

Renaixement i transculturalitat: *La Negrina* de Mateu Fletxa¹

JORDI CERDÀ SUBIRACHS
(UAB)

El compositor Mateu Fletxa el Vell, fill de Prades (Baix Camp), va treballar amb intermitències a València, a la cort dels ducs de Calàbria, entre els anys 1534 i 1544, on devia coincidir amb músics com Pedro de Pastrana, Bartomeu Càrceres, Lluís del Milà, Pere Vila o Pere Alberch, i també amb escriptors de la talla de Joan Ferrandis d'Heredia o Joan Timoneda. La seva *ensalada La Negrina*², la composició que pretenem analitzar, s'ha datat vers el 1535.

Els antecedents hispànics de les *ensaladas* de Mateu Fletxa es troben en el *Cancionero Musical de la Colombina* i en *Cancionero Musical de Palacio*, dins d'un context d'influència del motet profà francès i de la primitiva *fricasée*³. La primera composició coneguda i identificada explícitament com a *ensalada* s'atribueix a Francisco Peñalosa i apareix en el *Cancionero Musical de Palacio* amb la rúbrica 438, *Tú que vienes de camino*, escrita vers el 1515, i on sis soldats de diverses procedències interpreten villancicos en les seves respectives llengües. Així mateix, Mateu Fletxa degué conèixer a la cort valenciana dels ducs de Calàbria les *ensaladas* del gran escriptor —i també músic— renaixentista portuguès Gil Vicente, qui, en el seu cèlebre *Auto da fe* (1510), explica que els actors «*cantão a quatro vozes hua ensalada que veio de*

¹ Aquest treball s'inscriu en el marc del projecte d'investigació BFF 2002-04403-C02-02 del Ministeri d'Educació i Ciència.

² Es conserva l'edició que va fer el seu nebot i homònim, Mateu Fletxa el Jove, a Praga (Jorge Negrino, 1581). Higiní Anglès, amb la col·laboració de Josep Romeu, en va fer l'edició moderna (Anglès 1955), que reproduïm a l'annex Així mateix, a la Biblioteca de Catalunya se conserva un testimoni manuscrit (M. 588/1), còpia de finals del segle XVI, on trobem diverses *ensaladas*, entre les quals figura *La Negrina* atribuïda a Mateu Fletxa (fol. 3v-4). Cal consignar que a la mateixa Biblioteca de Catalunya hi ha un altre manuscrit musical (M. 5888/2), també de finals del segle XVI, d'una col·lecció d'*ensaladas* on en trobem algunes de Mateu Fletxa. N'hi ha una intitulada *La Negrina*, anònima, que la lletra no correspon ni de bon tros a la de Mateu Fletxa, malgrat que hi hagi la intervenció d'unes veus caracteritzades com a negres així com també de morisques.

³ Destacarien com a models immediats el *villancico: Deus in adiutorium - Fija ¿quieres te casar?* de Juan de Triana, composta vers el 1480 i la pastorel·la: *Una montaña pasando* de Garcimuñoz, escrita vers el 1510. Vegeu l'entrada *ensalada* al DMEeH (vol 4, 1999: 684-685), signada per Josep M. Gregori i Cifré. Així mateix, afegiríem a la bibliografia sobre els precedents de l'*ensalada* les observacions de M. Querol i X.M. Carreira a la ponència de Dionisio Preciado (1987: 487-488).

França».⁴ El mestre de viola Lluís de Milà podia haver estat la corretja de transmissió entre la cort valenciana i la portuguesa, ja que va treballar-hi en la de Joan III⁵. Amb tota probabilitat Lluís de Milà va fer partícip de les novetats portugueses als artistes que, com Mateu Fletxa, anaven innovant el panorama musical i literari peninsular.

Juan Díaz Rengifo en la seva *Arte Poética Española* (Salamanca, 1592) va fer una definició d'*ensalada* que val la pena reproduir: «*Es una composición de coplas redondillas, entre las cuales se mezclan todas las diferencias de metros, no solo españoles pero de otras lenguas, sin orden de unos a otros, al albedrío del poeta, y según la variedad de las letras, se va mudando la música. I por eso se llama ensalada, por la mezcla de metros y sonadas que lleva*» (ed. de 1644, cap. LXIV, cf Le Gentil II 1981: 190). Tenint en compte la definició de Díaz Rengifo, sembla lògic que romanistes com Appel relacionessin l'*ensalada* amb l'antic gènere del *descort*. O fins i tot, com defensa Le Gentil, que es busqués una connexió entre l'*ensalada* i les *fatrasies*. Per bé que, com el mateix estudiós francès reconeixia, el *fatras* té una formulació fixa i l'esquema mètric és més o menys determinat, fet de què l'*ensalada* no disposa. Des del punt de vista del contingut, Le Gentil creu que l'enfilall de «*coq-à-l'âne et d'extravagances*» el relacionarien amb el gènere hispànic que tractem. Per aquesta raó segueix la pista dels *disparates* de Juan del Encina⁶. Sens dubte, per a Le Gentil, el multilingüisme és l'element essencial d'aquesta suposada proximitat: «*La mélange des langues rapproche encore le genre castillan de toutes ces formes burlesques, dans lesquelles nos poètes prenaient plaisir à farcir le texte français d'expressions latines ou étrangères*» (Le Gentil II 1981: 191). Antonia Martínez també veu una continuïtat entre les *fatrasies*, *resveries*, *sotties* o la *frottola* italiana amb els gèneres hispànics de les *ensaladas*, *ensaladilla* o els *disparates* de Juan del Encina (1991: 162). Com també apunta aquesta estudiosa, el canemàs dramàtic d'aquestes composicions és tal vegada l'«*eslabón intertextual de este amplio panorama de la poesía de lo irracional*» (Martínez 1991: 166). Sembla obvi que la dramatització i la poesia multilingües són indestriables.⁷

⁴ De fet, de Gil Vicente només es conserva una *ensalada*, malgrat que en altres obres dramàtiques es troben referències explícites de la seva participació en la composició d'obres d'aquest gènere. Sobre la relació entre Gil Vicente i Mateu Fletxa vegeu: «*L'ensalada com a gènere. Gil Vicente. Fletxa el Vell i les formes hispàniques afins*» dins: Romeu 1999: 34-43.

⁵ Josep M. Gregori afirma «*Este [Lluís de Milà] dedicó su Libro de Música de vihuela de mano intitulado El Maestro (Valencia, 1536) al rey João III de Portugal, quien le recibió en su corte en 1521. Milà, a través de las diversas visitas que realizó a la corte portuguesa entre 1521 y 1557, conoció de cerca las representaciones de «farsas, comedias y moralidades» del músico y poeta portugués [Gil Vicente]; de hecho, en el prólogo de El Maestro Milà confesaba como «la mar donde he echado este libro es propiamente el reyno de Portugal, que es la mar de la música» (DMEeH vol. 4 1999: 684). Per contra, Romeu sosté una opinió clarament contrària: «És possible que Lluís del Milà hagués visitat Portugal. No consta, però, que hi hagués sojornat un temps llarg i menys encara que ho hagués fet abans de 1536, any de la publicació de El Maestro, ja que en la dedicatòria a Joan III no fa cap esment d'aquesta estada conjectural [!?]» (Romeu 1999: 111).*

⁶ Vegeu el repertori bibliogràfic d'aquesta hipòtesi a Romeu 1999: 39, nt. 25

⁷ La relació entre l'origen del gènere dramàtic i la poesia multilingüe ja havia estat assenyalada amb gran sagacitat per Paul Zumthor: «*Les techniques du jeu dramatique recourent, nous l'avons vu sur la plupart des points celles de la poésie lyrique bilingüe. Les deux genres se sont développés, moins parallèlement que sur des lignes entrelacées. D'où les contacts, dûs non au hasard ou à l'imitation, mais à l'identité du mode de composition*» (1960: 575).

El multilingüisme és, doncs, un element constituït del gènere de *l'ensalada* i, sens dubte, una de les característiques més destacades de la literatura renaixentista i, de manera ben particular, de la peninsular. Tal vegada una de les obres que mostren aquesta particularitat en l'àmbit iberoromànic sigui *La vesita* de Joan Ferrandis d'Heredia, qui, com hem dit suara, va compartir a València la protecció dels ducs de Calàbria amb Mateu Fletxa. *La vesita* va ser representada per primer cop el 1525 a la cort de Germana de Foix i, per segon cop, el 1540 durant les noces del duc de Calàbria —tercer marit de Germana de Foix— amb Mencia de Mendoza. Un interval, doncs, que inclou l'estança de Mateu Fletxa a València. *La Vesita* passa a la història del teatre peninsular pel fet d'emprar les tres grans llengües romàniques que s'hi parlen: català, castellà i portuguès. Ferrandis d'Heredia recrea una situació en la València del seu temps on era versemblant que en un ambient cortesà es produís una situació multilingüe com la que reflecteix.⁸

Higini Anglès, editor literari i musical de l'obra de Mateu Fletxa, va donar una definició del gènere de *l'ensalada* des d'una perspectiva estrictament literària: «*Literariamente la ensalada es una composición poética en que se entremezclan versos de otras poesías conocidas*» (Anglès 1955: 42). El fet que aquest gènere es defineixi justament per reaprofitar versos d'altri, deixa en suspens la mateixa autoria de Fletxa. És agosarat asseverar que l'autor del text pugui ser el mateix de la música, perquè, com el mateix Higini Anglès va posar de manifest, una mateixa poesia es pot conservar amb dues músiques diferents, una de les quals figura com a andònima (Anglès 1955: 44). Així doncs, no es pot afirmar amb seguretat que Fletxa fos l'autor de les lletres, però tampoc hi ha elements per poder defensar el contrari.⁹

Malgrat el caràcter teòricament fragmentari d'aquesta composició, Anglès no deixa de reconèixer que: «*Las ensaladas que conocemos, conservadas con su música, son casi siempre dedicadas a cantar por medio de simbolismos e imágenes figurativas, el significado espiritual de la fiesta de la Navidad cristiana*» (Anglès 1955: 43). És a dir: el conjunt poeticomusical de les composicions tenia una intencionalitat elevada espiritualment, un procediment que no deixaria de recordar les composicions «a lo divino» tant del gust de

⁸ També Lluís de Milà en el seu *El Maestro* (1535-1536), obra que coincideix en la data de composició amb *La negrina*, adapta sis cançons en portuguès i en *El Cortesano* també inclou dotze històries on els protagonistes són portuguesos que parlen i fan referències poètiques en la seva llengua (Romeu 1999: 72).

