El Museo Canario

HOMENAJE
A
LOLA DE LA TORRE CHAMPSAUR



LIV-I
1999

EL MUSEO CANARIO

CONSEJO DE REDACCIÓN:

DIRECTOR:
MANUEL LOBO CABRERA

COORDINADOR DEL HOMENAJE A LOLA DE LA TORRE CHAMPSAUR:
LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

SUBDIRECTOR:
MAXIMIANO TRAPERO

SECRETARIO:
JUAN ANTONIO MARTÍNEZ DE LA FE

VOCALES:
JOSÉ MIGUEL ALZOLA GONZÁLEZ
ALBERTO ANAYA HERNÁNDEZ
YOLANDA ARENCIBIA SANTANA
ERNESTO MARTÍN RODRÍGUEZ
VÍCTOR MONTELONGO PARADA
LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:
EL MUSEO CANARIO
DR. CHIL, 25. 35001 LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
TLFNOS.: 928 33 68 00. FAX: 928 33 68 01
E-MAIL: EMUSEO@EXT.STEP.ES

TODA LA CORRESPONDENCIA AL SECRETARIO

CON LA COLABORACIÓN DE LA C.E.C.E.L.

Producción (de diseño): TIZEMI, S.L.
Las Palmas de Gran Canaria
Diseño gráfico: JAVIER CABRERA

IMPRESO EN ESPAÑA
(PRINTED IN SPAIN)
ISSN: 0211-450X
DEPÓSITO LEGAL: G.C. 37 - 1961
FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN: TARAVILLA
MESÓN DE PAÑOS, 6. 28013 MADRID

EL MUSEO CANARIO

Revista publicada por la Sociedad del mismo nombre de Las Palmas de Gran Canaria
FUNDADA EN 1879
INCORPORADA AL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

LIV-I 1999

SUMARIO

*H*OMENAJE PÓSTUMO A LOLA DE LA TORRE CHAMPSAUR

COORDINADO POR LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ: Lola de la Torre. Aproximación a su vida y a su obra musicológica 9

*E*TNOMUSICOLOGÍA

ÁNGEL RODRÍGUEZ FLEITAS: Hallazgo de un litófono en Gran Canaria 23

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ: Orígenes y devenir del baile llamado «el canario» 33

TALIO NODA y LOTHAR SIEMENS: El baile del «sirinoque» en la isla de La Palma. Un análisis estructural 93

MANFRED BARTMANN: El toque de campanas, parte integrante de la música procesional típica en la isla del Hierro 115

MAXIMIANO TRAPERO:: El canto de los romances en la isla de La Palma 145

JESÚS ORTA RUIZ «INDIO NABORÍ»: La décima popular cubana y su herencia del romance y de Canarias 157

ANTONIO GARCÍA DE LEÓN: La décima popular: territorios históricos y sociales de su asentamiento en América 165

JUAN MANUEL ZAMORA MALDONADO y ANTONIO MANUEL JIMÉNEZ MEDINA: La flauta o gaita entre los pastores de Gran Canaria: un estudio etnográfico 179

SIGLOS XVI AL XVIII

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ: Historia de los órganos de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria 223

MANUEL LOBO CABRERA: Los canónigos y la capilla de música de la catedral de Las Palmas en el siglo XVI 283

JUAN RAMÓN GÓMEZ-PAMO Y GUERRA DEL RÍO: Emblemas heráldicos de Cairasco de Figueroa 291

ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: El canto llano toledano, estrato musical en la polifonía sacra de la catedral de Las Palmas y otras iglesias de España 305

LOURDES BONNET: Dos secuencias desconocidas atribuidas a Alonso Lobo en la catedral de Las Palmas 339

JAVIER ROMERO: La misa ferial del pasionario de Las Palmas, probable obra de Melchor Cabello (1612-1615) . 351

ALEXIS BRITO GONZÁLEZ: Extranjeros y música en la catedral de Las Palmas durante el seiscientos 371

MARÍA RODRÍGUEZ MARTÍN:: Villancicos barrocos de Diego Durón: reflexiones en torno a su inspiración canaria . 381

MARÍA-SALUD ÁLVAREZ: Doce cantadas religiosas de Joaquín García (ca. 1710-1779) 389

CRISTINA MOLINA ROLDÁN: Mateo Guerra (1735-1791), destacado músico y compositor grancanario 405

MYRIAM ÁLVAREZ: La retórica en «La Música» de Tomás de Iriarte 429

HOMENAJE PÓSTUMO A LOLA DE LA TORRE



Lola de la Torre Champsaur.

LOLA DE LA TORRE. APROXIMACIÓN A SU VIDA Y A SU OBRA MUSICOLÓGICA

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ
El Museo Canario

El 19 de enero de 1998 fallecía en su ciudad natal de Las Palmas de Gran Canaria, camino de los 95 años de edad, Lola de la Torre Champsaur, prestigiosa profesora de canto y de música, destacada investigadora y, como tal, decana de los musicólogos españoles, así como también asidua colaboradora y miembro del Museo Canario, cuya Junta General la elevó en 1983 al rango de Socia de Honor. En memoria suya, la dirección de nuestra Revista ha realizado una convocatoria específica en homenaje suyo para su volumen anual de estudios, obteniendo la respuesta masiva de los investigadores musicales vinculados con nuestras Islas que, con un rico conjunto de aportaciones, han colmado con creces las dimensiones de nuestra publicación, signo evidente del reconocimiento y del afecto profundo que la memoria de nuestra homenajeada despierta aún, tras su ausencia definitiva, entre quienes más directamente se beneficiaron de su generosidad y de su inteligencia.

La personalidad de Lola de la Torre se manifestó de forma muy dinámica a lo largo de su fructífera vida, y ello en sus tres vertientes principales: la artística, la docente y la científica. Como artista del bel canto fue Lola la principal depositaria de las singulares

maneras de su padre, el gran barítono de carrera internacional Néstor de la Torre Cominges. También su madre, Dolores Champsaur Millares, cultivaba el canto e intervenía en conciertos en Las Palmas a finales del siglo XIX, por lo que Lola creció con sus hermanos en un ambiente propicio para el arte que desarrolló a lo largo de su vida.

Su currículum de conciertos lo inicia en 1918, a los 15 años de edad, con un recital en beneficio de la Escuela Luján Pérez de Las Palmas, que entonces inauguraba su andadura como academia para el aprendizaje libre de las Bellas Artes. Llevaba Lola a la sazón avanzados también sus estudios de bachillerato y de piano, instrumento éste que estudió principalmente con Antonio Bonnín en Tenerife. A partir de entonces, y tras concluir el bachillerato, su familia se establece en La Habana, donde su carrera artística alcanzó brillantes cotas de primerísimo rango. A los frecuentes recitales hay que añadir su participación en el estreno de obras que, como «El caminante» de Sánchez de Fuentes, cantó Lola dirigida por el autor en el Teatro Nacional de La Habana, acompañada por la Orquesta Sinfónica Nacional (1921). Participó también entonces en las audiciones de música contemporánea organizadas por el grupo «Nueva Música» que dirigía Alejo Carpentier. Sus programas aparecen estructurados ya con el tino y la sabiduría propios del artista culto e inteligente: recitales de música francesa, lieder alemanes, canciones antiguas españolas, etc. Le cupo el honor de compartir asimismo el escenario de conciertos con personalidades de renombre como Benjamino Gigli y Joaquín Turina, entre otros.

El regreso a España años después, y la inmersión de nuestro país en una de las épocas más difíciles de su historia, unido a las circunstancias de haber desarrollado Lola sus tareas en el ámbito de los perdedores de la Guerra Civil, fueron circunstancias que contribuyeron sin duda a truncar su carrera artística. No es que cesaran desde entonces sus actividades como cantante; pero es a partir de esos momentos cuando se centrará principalmente en la docencia de la música y del canto, dedicando a estas tareas formativas sus mejores esfuerzos.

Como profesora de canto, Lola de la Torre fue también discípula de su padre, a quien ayudaba desde muy jovencita en estos menesteres, incluso como acompañante al piano. En La Habana fue nombrada en 1923 profesora de canto en el Conservatorio Molina, y al año siguiente profesora del Conservatorio Internacional, entonces recién fundado. En 1930 es profesora de canto en Santa Cruz de Tenerife y, trasladada pronto a Madrid, ejerce también como tal a par-

Lola de la Torre asume la cátedra de Canto del Conservatorio



La gran cantante y excepcional profesora de Canto doña Lola de la Torre de Trujillo ha aceptado ayer el desempeño de la cátedra de Canto del Conservatorio Profesional y Municipal de Música de Las Palmas, que le fue ofrecida por el nuevo director, don Rafael Jáimez Medina, y por la Delegación de Cultura del Ayuntamiento al iniciarse la nueva etapa de rectoría en dicho centro docente.

Celebramos con auténtica satisfacción que doña Lola se integre en el claustro profesoral del Conservatorio, pues a su sensibilidad de gran artista y acreditadas dotes pedagógicas añade una vastísima cultura musical que sin duda ha de redundar en la más completa formación del alumnado que se le confía. Huelgan comentarios sobre la personalidad de tan ilustre maestra del canto y la investigación musicológica, por lo que nos limitamos, una vez más, a celebrar sinceramente el nombramiento.

LA PROVINCIA — Domingo, 19 de octubre, 1975

tir de 1932. Contrae en ese tiempo matrimonio con el intelectual tinerfeño Juan Manuel Trujillo Torres, con el que formará un singular binomio de actividades intelectuales humanísticas; Juan Manuel la secundará años más tarde con eficacia en las tareas investigadoras, aportando grandes dosis de trabajo paciente y de rigor. En 1938, en plena Guerra Civil, se encuentra en Barcelona, donde gana por oposición una plaza de profesora especial de música de las convocadas por la Generalitat para las escuelas nacionales de Cataluña, concretamente la de Hospitalet de Llobregat, donde ejerce hasta el final de la guerra. Es justo reseñar que, en su senectud, la Generalitat catalana reconocería su antigua labor, interrumpida tras el advenimiento de Franco, devengándole los emolumentos retenidos desde entonces y una pensión a título de jubilación.

Tras el descalabro de la guerra regresa nuevamente a Canarias, donde imparte clases particulares en Tenerife y Gran Canaria, alternando frecuentes recitales suyos con los de sus más destacados alumnos. En 1942 obtiene la cátedra de canto de la Escuela Muni-

cipal de Música de Las Palmas de Gran Canaria, entidad que tuvo una vida efímera pero que resultó un importante recurso para ella en aquellos momentos. Las actividades músico-culturales organizadas por Lola en la ciudad donde nació, en los seis años siguientes, muchas de las cuales tuvieron como escenario nuestro Museo Canario, son muy notables. En nuestra institución, por ejemplo, organizó un memorable recital de sus alumnos en 1948 con música específica para ilustrar una conferencia que pronunció aquí el renombrado musicólogo P. Nemesio Otaño, corriendo a cargo de Lola la presentación del programa y del conferenciante, y también en el mismo año volvió a cantar en nuestra asociación acompañada al piano por nuestra malograda y nunca olvidada Maruja Apolinario.

Centrándonos todavía en su labor pedagógica, cabe seguir recordando que, víctima de un cerco político que rompe regresando a La Habana en 1949, alterna allí sus clases particulares de canto con la cátedra que ejerce en el Conservatorio Nacional, y que al año siguiente asume también dicha tarea en el Internacional de La Habana, así como la dirección de su coro. Una grave enfermedad pulmonar de Juan Manuel Trujillo, quien no soporta el clima de Cuba, les obliga a regresar a la capital de España en 1952. Entre otras actividades, fue entonces profesora del Colegio-Estudio de Jimena Menéndez Pidal, hasta su regreso definitivo al clima benigno de Las Palmas de Gran Canaria en 1955, donde nuevamente asume la enseñanza del canto y de la música a nivel estrictamente particular. Sólo a partir de 1962 es nombrada profesora de música de los cursos para extranjeros de la Universidad Internacional de Las Palmas, y entre 1973 y 1975 lo es también de los organizados en el Puerto de la Cruz por la Universidad de La Laguna. Finalmente, en 1975 es nombrada profesora de canto del Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas, tarea que ejerce hasta su jubilación.

Producto de esta gran dedicación docente son las decenas de alumnos activos y de prestigio que ha formado Lola de la Torre a uno y otro lado del Atlántico, entre los cuales ha tenido también el honor de serlo (aunque el más humilde de todos) quien estas líneas suscribe.

La inquietud intelectual y el exquisito gusto mostrados por Lola en la confección de los programas de sus recitales y conciertos son el producto, como queda dicho, de su indiscutible talante cultural. Hay siempre en ellos una búsqueda, una irrenunciable curiosidad por lo desconocido, un afán por difundir joyas raras y olvidadas o novísimas de la música, de la misma manera que en el campo do-

cente se afana por descubrir y encaminar talentos. Esta singular y rigurosa facultad de Lola, impulsora de tantas vocaciones, creadora de un coro infantil en el Puerto de la Luz en 1955 («Los Pequeños Cantores de La Luz», donde participaron Elsa y Agustín Millares Cantero, Teddy Bautista y tantos otros), promotora en 1956 de la Delegación en Las Palmas de las Juventudes Musicales Internacionales (acogidas a la sede del Museo Canario, y donde muchos jóvenes aprendimos a ser directivos y organizadores), infatigable colaboradora honoraria, como su padre lo había sido, de cuantos recitales filantrópicos y benéficos se le pidieron en todo momento, nos conduce a la tercera faceta de su actividad: la investigadora.

