado hasta nuestros días:

*Señor editor.* Pasando por la calle de las *Divorciadas*, vi un tropel de gentes que iban con guitarra y violín, causando una gran inquietud en el barrio, y creyendo que fuesen algunos vítores, pregunté si se había hecho alguna elección de abadesa: y un anciano lleno de cólera me contestó, que era un muñeco que tiempo ha habían inventado unos hombres corrompidos para asquear la ciudad. En esto llamaron a una casa, y quise salir de mi curiosidad. Sólo el demonio puede haber inventado igual instrumento para la perdición del hombre. ¡Qué baile tan obsceno y escandaloso! ¿Es posible que en un país de cristianos, los padres de familia olvidados de lo que deben a Dios y a sus hijos, permitan en sus casas un escándalo de esta clase? ¡Padre de la patria, ministro del santuario, a vosotros toca cortar el cáncer, que se va apoderando de la juventud inocente! ¡No autorizéis con vuestra tolerancia, tamaña maldad! ¡Advertid que sois responsables a Dios y a la nación, si no conserváis la religión pura y sin mancha! ¡No seáis sordos a los clamores del católico! Entretanto, señor editor, inserte Usted este articulillo en su periódico, por si logramos que los padres de familia avergonzados del crimen que han cometido, tratan de expiarlo en el sacramento de la penitencia, haciendo firme propósito de *caetero* no llamar al *Sambo muerto*, alias *Anticucho*.<sup>9</sup> (E.I., T.Vn. 68, 17-mar-1814.)

## Los «villancicos de negros»

La participación de los negros en las procesiones creó un género en el ámbito de la música religiosa que es el villancico de negros. Este género, difundido en toda América hispana y en la península entre los siglos XVII y XVIII, era empleado como música en las procesiones o dentro de la iglesia en las fiestas de Corpus, Pascua de Resurrección o Navidad. Formalmente son iguales a los demás villancicos de la época, podían ir de la simple alternancia de un estribillo y coplas hasta tomar las dimensiones de una can-

<sup>9</sup> *Anticucho*: en la culinaria peruana equivalente a los «pinchos morunos» de España o a las «brochettes».

tata. Pero se distinguían por imitar tanto los ritmos de la música negra, como la forma de hablar de este sector. Uno de los más conocidos hoy es el compuesto por Juan de Araujo y conservado en el Archivo Nacional de Bolivia, cuyo texto dice:

Oylemo un viyancico  
que lo compodlá Flacico  
ziendo gayta su focico <sup>10</sup>  
y luego lo cantalá  
Blasico, Pellico, \  
Zuanico y Tomá  
y lo estliviyo dilá  
Gulumbé gulumbá  
guaché  
moliniyo de facalá.

(Araujo, *Los negritos* en Stevenson,  
1959-60, pp. 237-238.)

En otros se imita el carácter responsorial de los cantos negros y los textos nos remiten a las organizaciones de las cofradías:

—Pasacualillo!  
—Juzguele plimo.  
—Antonillo!  
—Que quele plimo.  
—Flacisquillo!  
—Que quele plimo.  
—Manuelillo!  
—Que quele plimo.  
—Venga turo lo neglillo.  
—Qué manda el señol alcalde  
—Pues que benimo a Belena  
con la blanca la molena  
no comamo el pan de balde.  
—Dioso le gualde al señol alcalde  
hagamo una plocesiona  
pa lo diose que ha nacido.

(en Claro, 1974.)

Los ejemplos que hemos dado pertenecen a archivos musicales de Sucre y Cuzco, en el de la catedral de Lima (único archivo musical limeño explorado) se conserva un ejemplo de Antonio de Ripa (maestro de capilla de la catedral de Sevilla): *Estupenda negreña*. Sin embargo, sabemos del frecuente empleo de esta música en las diversas iglesias limeñas.

Con esta música, utilizada en el interior de las iglesias y cantadas por los coros de éstas, el comportamiento festivo de los negros era, en cierto modo, reintegrado a la cultura oficial, restableciéndose el equilibrio.

Juan Carlos Estenssoro Fuchs

<sup>10</sup> Este verso hace mención seguramente a las flautas nasales que citamos más arriba.

## Bibliografía

- BARROETA, Pedro Antonio de, *Edictos en Constituciones Synodales*. Lima, Juan Joseph Morel, 1754.
- CARRIO DE LA VANDERA Alonso, *El lazarillo de ciegos caminantes*. Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, t. CXII.
- CLARO, Samuel, *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1974.
- MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar, *Trujillo del Perú*, tomo II. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1978.
- MORGHEN, *Descripción del Perú*. En NIETO VÉLEZ, Armando, *Una descripción del Perú en el siglo XVIII*. Boletín del Instituto Riva-Agüero, n.º 12, pp. 283-293, 1982-3.
- MUGABURU, Joseph y Francisco de, *Diario de Lima (1640-1694)*. Lima, Sanmartí, 2 t., 1918.
- NÚÑEZ, Estuardo, *El Perú visto por los viajeros*. Lima, Peisa, 2 t., 1973.
- ROSSI Y RUBÍ, Joseph, *Idea de las congregaciones públicas de negros bozales*. En *Mercurio Peruano*, t. II, n.º 48, pp. 112-117 y n.º 49, pp. 120-125, 1791.
- SAS, Andrés, *La música en la catedral de Lima durante el virreinato*. Lima, INC-UNMSM, 1971.
- STEVENSON, Robert, *The music of Perú*. Lima, Pan American Union, 1959-60.

## Periódicos

- E.I., *El Investigador*. Lima, 1813-1814.
- G.L., *Gaceta de Lima*. Lima, 1744-1755.
- G.L., *Gaceta de Lima* (edición facsimilar). Lima, Cofide, 1982-3. T. I: 1756-1765. T. II: 1793-junio 1794.
- M.P., *Mercurio Peruano*. Lima, 1791-1795.

## Ilustraciones

- Martínez Compañón, Baltasar, *Trujillo del Perú*, tomo II. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1978.
- Estampa 140: Danza de bailanegritos.
  - Estampa 141: Negros tocando marimba y bailando.
  - Estampa 145: Danza de los parlampanes.
  - Estampa 178: Tonada del congo.
- Pinilla, Enrique, *Informe sobre la música en el Perú*. En *Historia del Perú*. Lima, Mejía Baca, 1981, tomo IX, signatura en la Biblioteca ICI: S 9(85)/His.
- Son de los diablos, acuarela de Pancho Fierro (p. 517).