⁹ M. Querol, tot i considerant que no hi ha una argumentació sòlida per poder assegurar que Mateu Fletxa és l'autor de les lletres de les *ensaladas*, admet que «*analizando el texto de la ensalada La Bomba es donde aparece bien claro: 1) Que Flecha conocía muy bien el lenguaje marinero porque salen palabras técnicas de los mismos 2) Que, como tarraconense que era, usa alguna palabra castellana en un sentido que no está en el diccionario castellano ni en el catalán. Por ejemplo "asolarse la nave": que la nave se derrumba*» (Preciado 1987: 487). De fet, aquesta darrera consideració filològica de M. Querol és força discutible; al DCVB hi trobem l'entrada *assolar*: «1. Fer anar abaix; cast. *abajar*. Qui porta les calces tan justes y estretes, l que prest als garrons lo pes les assola, Brama llaur. 145 // 2. Tirar abaix una edificació; cast. *asolar*. Entraren dintre de aquella ciutat... e la destrohiren e assolaren per terra, Boades Feyts 141 // 3. Baixar al fons la part sòlida o més feixuga continguda en un líquid; cast. *posarse*.»

l'època. *La Negrina* és una *ensalada* de temàtica nadalenca i, més concretament, il·lustra l'adoració del «linaje humanal» (v. 3) a l'infant Jesús. La diversitat lingüística i cultural de la composició escau perfectament a aquest caràcter universal de l'adoració: l'autor d'aquesta peça va compondre en castellà, català i, tal i com més endavant intentarem mostrar, en un crioll africà de base portuguesa, la universalitat de la bona nova cristiana. Efectivament *La Negrina* és una nadala que de fet se centra en un dels misteris que atorguen més grandiositat i estranyesa a la fe catòlica: l'encarnació, la in-corporació de Déu a la història humana i la seva participació en el «linaje humanal»¹⁰. En autors precedents, com Juan del Encina, aquest tema també hi té un pes especial¹¹. *La Negrina*, per tant, no té un contingut irònic, com molts cops s'ha dit, sinó que posa els recursos del multilingüisme i del multiculturalisme al servei d'un elevat i greu misteri de la fe cristiana: l'encarnació de Déu¹². Un misteri que també pren una volada inusitada des del moment en què el «descobriment» d'una extraordinària diversitat d'homes i d'ètnies que no es coneixen esdevé objectiu pastoral d'una església que vol sentir-se missionera¹³. En aquest sentit convé recordar com l'especulació teològica al voltant del conegut verset *Nigra sum sed formosa* ha de tenir en aquells temps una renovada lectura que fins i tot s'estén

¹⁰ En el poema trobem la insistència explícita sobre aquest tema en els versos: "Dios s'ha hecho mortal" v. 5, "El Verbo encarnado" v. 15, "Dios y hombre es ya nacido" v.30 y "Dios hecho ya mortal" v. 38.

¹¹ Vegeu Le Gentil (1981 I: 328). Segons Le Gentil Juan del Encina i d'altres poetes cortesans del segle XV: «Elles vulgarisent et répandent largement, dans les milieux laïcs, les idées qui préoccupent le monde clérical; elles préparent les grands mouvements religieux du XVI^e siècle» (Le Gentil I, 331). Aquesta mateixa expressió: «linaje humanal» apareix també en un villancico de Juan del Encina adreçat a la Mare de Déu: *Tú que reinas con el Rey / de aquel reino celestial, / tú, lumbre de nuestra ley, / luz del linaje humanal* (Encina, ed. Jones/Lee 1977: núm. 36, vv. 4-6).

¹² Dionisio Preciado afirma: «Respecto a los romances y cantarcillos, Mateo Flecha los introduce muy hábilmente, y siempre con sentido irónico o satírico» (1987: 460). Diferentment i des de la perspectiva estrictament musical, Josep M. Gregori també ha ressaltat la profunda unitat semàntica de la composició fletxiana per a la consecució d'uns elevats objectius pastorals «La voluntad temática de Flecha le llevó a fijar el género alrededor de la temática de los ciclos litúrgicos de la Natividad del Señor y de la Pascua de Resurrección: la composición que hizo de los textos y de los motivos musicales, algunos de ellos con un claro afán de recreación pseudo popular, ofrece una muestra de su profunda comprensión teológica de aquellos misterios y de la desarrollada habilidad de recursos pedagógicos y didácticos para sugerirlos a través del símbolo y la alegoría» (DMEeH vol. 4, 1999: 685).

¹³ L'impuls missioner de l'Església del XVI va quedar reforçat extraordinàriament durant el concili de Trent, tan sensible a la salvació d'ànimes: *salus animarum suprema lex esto*. «Hay que reconocer que la conversión de los indios americanos o de los esclavos importados de África se efectuó en condiciones deplorables. Pero, al fin y al cabo, en la mentalidad de la época la reducción de indígenas y de africanos a una condición de esclavos es poca cosa al lado del gran favor de la salvación de sus almas» (Vilanova 1989: 709) Vegeu el desenvolupament teològic sobre aquest impuls evagelitzador en la *Historia de la Teología Cristiana II* d'Evagelista Vilanova en els capítols *El significado teológico del descubrimiento de América* (708-712) i *Teología profética ante la conquista y la evangelización* (714-728); un excel·lent punt de partida per a la reflexió sobre la moralitat de l'època respecte a l'esclavitud i el «descobriment» de tantes ànimes per a salvar. Així mateix, Glenn Swiadon aporta bibliografia recent sobre la problemàtica de l'esclau negre en la teologia catòlica del segle XVI, vegeu: 2002: 41-42, nt. 2 i 5.

a àmbits profans. Al Cançoner d'Uppsala trobem la composició: «*Yo me soy la morenica*», encapçalada per un dels díctics més coneguts del cançoner tradicional hispànic. Aquesta tradició és engalzada a continuació amb unes consideracions de caràcter teològic, que fan de la morenica de la cançó tradicional la Sulamita cantada per Salomó:

*Lo moreno bien mirado
Fue la culpa del pecado
Que en mi nunca fue hallado,
Ni jamás se hallará.*

*Soy la sin espina rosa,
Que Salomón canta y glosa,
Nigra sum sed formosa,
Y por mi se cantará*

núm. XLIV

(Cancionero de Uppsala, ed. Riosalido 1983: 58).

Com també, dins el gènere dramàtic, el teòleg de la Farsa theològica (c. 1525-1530) de Sánchez de Badajoz fa participar el negre boçal (segons Covarrubias: «*el negro que no sabe otra lengua que la suya*») de la bona nova cristiana i així ho fa saber:

*¡O, sacro Verbo divino,
o, misterios eternas,
que aun a los negros bocales
manifiestas tu camino! vv. 769-772*

(Farsa theològica, ed. Pérez Priego 1985: 11).

Certament, el «aun» «*pone a los negros en el último lugar de la scala naturae*» (Fra 1995: 27), però en qualsevol cas els situa, fet que no quedava tan clar a l'edat mitjana i que la praxi esclavista del període modern ho deixarà sinistrament en suspens.

Bona part dels estudis que s'han realitzat sobre *l'ensalada* i, en concret, sobre *La Negrina*, tendeixen a departir els fragments de la composició en les diverses hipotètiques cançons que la integren¹⁴. Si bé la fragmentació de l'anàlisi literària pot i ha d'ajudar a la reconstrucció d'un teòric corpus de lírica popular, no hem de deixar de fer una lectura unitària i contextualitzada de tots i cadascun dels elements que integren la composició, ja que de ben segur la seva incorporació no pot ser aleatòria ni contingent. Tal com Carmen Valcárcel ha assenyalat com a característic en el període renaixentista: «*Música y poesía aparecen como coextensivos, sustentos uno del otro, con una razón de ser común. La poesía, en su realización musical, abre una doble dimensión en el estudio de la literatura oral del XVI: el trasvase de lo oral a lo escrito y de lo*

¹⁴ Vegeu, per exemple, el treball de Dionisio Preciado on s'afirma: «*Mateo Flecha se comporta como un excelente folklorista, que espiga las canciones tradicionales y las incorpora a sus composiciones*» (1987: 460).

escrito a lo oral» (Valcárcel 1988: 145)¹⁵. Aquesta afirmació vindria a tomb d'allò dit suara: no es pot desdenyar que la popularització d'algun fragment d'aquesta o d'una altra *ensalada* és deguda precisament al talent, l'encert i la divulgació *a posteriori* de la pròpia *ensalada*.

El multilingüisme d'aquest gènere és un punt que ens acosta a Juan del Encina; un precedent d'inexcusable referència per aquest i d'altres temes que anirem desenvolupant. El poeta i músic salmantí es va destacar per l'hàbil utilització de la contaminació artificial de llengües¹⁶ (per exemple, sobre una base castellana la superposició de l'italià o del francès), la reproducció d'un sabir (com és el cas de la *lingua franca* mediterrània) o la utilització del recurs que en la retòrica clàssica anomenava barbarolèxia (inclusió sobre una llengua base d'element/s d'una altra llengua, normalment el llatí). Un dels recursos més destacats de la poètica de Juan del Encina és la utilització del *sayagués*. Aquest registre lingüístic disposa d'una àmplia i controvertida bibliografia. La qüestió de debat radica entre els qui defensen que Juan del Encina reproduïa una parla autèntica lleonesa castellanitzada que podien emprar els criats de la Casa d'Alba o, per contra, es tracta d'una sèrie d'elements convencionals, del tot estereotipats pel geni creador del poeta i que van arribar a constituir tota una tradició literària, la qual va arribar a traspasar les fronteres lingüístiques del castellà: recordem que Gil Vicente n'és un magnífic reelaborador. Aquests dos pols del debat veurem que també es reproduiran quan analitzarem la parla de negre. Tal com ha escrit Germán de Granda, la constitució de la parla d'un grup social o geogràfic que emergeix en la producció literària és determinada per la conjunció de dos factors essencials: la reproducció de la realitat i l'estilització creadora (Granda 1978: 218). Per bé que —afegiríem nosaltres— aquests dos factors no tenen una relació dinàmica sinó més aviat consubstancial, en la mesura que l'estilització creadora respon també a uns factors històrics, epicals, és a dir, a la realitat.