Sin desdeñar su interesante contacto formativo que en este sentido tuvo en Cuba cerca de la personalidad de Alejo Carpentier, cuya actividad musicológica es bien conocida, Lola de la Torre se introdujo decididamente en el mundo de la musicología española durante la II República, trabajando ya sobre música antigua y legados tradicionales españoles en el Centro de Investigaciones de Madrid, bajo la dirección de Eduardo Martínez Torner. Su tarea pendiente desde entonces fue la de verificar el paso por la catedral de Canarias del gran compositor barroco español Sebastián Durón, tal como indicaban hasta entonces las principales enciclopedias e historias de la música, asunto que pudo por fin abordar a partir de 1957. Fruto de su luenga investigación en la catedral canaria (sede en la que radicaba entonces un clero en el que se integraban personalidades de notable talla intelectual y progresista) fue, en primer lugar, deshacer el equívoco, puesto que el Durón que había estado en las Islas, compositor sin duda de gran solidez, resultó ser Diego, hermano mayor del prestigioso organista y maestro de capilla de la corte española.

Aunque Lola había realizado alguna contribución a la musicología canaria desde mucho antes (concretamente, en 1945 aparece en la «Revista de Historia» de la Universidad de La Laguna una breve contribución suya sobre canciones de cuna), es a partir de los años sesenta cuando con más asiduidad se reflejará su tarea musicológica en publicaciones científicas. La primera sobre el equívoco de los Durón aparece precisamente en nuestra Revista del Museo Canario en 1963, adornada de cuantiosas noticias sobre la antigua capilla de música de la catedral de Canarias. En los dos años siguientes publica en la misma revista el amplio catálogo de las obras musicales conservadas en el archivo de música catedralicio, que durante años había ordenado cuidadosamente con Juan Manuel Trujillo, en una labor tan ardua y paciente como abnegada. Posteriormente

ordenó los fondos musicales del Museo Canario (entidad en la que siempre se sintió bien acogida, como tantas otras personalidades no gratas al régimen político), solicitando reiteradamente en las Juntas Generales la creación de una sección de musicología: una iniciativa que fue finalmente refrendada por la asamblea y puesta en marcha por la Junta de Gobierno a partir de 1970, llegando a convertirse en el transcurso de los años, gracias a numerosísimas aportaciones particulares, en un importante departamento de documentación musical y audiovisual, donde se conservan las partituras de los principales compositores canarios o vinculados a Canarias de los siglos XIX y XX y, en gran medida, la memoria sonora y de imágenes del siglo que ahora termina.

En 1971/72 realizó trabajos de investigación musical y de catalogación de fondos en Tenerife, concretamente en el Puerto de la Cruz y en La Laguna, así como pesquisas documentales sobre los compositores tinerfeños del siglo XIX Eugenio Domínguez Guillén y Domingo-Crisanto Delgado, cuyas resultados publicó con posterioridad en Tenerife y en Madrid, respectivamente. Ya con anterioridad había obtenido el premio del 125° aniversario de la fundación del Gabinete Literario de Las Palmas, con un magnífico trabajo de investigación sobre la música de los ilustrados en Gran Canaria y el papel de dicho Gabinete en la fundación de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas en 1845. Posteriormente publicó también trabajos sobre antiguos músicos canarios en las actas de los Coloquios o jornadas de investigación Canario-Americanas celebrados anualmente en la Casa de Colón de Las Palmas, así como en la revista científica de la Sociedad Española de Musicología, de la que fue miembro desde su fundación en 1977, y en nuestra revista anual «El Museo Canario», donde aún hoy sigue apareciendo año tras año el corpus de documentos relativos a la historia musical de Canarias reunido por ella y Juan Manuel y depositado en nuestra institución antes de su fallecimiento.

Miembro del Instituto de Estudios Canarios (La Laguna), de la Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel de Canarias (Santa Cruz de Tenerife), Premio de Erudición Viera y Clavijo del Cabildo Insular de Gran Canaria con un trabajo aún inédito sobre el maestro de capilla Diego Durón (de próxima aparición en nuestra Revista), Socia de Honor del Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Socia de Honor del Museo Canario (Las Palmas de Gran Canaria), Hija Predilecta de Las Palmas de Gran Canaria, Medalla de Oro del Gobierno Autónomo de Canarias, la figura de Lola de la Torre Champsaur, digna sucesora de su padre y también del músi-

co e historiador Agustín Millares Torres, del que era bisnieta por vía materna, ha sido todo un ejemplo de entrega, de generosidad y de amor a su tierra y a sus gentes, así como de apostolado en pro de la Cultura Universal, a la que intentó enriquecer aflorando, para conocimiento de todos, las mejores parcelas musicales de nuestra tierra a lo largo de su historia. Su entrega, su talante y sus logros, incluido entre éstos el espíritu pujante que infundió a cuantos la rodeaban, deben permanecer en la memoria de todos, no sólo como testimonio de la responsabilidad vital que asumió voluntariamente, sino también como actitud de amor al progreso de su entorno, lo cual debe servir también de ejemplo a las futuras generaciones.

SUS PUBLICACIONES

Es importante dejar memoria de las más destacadas contribuciones musicológicas de Lola de la Torre. En nuestra selección bibliográfica excluimos las críticas musicales que eventualmente publicó en periódicos y revistas, tanto en Cuba como en España, y concretamente en Canarias, como «Mujeres en la Isla», el Boletín de las Juventudes Musicales de Las Palmas (a veces sin firmar, como la reseña que hizo del primer concierto en Las Palmas de Joan Guinjoan en 1958), en «Diario de Las Palmas», en la revista de Madrid «Ritmo» (con motivo del centenario de Turina, por ejemplo), etc., así como de algunas contribuciones a título de breves comunicados en algunas revistas científicas, como el mencionado artículo sobre canciones de cuna en la «Revista de Historia» de la Universidad de La Laguna, sus presentaciones de conciertos o conferenciantes o contestaciones a los discursos de ingreso en actos académicos, y otros.

No toda la obra musicológica de Lola ha sido editada. Cuando depositó su archivo documental en El Museo Canario venían en él algunos originales inéditos, alguno de los cuales ha sido publicado ya en nuestra revista (concretamente su artículo sobre el maestro de capilla del siglo XVII Gaspar Gomes, cuyo texto había leído en un pregón de las fiestas de Santa Brígida en el ayuntamiento de dicha localidad). Incluiremos al final de la bibliografía algunos trabajos aún inéditos que se conservan, dado que es propósito del Museo Canario irlos publicando en esta Revista, junto con el corpus documental que desde hace cinco años venimos editando.

A) LIBROS Y OPÚSCULOS

Noticias sobre el compositor Eugenio Domínguez Guillén (1822-1846) (Tenerife: Aula de Cultura del Cabildo, 1980).

La música en la Catedral de Las Palmas, 1514-1600: Documentos para su estudio (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1983).

Semblanza del barítono Néstor de la Torre, discurso de ingreso en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel leído el 23 de marzo de 1984 y contestación por Eliseo Izquierdo Pérez (Santa Cruz de Tenerife: Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel: 1989).

B) ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

Cristóbal José Millares, en «Millares» nº 1 (Las Palmas de Gran Canaria, julio-diciembre de 1964), pp. 81-90. Es una importante contribución biográfica, con referencia a documentos no conocidos por Millares Torres, sobre este destacado compositor canario y organista de la catedral de Canarias nacido en 1774 y fallecido en 1846.

El archivo de música de la Catedral de Las Palmas (catálogo del mismo), en «El Museo Canario»: I = vol. XXV, nº 89-92 (Las Palmas de Gran Canaria, 1964), pp. 181-242; y II = vil. XXVI, nº 93-96 (Las Palmas de Gran Canaria, 1965), pp. 147-203. Con ilustraciones musicales añadidas.

Fundación de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, en «Diario de Las Palmas» (Las Palmas de Gran Canaria, 26 de febrero de 1969).

La capilla de música de la Catedral de Las Palmas, en Agustín Millares Torres: «Historia General de las Islas Canarias», vol. IV (Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 1979), pp. 270-279. Este resumen histórico global se reproduce en el libreto del disco de vinilo «Maestros de Capilla de la Catedral de Las Palmas» editado por el Ministerio de Educación y Ciencia en Madrid bajo la referencia MEC 1021, del que ahora existe también una edición en CD con la misma referencia e incluyendo dicho texto en su libreto.

Juan Vázquez en 1572, en «Revisa de Musicología», vol. II, nº 1 (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1979), p. 131. (Da noticia de que el referido gran polifonista español, al que se creía extinto desde antes de tal año, seguía vivo y era maestro de capilla del duque de Medina Sidonia, siendo llamado desde las Islas para regentar la capilla de música de la catedral de Canarias).

La catedral olvidada. Su música en el siglo XVI, en «Actas del III Coloquio de Historia Canario-Americana (1978)», (Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980), pp. 95-100. (Sobre los músicos organistas y organeros que compusieron las diferentes generaciones de la familia canaria Armas y los que, de ellos, emigraron a América).

Domingo Crisanto Delgado (1806-1858), músico canario, organista de la catedral de San Juan de Puerto Rico, en «Revista de Musicología», vol. VI, nº 1-2 (Homenaje a Samuel Rubio), (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1983), pp. 529-540.

El compositor Melchor Cabello (fray Melchor de Montemayor): 1588-1678, en «Revista de Musicología», vol. XI, nº 1 (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1988), pp. 109-121.

Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1601-1605), digigtalización e índices por Javier Romero e «Introducción» por L. Siemens, en «El Museo Canario», vol. L-1995 (Las Palmas de Gran Canaria, 1995), pp. 401-439.

Gaspar Gomes, maestro de capilla de la catedral de Las Palmas (1603-1607/09) y su proceso inquisitorial, en «El Museo Canario» vol. LI-1996 (Las Palmas de Gran Canaria, 1996), pp. 475-482.

Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1606-1620), digitalización e índices por Inmaculada Sanabria e «Introducción» por L. Siemens, en «El Museo Canario», vol. LI-1996 (Las Palmas de Gran Canaria, 1996), pp. 529-605.

Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1621-1640), digitalización e índices por I. Sanabria e «Introducción» por L. Siemens, en «El Museo Canario», vol. LII-1997 (Las Palmas de Gran Canaria, 1997), pp. 491-582.

Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1641-1660), digitalización e índices por I. Sanabria e «Introducción» por L. Siemens, en «El Museo Canario», vol. LIII-1998 (Las Palmas de Gran Canaria, 1998), pp. 599-672.

Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1660-1680), digitalización e índices por I. Sanabria e «Introducción» por L. Siemens, en «El Museo Canario», vol. LIV-1999 (Las Palmas de Gran Canaria, 1999), pp. 759-846.

C) INÉDITOS

El maestro de capilla Diego Durón. Reconstrucción biográfica no sólo basada en los documentos catedralicios de Las Palmas, sino

también de Teruel, Burgo de Osma, Sevilla y numerosas fuentes alternativas procedentes del Archivo Histórico Provincial de Las Palmas (protocolos notariales), parroquias, fondos conventuales, etc. Es copia mecanografiada, con sus notas al pie de página intercaladas, del original que fue presentado y obtuvo en su día el premio de erudición Viera y Clavijo del Cabildo Insular de Gran Canaria.

Los músicos Palomino en Canarias. Hay dos redacciones de nuestra autora, escritas a mano, sobre los músicos de este apellido que llegaron a nuestra catedral en la segunda mitad del siglo XVIII y permanecieron en ella hasta entrado el siglo siguiente, en el que vino el hermano más importante procedente de la corte de Portugal, el compositor José Palomino. Este interesante trabajo, cuya tarea de redacción coincidió con el declive de las facultades de concentración mental de la autora, se encuentra en un estado avanzado, pero inconcluso, siendo acaso posible completarlo para su publicación.

D) Corpus documental

Colección de documentos para la historia de la música en Canarias. Se trata de un legado de decenas de carpetas conteniendo:

a) Copia de todos los acuerdos de interés musical de las actas capitulares de la Catedral de Canarias, desde 1514 hasta 1844 en que interrumpió su labor por obstrucción del nuevo archivero, el canónigo Santiago Cazorla.

b) Datos sacados de las cuentas de la fábrica, del libro de tercios, del de memorias y de legajos sueltos.

c) Expedientes personales de los músicos catedralicios, ordenados alfabéticamente por sus apellidos, conteniendo referencias a documentación existente en los libros de actas y de cuentas de la Catedral y en archivos parroquiales, notariales, de la Inquisición de Canarias, etc.

d) Catalogaciones y datos históricos recogidos en Tenerife.

e) Notas y recortes sobre compositores canarios del siglo XX.

f) Datos sobre órganos y organeros, sobre campanas y campaneros, etc.

g) Temas varios.

Todos estos documentos fueron depositados en 1993 en la sección de musicología del Museo Canario que por acuerdo de la Junta General lleva el nombre de «Lola de la Torre», con el ruego de irlos

publicando. Por expresa indicación suya, su consulta y utilización permanecerá restringida hasta tanto no vean la luz, con muy contadas excepciones que, siguiendo sus instrucciones, controlan su hija y quien estas líneas suscribe. En este sentido, son ya varios los investigadores que en los últimos años han trabajado en el fondo sobre cuestiones puntuales, citándolo debidamente en sus publicaciones, de lo cual hay algunos ejemplos en el presente volumen.

ETNOMUSICOLOGÍA

HALLAZGO DE UN LITÓFONO EN GRAN CANARIA

ÁNGEL RODRÍGUEZ FLEITAS
El Museo Canario

En diferentes artículos publicados en los últimos años, algunos desde estas mismas páginas, ha sido dada a conocer una serie de litófonos localizados en casi todas las islas del archipiélago canario. En el caso de Gran Canaria no ha sido publicado hasta la fecha ningún hallazgo de este tipo, siendo ésta la primera aportación en este sentido de la que tenemos conocimiento.

INTRODUCCIÓN

Con el nombre de litófonos conocemos en Canarias a aquellas estaciones formadas por una o varias rocas, dotadas de una sonoridad especial que, al golpearlas con una piedra u otro objeto, producen un sonido característico que recuerda al de una campana, y que gracias a la acústica natural del lugar en que se emplaza, pueden ser oídas a distancias considerables.