Furio Brognolo, en el seu llibre: *Plurilinguismo e lirica medievale*, cita Bachtin, qui es va referir al multilingüisme medieval com un document important de la lluita i de «la recíproca il·luminació de les llengües». La lluita és evident pel seu contrast sociològic; més subtil és aquesta «recíproca il·luminació

¹⁵ El sonet de Gutierre de Cetina «*A una dama que le pidió alguna cosa suya para cantar*» manifesta de manera ben transparent aquesta afirmació de Valcárcel: *No es sabrosa la música, ni es buena, / aunque se cante bien, señora mía, / si de la letra el punto se desvía, / antes causa disgusto, enfado y pena. // Mas sí lo que se canta, acaso suena / la música conforme a su armonía, / en lugar del pesar que el alma cría, de un dulce imaginar la deja llena* (Cf. Valcárcel 1988: 145).

¹⁶ Emprem la denominació «contaminació artificial de llengües» tal com va definir-la Zumthor, qui va centrar el seu estudi en el cas del prestigi que el provençal va exercir en les seves literatures veïnes i que es va perllongar fins a finals de l'edat mitjana: «*Sa nature semble avoir été d'ordre à la fois littéraire et sociologique [...] Ce que cherchent plutôt les auteurs, c'est donner à leur langue une coloration provençale; et ce but est plus aisément atteint (vu l'étroite parenté des deux idiomes), si l'on procède par touches menues, et diffuses dans le texte: terminaisons substantivales ou verbales, phonèmes sentis comme typiquement méridionaux, et tout ce qui peut provoquer chez l'auditeur l'effet désiré d'association mémorielle*» (Zumthor 1960: 590-591). Tal com assenyala aquest estudiós, la proximitat —contingüitat— entre les dues llengües és una condició prou important per aconseguir l'efecte desitjat.

de les llengües»¹⁷, en el sentit que cadascuna representa una concepció del món concreta i que és impossible traduir. Bachtin apuntava que els textos medievals plurilingües participaven d'aquella idea que, segles més tard, Wilhelm von Humbolt va concretar: les paraules, en les seves diverses llengües, no poden arribar a traduir-se completament, cada llengua representa una subjectivitat social, d'un poble, i, si es vol, un sistema amb aspectes particulars intransferibles. L'estil de la llengua s'ha d'entendre com una totalitat. És per això que textos com el present evidencien que els seus autors, ultra una destresa i coneixement lingüístics, van fer una reflexió sobre la natura i la capacitat de la llengua.

[vv.1-19] Els primers versos de la composició que pretenem analitzar assenyalen clarament el tema: el naixement de Déu, la seva encarnació, la seva concreció espaciotemporal. El cristianisme és entès com una somatologia on el més transcendent ha de conviure amb el més mundanal: Déu accepta la història dels humans. Seguint els motius de la nadala més tradicional, hi ha l'*anunciata* on el conegut verset *Gloria in excelsis Deo* (Lc 2, 14) també és introduït en el v. 4, tal vegada la barbarolexia més emprada en la cançó popular.

El text es desenrotlla en una parla castellana caracteritzada amb elements extrets d'altres registres, segurament imitant el model literari del sayagués; per exemple: *¡Pues, amana la gaznata!* (v.9) on *amanar*¹⁸ segurament aragonesisme, o *gaznata*, pertanyen clarament a un registre popularitzant. *La Negrina* empra un dels recursos més estesos a la fi del segle XV tant a Castella com a Portugal, ens referim a la *pregunta*, (Le Gentil I, 1981: 484-485), formulada com un enigma de fàcil i inequívoca resolució: «*Cordero que al lobo mata / non más de verle nacer, / ¿quién pensáis que debe ser?*» (vv. 10-12). Aquesta mena de recurs incideix de manera notable en l'acte perlocutiú, la interacció amb l'auditori, fet que n'accentua la dramatització. Aquesta endevinalla es reforça amb el vers següent: «*Pues que tan bien lo as chapado*» (v.13). Aquest mateix verb el trobem en un *villancico* de Juan del Encina:

*Una virgen de quinze años,
morenica de tal gala
que tan chapada zagala
no se halla en mil rebaños vv. 45-48*

(Encina, ed. Jones/Lee 1977: núm. 91).¹⁹

¹⁷ «Nel corso della creazione letteraria la reciproca illuminazione di lingue diverse illumina e oggettiva l'aspetto di "visione del mondo" della lingue propria (e altrui), la sua forma interna, il suo intrinseco sistema di valori e di accenti. Per la coscienza che crea l'opera letteraria, nel campo illuminato dalla lingue altrui non si manifesta, naturalmente, il sistema fonetico della propria lingue, né le sue peculiarità morfologiche, né il suo lessico astratto, ma proprio ciò rende la lingue una concezione del mondo concreta e non traducibile fino in fondo, cioè lo stile della lingue come una totalità» (Brugnolo 1983: 26).

¹⁸ «Prevenir, disponer las cosas de modo que estén a mano, de cuyo nombre se forma este verbo, que es usado en Aragón» *Diccionario de Autoridades*.

¹⁹ Els editors inclouen en el glossari *chapado*, el qual defineixen com a *cabal, agradable, sensato*. Corominas en el DCELC escriu que l'accepció elogiosa prové de la locució «*ser persona de chapa*», fent comparació amb l'arnès ricament xapat, freqüent en les èglogues del segle XVI. Crida l'atenció el fet que sigui la Mare de Déu la «*morenica*» qui, des d'aquesta assimilació, ens recordaria el text abans esmentat del Cançoner d'Uppsala.

Pascual, sense que en cap moment de la composició quedi explícit, havia de ser un nom associat a l'ofici de pastor. Un altre cop és Juan del Encina qui molt probablement és al darrere de la fortuna d'aquesta identificació. El poeta castellà és autor de nombrosos *villancicos* protagonitzats per dos pastors, Pascual i Carrillo, els quals participen a voltes en el naixement de Jesús o a voltes fent de cronistes del seu temps, com aquest, força popular, on comenten prop de Granada i en *sayagués* el triomf del seu rei:

*¡Levanta, Pascual, levanta
aballemos a Granada
que se suena qu'es tomada!* vv.1-3

(Encina, ed. Jones /Lee 1975: núm. 81).

La participació d'aquest personatge és, doncs, un recurs que sovinteja en la literatura d'aquell temps que no deixa de reblar en el joc dramàtic i, també, en el multilingüisme. Tal vegada, també sigui interessant constatar com Pasqual ha acabat essent un personatge en la tradició de la nadala catalana. Segons Amades, l'amo de l'establia del Naixement es deia Pasqual, qui, en la tradició pessebrística catalana i occitana, anava proveït d'una barretina de dormir i d'un gressolet per saber quin era el soroll que l'havia despertat (Amades 1959: 164-165). En una nadala tradicional del segle XVIII, editada per Romeu, Pasqual és associat també a un so rítmic, de timbal, que la tornada intenta reproduir:

*Amb melodia
Canta i refila,
Toca timbal,
Tam, patam tam,
Toca'l, Pasqual,
Tam patam tam*

(Romeu 1996: núm. XIII, 72-76).

Els elements rítmics reblats per les onomatopeies són un recurs que ja queda prou palès tant en *La Negrina*, amb la inserció en crioll i manlleus africans, com també en Juan del Encina en els seus *villancicos en sayagués*²⁰.

[vv. 20-27] Pascual, a instàncies del seu interlocutor, entona un cant, la cançó catalana «*N'Eulàlia vol gonella*». Romeu Figueras ha inclòs aquest

²⁰ Vegeu, per exemple, el *villancico* 79, on Pascual també incita a l'adoració del nen Jesús: --*Yo los vi como te veo /cantando con gran desseo / «Gloria in excelsis Deo» / por un niño que ha nacido. // Vamos, vamos a Belén / porque dél nuevas nos den. / Andémoslo todo bien: / sepamos quién ha parido* (Encina, ed. Jones/Lee 1977: 27-34). Així mateix, en el *villancico* 91 Encina afegeix el recurs de l'exclamació, que ens aproxima més a la troballa de Fletxa: *Vámonos de dos en dos, / aballemos a Belén porque percancemos bien / quién es el Hijo de Dios. / Gran salud nos envió / ¡Huy ho! / ¡En Belén dizen que está! / ¡Huy ha!* (Encina, ed. Jones/Lee, 1977: vv. 57- 64) Cal destacar el caràcter insistentment elocutiu del «*vamos*» que es va repetint al llarg de la composició i que també trobem en *La Negrina*: el misteri de l'encarnació, el naixement de Déu, provoca aquest desfici entre els assabentats de la bona nova. En la tradició de nades catalana també podem constatar aquest mateix desfici. Amades va recollir la següent cançó: «--*Anem, anem!* / --*Vamos, home, tu, Pasqual!*, / *toca aviat el timbal*» (Amades 1959: 177).

fragment en el *Corpus d'antiga poesia popular* amb el núm. 209 on afegeix, entre d'altres observacions, el següent comentari: «*cançó popular catalana, sens dubte divulgada per terres valencianes. El músic i poeta alhora aprofitava melodies i lletres de caire tradicional i popular en l'elaboració de les seves ensaladas, gènere del qual fou un innovador originalíssim [...] La cançó de N'Eulàlia, irònica i divertida, és sens dubte el refrany i un díptic d'una viadera parcialment perduda. El díptic paral·lel pogué dur els vocables de rima ben galant-davant*» (Romeu 2000: 231). Sense ànim de voler desmentir aquesta asseveració, cal ser més prudent en l'associació automàtica entre viadera i popular, perquè hi ha exemples prou coneguts que mostren com aquest gènere era utilitzat en la poesia àulica peninsular molt abans de la primera meitat del segle XVI²¹. Una altra observació que afegiríem fa referència al contingut d'aquests versos catalans, els quals tenen un context àulic evident: el vestit que s'arrossega, la seva qualitat o el fet que la protagonista, Eulàlia, vagi precedida d'un article personal així ens ho fa creure. D'altra banda, és evident que el context eminentment àulic persisteix en la seva popularització, ja que el fragment en llengua catalana: «*N'Eulàlia vol gonella*» (vv. 20-27) va ser estraït pel compositor castellà Enrique de Valderrábano a *Silva de Sirenas* (1547):

Eulalia bor gonela
Vernán
Eulalia bor gonela
Eulalia de Tarpeya,
Vernán,
Ab un rosegat, Tarpeya.
Vernán,
*Eulalia bor gonela*²²

El compositor castellà adapta correctament el cat. *gonella* per *gonela* [en cast. des de 1517 segons DECLC de Coromines], però no aconsegueix resoldre amb coherència ni la morfologia verbal original ni el mot *palmella*²³. Sembla evident que hem d'atorgar el mèrit d'aquesta imitació a l'èxit de la *La Negrina* de Mateu Fletxa, la qual va divulgar aquests versos a través de la música, fet que amplia la recepció del poema i en permet una major fixació en la memòria.

Aquest exemple ens retornaria al debat sobre l'autèntica pertinença o no a una tradició popular de tots i cadascun dels suposats fragments integrats en una *ensalada*; qüestió a què s'hi ha referit, entre d'altres, Margit Frenk. És indubtable que una de les característiques d'un gènere com aquest radicava en

²¹ Recordem el primer cas: *No'l prenatz lo fals marit* del trobador Cerverí de Girona. Vegeu «*La viadera o cançó paral·lelística als Països Catalans*» (Romeu 1993: 37-112).

²² Fol. 22. Sonet instrumental que apareix en Enrique de Valderrábano com a sinònim de «son» i que pot ser una cançó o una dansa basada en la composició a què al·ludeix el títol, vegeu Romeu 1999: 98-99 i 132-133.

²³ En espanyol correspondria a «*palmilla*», un tipus de teixit el color del qual també s'identifica amb el verd (Franco 1988-1989: 113).

l'adequada inserció de tonades conegudes per tothom. Però cal buscar més abast a aquesta pertinença, ja que també s'ha d'estendre a la totalitat d'elements que la integren: tema, estil o forma mètrica. Un fet que cal sempre tenir en consideració és l'extrema facilitat per imitar aquests trets popularitzants; per això s'haurien de trobar arguments més consistents que demostrin la pertinença a una autèntica tradició popular (Frenk 1978: 131-133).

Els versos catalans de *l'ensalada* de Fletxa han estat referits per Germà Colón per la forma *rosegall* (Colón 1997: 23-24). La vestimenta a què es refereix la composició sembla més aviat àulica, en la mesura que el teixit que s'arrossegui pel terra és signe de distinció. *Gonella*, si ens atenem al criteri de Coromines, va tendir a antiquar-se ja a la fi de l'edat mitjana; malgrat que com el mateix lexicògraf anota o l'Alcover-Moll aporta, hi ha notícies d'aquest mot en els segles XV i XVI. *Palmella* fa referència al tipus de teixit, caracteritzat sobretot pel color blau marí intens. Segons l'Alcover-Moll, a Mallorca la paraula encara és viva: «*Blau com la paumella, o Més blau que la paumella: es diu d'una cosa molt blava, i principalment d'una persona de cara congestionada.*» La hipòtesi que conjuminaria aquest fragment català amb la resta de la composició seria que es tractés d'una referència a l'abillament d'un personatge del pessebre: ¿pot ser el de la Mare de Déu?²⁴ De fet, un dels motius més persistents de la cançó de Nadal són les presentalles de roba (i de menjar) que s'hi ofereixen; vegeu, per exemple, Amades (1959: 188-189). També a Juan del Encina trobem, en l'adoració dels pastors, aquest tipus d'oferiment:

*Yo quiero llevarle
leche y mantequillas,
y para empañarle
algunas mantillas* v. 15-18 (Encina, ed. Jones /Lee 1975: núm. 80)

Aquesta consideració sobre la roba en el fragment català de *La Negrina* quedaria reblat uns versos més avall, perquè en el fragment en crioll es parla de «*su camisoncico rondaro*» (v. 58); fet que referma la unitat temàtica de la composició.

[vv.35-36] La contaminació artificial de llengües és un recurs, com hem esmentat anteriorment, molt utilitzat per la poesia àulica medieval. Aquest seria el cas d'una producció considerable de la poesia castellana del segle XV, la qual encara se sentia marcada per l'herència del cançoner gallegoportuguès, composta en una estructura paral·lelística i que utilitza una morfologia i una fonètica que intenten acostar-se a l'antic model. Els versos de *La Negrina* «*Florida estava la rosa, / que ò vento le volvia la folla*» (35-36 vv.)

²⁴ El mantell de la Verge sol ser blau en moltes representacions, no només en l'Anunciació. Molts cops, en els contractes medievals es feia explícita la demanda d'aquest color. El blau era un color car, i per tant és lògic que una figura important en fos destinatària i que, aquest mateix fet, consolidés la convenció. En el pessebre tradicional és gairebé obligat que la Mare de Déu porti el mantell blau cel i el vestit blau marí o verd (Amades 1959: 168).

constitueixen, en un marcat to al·lusiú, una inserció lírica d'aquella llengua artificiosa. És evident que som davant d'una aproximació poc afortunada al sistema gallegoportuguès on, per exemple, conviu en un mateix vers una doble morfologia de l'article. El caràcter al·lusiú sembla que no vulgui incidir tant en una realitat lingüística determinada, com i sobretot en un estil compostiu — i social — ja arcaic en la primera meitat del segle XVI.

[vv.44-67] A partir del vers 44 i fins al final de la composició ens trobem amb la recreació de la parla d'un negre, un recurs que la literatura peninsular ja havia utilitzat amb certa freqüència a finals de l'edat mitjana. La «parla de negres», la «mitja llengua» o el «parlar guineà» és tal vegada la característica més rellevant dels personatges de raça negra que apareixen en el teatre espanyol anterior a Lope; característica que evidentment sobresurt en contraposició al castellà (i també portuguès) correcte.

L'ensalada La Negrina (c. 1535) de Mateu Fletxa el Vell és composta en un moment en què el tema del negre estava en boga a la Península Ibèrica, i no només en l'àmbit portuguès, sinó també en el castellà, especialment en la producció dramàtica; recordem, tot sigui de passada, Feliciano de Silva i la seva *Segunda comedia de Celestina* (1534), Gaspar Gómez i la tercera part de la *Tragicomedia de Celestina* (1536), Lope de Rueda i la *Comedia de los engañados* (1538), Luis de Miranda i la *Comedia Pródiga* (c. 1532) o l'obra, per bé que una mica anterior, de Diego Sánchez de Badajoz *Farsa theologal* (escrita entre el 1525 i 1530).²⁵

Així mateix, caldria afegir-hi la popularitat assolida per homes negres durant el segle XVI en la representació de balls, o la seva intervenció en festes populars i religioses. Milà Fontanals consigna que el 1539 es va prohibir a la catedral de Girona que, durant la festivitat del Corpus, entre d'altres coses, hi figuressin cap home o dona negra «*todo lo cual contribuía á la risa del pueblo y á la perturbación del divino oficio*» (Milà 1895: 211). Enrique Cook en la seva *Relación* del viatge de Felip II a València, Saragossa i Barcelona el 1585, fa referència a unes festes celebrades a la ciutat de Tortosa on «*Otra cofradía sacaba unos negrillos muy bien hechos, en umbros de otros los cuales o sacaban la lengua, o sacaban higas, para mover a todos los que estaban presentes al riso*» (cf. Cabrera 1935: 166). Aquesta notícia ens constata fins a quin punt estaven arrelades aquestes danses entre la població que eren imitades per blancs disfressats de negres.²⁶

Sembla evident que l'emergència d'aquest personatge dramàtic, amb una accentuada caracterologia còmica, té també una correspondència amb la realitat

²⁵ Per una relació més completa, vegeu Chasca 1946: 324-325.

²⁶ En l'article de Francisco Cabrera (1935) se cita una referència d'un ball de negres celebrat a Toledo el 1525, amb el tipus d'indumentària, escenari i pressupost. Molt interessant la conclusió extreta per aquest investigador, el qual afirma a la fi del seu treball: «*si bien el numero de negros que permaneció en la Península no fue suficientemente grande para influir étnicamente en la sociedad, no sucedió así con sus cantos y bailes, que se popularizaron y fueron explotados estéticamente con los demás elementos del folklore peninsular*» (Cabrera 1935: 167). Sobre la personalitat de Francisco Cabrera y Rivera i el seu treball pioner sobre el folklore negre a la Península Ibèrica, vegeu Pedrosa (2003: 238).