Se trata de formaciones geológicas naturales, afloramientos de basaltos y fonolitas, aunque en algunos casos no creemos que deba descartarse del todo cierta intencionalidad en la disposición de los bloques pétreos.

Su utilización reiterada a lo largo del tiempo queda evidenciada en las gastadas superficies de percusión, que adquieren igualmente una pátina característica.

El origen de su aprovechamiento para producir sonidos parece remontarse a la época aborigen, no en vano suelen aparecer asociados con cierta frecuencia a estaciones de arte rupestre u otras manifestaciones arqueológicas. La presencia de inscripciones grabadas en las proximidades refuerza la hipótesis de una posible funcionalidad ritual, relacionada con el mundo de las creencias. En uno de los casos recogidos en Fuerteventura [1], como es el de la «*Laja del Tambor*», la sacralización del espacio es evidente. En otros casos no debemos olvidar que la piedra, por sus dimensiones y su localización, puede tener carácter móvil.

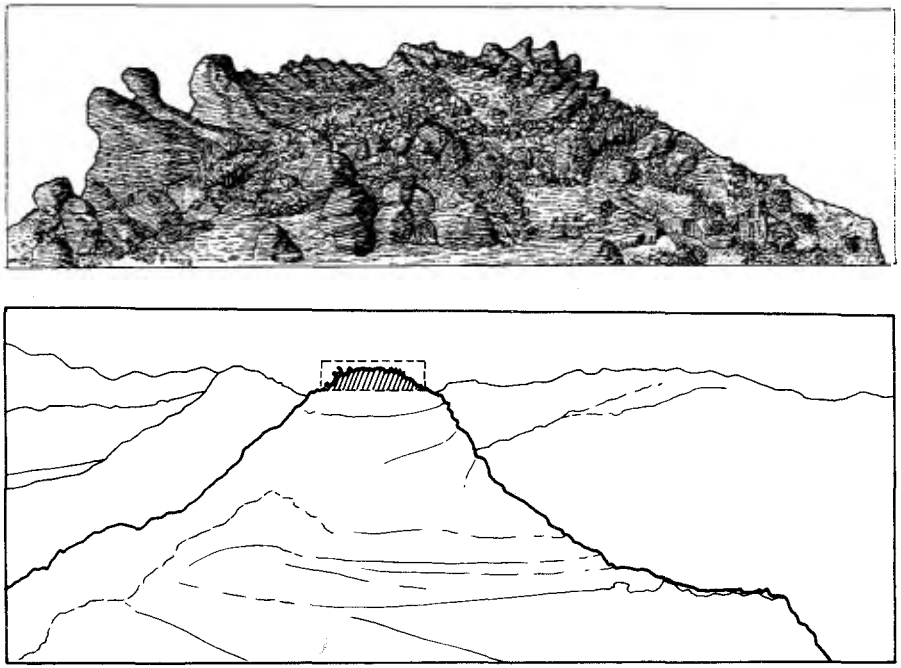
La utilización de estas rocas durante época histórica es más que probable, como lo demuestra el hecho de que hayan quedado reflejadas en la toponimia con nombres tan definidores de sus cualidades como son: la Campana, Roque de la Campana, Piedra de la Campana, Cueva de la Campana, Risco de la Campana o Lomo de la Campana.

EL LOMO DE LA CAMPANA, TELDE

Tuvimos conocimiento de la existencia de este litófono de forma casual en el mes de Octubre de 1993, durante unas labores de repoblación organizadas por el Colectivo Ecologista Turcón, y gracias a la información facilitada por D. Álvaro Monzón, descendiente de los propietarios del terreno.

En un pequeño lomo situado en la margen izquierda de uno de los barrancos que conforman la cuenca del Barranco Real de Telde, y a una altitud de 410 metros sobre el nivel del mar, sobresale un afloramiento de lavas tefrofonolíticas [2] en el que se encuentran tres bloques, uno en posición horizontal, y los otros dos en posición más o menos vertical. La piedra que está en posición horizontal y en una situación central con respecto a las otras tiene unas dimensiones de 120 centímetros de largo por 60 centímetros de alto, presentando la superficie de percusión una orientación de 140 grados con respecto al Norte magnético. Los tres bloques presentan sobre su superficie las señales de desgaste propias de un golpeteo continuado, pudiéndose observar en el suelo, al pie de los mismos, abundantes lascas

[1] GONZÁLEZ ORTEGA, 1994, pp. 229-230.
[2] I.T.G.E., 1990.



Emplazamiento del Lomo de la Campana (Telde), visto desde el camino al Peniche. El litófono está en el extremo inferior izquierda de la ampliación. (Dibujos: Delfín Díaz Almeida.)

que han saltado por efecto de los golpes. Igualmente, una detenida observación del suelo nos permite detectar la presencia de cantos de barranco que han sido utilizados como percutores.

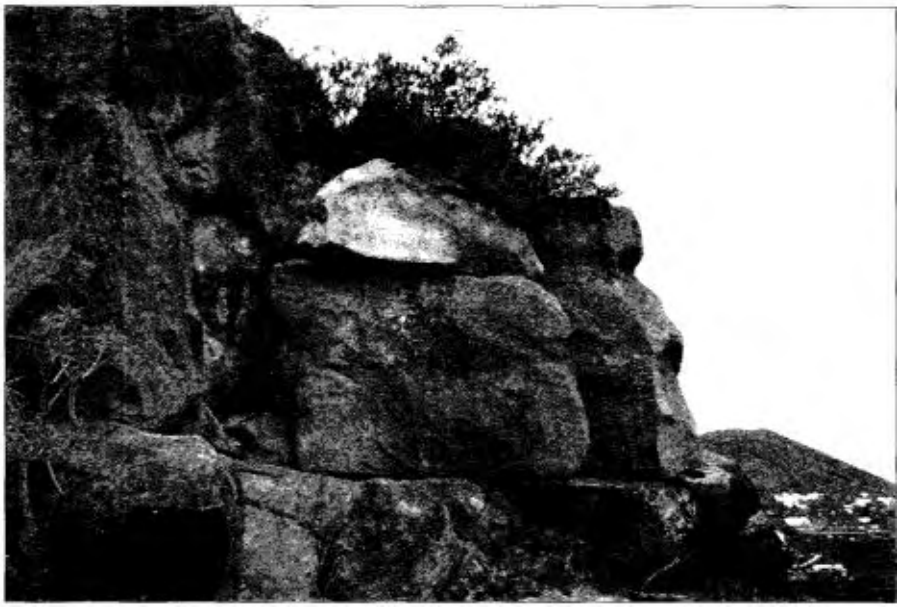
La orientación de los bloques, hacia el Barranco de los Cernícalos, que en este tramo recibe el nombre de Peniche o Barranco del Peniche, posibilita que éste pueda actuar de caja de resonancia propagando el sonido por el valle colindante.

En la ladera sur del lomo se encuentra un grupo de cuatro cuevas naturales reutilizadas hasta épocas recientes como alpendres y pajero por los vecinos del lugar, y que pudieron haber sido igualmente utilizadas en la etapa aborigen como viviendas, sin que podamos establecer qué tipo de relación existía con las prácticas desarrolladas en la cima, aunque vuelve a estar patente una vez más la asociación espacial del litófono con un yacimiento aborigen.

Por otro lado, la situación estratégica del lomo le permite tener una amplia perspectiva desde la que se divisa la mayor parte de la costa y las medianías de Telde, una zona muy densamente poblada



Lomo de la Campana, ladera sur. En primer término el conjunto de cuevas, en lo alto el litófono. (Foto: Alfonso León Cabrera.)

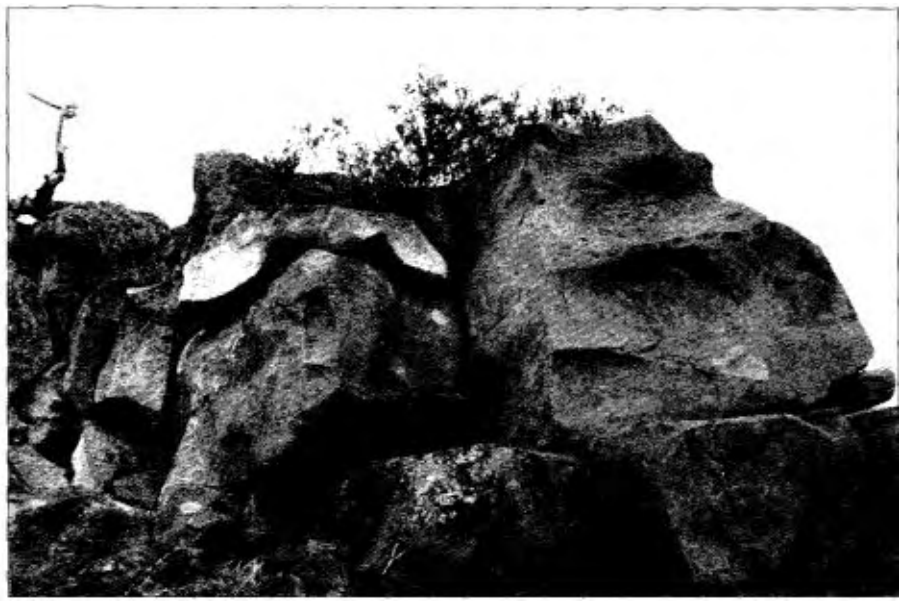


El litófono del Lomo de la Campana. Se aprecia el desgaste producido por el golpeteo continuado.

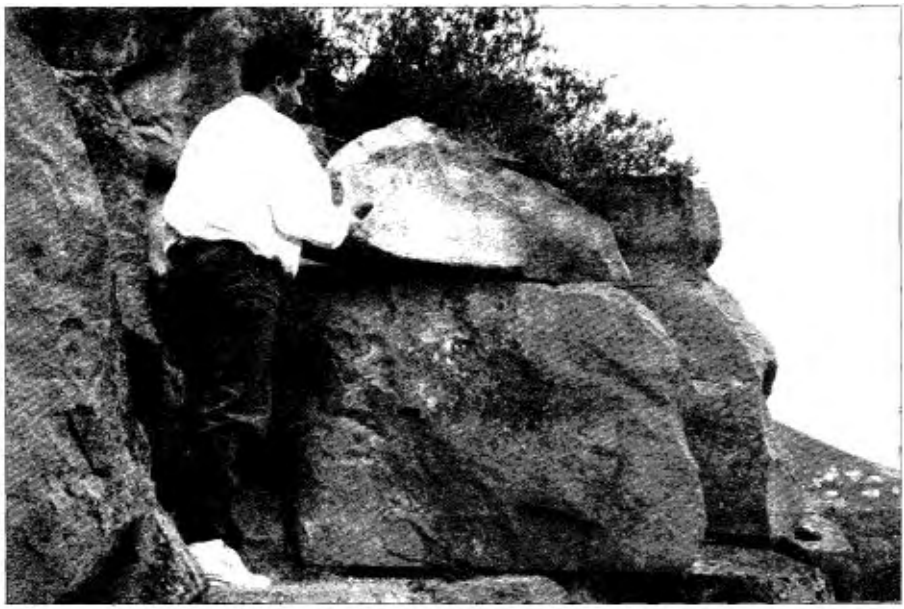
de la isla desde la prehistoria hasta la actualidad. Este emplazamiento del litófono refuerza la hipótesis de su posible utilización para transmitir mensajes o simplemente dar la voz de alarma o aviso. Una función similar a la desempeñada por las atalayas históricas, lugares prominentes desde los que se podía vigilar un amplio territorio y a la vez transmitir mensajes, bien mediante señales luminosas (fuegos) o bien acústicas (salvas, toques de bucios o caracolas).

En tiempos más recientes sabemos que la familia propietaria de los terrenos, y que vivió en el lugar hasta no hace mucho tiempo, era conocida con el sobrenombre de «los de la campana» por su afición a hacerla sonar, con una finalidad puramente lúdica. El sonido producido era oído nítidamente por los habitantes de la localidad vecina del Lomo Magullo. De hecho, entre algunos de los pobladores de mayor edad de este barrio y del cercano Valle de los Nueve se considera a esta familia como los descubridores [3] de las cualidades sono-