(Fra 1995: 19-53). Amb tot, cal sempre filar prim la imatge literària —i per extensió cultural— que es podien construir els homes del Renaixement peninsular respecte als africans. Creiem extremadament simplificador sostenir que les fonts que configuren el personatge dramàtic del negre al segle XVI són la realitat de l'esclavatge africà a la Península Ibèrica i el model de l'etíop del teatre clàssic, sobretot el conformat per les Etfopiques d'Heliodor (Baranda 1989: 311-313). Hem de recordar que al costat de la imatge més repetida del negre subordinat i, per tant, víctima dels insults més agres, conviu una imatge de negre associada amb la reialesa i la riquesa. Recordem, tot sigui de passada, la generalització a partir del segle XV de la imatge del rei negre en les nativitats —també peninsulars—, representant l'edat de l'home més jove²⁷. Ja a finals de l'edat mitjana es vestirà a Baltasar amb un turbant, fet que evidencia que cadascun dels reis també simbolitza la diversitat i grandiositat del planeta fins aleshores conegut: Europa, Àsia i Àfrica; un missatge que, de fet, subjau encara en el text que ara tractem en la mesura que la bona nova del Déu encarnat arriba a tota la diversitat geogràfica i lingüística del «*linaje humanal*». Aquesta imatge de reialesa es veurà reforçada per les fabuloses notícies que arribaven dels regnes africans com el de Mali i el seu esplendorós soldà Gongo Musa, pelegrí a La Meca (c. 1325). El ressò d'aquest soldà a la Península Ibèrica és prou conegut, ja que es troba representat en el cèlebre mapa d'Abraham Cresques (c. 1375); una visió d'Àfrica, la del cartògraf mallorquí, que res té d'infamant, sinó més aviat tot al contrari.

Des del darrer terç del segle XV fins a finals del segle XVI es produeix la més gran introducció d'esclaus de raça negra a la Península Ibèrica provinents majoritàriament del golf de Guinea, essent, doncs, predominantment sudanicoparlants²⁸. Aquesta procedència facilitarà la freqüent assimilació de *guineo* per persona d'aquesta ètnia i, també, tal com figuren en diversos diccionaris històrics del castellà, com a dansa de negres²⁹. L'altre element que

²⁷ És al segle XV quan es generalitza la imatge del rei negre, tot i que hi ha exemples anteriors, els quals s'han qualificat d'espòrics. Els més reculats són del XII, i d'aquests, el més destacat és el que apareix en el que inicialment era un ambó (púlpit) i després va ser transformat en pala d'altar de Klosterneuburg, on encara es conserva; datat no gaire abans de 1181.

²⁸ «*Los años de mayor auge de la esclavitud negra en España fueron los finales del siglo XVI. En 1565, de los 429.362 habitantes del arzobispado de Sevilla —provincias de Sevilla, Huelva, norte de Cádiz y parte de Málaga— 14.670 eran esclavos, es decir, uno por cada 30 habitantes*» (Weber 1963: 383). Vegeu també l'ampli repertori bibliogràfic sobre el tema que aporta Germán de Granda (1978: 220-222, nt. 16-26)

²⁹ Covarrubias defineix el *guineo* com: «*una cierta danza de movimientos prestos y apresurados. Pudo ser traída de Guinea y que la danzasen primero los negros*». Definició, doncs, que deixa clar que aquesta dansa s'hauria popularitzat entre amplis espectres socials, malgrat que per l'origen i el mateix nom fos identificada amb els esclaus negres. Com a dansa va obtenir ressò entre les confraries de negres de llatinoamèrica en dies festius com el de Corpus Christi. Hi ha documentació sobre els aldarulls provocats per aquests ritmes al Mèxic de finals del segle XVI i començament del XVII. Encara es conserva una dansa anomenada *guineo* al Carib. Vegeu l'entrada signada per Craig H. Russell «Guineo» al D.M.E.e H., vol 6 (2000: 66-67)

ens interessa assenyalar d'aquesta població esclava és el seu contacte previ amb la llengua portuguesa, ja que la captura i tràfic de persones del continent africà era en major mesura controlat per portuguesos, sobretot a partir del tractat de pau d'Alcáçovas signat el 24 de setembre de 1479, arran de la batalla de Toro de 1476. No és estrany, doncs, que els negres, àdhuc en la Corona de Castella o d'Aragó, s'expressessin en un portuguès precari i fos aquesta llengua la que els identifiqués com a grup social. En aquest sentit, doncs, hem de rebaixar la suposada influència damunt dels textos castellans del model literari portuguès on la presència del negre tenia molta més tradició. Així com també rebaixar la influència de Gil Vicente, el qual disposava d'uns precedents ben assentats i que el genial escriptor va saber desenrotllar. El portuguès devia ser la llengua que millor caracteritzava el negre peninsular atenent-nos estrictament a la realitat de la primera meitat del segle XVI.

El primer text peninsular conegut en què apareix la veu d'un home negre caracteritzada lingüísticament es deu a la ploma del portuguès Fernam de Sylveira, un poeta integrat en el Cancioneiro de Garcia de Resende³⁰. Hauríem de classificar aquesta primera veu d'un negre a la literatura peninsular com a dialecte visual, és a dir, com un artifici literari fàcilment intel·ligible i identificable per a un públic lector o auditor, que l'assimilaria a certs dialectes particulars geogràfics o socials. Segons els estudiosos és pràcticament impossible que a meitat del segle XV a Lisboa s'hagués constituït ja un crioll. La manca de vocabulari africà és una indicació més que, si alguna cosa de real reflectien aquests textos, és la primera etapa d'exploració per haver-se desenvolupat més a Europa que no pas a l'Àfrica. No es pot prendre amb massa rigor qualsevol representació d'una parla suposadament africana que mostri desviacions morfosintàctiques de la norma, sense mostrar-ne de fonològiques (Megenny 1990: 347). Més aviat aquesta parla podia representar la llengua emprada pels europeus quan s'intentaven comunicar amb els africans. El text de Fernam de Sylveira no disposa de cap mena de vocabulari africà, llevat de la peça lèxica «*taybo*», la qual segons Santos Domínguez (1986) hauria de relacionar-se amb la *lingua franca* mediterrània i aquesta, alhora, amb el futur germen del crioll portuguès, possible origen de la major part dels criolls existents³¹. Pel que fa a la poesia castellana, trobem la

³⁰ En ocasió de la boda en 1455 de la infanta Joana amb Enric IV de Castella, un rei de Serra Lleona felicita els nuvis i mostra les seves particulars danses. En el text, compost per 17 versos, hi ha una profusió de 25 formes d'infinitiu, que contrasta amb només 4 formes verbals finites. S'utilitza sistemàticament la forma de pronom preposicional per la de pronom personal. Hi ha també una omisió de preposicions i/o nexes en general; vegeu-ne una anàlisi detallada a Megenny (1990: 344-348). Un registre lingüístic no massa allunyat del que les produccions de Hollywood han associat al salvatge; per exemple, i com a estereotip més remarcable, la parla de Tarzan.

³¹ Segons Baranda Leturio (1989: 320 i passim), *taybo* i *marfuz* són arabismes que, en boca de negres, es justificarien per raons estrictament històriques, ja que força negres esclavitzats eren musulmans. Per la seva banda, Santos Domínguez (1986) creu que totes dues paraules haurien passat de la *lingua franca* mediterrània al lèxic crioll portuguès. Una hipòtesi, doncs, que tindria en consideració, a banda d'un inexcusable factor històric —la *lingua franca* devia ésser emprada en un primer estadi comunicatiu—, un factor estilístic: els autors empraven —i abusaven— conscientment unes determinades paraules per caracteritzar la parla.

primera parla de negre caracteritzada en un plec espars de Rodrigo de Reinosa de començament del segle XVI. En les composicions de Reinosa ja observem alguns lusitanismes que demostrarien, com hem assenyalat suara, més que no pas una imitació del model literari portuguès, una caracterització més versemblant de la parla del negre peninsular. Aquest portuguès precari parlat per africans —i reflectit lleument per Reinosa— no era après en terres europees ni tenia a Lisboa el seu centre irradiador.

Tal com Germán de Granda ha defensat amb solvència,³² la «parla de negre» es devia desenvolupar en les costes africanes, on el tracte amb portuguesos des del segle XIV va fer que aquesta llengua peninsular s'anés introduint pel continent africà com a eina comunicativa bàsica per a les relacions comercials i, evidentment, també per l'ignominiós esclavatge. No cal, doncs, pensar que l'esclau negre forçosament hagués de passar per Portugal per justificar així els elements lusitans de la seva suposada parla: a la Sevilla, Barcelona o València del segle XVI els esclaus negres eren caracteritzats en un portuguès precari, dit d'una altra manera: és erroni pensar que els esclaus negres arribats a la península no disposessin d'unes estructures culturals significatives abans del seu contacte amb les societats esclavistes. Segons Granda: «*El "habla de negro" en las literaturas portuguesa y castellana no sería, pues, básicamente, sino un «criollo» más (estilizado, deformado, reestructurado, relexicalizado, progresivamente normalizado y crecientemente «descrjolizado» pero aún perceptible en los textos de que disponemos) entre los que, originados en los siglos XV y XVI en las costas del África negra, aún sobreviven hoy día en África, América y Asia o se han extinguido en el decurso de los siglos*» (Granda 1978: 219). La parla de negre seria, doncs, un *continuum* de les característiques criolles desenvolupades a partir del *pidgin* comercial i no un portuguès metropolità estàndard o subestàndard³³. Els textos peninsulars on trobem aquests referents, malgrat que siguin textos en espanyol o en espanyol i català, com és el cas de La negrina, són reflex, en el dir

³² Vegeu el treball «*Un planteamiento sociohistórico del problema de la formación del criollo portugués del África Occidental*» (Granda 1978: 335-349) i també «*Posibles vías directas de introducción de africanismos en el "habla de negro" literaria castellana*» (Granda 1988:31-39).

³³ L'origen de les llengües criolles ha generat un enfrontat debat entre els defensors de les relacions genètiques entre les noves llengües i les considerades «llengües de base» (francès, anglès, espanyol, portuguès o holandès) i els que postulen un origen únic, identificable amb un «*African Portuguese trade pidgin apparently originated as early as the middle of the fifteenth century*». W.A. Stewart, «*Creole languages in the Caribbean, a Study of the Role of Second Languages in Asia, Africa and Latin America*, Washington, 1962, pp. 34-53 (Cf. Granda 1988: 13). Per tant, els especialistes en aquesta mena de parles i llengües es divideixen entre els defensors de la clàssica teoria poligenètica dels criolls (llengua de base transformada per influències nadiues) i els partidaris d'un nou enfocament, monogenètic, d'aquestes llengües, en què el portuguès hi tindria un paper cabdal. No cal insistir, doncs, en la importància que aquests testimonis de l'anomenada «llengua de negres» tenen per als investigadors del criollisme perquè han de fonamentar les teories abans esmentades.