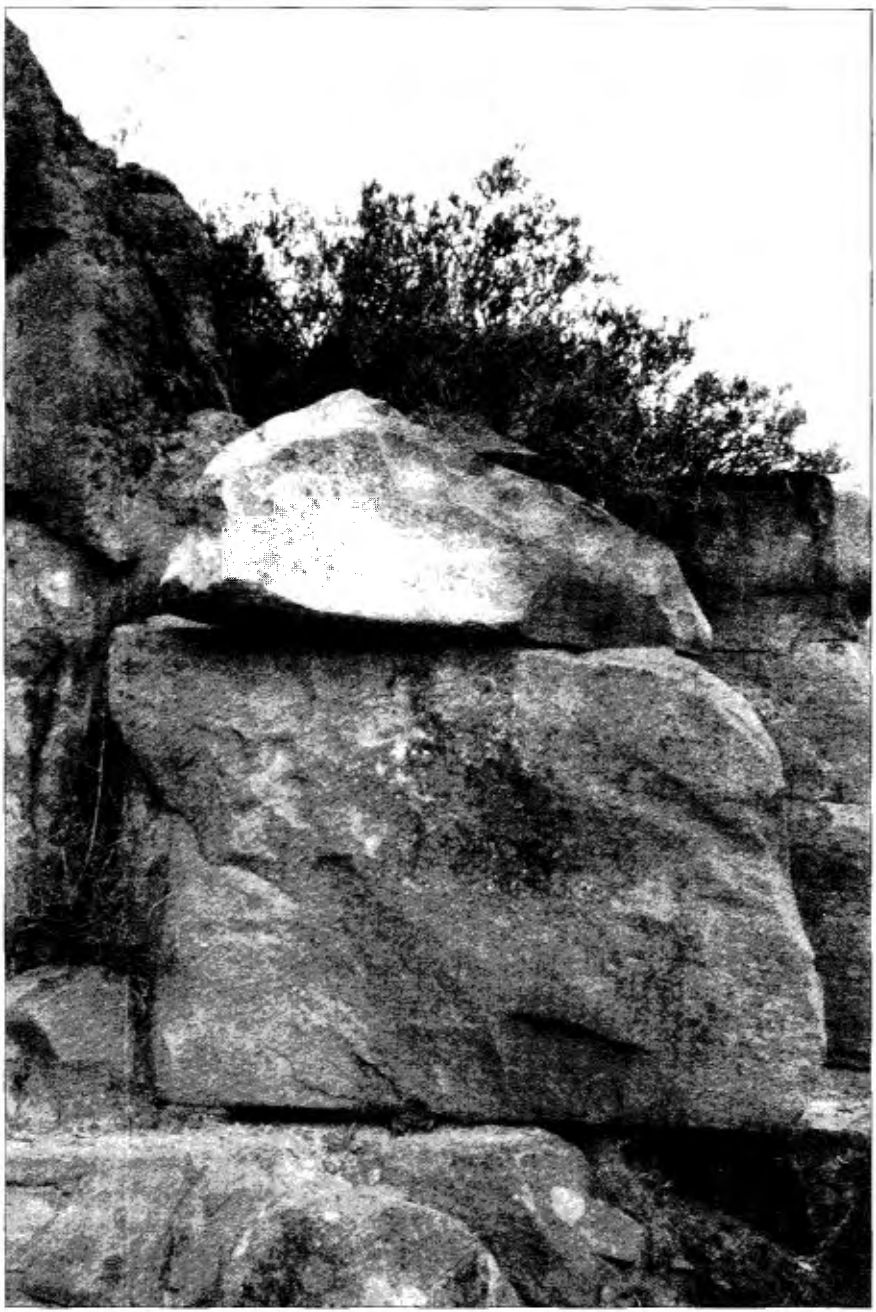
[3] Sin embargo, descendientes de esta familia afirman que «la campana» ya era conocida antes de que sus antepasados se instalasen en el lugar.



El litófono visto desde el SE. Se aprecian las distintas superficies de percusión.



Tocando «la Campana» según la costumbre de los vecinos del lugar.



Detalle del litófono en el que se aprecia la superficie desgastada por la percusión.

ras de estas rocas cuando se instalaron en la zona hace cuatro generaciones (último tercio del siglo XIX) comprando varias parcelas a vecinos del limítrofe pago de Los Arenales para su puesta en cultivo. La práctica se popularizó en los años cincuenta cuando el Lomo de la Campana se convirtió en zona de paso hacia las fincas de Las Hoyas y con frecuencia algunos muchachos se desviaban del camino para hacer sonar «la Campana» como simple «perrería», práctica que todavía continúa siendo habitual entre los cazadores que frecuentan el lugar.

En 1996, con motivo de las fiestas patronales del barrio del Lomo Magullo en Telde, dedicadas a la virgen de las Nieves, se incluía en el programa de festejos una sesión de toques de «la Campana» para recuperar esta práctica en desuso, e incluso parece ser que existía la intención por parte de la comisión de fiestas de llevar la piedra hasta la plaza del Lomo Magullo para instalarla allí con motivo de las reformas de la misma [4]. Lo cierto es que desde entonces se está convirtiendo en práctica habitual entre los jóvenes de la zona acudir a tocar «la Campana» para las fiestas.

OTROS LITÓFONOS

La sonoridad de una roca o de un conjunto de éstas puede ser una cualidad natural, acentuada por su disposición y la configuración del espacio circundante, pero el que una piedra disponga de estas características no quiere decir que necesariamente se haya utilizado en el pasado para producir sonidos. Éste es el caso de algunas rocas que se localizan en el Barranco Furel, en La Aldea de San Nicolás, que han sido descritas como posibles litófonos [5] pero comprobaciones recientes nos han permitido descartar la presencia en ellas de huellas de un uso continuado e intencionado para producir sonidos.

De otro tipo parecen ser los litófonos de los que hemos tenido conocimiento por referencias orales y que no hemos podido comprobar, ya que, al menos en el segundo de los casos, ya no existe. Se trata de sendas piedras situadas en el Barranco de Los Secos, Mogán, y en El Carrizal de Tejeda, que por su posición inestable producían

---

[4] Esperemos que nunca se produzca este traslado, pues lo más probable es que, al modificar su emplazamiento, «la campana» pierda sus cualidades sonoras que en buena medida dependen de su emplazamiento y disposición.

[5] *Museo Canario*, 1990.

un sonido característico, similar al de una campana, cuando sobre ellas pasaban los ganados de cabras. La propagación del sonido por el barranco permitía saber a los pastores dónde se encontraba en ese momento el ganado que habían dejado suelto. En ambos casos el topónimo con el que se conocen, *Laja de La campana* y *La Campana*, respectivamente, es bastante elocuente.

Probablemente no sean éstos los únicos litófonos que se encuentran en Gran Canaria, donde hay topónimos tan sugerentes como «Alto del Campanario» que pueden estar haciendo referencia a fenómenos como los aquí descritos en cualquiera de sus variantes.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R. y SIEMENS HERNÁNDEZ, L. (1987): «La utilización litofónica de grandes rocas naturales por los habitantes prehistóricos de las Islas Canarias». En: *Tabona, Revista de Prehistoria, Arqueología y Filología Clásicas*, vol. VI, 1985-1987, pp. 285-289. La Laguna.

GONZÁLEZ ORTEGA, M. (1994): «Hallazgos sobre la utilización litofónica de rocas naturales en Fuerteventura». En: *El Museo Canario*, vol. XLIX, 1992-1994, pp. 225-238. Las Palmas de Gran Canaria.

I.T.G.E. (1990): *Mapa Geológico de España*. Escala 1: 25.000, Hoja de Telde 1109-II. Madrid.

SIEMENS HERNÁNDEZ, L. (1969): «Instrumentos de sonido entre los habitantes prehispánicos de las Islas Canarias». En: *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 15, pp. 355-366. Madrid-Las Palmas de Gran Canaria.

TEJERA GASPAR, A.; BALBÍN BEHRMANN, R. y FERNÁNDEZ MIRANDA, M. (1987): «Los litófonos prehistóricos de Lanzarote y Tenerife. Estudio Arqueológico». En: *Tabona, Revista de Prehistoria, Arqueología y Filología Clásicas*, vol. VI, 1985-1987, pp. 279-284. La Laguna.

INFORMACIÓN ORAL

Milagrosa García Navarro
José de León Hernández
Eduardo Medina Peñate
Álvaro Monzón
Lothar Siemens Hernández

ORÍGENES Y DEVENIR DEL BAILE LLAMADO «EL CANARIO»

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ
El Museo Canario

1. Consideraciones previas y estado de la cuestión

Es bien conocido que el baile llamado 'el canario' fue la contribución más significativa de Canarias a la cultura europea del Renacimiento y, por su considerable vigencia y variada proliferación, también del Barroco. Se ha supuesto hasta hoy por la mayoría de los autores que han tratado sobre este asunto (incluso por nosotros mismos) que 'el canario' era una danza aborigen que pasó a España con los esclavos canarios vendidos allí durante la conquista de las Islas, popularizándose en la Península primero y acortesanándose a continuación, tanto en España como en el resto de Europa. Pero esta suposición, apuntada ya por algunos cronistas del siglo XVI, quedó siempre pendiente de una revisión rigurosa que la confirmara, la matizara o la desmintiera, a la vista de las fuentes más antiguas que sobre el baile llamado 'el canario' pudiéramos disponer.

Ahora, al utilizar en nuestro título la palabra 'orígenes' en plural, queremos significar que en dicha danza, que se expande por Europa en el último cuarto del siglo XVI (casi cien años después de terminada la conquista de las Islas Canarias), confluyen diferentes elementos de distinto origen, como veremos a lo largo de este tra-

bajo. Y es que cualquier danza o baile se nutre de varios elementos básicos combinados: fundamentalmente de la música, de la coreografía y del tipo estrófico (cuando se canta), y por otra parte puede también marcar su denominación algún instrumento peculiar que la acompaña, el lugar donde ha cobrado singularidad, etc. El nombre de la danza puede venir de cualquiera de todas estas fuentes que confluyen. Así, y refiriéndonos a guisa de ejemplo a tres conocidísimos especímenes canarios, 'folía' es un complejo eminentemente musical, ya famoso en el siglo XVI, que sirve todavía hoy de base a la danza y a las variantes melódicas que se cantan bajo ese nombre en las Islas [1]; 'jota' o 'isa' se refiere a un tipo de baile que originalmente consistía en pasos saltados ('sotados', por la conocida transformación en /o/ del grupo /al/: 'jota', 'xota' o 'sota' vale por 'salta', e 'isa', nombre del baile popular canario emparentado con la jota, significa 'salta' en bable asturiano [2]); 'seguidillas', por último, alude como nombre de baile a la letra que se canta mientras se baila, al tipo de estrofa que adopta el canto. Por otro lado, como hemos apuntado, hay variantes de algunos géneros muy extendidos cuyos nombres aluden a las localidades en que se practican: 'sevillanas' son las 'seguidillas' específicas de Sevilla; 'malagueñas' son las folías al estilo lento propio del fandango de Málaga, dado que la familia de los fandangos procede musicalmente de la antigua folía (lo que pone de manifiesto la comparación musical de ésta con aquéllos).

Tenemos, por lo tanto, que 'canario' es un baile que se populariza en el siglo XVI y que pronto se convierte también en danza culta, en cuya denominación, siempre inalterable, sólo se quiere indicar su origen: Canarias. El nombre no nos dice en principio nada más,

---

[1] Cfr. SIEMENS HERNÁNDEZ, LOTHAR: «La folía histórica y la folía popular canaria», en *El Museo Canario*, XXVI (Las Palmas de GC, 1965), pp. 19-46.

[2] Por su importancia, merece ser tratado aparte el tema de la influencia del noroeste peninsular en el poblamiento rural de Canarias a raíz de la conquista, en el que debieron incidir aportaciones de tal área concretándose en Asturias, norte de León y Orense: esto no sólo se echa de ver en particularidades lingüísticas (la /o/ final pronunciada como /u/ y determinados vocablos y modismos), sino también en segmentos de la cultura material, como la tecnología del arado, del yugo, la raza de la vaca basta canaria, la costumbre de pescar morenas silbando con carnada de pulpo, el nombre de 'sorondongo' aplicado a la antigua 'jeringonza' (en Asturias 'serendengue'), el 'baile del tambor', que es un baile romancesco trasplantado en todos sus rasgos (coreográficos y musicales) de los vaqueiros asturianos, las concomitancias entre las formas y nomenclatura de la lucha canaria histórica con la leonesa, etc. La voz 'isa' de origen asturiano no debe sorprendernos en este contexto.

nada indicativo del tipo de danza o de su música o de su letra. Pero sobre estos particulares nos han revelado más detalles quienes desde mediados del siglo XVI han escrito sobre él, y así conocemos desde esa época su distintiva esencia coreográfica, sus músicas (en plural) y ocasionalmente también sus letras (en plural). Es fácil deducir que el sustantivo que antecede a 'canario' es 'baile' o 'son', y no 'música' ni 'canción' ni 'letra', que son femeninos. Porque desde que aparece en el siglo XVI, todo el mundo sabe que 'canario' es un *baile* característico, diferente, con una música también específica: el baile que traen (o se atribuye a) los canarios. Pero ¿qué canarios? ¿Los aborígenes anteriores a la conquista del siglo XV, o los que componían ya al mediar el siglo XVI la segunda y tercera generación de criollos y mestizos en el marco de la nueva cultura implantada?

La cuestión que acabamos de plantear constituye el núcleo fundamental de este asunto, pues o bien se trata de una danza aborigen que sobrevivió, no sabemos si acompañada o no de su música genuina, y que llegó a Europa en la época misma de los aborígenes, o bien se trata de una recreación popular y espontánea del siglo XVI (acaso un producto híbrido generado en las propias Islas dentro de una tendencia nostálgica y autoafirmativa) que fue pronto acogida en el continente por el gusto colorista de aquellas corrientes que, en la Europa del Renacimiento, dieron paso a las danzas exóticas en las cortes y en los salones. Recordemos que las canciones lamentosas y nostálgicas conocidas como *endechas de Canarias* se expandirán también por España desde mediados del siglo XVI[3], como el baile llamado *el canario*, que es otra cosa. Ambas modas canarias coinciden cronológicamente en el inicio de sus respectivas eclosiones peninsulares: hacia 1550. Y es a partir de entonces cuando se habla de estos géneros que se van a conocer inmediatamente en Europa, coincidiendo con la práctica y expansión de otros nuevos exotismos americanos y africanos, no antes.

Sobre la danza y músicas del 'canario' histórico europeo existen ya algunas investigaciones que sitúan el tema. Muy especial mención merece el estudio histórico que sobre este baile publicó en Colombia en 1976 Susana Friedmann de Herz, con el propósito de «examinar las referencias sobre el 'canario' que han podido ser halladas en textos y ejemplos de literatura, danza y música»[4]. No obstante, hasta la

[3] Véase más adelante la nota 36.