³⁴ «*Este término que he creado se refiere a los cambios fonológicos, morfosintácticos, lexicosemánticos y a cualquiera de los suprasegmentales, los cuales son el resultado del acondicionamiento sistemático de estos elementos lingüísticos a medida que pasan de una lengua a otra*» (Meggeney 1990: 339).

de Megenney, d'unes peculiaritats lingüístiques audioreproductives³⁴. L'autonomia entre aquesta parla de negre i el portuguès metropolità queda prou palesa acarant el fragment en crioll de *La Negrina* de Mateu Fletxa amb *La Vesita* de Joan Ferrandis d'Heredia, tots dos produïts en el mateix context de la València de la primera meitat del segle XVI.

Alguns dels trets lingüístics més rellevants del crioll emprat a *La Negrina* corresponen amb els més genèrics observats en d'altres textos similars, tant castellans com portuguesos. Com per exemple:

— *Sabeis > Sabé*. És un cas d'apòcope ben característic del crioll, ja constatat. En clara oposició a la solució del portuguès metropolità, com els reproduïts a *La Vesita* on trobem formes com «*dizéis*» o «*queréys*» (*La Vesita*, ed. Massot, 1983: 213)

— Reducció del grup consonàntic: -sc->s, *nascimento*>*nacimiento*

— Alteració consonàntica: l>r, *Belém*>*Berem*. Sobre aquesta alteració, present a molts dels criolls parlats actualment, vegeu Megenney (1990: 348-353).

— Ieisme: *lhe*> *ye*, *allá*>*ayá*, vegeu Auto das Regateiras, ed. Lanciani, 1970: 41.

— *Muito*> *muy*. Forma apocopada de *muito*. Vegeu Auto das Regateiras, ed. Lanciani, 1970: 37.

— Ús del verb «*santar*» per «*ser*»: *sa contento / sa hermoso / sa hermoso*, vegeu Auto das Regateiras, ed. Lanciani, 1970: 43.

— Apòcope de la -s final de paraula: *Vamos*>*vamo*

— *Seu*> *su*. Pot ser evidentment una interferència del castellà, però també trobem exemples en Auto das Regateiras de variants de la morfologia del possessiu i la caiguda de l'article acompanyat de *sas* per *suas* o *ta* per *tua*; vegeu Auto das Regateiras, ed. Lanciani, 1970: 38.

— Atenuació de les consonants finals i/o caiguda: *venid (esp.)*> *vent*

Així mateix, hem de tenir també en compte la presència de l'espanyol, la qual s'observa tant en alguna grafia com també en alguns elements lèxics i morfològics.

— *Señor Joan Branca*: La grafia espanyolitzada del dígraf *nh* portuguès és també present en les intervencions en aquesta llengua de *La Vesita* de Joan Ferrandis d'Heredia.

— Vacil·lació en la nasalització: *un* per *um*, però, per contra, es manté *em*.

— *Pesebre* per *presépio*, la forma portuguesa.

— *Achado*> *echado* (*achar*, en port., *trobar*) Tant en el testimoni manuscrit com en l'edició, la lliçó és *echado* i no *achado*. Tanmateix, pel context no hi ha dubte de la utilització del sentit lusità del terme. Per aquesta raó, caldria en una edició futura fer caure la coma entre *Dios* i *pesebre*. D'altra banda, una

característica sintàctica d'aquestes representacions del crioll africà és l'eliminació de nexes en general i la subversió d'un ordre natural. El vers: «Dios pesebre echado está» (v. 54) és un exemple ben explícit d'aquesta singular sintaxi.

—Un element destacat —i sens dubte, conscientment caracteritzador— és la presència de dos mots amb el morfema diminutiu *-ico*: «*camisoncico*» (v.58) i «*sanico*»(v. 60). L'ús d'aquest morfema a l'actual Península Ibèrica és ben contrastat a l'Aragó, Navarra, Múrcia i Granada. Certament, la distribució del sufixos diminutius en l'àrea d'expansió de l'espanyol és d'una complexitat tal que difícilment se'n pot derivar cap hipòtesi més o menys concloent. Però és significatiu, en l'esfera del nostre treball, que sigui Colòmbia, Costa Rica i Les Antilles els indrets iberoamericans on la presència d'aquest morfema sigui més testimoniada (Franco 1988-1989: 120). ¿Hi tindran alguna cosa a veure els nuclis de població negra?

—*Çagarano* (v. 59): ¿es tractarà de zaharrón (vegeu DCELC)? El cordovès Francisco del Rosal escrivia el 1601 «*çagarrones, que otros dicen çarrones o çaharrones y çarraones, son figuras ridículas de enmmascarados que acostubran ir detrás de las fiestas, procesiones o máscaras*». Efectivament, Menéndez Pidal els esmenta en la seva taxonomia del joglar ibèric com una personatge que fa el mamarràtxo en festivitats populars. El seu nom ja apareix en el *Libro de Alexandre* i es consigna la seva vitalitat en el folklore del segle XX, ja que serveix per a designar diversos personatges del calendari festiu peninsular. En aquest sentit, ens crida l'atenció que a Burgos no es tracta pas d'un personatge risible sinó d'una mena de rei del Nadal que es guarneix amb cintes de colors (Menéndez 1949: 24-26).

Tal vegada, des d'un punt de vista estrictament lingüístic, el més important d'aquest fragment crioll de *La Negrina* sigui la incorporació de paraules d'origen subsaharià. Paul Teyssier ja ho va assenyalar en el cas de Gil Vicente i William Megenney ho ha tornat a dir en el cas d'altres textos peninsulars del Renaixement (1990: 374): la parla de negre reproduïda als segles XV i XVI no disposa d'un vocabulari pròpiament africà. Aquest fet, segons els investigadors esmentats, seria un indicador que es tracta del reflex d'una primera etapa d'un llenguatge d'exploració i, per tant, s'hauria produït més a Europa que no pas a l'Àfrica. *La Negrina*, malgrat la migradesa del testimoni, apuntaria cap a una fase superior d'aquesta criollització, on els manlleus africans s'introdueixen per una finalitat estilística ben determinada. En qualsevol cas, els lingüistes haurien de tenir en compte el gènere i el context en què aquesta llengua és reproduïda: *l'ensalada*, segurament, permet la inclusió d'uns mots totalment desconeguts i incomprensibles per a l'auditori, a fi de guanyar eficàcia aquella «recíproca il·luminació de les llengües» i donar aquest «gust africà» inconfusible. Hem d'admetre la possibilitat que alguns d'aquests manlleus siguin «africanismes inventats», recurs força emprat en la dramatització del negre al Segle d'Or espanyol (cf. Fra 1995: 22). *San Sabeya* (v. 44) ¿serà una invenció? Juan del Encina també va utilitzar algunes vegades una hagiografia inventada en les seves composicions; per exemple: *San Junco o San Capacho* (Encina, ed. Jones/Lee 1977: 163 i 169).

De moment, i per manca d'una altra hipòtesi que pugui desmentir-ho, inclouríem les tornades *gugurumbé, alangandanga i bonasa, bonasa* dins la

categoria del *non-sens*³⁵. S'hauria de distingir clarament dins del multilingüisme —i no només el medieval— la inserció de llengües fàcilment intel·ligibles per l'auditori a qui anaven adreçades —per coneixement directe o simplement per contigüïtat lingüística—, de les llengües totalment estranyes a l'auditori o possibles lectors.

Sobre l'èxit i difusió del *gurumbé* tant a la Península Ibèrica com —i sobretot— a Llatinoamèrica, ja en dona a bastament notícies l'entrada *cumbé* del DMEeH a cura de Craig H. Russell (vol. 4 1999: 309-311)³⁶. Malgrat la profusió de dades, manca en aquesta relació la primera referència d'aquest *gurumbé* en la música i la literatura europea, és a dir, *La Negrina* de Mateu Fletxa. Tan sols, d'entre la bibliografia que hem pogut consultar, l'estudi de Glenn Swiadon (2002:44)³⁷ esmenta l'*ensalada* de Fletxa com el primer testimoni del reeixit *gurumbé*. És en aquest estudi on, seguint Álvarez Nazario —filòleg portoriqueny—, es relaciona «*por su fonética*» *gurumbé* amb «*gwomba*» (picament de mans) i amb l'arrel bantu «*ngoma*» (tambor)³⁸. Certament, una hipòtesi que encara obre força dubtes sobre la seva recta interpretació, malgrat que de ben segur els autors hispànics que van fer servir aquest manlleu africà poca coherència semàntica buscaven. N'estem convençuts que l'aportació de Mateu Fletxa a la difusió i assentament d'aquest motiu africà fou decisiva. Ja ha estat prou valorada, des d'un punt de vista musical, l'aportació del compositor català a la música renaixentista hispànica: *El compositor acostumbró también a interpolar una danza instrumental cantada mediante sugerentes onomatopeyas lingüísticas. Su presencia se convirtió en un testimonio del proceso de ósmosis entre lenguaje instrumental y lenguaje vocal del Renacimiento en el repertorio hispánico del s. XVI* (DMEeH vol. 4 1999: 685).

³⁵ No estaria de menys recordar que el primer *non-sens* romànic *babariol*, *babariol barbarian* del primer trobador Guilhem de Peitieu ha estat filò de les més variades interpretacions i lectures en llengua àrab, turca, etc. sense que mai ningú aconsegueixi treure'n l'entrellat. Zumthor va fer la següent consideració partint de l'exemple del *non-sens* de Guilhem de Peitieu: «*non-sens et bilinguisme confinent parfois l'un à l'autre, au point que l'on ne parvient pas à déterminer la nature exacte du procédé employé*» (1960: 592).