[4] HERZ, SUSANA DE: *Viajes y mutaciones de una danza del Renacimiento* (Bogotá: Colegio Máximo de las Academias de Colombia, 1976). Aunque no se explicita en el título, la danza a la que se refiere es 'el canario'.

fecha no se ha llegado a meditar sobre sus primeras referencias, ni a aclarar cuándo y de qué manera llegó este baile a Europa, ni por qué interesó más allá de los Pirineos; y por lo que respecta a los orígenes y a la particular trayectoria histórica de nuestro baile en los diferentes ámbitos geográficos en los que se desenvolvió (temas centrales de nuestra tarea), quedaban todavía hasta el comienzo de esta última década del siglo XX tres incógnitas fundamentales por resolver, a saber:

1.ª Constatar si existe una cita de la voz 'canario' aludiendo a un baile originario de Canarias en algún texto español anterior a 1550. De no ser así, seguiría existiendo una enorme laguna temporal entre la extinción de la cultura aborigen de las Islas y la eclosión continental del baile denominado 'canario', lo que pondría en cuestión la estirpe aborigen del baile que le habíamos atribuido hasta ahora.

2.ª Desde 1581 se documenta por vez primera en los tratados de danza (concretamente en *Il ballarino* de Fabritio Caroso, publicado en Venecia) una descripción del mismo y una música ligada a este baile, aspecto éste que se enriquecerá con más ejemplos en otros tratados y repertorios que aparecerán en los años siguientes hasta finales del siglo XVIII. Algunos autores a partir de entonces, copiando las fuentes anteriores, insisten en la misma melodía para el 'canario', mientras que otros compendios de música instrumental arman ocasionalmente la música sobre otras melodías similares, pero inventadas. No obstante, hay un ritmo, un aire y un patrón de dimensiones comunes en casi todas las versiones musicales, de donde ha surgido una segunda definición de 'canario' como 'tañido músico que se danza' (una acepción que sólo aparece a partir de principios del siglo XVIII con el *Diccionario de Autoridades*, como bien ha observado M. Trapero [ver nota 5], pues con anterioridad era primordialmente un 'baile'). Esa música, ese patrón, ese ritmo, los elementos estructurales que emparentan a todas las versiones musicales del 'canario' y que, presumiblemente, trae el baile consigo cuando llega al continente, ¿son diferentes a lo que existía como lenguaje musical en Europa? ¿Podría tratarse de música aborigen canaria? Y si no, ¿cuál es su origen?

3.ª Del estudio coreográfico ¿puede deducirse que el 'canario' es un baile aborigen insular, al menos en sus raíces? Y por otro lado, ¿ha pervivido el 'canario' hasta hoy en Canarias? ¿Dónde y de qué manera ha pervivido?

La primera de estas cuestiones parece haberla resuelto en 1993 M. Trapero en su revisión filológica de la voz 'canario' significando

'baile antiguo originario de las Islas Canarias' [5]. Nos interesará la fecha del punto de partida, especialmente, advirtiendo además que el autor de este minucioso trabajo fija definitivamente la historia total del significante que nos ocupa: un cúmulo informativo sobre el que evitaremos abundar en este trabajo y al que remitimos al lector interesado. En la introducción del mismo establece un estado de la cuestión que, por suficiente, no vamos a reiterar tampoco aquí.

La segunda cuestión no ha merecido la atención de los estudiosos españoles, aunque sí la de los anglosajones Dolmetsch y Hudson, especialmente desde el punto de vista de la organización de la danza y de su música (este aspecto aún de manera muy resumida) en Europa [6].

La tercera, por lo menos en cuanto a la supervivencia del 'canario' en Canarias, ha interesado más a investigadores locales como Bethencourt Alfonso [7], Rafael Hardisson [8], Elfidio Alonso [9] y algunos otros [10], quienes, sin contemplar el corpus de melodías históricas inherentes al 'canario' y la estructura musical que lo caracteriza, han aventurado conclusiones muy desviadas de la realidad, como es afir-

---

[5] TRAPERO, MAXIMIANO: «Lengua y cultura: sobre las definiciones del *canario* 'baile antiguo originario de las Islas Canarias'», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XVLVIII-1993 (Madrid: CSIC, 1993), pp. 47-79. Deriva este trabajo, por ampliación de una de las definiciones concretas del término 'canario', de la anterior aportación del mismo autor: «Variantes e invariantes de contenido en las definiciones del 'Diccionario' académico: sobre el(los) significado(s) de 'canario'», en el *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXXI - cuaderno CCLIII - Mayo/Agosto 1991 (Madrid: Academia Española, 1991), pp. 245-273. En adelante, 'TRAPERO: 1993' se refiere al primero de estos dos artículos, y 'TRAPERO: 1991' al segundo.

[6] DOLMETSCH, MABEL: *Dances of Spain and Italy from 1400 to1600* (London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1954), pp. 52-73. HUDSON, RICHARD: voz «Canary», en *New Grove's Dictionary of Music and Musiciens*, vol. 3 (London: Macmillan, 1980), pp. 676-678. Con ejemplos musicales.

[7] *Los cantos y danzas regionales* (Santa Cruz de Tenerife: Librería Hespérides, s.a.).

[8] Bajo el pseudónimo de AMARO LEFRANC, Rafael Hardisson publicó dos aportaciones al tema en cuyos títulos afloran ya la confusión formulatoria y un grave equívoco: «Las endechas aborígenes de Canarias, el 'tempo canario' y el 'tempo di canario'», en *Revista de Historia* núms. 101-104 (La Laguna: Universidad, 1953); y respondiendo a la confusión generada por este artículo, otro no menos errático titulado «En torno al 'tempo canario'», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, N.° 3 (Madrid-Las Palmas: Patronato de la Casa de Colón, 1957), pp. 205-244.

[9] Cfr. ALONSO, ELFIDIO: *Tierra canaria*, fasc. l° (Madrid: Zacosa, l981) y *Estudios de folklore canario* (Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 1985), ver especialmente p. 95.

[10] Aportaciones anteriores de MAFFIOTTE, LUGO y MASSIEU, por ejemplo, citadas todas por TRAPERO: 1993, nota 1.

mar que el 'canario' pervive en el 'tanganillo'[11], o en el 'tajaraste' de Tenerife[12], o en el 'baile del tambor de La Gomera'[13], géneros dancísticos éstos (y otros también invocados y que excusamos aludir aquí) cuyos orígenes musicales son a todas luces bien diferentes de los del 'canario'. No despreciamos en absoluto sus reflexiones; pero debemos considerar que, dado que no se hace ciencia opinando, sino investigando y analizando, la bibliografía fundamental y válida que ayuda a enfocar correctamente los aspectos señalados de nuestro tema, prescindiendo de lo que nosotros mismos hemos adelantado hace años, se puede reducir en el momento actual sólo a las aportaciones de Querol[14], Dolmetsch[15], Hudson[16] y Trapero[17], aparte de los aspectos puntuales aportados por S. de Herz que señalaremos en su momento. Otras aportaciones inducen más a confundir las cosas que a aclararlas.

El 'canario' no se puede deducir a través del examen de algunas danzas populares vigentes actualmente en las Islas, como hace por ejemplo Hardisson en su compleja disección del 'tajaraste' tinerfeño,

---

[11] El 'tanganillo' es un género de 'seguidillas'.

[12] El 'tajaraste', nombre de danza no documentado antes del siglo XIX en Canarias (la primera cita es de Álvarez Rixo), se caracteriza por una música generada a partir de un conocido ritmo de tambor que es frecuente para acompañar diversas danzas en la Península ('charadas' salmantinas, por ejemplo) y está documentado como uno de los ritmos básicos del toque de caja ya en tratados del siglo XVI.

[13] El 'baile del tambor' de La Gomera, también denominado allí 'tajaraste', es en Canarias, como hemos afirmado en la nota 2, otro occidentalismo cultural: es un baile romancesco con igual función, coreografía y música que la practicada hasta nuestro siglo por los Vaqueiros asturianos, como bien demostró MAXIMIANO TRAPERO en su trabajo: «Las danzas romancescas y el 'baile del tambor' de La Gomera», en *Revista de Musicología*, IX-1 (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1986), pp. 205-250. Sorprende que Trapero, que ha demostrado fehacientemente la verdadera filiación de tal danza hace más de diez años, contemple después con respetuosa distancia, en su mencionado estudio filológico de 1993 (ver nota 5), la simple opinión no argumentada de quien afirma que el 'baile del tambor' gomero procede del 'canario'.

[14] QUEROL GAVALDÁ, MIGUEL: *La música en las obras de Cervantes* (Barcelona: CSIC, 1948). Entre las pp. 99-101 recoge atinadísimas reflexiones sobre lo que nos dicen del 'canario' Cervantes y sus coetáneos, así como da noticia de variantes, versiones populares más recientes, etc.

[15] DOLMETSCH, MABEL: *Op. cit.* en nota 6. Recoge y comenta minuciosamente la coreografía del 'canario' según se describe en los tratados de Caroso (1581), Arbeau (1588) y Negri (1602/4) en las pp. 52-73, incluyendo una ilustración y los ejemplos musicales correspondientes.

[16] *Op. cit.* en nota 6.

[17] Vide *op. cit.* en nota 5.

sino al revés: observando cómo se articulan las coreografías y melodías más antiguas ligadas al 'canario' y lo que va permaneciendo de ellas a través del tiempo. Y para saber qué hay de aborigen en él tendríamos que conocer mejor la praxis musical de nuestros aborígenes, lo cual, desgraciadamente, se reduce a un corto número de impresiones vagas plasmadas en sus textos por los cronistas de la conquista, enriquecidas con cierta fantasía por una segunda camada de cronistas y copistas tardíos [18]. Nosotros vamos a intentar a continuación, porque nos parece necesario en este contexto, una nueva vía de abordaje al tema fundamental de lo que en realidad debió ser la música aborigen de Canarias, especialmente por lo que respecta a las danzas.

---

[18] Hay, efectivamente, dos visiones del mundo aborigen: la de los testigos coetáneos de los antiguos canarios hasta finales del siglo XV (principalmente Recco, Le Canarien, Gomes Eanes de Zurara, Cadamosto, la *Crónica de los Reyes Católicos*, y las *Décadas* de Palencia), y la de los historiadores y poetas renacentistas de finales del siglo XVI ligados a la tertulia de Cairasco de Figueroa, que magnifican el mundo aborigen y que, a un siglo de distancia, enriquecen la información sin que sepamos lo que inventan o imaginan y lo que toman de fuentes para nosotros desconocidas hoy (principalmente Espinosa, Torriani, Abreu Galindo, Viana y el propio Cairasco). Entre estos dos bloques está la *Crónica de la conquista de Gran Canaria* (1478-1483) atribuida al alférez conquistador Alonso Jáimez de Sotomayor, de la que se conservan sólo copias y versiones tardías (desde mediados del siglo XVI en adelante: la versión Ovetense, la Matritense, la Lacunense, la de Sedeño, la de Gómez Escudero, etc.) en las que, hasta bien entrado el siglo XVII, se van interpolando adiciones que las desvirtúan como material informativo fiable, lo cual toca de manera especial y muy de lleno a los aspectos musicales que nos interesan. También tardía es la relación sobre el descubrimiento y conquista de Canarias inserto por el portugués azoriano GASPAR FRUTUOSO en sus *Saudades da Terra* (segunda mitad del siglo XVI), si bien utiliza fuentes portuguesas no conocidas por los cronistas españoles que nos dan una visión diferente y novedosa de lo acaecido en el siglo XV en las Islas, así como del mundo aborigen.

Una compilación comentada de los aspectos musicales más relevantes contenidos en todas estas fuentes, con especiales consideraciones sobre las danzas prehistóricas canarias, puede verse en SIEMENS HERNÁNDEZ, LOTHAR: *La música en Canarias. Síntesis de la música popular y culta desde la época aborigen hasta nuestros días* (Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1.ª/1977, 2.ª (con algunas enmiendas)/[1982]). Sobre las danzas véase concretamente pp. 22-25. El texto sobre la música aborigen ha sido editado en varias publicaciones diferentes, incluida una versión con ilustraciones en la magna edición de Edirca de la *Historia General de las Islas Canarias* de A. MILLARES TORRES (vol. I: Las Palmas, 1975, pp. 347-366).

2. Música y danzas de los antiguos habitantes de Canarias a la luz de las tradiciones musicales de las poblaciones del África Blanca

Las observaciones de los cronistas de la conquista de Canarias relativas a la música aborigen siempre nos han parecido insuficientes. Sólo plasman superficialmente sus «impresiones» ante un hecho cultural absolutamente exótico para ellos y ajeno a su manera de sentir. Pero esas impresiones, que siempre hemos manejado dándoles vueltas en torno a sí mismas, requerían otra perspectiva. De este modo, hace pocos años intentamos otra vía comparativa que pudiera arrojar luz y dar un sentido cultural más coherente a los datos de nuestros cronistas, y así nos aproximamos al conocimiento de los presupuestos musicales no islámicos del vasto conjunto de pueblos del África Blanca, principalmente los bereberes, de cuyo variopinto árbol cultural eran los canarios prehistóricos una gavilla de marginales ramitas [19]. Canarias es, en efecto, una zona límite y aislada de aquel mundo, pero con la ventaja de que, al no haber sido asimilada por el Islam, pervivieron en estas Islas maneras y modos relacionados con aquellas antiguas culturas norteafricanas que posiblemente permanecían poco mixtificados en el momento de la conquista de los españoles, en los umbrales mismos del Renacimiento europeo.

Hay que aclarar, no obstante, que el Islam nunca estuvo interesado en interferir en las músicas tradicionales de los pueblos en los que se implantaba. Originariamente, la música no tiene relevancia alguna en esta doctrina. Pero sus portadores y administradores, los árabes, sí implantaron una nueva lengua (con todo lo que esto conlleva) y cultivaron por doquier y con prestigio la poesía y la música árabes en niveles cultos. Esto, de alguna manera, hace mella y marca impronta en la cultura de los pueblos asimilados a lo largo de los siglos, pues lo que se pretendía era una universalidad religiosa, lingüística y, en cierto modo (y a niveles de poder), también cultural. No obstante, en todas las naciones dominadas por el Islam perviven sus lenguas

[19] Nos referimos a la siguiente conferencia, que pronunciamos el 19 de noviembre de 1992 en La Laguna con motivo de la apertura del curso 92/93 del Instituto de Estudios Canarios: *Factores comunes en las tradiciones musicales del África Blanca y sus referentes en las Canarias prehispánicas*. Por razones de forma no hemos querido publicar aún esta lección inaugural, porque, aparte de haber sido escrita para ser escuchada, comprende además algunas audiciones comentadas y analizadas a lo largo del discurso. En este capítulo resumimos los resultados de tal investigación que nos parecen más útiles.

particulares y los más diversos ritos sociales (en menor medida los religiosos de origen), incluyendo sus músicas tradicionales [20].

Los mediterráneos descendientes de las antiguas poblaciones del África Blanca, que se expandían aproximadamente por todo el tercio norte del continente africano, se reparten hoy entre tres zonas principales de esa geografía. Al este, en el Valle del Nilo y sus aledaños, un importante grupo originariamente de beduinos libio-egipcios que se han adaptado a la agricultura y al sedentarismo (principalmente los fellahin, población básica que denota hoy en día un marcado nivel de aportaciones negroides y que es la que conserva la antigua cultura y lengua copta). Al norte, en todo el entorno de la cordillera del Atlas, viven todavía diseminadas multitud de diversas tribus de bereberes sedentarios (en torno a seis millones de individuos) divididos en dos zonas culturalmente algo diferenciadas, una hacia el oriente de la cordillera y otra al occidente. Por último, al sur, están los nómadas de todo el Sáhara, ramificaciones bereberes que alcanzan por oriente hasta el oasis egipcio de Siwa; entre ellos se observan ahora también fuertes incidencias raciales de tipo negroide y etiópido (consecuencia de largos siglos de caravaneo, del esclavismo y de los intercambios por la incursión del Islam hacia el sur), pero que se han nutrido también en diferentes ocasiones de ciertas tribus del Atlas expulsadas en diferentes momentos de su entorno original (los tuaregs, por ejemplo).

Sólo podremos examinar aquí la música tradicional de estos pueblos muy someramente (aun a riesgo de violentar una compleja realidad en aras de la más mínima síntesis), lo cual nos va a situar también en una perspectiva externa y simplista similar a la que permitió a los antiguos cronistas de la conquista de Canarias observar en síntesis y superficialmente la praxis musical de los antiguos canarios. Así, predispuestos pues a tal abstracción, denotamos fácilmente en la música de esos pueblos una serie de características que se concretan en claros rasgos comunes de tipo muy general que la distinguen radicalmente de las de las culturas del África Negra, por ejemplo, y, por supuesto, de la música culta árabe, cuyos presupuestos y estruc-

[20] A pesar de esta evidencia, es frecuente que las prácticas musicales de todos estos pueblos se engloben en un concepto general de «música islámica», determinado por un criterio antes lingüístico (el árabe como lengua oficial) y religioso, que analítico. Pero hay que convenir que ni siquiera «música árabe» es un concepto unitario en un plano cultural más elevado; en principio, y sólo contemplando el panorama a grandes rasgos, se aprecia desde siempre en el mundo islámico una gran diferencia entre la música árabe oriental y la occidental o andalusí (de origen español) que se practica aún en el Magreb.

turas tan particulares no vamos a considerar aquí en absoluto. Pero es interesante observar los siguientes rasgos diferenciadores en ambos mundos africanos:

a) Dentro de la preferencia común por el canto colectivo, en la franja bereber es frecuente la división física del grupo en dos coros, uno para cada sexo y, aun cantando todos la misma melodía, en el África Negra suelen las mujeres confundirse con los hombres (coros mixtos) cantando al unísono en su registro grave, mientras que las mujeres bereberes cantan en su octava natural, siendo los hombres los que agudizan en determinados cantos la voz para ponerse en los niveles de ellas.

b) Es frecuente el recurso de la polifonía (por diversos procedimientos) en el África Negra, mientras que en la Blanca predomina un sentido monódico del canto coral bastante estricto en sus contornos.

c) Exclusión del gusto por la polirritmia en el mundo bereber, donde predominan los acentos elementales marcados por percusiones regulares, simples y contundentes.

d) Gran riqueza de instrumentos y mixturas sonoras en el África Negra, con tendencia a la extorsión o modificación de los timbres (incluso de la voz humana en ciertas zonas), en el marco de una materia sonora rica de timbres, fluida y dulcificada en su efecto. Frente a esto, pobreza de recursos instrumentales en el mundo bereber, con gusto por la simetría y el orden en la disposición del grupo y un canto colectivo fuerte y enfático. Los géneros tenidos por más genuinos y tradicionales se ejecutan sólo mediante los medios corporales (voces, pies y manos), con ausencia de cualquier instrumento.

Si nos atenemos a los repertorios, los fellahin de la cuenca del Nilo, así como los bereberes libios orientales que se asientan en torno al oasis de Siwa, mantienen todos unas tradiciones musicales en torno a los ritos de boda y cantos épicos y de guerra. Disponen sus danzas en filas y en semicírculos, y las acompañan con un fuerte batir alternado de pies (partes fuertes del compás) y manos (partes débiles), esto es, no de manera individual (cada uno a su aire), sino todos organizados y sincronizados coralmente [21]. La incorporación

[21] Cfr. HICKMANN, HANS + HERZOG VON MECKLENBURG, CARL GREGOR: *Catalogue d'enregistrements de musique folklorique égyptienne, précédé d'un rapport préliminaire sur les traces de l'art musical pharaonique dans la mélopée de la Vallée du Nil*, libro + disco con grabaciones de campo seleccionadas (Strasbourg / Baden-Baden: Ed. Heitz, 1958. También HERZOG VON MECKLENGURG, CARL GREGOR: *Aegyptische Rhythmik* (Id: Id, 1960).

de instrumentos viene dada por la proliferación de los mismos en aquella zona a lo largo de los siglos. Usan principalmente como membranófonos la 'darabuka' y el pandero sin sonajas llamado 'tarr', y ocasionalmente algún cordófono como la lira, pero nunca ejecutada melódicamente, sino rítmicamente. Los nubios del sur de Egipto y norte del Sudán muestran en su instrumentario la fusión de los dos mundos culturales africanos [22]: junto al golpeo rítmico y coral de pies y manos y algunos platillos metálicos llegados de Egipto, aparecen elementos aportados por los hombres de color sudaneses, como tubos metálicos golpeados, sacudidores y, junto a los membranófonos más arriba mencionados, el timbal 'naqrazán' y tambores sudaneses de diversas formas y facturas.

Aunque toda esa zona oriental está geográficamente muy alejada de Canarias y muy mixtificada por el frecuente cruzamiento de culturas, observamos la existencia de rasgos musicales esenciales que veremos también en las restantes zonas pobladas por los bereberes propiamente dichos. Pero al margen de lo musical hay allí también, especialmente entre los fellahin, algunos rasgos culturales muy interesantes para nosotros, como por ejemplo una lucha con garrote y una modalidad de lucha cuerpo a cuerpo que, aunque no se parece a la canaria actual, sí se asemeja a lo que nos describe el cronista Sedeño como lucha prehispánica entre los aborígenes de Gran Canaria [23].

El epicentro más genuino de los bereberes (con una población no inferior a los seis millones de personas) se asienta en amplias zonas de Marruecos y Argelia (son los gétulos y númidas del África antigua), y desde el entorno de la cordillera del Atlas, como hemos dicho, se extienden de forma dispersa por Túnez y Libia hasta los confines occidentales egipcios y, muy mestizados, hasta la franja sudanesa subsahariana (especialmente, desde el Sudán propiamente llamado hasta Mali, pasando por el norte del Chad y la República del Níger). En Libia es todavía la lengua bereber la segunda en importancia después del árabe; allí se encuentran grandes asentamientos en determinados oasis de su desierto y en ciertas zonas montañosas, como el Yébel y Nefusa. También son bereberes los llamados 'garamantes' del Sáhara.

---

[22] Cfr. SIMON, ARTUR: «Islamische und afrikanische Elemente in der Musik des Nordsudan am Beispiel des Dikr», en *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, I (Hamburgo: Verlag Karl Dieter Wagner, separata s.a.), pp. 249-278.

[23] Cfr. a este respecto nuestro artículo divulgativo «Naguib Mahfuz y las luchas populares en Egipto», en el periódico semestral *Noticias del Museo Canario* (Las Palmas de GC) N.º 5 (julio-diciembre de 1993), p. 8.

Prescindiendo de los ritos islámicos con sus entonaciones de recitación coránica (las cuales tiñen a veces diversos episodios de su folklore tradicional), observamos en todos estos pueblos unas manifestaciones musicales propias [24] que orbitan en torno a la circuncisión (costumbre implantada, pero en la que deben haberse recogido sus antiguas manifestaciones tradicionales propias de ritos de iniciación o similares) y especialmente a los desposorios, cuya fiesta musical tiene mucha importancia para ellos y se articula en una sucesión de confrontaciones, cantos y danzas diferentes, comenzando por el 'urar' que entonan las mujeres y terminando por el 'ahwash', la gran danza principal en la que participa toda la comunidad: los hombres a un lado marcando fuertemente el compás con los pies contra el suelo, mientras enfatizan el sonido golpeando un coro de panderos sin sonaja (tarr), y las mujeres enfrentadas, que marcan los tiempos débiles del compás palmeando muy acompasadas con sus manos. Este 'ahwash', para el que no hay espectadores por participar en él toda la comunidad en bloque, está extendido por toda la parte occidental del Atlas y hacia el sur, y actualmente tiende a expandirse hacia la parte argelina, robándole terreno a la otra gran danza que para el mismo fin practican los bereberes del atlas oriental, el 'ahidus', de similares características (una y otra conviven en muchos puntos del Atlas central).

Los cantos de guerra y épicos, muy afectados por el estilo de la recitación coránica, son interpretados por los rapsodas que guardan la memoria histórica del grupo. También hay rapsodas itinerantes. Esto es algo común a todos los bereberes, y constituye, con los cantos de boda y de circuncisión, el fundamento casi exclusivo de la más genuina actividad musical de tipo tradicional que poseen [25]. Así, encontramos estos géneros todavía entre los tuaregs del sur del Sáhara (probablemente los antiguos 'targa' que los cronistas árabes del siglo X situaban, tras su desplazamiento desde el Atlas, al sur de Marruecos, frente a las Canarias, siendo luego nuevamente desplazados hacia el interior en que hoy habitan y reemplazados por los 'sanhhaya', denominados 'zanagas' por nuestros cronistas en el siglo XV. Los intentos de Caro Baroja por identificar a los descendientes de los zanagas entre los bereberes del Sahara español tropezaron

[24] Cfr. LORTAT-JACOB, BERNARD: *Musique et fêtes au Haut-Atlas* (Paris: Mouton Éditeur, 1980). También las notas a su disco LD 786 *Musique berbére du Haut-Atlas* realizado en colaboración con H. JOUAD.

[25] Cfr. LORTAT-JACOB, BERNARD: «Berber Music», en *New Grove's Dictionary or Music and Musicians*, vol. 2 (London: Macmillan, 1980), pp. 517-519.

siempre con el alegato de todas las tribus de que ellos eran todos de estirpe árabe y descendientes del Profeta..., actitud que constatan también otros investigadores de bereberes de otras zonas)[26]. Entre los tuaregs existen tradiciones musicales cuya configuración y efecto son de altísimo interés para nosotros [27].

Entre los bailes de boda colectivos de los saharianos más próximos al Atlántico, cuyo instrumento básico sigue siendo el pandero sin sonajas que golpean a compás y en coro, figura una danza guerrera o competitiva esgrimiendo palos o varas, que lanzan al aire y recogen, con alardes acrobáticos y, en ciertos momentos, fingiendo ataques y defensas. Los pateos y palmoteos corales son norma en casi todas las danzas de estas fiestas.

Como se ve, el instrumentario básico de todos los grupos bereberes es el tambor de marco (pandero) sin resonadores que distorsionen su timbre (sin sonajas), instrumento que no se documenta en la prehistoria de Canarias [28], donde los cronistas insisten en que la música era aquí «sin instrumentos», ejecutada con los pies, las manos y la boca (canto acompañado de golpes de pie y palmoteos), todos en grupo y formando una sonada «muy a compás», es decir, coral y perfectamente concertada, y además «graciosa». La participación de toda la colectividad para hacer música con motivo de sus bodas y las disposiciones básicas que adoptan los danzantes son rasgos generales que también llaman la atención de nuestros cronistas: en rueda y en filas enfrentadas, como en el mundo bereber. Asimismo, la incidencia de danzantes solistas que hacen alardes acrobáticos también forma parte de los números de boda bereberes y se documenta en Canarias en los bailes a los que hemos aludido, que se practicaban principalmente para festejar sus «casamientos». En otro orden de cosas, el bardo que guarda la memoria histórica en sus cantos es aludido también por los cronistas de Canarias: Abreu Galindo, por ejemplo, nos revela que la memoria de los isleños más valientes perduraba en los cantares de los gomeros transmitidos desde antiguo.

El papel de las mujeres como cantoras aparte de los hombres es algo consustancial a la tradición bereber y también se documenta en

---

[26] Véase CARO BAROJA, JULIO: *Estudios saharianos* (Madrid: CSIC, 1955).

[27] Más que lo expresado por TOLIA NIKIPROWETZKY en su corto artículo «Tuareg music», en *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19 (London: Macmillan, 1980), pp. 236-237, nos interesan algunas grabaciones étnicas comentadas de música de estos grupos de nómadas saharianos realizadas por el Museo del Hombre de París y por la Unesco, principalmente.

[28] Sobre la música aborigen de Canarias cfr. nuestro libro ya citado en la nota 18: *La música en Canarias...* (Las Palmas de Gran Canaria: Museo Canario, 1977).