³⁶ Russell escriu: «*Aparece bajo varios nombres intercalados o sinónimos como paracumbé, gurumbé, chuchumbé, maracumbé o guineo*» (1999: 309). Més endavant, Russell aporta dades documentals i algun passatge del *paracumbé* o del *chuchumbé* de marcat to lasciu, fet que no deixa de sorprendre si tenim en compte la primera aparició del *gurumbé* a la literatura europea; podem llegir els següents versos datats a començament del segle XVIII: «*En la esquina está parado / un fraile de la Merced [el monasterio] / con los hábitos alzados / enseñando el chuchumbé [su falo]. / Que te pongas bien/ que te pongas mal / el chuchumbé/ te he de soplar*» (DMEeH vol. 4: 310). Caldria, però, disposar de dades filològiques per poder relacionar si tot aquest reguitzell de denominacions tenen o no un origen, forma i evolució comuns.

³⁷ Malauradament no ens hem pogut fer a mans la tesi d'aquest investigador: *Los villancicos de negro en el siglo XVII*, Mèxic, UNAM, 2000.

³⁸ Tenim seriosos dubtes per acceptar aquesta hipòtesi per raons estrictament històriques: el crioll es va originar pel contacte entre portuguesos i sudanicoparlants de la costa del golf de Guinea. La presència bantu és molt important a tota Amèrica quan el tràfic negrer explota el Regne del Congo, a partir sobretot del segle XVII. En aquest sentit, fóra important atorgar cert crèdit històric a l'associació entre *gurumbé* i *guineo*, i, per tant, l'adscripció d'aquest ball a una cultura sudànica; els textos de l'època també parlen de *fala de Guiné*, en oposició a la posterior *fala de Angola* o *fala do Congo*.

Eugenio de Salazar, també al segle XVI, testimoniava uns balls *guineos*, entre els quals, el *Gurumbé*.³⁹ Un ball que torna a aparèixer en el «Baile entremesado de negros» de Francisco de Avellaneda i en la *Mojiganga que se hizo en Sevilla en las fiestas del Corpus de 1672*. En d'altres peces o representacions s'esmenten balls amb diversos noms probablement deturpats que es refereixen al *gurumbé*: *gurrumé* a la *Mojiganga de la gitanada*, i, *galumpé* i *guruju* de Guinea, «*bailado a lo andaluz*», a *Nacimiento de Cristo* i a *La isla del Sol* de Lope de Vega, respectivament. Especialment interessant —i una referència que no es troba en els repertoris bibliogràfics dels treballs suara esmentats— és l'edició d'una *Loa del Santísimo Sacramento*, representada a Sevilla el 1639 i d'autora coneguda: Ana Caro de Mallén. En aquesta *loa* la veu narrativa és la d'un lusità que va passant la paraula i el cant consecutivament a un francès, un morisc i un guineo, per, finalment, el mateix narrador fer la seva intervenció en portuguès. Quan el guineo intervé «*fora de si*» (v. 213) entona els primers versos del següent cant:

*Sanguangua, gurugu manga,
Sanguangua, gurugu mangue.
Mana Flastica, que te dire,
Que, que, que,
Plima negliya de Santo Thomé,
Que te diré
Sanguangua, gurugu manguê* (vv. 214-220, López 1976: 272).

És obvi que alguns trets persisteixen: associar el *guineo* amb un *cri du coeur*, sorgit de l'emoció més pura, amb allò espontani⁴⁰. En aquest cas apareixen, com és ja una tradició detectada en textos anteriors, un topònim força recurrent: l'illa de São Tomé. Malgrat aquesta localització tan concreta i recurrent lligada indefectiblement a la colonització portuguesa, a diferència de, per exemple, *La Negrina*, no trobem cap element d'aquest text que ens acosti a la llengua portuguesa. Tenint en compte que en aquesta *Loa del Santísimo Sacramento* intervé de manera destacada un personatge portuguès que empra la seva llengua, podem constatar com totes dues caracteritzacions lingüístiques

³⁹ En una carta escrita el 1567, l'aleshores governador de les Canàries descriu: «*Y todo lo tocan á la sonada del gurumbé ó chanchanele y otros guineos*» Eugenio Salazar, *Cartas*, Biblioteca Rivadeneira 1866, p. 24. Sobre el paper cabdal de Salazar en la tradició de la Nueva España, vegeu Margit Frenk (2002: 19-20, nt. 3).

⁴⁰ Fra Molinero comenta un fragment de *La victoria de la honra* de Lope de Vega, on hi ha la intervenció destacada de personatges negres, en aquest cas «*Lope pone, en boca de negros, un mensaje en apariencia subversivo: lo natural está en los negros, mientras que el artificio es el producto de los blancos. La verdad tiene piel negra, y la mentira es una dama blanca afeitada con solimán. No era Lope un poeta reivindicador de la dignidad de los negros, sino alguien que se queja humorísticamente de un mundo al revés en el orden "natural-social" de las cosas*» (Fra 1995: 40-41). Un estereotip que des de l'esquematisme que suposa l'onomatopeia, el *non-sens* estricte, es va consolidant amb els anys. De fet, aquest negre sincer i elemental que s'expressa amb allò que «nosaltres» identifiquem com un *cri du coeur*, es troba pertot en la literatura del colonialisme (i postcolonialisme) contemporani amb aquestes insercions en llengües nadiues d'allò que en la llengua del colonitzador és impossible d'expressar.

funcionen de manera clarament separada. En poc més d'un segle respecte a *La Negrina* i en un indret —Sevilla— on la presència d'africans devia ser abundosa, la parla de negre ja es desprenia de lusitanismes i, segurament, s'atenyia a formes molt més anquilosades, en definitiva, a l'estereotip. En un primer moment els testimonis literaris que recreen aquesta parla de negres podien reflectir les peculiaritats lingüístiques seguint uns criteris audioreproductius; tanmateix, en una segona fase, la realitat lingüística reproduïda tendeix a l'estilització, a la deturpació i s'estereotipa, trobant un encaix en una tradició literària determinada cada vegada més rígida i menys vital (Granda 1978: 217). *La Negrina* se situaria en la primera fase, més fidedigna lingüísticament, i, sens dubte, hauria estat un model per a l'estereotip futur.

Tornem a fer referència a aquells dos factors que ha assenyalat Germán de Granda com a afaïonadors de la parla d'un grup: realitat i estilització creadora. No tenim dubtes sobre l'autenticitat d'aquest *gurumbé* extret de la realitat de la comunitat dels esclaus negres que vivien a la Península Ibèrica, però també és fora de qualsevol dubte l'aportació decisiva de Mateu Fletxa perquè aquest *gurumbé* assolís l'èxit i la consolidació, *l'estilització creadora*.

Cal fer una referència, encara que només sigui de passada, a la continuïtat i recreació de *l'ensalada* a Amèrica, algunes de les quals han arribat fins als nostres dies: «*en diversas tradiciones centroamericanas siguen llamándose ensaladas o ensaladillas a determinadas formas lírico-musicales tradicionales cuya forma se halla próxima a las viejas ensaladas que en España cultivaron con maestría los dos Mateo Flecha*» (Pedrosa 2003: 232)⁴¹. Margit Frenk veu un deute directe de González de Eslava al músic català, les *ensaladas* del qual podien haver arribat ben aviat a Mèxic en còpies manuscrites o en l'edició pòstuma de 1581 (Frenk 2002: 25). De l'èxit de *La Negrina* i del seu *gurumbé* més enllà de la nostra Península, n'és una mostra ben fefaent la tradició musical i lírica de la nadala iberoamericana. Les col·leccions de *villancicos* que es conserven a l'Arxiu Capitular de la catedral de Bogotà, així com els de Puebla, Mèxic, Sucre i Guatemala confegeixen una mostra ben diàfana de la tradició constituïda a l'Espanya del Renaixement, entre d'altres, pel nostre Mateu Fletxa, i difosa per bona part d'Amèrica. El gruix de la col·lecció de Bogotà el constitueixen composicions fetes entre el 1650 i 1770. La incorporació de personatges amb veus i registres lingüístics dispars és una característica ben accentuada; des de personatges i situacions més pròpies de la Península Ibèrica que no pas d'Amèrica fins a les pròpies del territori on van ser compostes: gallecs, bascos, gitanos, indígenes americans i —com no podia ser d'una altra manera— africans. La caracterització d'aquest darrer personatge és ben similar a la vista a *La Negrina* de Mateu Fletxa: «*El «habla de negro» hispánica, con sus típicos giros como el cambio de la «r» por la «l» y la confusión en el uso de los artículos, es el lenguaje más usado en los villancicos de negros, que a menudo incluyen también algunas palabras extraídas de los lenguajes africanos*

⁴¹ El mateix José Manuel Pedrosa aporta bibliografia referent a les tradicions de San Salvador, Venecuela, Colòmbia i Panamá.