Canarias, epecialmente en La Palma (según Gaspar Frutuoso y Leonardo Torriani) y estaba relacionado con la cosa amorosa, o probablemente también con los ritos de boda (algo similar al 'urar' de las bereberes del Atlas con el que abren las fiestas de sus casamientos). Sedeño, desde luego, es de los que más insisten en la «gran fiesta de comidas y juegos y bailes» que organizaban los aborígens canarios en sus bodas, es decir, un rito articulado en varios números o episodios, como en el mundo bereber. Y este mismo cronista es el que nos describe someramente el baile que hacían «con unas varas que tenían pintadas ... hacían ademanes con la vara, y muchas mudanzas con gracia y soltura».

Creemos que huelga insistir más en la comparación, pues el parentesco cultural de ambos mundos norteafricanos parece más que evidente, lo que nos conduce a imaginar para estas prácticas musicales contempladas por nuestros cronistas un lenguaje sonoro más cercano al que podemos escuchar hoy entre los bereberes (incluyendo estructuras tetratónicas y pentatónicas de amplio registro) que al europeo practicado en las Españas de entonces y de ahora, en donde el sistema de organización de los sonidos obedece a otros presupuestos melódicos y rítmicos muy distintos.

Como ya hemos resumido en otro lugar, las danzas aborígenes canarias, tomando de las crónicas los datos dispersos de las distintas islas que, pese a denotar diferencias culturales, apuntan también rasgos tradicionales comunes, se dividen (convencionalmente y de acuerdo con nuetro examen de las fuentes de la conquista) en competitivas, rituales y festivas.

La danza competitiva más característica era la realizada con varas pintadas lanzadas al aire y recogidas en medio de saltos y alardes acrobáticos, y se practica de manera similar aún, como hemos dicho, entre los bereberes saharianos. Se documenta para nosotros entre los antiguos habitantes de Gran Canaria y La Palma. En todo su ámbito geográfico aparece esta danza inserta en los rituales de boda.

Las danzas rituales, en tiempos de sequía (rogativas de lluvia) y en ceremonias de tipo religioso, eran «en rueda», como dice Abreu Galindo, y se documentan en varias islas: según en qué islas se documenten, giraban cantando en torno a un monolito de piedra, a un pequeño promontorio montañoso de significación religiosa, a un montón de piedras, o bien en torno a una vara hincada en el suelo (quizás algún tipo de ídolo). En ciertas rogativas de este tipo llevaban los aborígenes varas o ramas en las manos (Gran Canaria). Este tipo de ritos religiosos, bailando todos en torno a una roca o unas piedras, puede haber desaparecido entre los bereberes tras la islami-

zación, de la misma manera que desapareció en Canarias esta costumbre religiosa tras la cristianización.

Las danzas festivas podían ser varias, unas más solemnes (pero siempre muy curiosamente concertadas) y otras más movidas y sueltas, que es lo que quiere expresar Abreu Galindo cuando dice que, frente a los bailes «en rueda», bailaban también «en folía»: dos filas de danzantes que, dando vistosos saltos, se acercaban y alejaban entre sí. Es este baile el que presumíamos que dio origen a la coreografía de la danza llamada en el siglo XVI 'el canario', según habíamos creído siempre, pues en esa evolución de los danzantes se basa la coreografía del baile que con tal nombre se popularizó entonces en Europa. Sólo que Abreu es el primero que formula tan precisa coreografía, y lo hace en la última década del siglo XVI, cuando ya es moda muy conocida 'el canario' bailado de esa manera...

Lo que entra en el continente a través de España, en definitiva, ¿cuándo lo hace y qué elementos aborígenes canarios conlleva realmente? ¿Llega tal baile al continente con ese esquema coreográfico de acercarse y alejarse los ejecutantes con pasos dificultosos que incluían el golpe enérgico de pie o zapateo? ¿De qué manera se propaga? ¿Lo hace con la misma música que practicaban originariamente los aborígenes canarios?

3. La recepción en España y en Europa del baile llamado «el canario»

Si importante es el testimonio de quienes vinieron a Canarias en el siglo XVI y *vieron* a los aborígenes, no lo es menos, por lo que a nuestro tema toca, la noticia o visión del aborigen canario que, por boca de los testigos europeos que viajaron a las Islas o por conocimiento directo de los esclavos aborígenes vendidos en Sagres, Sevilla o Valencia durante dicho siglo, comenzaron a tener los españoles y portugueses de entonces: una visión que, también acompañada de esclavos aborígenes, llegará incluso a las cortes europeas (especialmente a Francia e Italia).

La opinión que se transmite y se percibe es que el canario es un hombre listo, fuerte y, sobre todo, muy habilidoso. Según testimonio de Zurara [29], al mediar el siglo XV los navegantes portugueses man-

[29] Zurara, Gomes Eanes de: *Crónica dos feitos de Guiné*, que compila la memoria de las navegaciones portuguesas hasta mediados del siglo XV, publicada por vez primera según el Ms. autógrafo conservado en B.N. de París por los viscon-

tenían relaciones de amistad con los aborígenes gomeros, quienes les acompañaban a La Palma a capturar nativos de aquella isla (los gomeros desempeñaban el trabajo de la captura) y luego seguían con los portugueses hasta el sur de Portugal (Ponta de Sagres), en cuyo mercado de Lagos eran vendidos los palmeros cautivos; allí se paseaban los reyezuelos y aborígenes notables de La Gomera presumiendo entre la población, vestidos a la europea, antes de regresar nuevamente a La Gomera en los barcos de sus amigos esclavistas. Por otra parte, Cadamosto es el primero en dar testimonio de las habilidades que para la esquiva y la lucha desplegaban también hacia esos años (1455) los canarios capturados y erradicados de las islas, concretamente por las calles de Madeira [30], visión que encontraremos de manera parecida en Sevilla y otros lugares entre los testimonios de otros cronistas posteriores [31].

En este marco histórico hay que situar y justificar el curioso texto en el que se describe una danza de hombres salvajes «enviados por sus jefes» para tal fin desde Canarias a Lisboa en 1451, con motivo de solemnizarse allí las fiestas de bodas reales entre doña Leonor de Avis, hermana del rey portugués don Alfonso V, y el emperador de Alemania Federico III: baile «muy particular y digno de admiración» que llamó sobremanera la atención de la vasta y noble concurrencia [32]. No se describe en la crónica correspondiente su coreografía ni se menciona para nada la denominación 'el canario', por

---

des de Carreira y de Santarem bajo el título de *Crónica do descubrimento e conquista da Guiné* (Paris, 1841). Cfr. la edición crítica más moderna editada en 2 tomos (Lisboa, 1949). ELÍAS SERRA RÁFOLS extrae de esta obra y de otros textos portugueses del siglo XV las noticias relativas a Canarias en su libro *Los portugueses en Canarias* (La Laguna: Universidad, 1941).

[30] Véase *Viagens de Luis de Cadamosto e de Pedro Sintra* (Lisboa: Ministerio das Colónias, 1948). El texto aludido de Cadamosto dice, tras ponderar las múltiples habilidades de que eran capaces los aborígenes insulares: «Yo vi un canario cristiano en la Isla de Madeira que se obligaba en apuesta a dar a tres hombres doce naranjas a cada uno, y él tomaría para sí otras doce, y se comprometía a acertar dándoles a cada uno de ellos con sus doce naranjas de manera que ninguna fallase y a que nunca ninguno de ellos lo tocaría con cualquiera de las suyas, a no ser en las manos, por querer defenderse con ellas y sin aproximarse a él sino ocho o diez pasos. Y no se encontró quien quisiese entrar en la apuesta, porque todos sabían que él lo haría mejor de lo que decía». (La traducción es nuestra).

[31] Conocida es la alusión que hace algún cronista de Gran Canaria al caudillo aborigen Maninidra, que después de tomada su isla se ganaba la vida por las calles de Sevilla practicando públicamente similares habilidades.

[32] Cfr. ROSA OLIVERA, LEOPOLDO DE LA: «Bailadores canarios en unas bodas reales europeas en 1451», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, vol. 23 (Las Palmas de Gran Canaria: Patronato de la Casa de Colón, 1977), pp. 661-663.

lo que ni siquiera podemos saber si esta danza tenía que ver en sus formas con lo que un siglo y pico más tarde se propaga como danza con tal nombre por Europa. Pero lo cierto es que tal cúmulo de impactos, que se acrecentarán todavía más en el continente durante lo que restaba de siglo por mor de la conquista española de las islas mayores (Gran Canaria, La Palma y Tenerife, con cuyo dominio se dio por culminada en 1496 la incorporación de todas las Islas Canarias a Castilla), configurarán definitivamente una imagen del canario como hombre hábil para los ejercicios de destreza y para la danza, actividades a las que en las crónicas queda siempre constancia de que era muy propenso. Y los aspectos positivos de esta fama serán asimilados, sin duda, por los criollos (mestizos o no) que, ya españolizados, configurarán la nueva población canaria del siglo XVI.

Es de resaltar el misterioso vacío de datos que se produce desde finales del siglo XV hasta 1552, año en que, a lo que parece, por vez primera se cita el baile 'el canario' en un texto español. Entre el final de la conquista de Tenerife y el año arriba señalado transcurren 56 años de silencio con respecto al tema, sin noticias de que exista tal baile en la Península ni en el resto de Europa. ¿Es que no existe? La eclosión parece comenzar en la quinta década del siglo XVI, en los años cuarenta, en los que el cronista de Indias Francisco López de Gómara está redactando esa primera cita en un breve capítulo referido a la conquista de Canarias, la cual dice así: «Dos cosas andan por el mundo que ennoblecen estas islas: los pájaros canarios, tan estimados por su canto ... y 'el canario', baile gentil y artificioso»[33]. Según M. Trapero, «gentil y artificioso» vale por «galante y hecho con arte», lo que le hace pensar en una forma de danza ya evolucionada, acortesanada; para nosotros, que no tenemos la talla filológica de nuestro admirado amigo, las acepciones de estos términos habían sido entendidas siempre de otra manera: 'gentil' era 'salvaje' (puesto que los hombres no civilizados eran denominados entonces 'gentiles') y 'artificioso' era 'dificultoso', lo que nos situaba en una visión más popular o tosca de la danza.

Pero poco haría esta discusión al caso: lo interesante es que López de Gómara da por hecho al publicar su escrito en 1552 que esta danza se ha divulgado ya. Mas no en las cortes regias o señoriales, obviamente, pues ni en los tratados de danza, ni en las relaciones de bailes cortesanos, ni en los repertorios de música para danzar aparece todavía 'el canario'. Se trataría de una moda popular, de acuer-

[33] LÓPEZ DE GÓMARA, FRANCISCO: *Historia general de las Indias* [1552], I, cap. 224, p. 294.

do con lo que desde antaño presumíamos, y posiblemente de extensión y fama tan intensas como recientes, puesto que hasta entonces nadie la había mencionado. Y popular es decididamente la segunda cita española del baile, que aparece en la compilación de obras teatrales de Sánchez de Badajoz publicadas en Sevilla en 1554, esto es, dos años después de la *Historia general de las Indias* de Gómara, aunque escritas también a lo largo de los quince años anteriores. Se trata concretamente de su comedia *Farsa de Santa Bárbara*, en la que un pastor hace alarde de saber bailar bien tres danzas de lucimiento: «villano, canario y quiebra». Y, siete años más tarde, en 1561, se publican los *Discursos medicinales* del médico portugués Juan Méndez Nieto o Joao Mendes Neto [34] quien, tras visitar la isla de La Palma, describe su ambiente colonial como un microcosmos «surgido del mundo español en expansión» en el que se han asimilado «refinamientos que recuerdan a la corte», asistiendo a «una sesión de baile muy canario ... con 'el canario' como colofón»... Se confirma, por lo tanto, que nuestra danza es algo que se nota por vez primera en la Península (y entre la nueva sociedad Canaria, como confirmaremos más abajo) a partir de las décadas centrales del siglo XVI. Y nadie habla de un baile aborigen, sino 'canario'.

Pasarán otros cincuenta años para que los principales autores españoles de los Siglos de Oro (Valdivielso, Cervantes, Quevedo, Lope de Vega y otros autores menos reputados como Rojas, Cáncer, Villaviciosa, etc.) salpiquen sus obras con expresivas citas del 'canario' como baile popular en su época (pues en España nuestra danza seguiría siendo popular) [35]. Pero mientras tanto está ya en las cortes europeas, si bien de esto nos ocuparemos en el próximo apartado. Lo importante es dejar constancia de la ausencia musical de este baile en los diferentes tratados de vihuela que pueblan de repertorio de moda (incluso dancístico) el periodo central del siglo XVI español, aunque los vihuelistas sí divulgan en ellos las «endechas canarias» [36].

---

[34] Cfr. BATAILLON, MARCEL: *La isla de La Palma en 1561: Estampas canarias de Juan Méndez Nieto* (La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 1987). Tomamos esta y las siguientes citas de TRAPERO, 1993.

[35] Las citas españolas del 'canario' contenidas tanto en las crónicas históricas como en las obras literarias son recopiladas y ampliamente comentadas por M. TRAPERO en su mencionado artículo de 1993 (Véase nota 5), y comenta también algunas de éstas y otras varias, con sabiduría musicológica, M. Querol (ver nota 14). Para nuestros fines nos interesan por ahora sólo las cronológicamente más antiguas.

[36] Sobre este otro género musical simultáneo y procedente también de Canarias, aunque de raíces no aborígenes, difundido por los vihuelistas y polifonistas

Esto nos habla a las claras de que 'el canario' no es en España todavía un género culto ni tan difundido en las esferas cortesanas como podría deducirse de la cita de López de Gómara. La primera música que conocemos del 'canario' la publicará Caroso en Venecia en 1581: los españoles no se molestan en plasmarla y difundirla en sus repertorios durante todo aquel siglo.