*u otros que simplemente sonaban africanos y reforzaban el estereotipo, que también les asignaba un papel ingenuo y de seres humanos en «estado natural». Generalmente dichas palabras, como «zulum-ba», «gurumbe», «zanzé» o «zambacate», cumplen un papel rítmico en la pieza musical y es posible que en realidad estén relacionadas con términos musicales en los lenguajes africanos, aunque por ahora no contemos con elementos suficientes para confirmar o negar esta hipótesis» (Bermúdez 1995: 6). Certament el *gurumbé* ja formava part de la cultura americana, una inclusió que encara ara perdura com hem tingut l'oportunitat de comprovar. En un glossari electrònic de música llatina, trobem la definició de *gurumbé* com una antiga dansa d'origen guineà, així com també un antic instrument en forma de campana petita amb batall.⁴²*

* * *

El contacte entre llengües i cultures africanes és un fet que cal que sigui assimilat en la nostra història literària com un element estimable i no com una moda, on el mestissatge, el qual sempre havia estat vist en l'esfera de l'inevitable, ha passat avui dia a l'àmbit del desitjable. És evident que les construccions identitàries (com de fet ho és una història de la literatura o de la cultura) es troben més còmodes en els blocs monolítics que no pas en els espais intermedis. Tot procés de mestissatge comporta ensems una oposició i una interpenetració de les cultures en contacte. El producte resultant sempre és nou, ja que es troba en continuïtat i en discontinuïtat amb les cultures originals (Duch 2001: 336-341). Malgrat que la cultura africana sigui inequívocament la que resta sotmesa, la seva presència, la seva continuïtat, és a bastament palesa en àmbits, registres i èpoques ben diversos de la cultures peninsulars ibèriques. *L'ensalada La Negrina* és un reflex, creiem que força destacat, d'aquests intersticis, d'aquests *marginis della storia*, no només amb la cultura africana, sinó amb d'altres registres i àmbits culturals de diversa procedència, amb l'objectiu —vet aquí la gosadia— de crear un producte cultural culte. És ben manifesta l'extrema dificultat que té qualsevol crític i historiador a l'hora de percebre i d'establir límits entre allò tradicional i allò refinat. La moda popularitzant renaixentista va crear una hibridació cultural d'aparença ingràvida, però que amaga sens dubte una complexitat de registres i cultures en conflicte. Tal com oportunament recordava Jordi Rubió en aquesta qüestió, hauríem de tenir sempre present l'aforisme d'Eugeni d'Ors sobre la distància —l'enorme distància— que va de la simplicitat a la simplificació.

⁴² <http://www.salsachile.terra.cl/terminos2.html>, consultada 16. IX. 2003.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADES (1959) Joan Amades, *El Pessebre*. Barcelona: Aedos, 1959.
- AUTO DAS REGATEIRAS, ed. Lanciani, (1970) António Ribeiro Chiado, *Auto das Regateiras*. Introduzione, testo e note a cura di Giulia Lanciani. Roma: ed. dell'Ateneo Roma, 1970.
- BARANDA (1989) Consolación Baranda Leturio, «Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario» *Revista de Filología Española* LXIX (1989): 311-333.
- BERMÚDEZ (1995) Egberto Bermúdez, «Variantes coloniales de una tradición profana y religiosa española», *Revista Credencial Historia*. (Bogotá - Colombia) 72 (1995): 4-9.
- BRUGNOLO (1983) Furio Brugnolo, *Plurilinguismo e lirica medievale da Raimbaut de Vaqueiras a Dante*. Roma: Ulzoni ed., 1983.
- CABRERA (1935) Francisco M. Cabrera y Rivera, «Bailes Negros en España», *Anales del Museo del Pueblo Español* I (1935): 163-167.
- CANCIONERO DE UPSALA, ed. Riosalido 1983 *Cancionero de Uppsala*. Ensayo por Jesús Riosalido. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1983.
- CHASCA (1946) *Edmund de Chasca*, «The Phonology of the Speech of the Negroes in early spanish Drama», *Hispanic Review* 14 (1946): 322-339.
- COLÓN (1997) Germán Colón, «Rocinante no es pariente de rozagante», *Revista de Filología Española* LXXVII (1997): 5-31.
- DMEEH Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Madrid: SGAE.
- DUCH (2001) Lluís Duch, *Armes espirituals i materials: política*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.
- ENCINA ed. R.O. Jones i C.R. Lee, (1975) Juan del Encina, *Poesía Lírica y Cancionero Musical*, ed. de R.O. Jones i C.R. Lee. Madrid: Castalia, 1975.
- FLECHA ed. Anglès (1955) Mateo Flecha, *Las Ensaladas* (Praga, 1581). Transcripción y estudio por Higinio Anglés. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona / Biblioteca Central, 1955.
- FRA (1995) Baltasar Fra Molinero, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1995.
- FRANCO (1988-1989). Mariano Franco Figueroa, «Los morfemas diminutivos -ico, -illo, -ito, en documentos hispanoamericanos de América Central y de la Nueva España. Siglos XVI y XVII», *Estudios de Lingüística*. Universitat d'Alacant 5 (1988-1989): 101-125.
- FRENK (1978). Margit Frenk Alatorre, *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, 1978.
- FRENK (2002). Margit Frenk, «Poesía y música en el primer siglo de la Colonia». Dins: *La Otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*. Barcelona: Azul/UNAM, 2002. pp. 17-39.
- GRANDA (1978). Germán de Granda, *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispanicos y criollos*. Madrid, Gredos, 1978.

- GRANDA (1988). Germán de Granda, *Lingüística e historia*. Temas afro-hispánicos. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1988.
- LA VESITA, ed. Massot, 1983 *Teatre medieval i del Renaixement*, ed. de Josep Massot Muntaner. Col. MOLC núm. 95. Barcelona: Ed. 62/La Caixa, 1983: 181-215.
- LE GENTIL (1981). Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age I-II. Genève-Paris, Slatkine, 1981* [reimpressió ed. de Rennes, 1949-1953].
- LÓPEZ (1976). Francisco López Estrada, «Una loa del Santísimo Sacramento de Ana Caro de Mallén, en cuatro lenguas». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 32 (1976): 263-274.
- MEGENNEY (1990). William W. Megenney, «Fenómenos criollos secundarios en textos portugueses del Renacimiento», *Anuario de Lingüística Hispánica* 6 (1990): 335-382.
- MARTÍNEZ (1991). Antonia Martínez Pérez, «Aspectos de lo absurdo en la literatura románica medieval», *Estudios Románicos* 7 (1991): 149-166.
- MENÉNDEZ (1949). Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid: Austral, 1949.
- MILÀ (1895). Manuel Milà Fontanals, *Orígenes del teatro catalán, dins: Obras completas* de M.M. y F. VI. Barcelona, Álvaro Verdaguer, 1895.
- PEDROSA (2003). José Manuel Pedrosa, «La encrucijada española: cantos y músicas de Europa, África y América en los siglos de Oro», *Edad de Oro*, XXII (2003): 221-245.
- PRECIADO (1987). Dionisio Preciado, La canción tradicional española en las *ensaladas* de Mateo Flecha, el Viejo, *Revista de Musicología*, X (1987) 459-488.
- ROMEU (1993). Josep Romeu Figueras, *Estudis de lírica popular i lírica tradicional antigues*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993.
- ROMEU (1996). Josep Romeu Figueras, *Les Nadales Tradicionals. Estudi i Crestomatia*. Barcelona: Alta Fulla, 1996.
- ROMEU (1999). Josep Romeu Figueras, *Assaigs de literatura valenciana del Renaixement*. Alacant: Universitat d'Alacant, 1999.
- ROMEU (2000). Josep Romeu Figueras, *Corpus d'antiga poesia popular*. Barcelona, Barcino, 2000.
- SANTOS (1986). Luis Antonio Santos Domínguez, «Conexiones entre la lingua franca mediterranea y el criollo portugués» *Anuario de Lingüística Hispánica*, 2 (1986): 221-227.
- SWAIDON (2002) Glenn Swidon, «África en los villancicos de negro: seis ejemplos del siglo XVII» Dins: *La Otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*. Barcelona: Azul/UNAM, 2002. Pp. 40-52.
- VALCÁRCCEL (1988). Carmen Valcárcel, «La realización musical de la poesía renacentista», *Edad de Oro* VII (1988): 143-159.
- VILANOVA (1989). *Evangelista Vilanova, Historia de la teología Cristiana II. Prerrefor-ma, Reformas, Contrareforma*. Barcelona, Herder, 1989.

- WEBER (1963). Frida Weber de Kurlat, «Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI», *Romance Philology* vol. XVII, N.º 2 (1963): 380-391.
- WEBER (1970). Frida Weber de Kurlat, «El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación», *Nueva Revista de Filología Hispánica XIX* (1970): 337-359.
- ZUMTHOR (1960). Paul Zumthor, «Un problème d'esthétique médiévale: l'utilisation poétique du bilinguisme» *Le Moyen Age XV* (1960): 301-336 i 561-594.

ANNEX

LA NEGRINA

- Cumplido es nuestro deseo,
remediado es nuestro mal.
Cante el linaje humanal
«Gloria in excelsis Deo»,
5. pues Dios s'ha hecho mortal.
No hay cosa igual
que querer hoy Dios nascer.
¡Oh gran plazer!
¡Pues, amana la gaznata!
10. «Cordero que al lobo mata
non más de verle nascer,
¿quién pensáis que deve ser?»
— Pues que tan bien lo as chapado,
dinos quién es esse tal.
15. — Es el Verbo encarnado
en la Virgen sin peccado,
sin peccado original.
— Pues entona aquí, Pascual,
un cantar, si Dios te duela:
20. «N'Eulàlia vol gonella,
Bernat;
N'Eulàlia vol gonella.
Ay!, vol-la de palmella,
Bernat,
25. ab un rosegall darrera.
Bernat,
N'Eulàlia vol gonella».
— No nos cansemos,
con plazer cantemos,
30. pues Dios y hombre es ya nascido.
¿Qué hará aquel perdido
Lucifer,
pues que le quita su ser
la Virgen madre y esposa?
35. «Florida estava la rosa,
que ò vento le volvía la folla».
Caminemos y veremos
a Dios hecho ya mortal.
¿Qué diremos que cantemos
40. al que nos libró de mal
y al alma de ser cativa?
¡Viva, viva, viva! ¡Viva!
Canta tú, y responderé.
— «San Sabeya,

45. *gugurumbé, alangandanga,*
gugurumbé, gurumbé...,
 mantenga, señor Joan Branca,
 mantenga vossa merçè.»
 ¿Sabé como é nacido,
50. ayá em Berem
 un Niño muy garrido?
 — Sa muy ben.
 Vamo a ver su nacimiento.
 Dios, pesebre echado está.
55. — Sa contento. Vamo ayá.
 ¡Su!, vení, que ye verá.
 Bonasa, bonasa,
 su camisoncico rondaro;
 çagarano, çagarano,
60. su sanico coyo roso.
 Sa hermoso, sa hermoso,
 çucar miendro ye verá. -
Sansavaguya...
Alangadanga, gugurumbé,
65. san Sabeya,
gurum- gurumbé...
 «Alleluia, alleluia, alleluia!».