Pero ¿qué ocurre con los testimonios sobre el baile específico *en* Canarias? Curiosamente, lo mismo que en la Península y en el resto de Europa: los cronistas primitivos, por así llamarlos (es decir, los que *vieron* el mundo aborigen), jamás citan un baile llamado 'el canario': éste sería un producto cultural asimilado con posterioridad que entonces todavía no existía. Y tampoco dan noticia de la *difusión* peninsular de ningún baile aborigen. 'El canario' ni siquiera se cita en las versiones más tardías (de finales del siglo XVI y del XVII) de la *Crónica de la conquista de Gran Canaria*, a pesar de contener pasajes interpolados por los copistas posteriores que se refieren a la música aborigen [37]. Quienes sí aluden al baile que nos ocupa son los historiadores y poetas finiseculares del entorno del vate grancanario Bartolomé Cairasco de Figueroa, cien años después de terminada la conquista [38]. Hasta ahora no ha aparecido evidencia alguna del baile 'el canario' en ninguna crónica directamente relacionada con Canarias escrita con anterioridad al periodo final del siglo XVI (si exceptuamos los testimonios de Gómara y Mendes Neto, que de todas formas no se refieren cuando lo citan a la prehistoria de las Islas).

La impresión que todas estas evidencias nos causan es la de que 'el canario' no fue un género propagado en la Península por los esclavos insulares de la segunda mitad del siglo XV, por más que a éstos se les viera ocasionalmente bailar, sino por la segunda generación de criollos y mestizos de origen español y canario poco antes de mediar la centuria siguiente. Se trata de una nueva generación de insulares que no tuvieron inconveniente en practicar y divulgar un

---

españoles de mediados del siglo XVI, véase SIEMENS HERNÁNDEZ, LOTHAR: «Las endechas de Canarias del siglo XVI y su melodía», en *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*, II (Madrid/Las Palmas: Confederación Española de Cajas de Ahorro y Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, 1975), pp. 281-310.

[37] Especialmente la del llamado Gómez Escudero. Cfr. MORALES PADRÓN, FRANCISCO: *Canarias: crónicas de su conquista* (Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento y El Museo Canario, 1978). Recientemente ha realizado el Cabildo Insular de Gran Canaria una reedición facsímil de esta compilación básica de todos los textos relativos a la conquista realenga de las Islas.

[38] Acerca de la importancia cronológica de las crónicas sobre la conquista de Canarias en relación con su valor como fuentes fiables de información, véase la nota 18.

canarismo tal vez híbrido y de nuevo cuño, sin dejar acaso de considerar en él el recuerdo de las habilidades de los aborígenes, con cuyas mujeres se habían mezclado muchos conquistadores. Las consideraciones que nos sugieren los temas que trataremos en los dos próximos apartados nos inclinan a reforzarnos en esta hipótesis.

4. Origen y trayectoria de «el canario» como danza cortesana europea

Al difundirse 'el canario' en la segunda mitad del siglo XVI, se acepta que se trata de un baile que procede de las Islas Canarias, porque esto no sólo se sabe, sino que además resulta obvio en base al nombre que se le ha asignado. Pero además se reputa también como baile de estirpe salvaje, aborigen, opinión en la que abundan los historiadores del círculo del canónigo y poeta Bartolomé Cairasco en la última década de aquel siglo, que se reúnen en la huerta de su casa de Las Palmas en el seno de las tertulias que denominaron entonces «del Jardín de Apolo Délfico». Así, por ejemplo, Abreu Galindo (que es la sombra del también omnipresente Argote de Molina) especifica que los antiguos canarios tenían un baile «menudico y agudo, el mismo que hoy llaman 'canario'» [39]. Torriani dice de los aborígenes que «bailaban cantando, porque no tenían otro instrumento, y creo que de allí tiene su origen el famoso baile 'canario'» [40] (no lo afirma, sino lo *cree* con reservas, lo que representa una postura más rigurosa que si lo afirmara como los demás). Fray Alonso de Espinosa, refiriéndose a las fiestas de los guanches de Tenerife, afirma: «Y aquí mostraba cada cual su valor, haciendo alarde de sus gracias en saltar, correr, bailar aquel son que llaman 'canario' con mucha ligereza y mudanzas» [41]. Y el poeta Antonio de Viana fantasea así:

> Resuena el tono acorde de la música,
> los instrumentos son dos calabazas
> secas y algunas piedrecitas dentro,
> con que tocaban dulce son 'canario',
> un tamborín de drago muy pequeño,

[39] Abreu Galindo, fray Juan de: *Historia de la conquista de las siete Islas de Canaria*, ed. de A. Cioranescu (Santa Cruz de Tenerife: Goya, 1977, p. 157).

[40] Torriani, Leonardo: *Descripción de las Islas Canarias*, ed. de A. Cioranescu (Santa Cruz de Tenerife: Goya, 1978), p. 213.

[41] Espinosa, fray Alonso de: *Historia de Nuestra Señora de Candelaria*, ed. de A. Cioranescu (Santa Cruz de Tenerife: Goya, 1967), p. 38.

una flauta de rubia y hueca caña,
y cuatro gaitas de los verdes tallos
y nudosos cañutos de cebada,
y con la boca un estremado músico
hazía un ronco son algo entonado.

Es curioso que para Espinosa y para Viana 'el canario' sea antes *un son* que *un baile*. Más abajo añade Viana, completando ya la escena musical:

Comiénzanse ante el rey bailes solemnes...
... Con el recato y cortesía
que puede permitirse sin agravios
de simple honestidad y llano término,
hacían saltos, vueltas y mudanzas [42].

Nos parece evidente que todos estos autores, que se concentran e intercambian sus ideas en el jardín de Cairasco hacia 1590-96, mediante estas visiones dulcificadas de la música y del baile 'canario', llenas de recato, gracia y mudanzas (algo tan ajeno a lo que debió ser la cultura de los antiguos canarios), no hacen sino traspolar su conocimiento del 'canario' que se practicaba en su época a la cultura aborigen desaparecida cien años antes, aunque lo que pretendan

[42] Cfr. VIANA, ANTONIO DE: *Antigüedades de las Islas Afortunadas de la Gran Canaria, conquista de Tenerife y aparescimiento de la ymagen de Candelaria*, ed. de A. Cioranescu según la edición de Sevilla, 1604 (Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura, 1968), canto IV, versos 468-477 y 485 + 489-492. Al haberse publicado y difundido este texto (pues el editado por Espinosa fue inmediatamente secuestrado por la Inquisición y los de Abreu y Torriani no vieron entonces la luz), nuestro gran poeta épico se convierte en el autor que más influyó en los cronistas e historiadores posteriores de Canarias. De esta manera, los instrumentos musicales aborígenes que excepcionalmente relaciona Viana (y sólo él) en estos pasajes de su canto IV, sabemos que no responden a una realidad aplicable a la etapa prehistórica de las Islas, sino en todo caso a un momento de aculturación posterior a la conquista, con fuerte influencia europea (el binomio flauta-tamboril claramente lo es, mientras que el sacudidor de vasija vegetal no pertenece tampoco al área cultural africana cercana a Canarias, ni a la blanca ni a la negra, sino al mundo indígena de América). No obstante, Viana es creído en estos pormenores a partir del siglo XVII por Núñez de la Peña, Martínez de la Puente, Viera y Clavijo, etc., quienes los aprovechan al hablar de los instrumentos aborígenes canarios. Estos autores no hacen sino reelaborar sin especial sentido crítico datos de segunda y tercera mano sobre el mundo aborigen, y así sus textos representan una capa estratigráfica de fuentes aún más tardía que, por consiguiente, contiene ya muy escaso valor testimonial de interés para nosotros.

sea convencernos de lo contrario. Lo que intentan con la mejor intención, en definitiva, es transmitir una idea de la *continuidad* de algunos aspectos culturales «aún vigentes», confiriéndoles una estirpe exótica de raíces aborígenes canarias: algo muy acorde con la visión magnificada del mundo aborigen que todos ellos nos ofrecen, en contraste con lo que nos describen los cronistas primitivos.

Que la danza 'el canario' era un producto de origen *salvaje* es una idea que se transmite así, posiblemente desde Canarias mismo y fundamentada en el convencimiento que de ello han cobrado los mismos canarios del siglo XVI, a la Europa de la segunda mitad de este siglo, y esto interesará en el continente por varias razones.

Primordialmente, el gusto por incluir danzas de estirpe salvaje en los bailes de corte tuvo un gran arraigo durante todo el Renacimiento [43], y aún antes. En las mencionadas bodas reales celebradas en Lisboa en 1451 en las que bailaron aquellos aborígenes canarios, por ejemplo, éstos fueron precedidos por unos «etíopes y moros, con una hechura a modo de dragón, con bailes y galas a su manera» [44]. Pero, al margen de estas presencias vivas y concretas, el *hombre salvaje* era una abstracción de raíz mitológica que está presente en la iconografía y la dancística de todo este periodo, encarnada por personas ataviadas con disfraces emplumados: los bailes y mascaradas con la intervención del hombre salvaje, paradigmático representante de la inocente gentilidad, tiñen la cultura cortesana renacentista de un exotismo inventado de reminiscencias paradisíacas [45].

Pero lo cierto es que, al redescubrirse las Canarias en el siglo XIV y conquistarse en el XV, los europeos se enfrentan a la realidad de ese *hombre salvaje* de sus mitos culturales: es un salvaje blanco, como ellos lo imaginaban, no contaminado de moros ni judíos, es decir, en estado de inocencia paradisíaca. Los juristas y teólogos de la época de los Reyes Católicos tendrán que dilucidar qué califica-

---

[43] Véase, por ejemplo, MARTÍNEZ DE LA PEÑA, DOMINGO: «El aborigen canario en la iconografía del 'hombre salvaje'», en *Rumbos* (Tenerife: Círculo de Estudios Sociales de Canarias) nº 9 (1983, pp. 15-30). También del mismo autor: «Canarias en la evolución iconográfica del 'hombre salvaje': indumentaria y danzas de aborígenes como fuentes de inspiración», en *Homenaje al Profesor Dr. Telesforo Bravo*, II (La Laguna: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1990), pp. 403-415.

[44] Cfr. ROSA OLIVERA: *Op. cit.* en nota 32, p. 663.

[45] Vide nota 43. Martínez de la Peña cree en una influencia decisiva de las noticias sobre el aborigen canario en esa proliferación iconográfica y dancística del 'hombre salvaje' durante todo el Renacimiento. No obstante, la asimilación idealizada, con raíces mitológicas, de tal personaje se ve a las claras, incluso iconográficamente.

ción les merecen estos salvajes de Canarias y, por ende, los indios de América descubiertos posteriormente, dictaminando a la postre que, al acceder al cristianismo directamente desde la inocencia, deben ser considerados como hombres libres, lo que tocó especialmente a los canarios colaboracionistas de los bandos de paz [46]. Así pues, estos hombres se integran en España y en Europa con los derechos de todos, se ordena que los que hayan sido esclavizados sean devueltos a la libertad, y la nueva población de Canarias comienza una andadura en la que el mestizaje con las aborígenes no representa mácula ni genera temor alguno a secuelas negativas (se podrá ser considerado 'cristiano viejo' teniendo ascendientes aborígenes, como le ocurrirá al canónigo Cairasco de Figueroa y a tantos otros).

Es por lo tanto comprensible que, avanzado el siglo XVI, en Europa se adopte la danza del ya mítico, inocente y antiguo *salvaje canario* como sucedáneo de la del *salvaje paradisíaco imaginado*, porque aquél había irrumpido en Europa de pronto, sin duda, como una encarnación real y concreta de tal abstracción. Europa le «compra» a los castellanos el baile del 'canario' que partiendo de las Islas se había hecho ya popular en España, y los europeos llegarán a culminar sus espectáculos dancísticos con este baile exótico habilidoso y espectacular: será siempre el «fin de fiesta» que sustituya a la antigua mascarada salvaje o al viejo baile llamado 'la morisca', danza también exótica muy en boga desde el siglo XV a la que finalmente suplanta como número final 'el canario', según veremos.

Los tratados de danza europeos impresos durante el último cuarto del siglo XVI (y no los españoles, porque no los hay) serán los que primero van a difundir diversas versiones cortesanas de danzar 'el canario'. Inaugura esta andadura Fabritio Caroso de Sermoneta con su famoso *Il ballarino* (Venecia, 1581), cuyo contenido acrecienta casi veinte años después en su *Nobiltá di Dame* (1600 y 1605)[47]. Le

[46] Cfr. RUMEU DE ARMAS, ANTONIO: *La política indigenista de Isabel la Católica* (Valladolid: Instituto «Isabel la Católica» de Historia Eclesiástica, 1969). Véase también la interesante reflexión sobre los problemas jurídicos de la conquista de Canarias de MILLARES CARLO, AGUSTÍN: «Pregón de San Pedro Mártir de 1970», en *El Museo Canario*, XXXI-XXXII: 1970-1971 (Las Palmas de Gran Canaria, [1972]), pp. 3-11; especialmente pp. 3-5. El propio fray Alonso de Espinosa, en su mencionada obra publicada en 1594, alude a la condición de gentiles «incontaminados» de los aborígenes canarios.

[47] OSCAR CHILESOTTI, quien editó una selección musical de los *ballettos* de Caroso y Negi como Volumen I de la *Biblioteca di Rarità Musicali* (Roma: Ricordi, s.a. N.° de Cat. 48499), llama la atención sobre el título de la edición de 1581 de *Il ballarino, diviso in due Trattati* de Caroso, al final del cual se dice: *Opera nuovamente mandata in luce*, lo que presupone una edición anterior, hasta ahora des-

sigue desde Francia, proponiendo otra secuencia de pasos de baile algo distinta, Thoinot Arbeau con su famosa *Orchésographie* (Langres, 1588)[48], autor cuyo texto alcanza gran difusión en las décadas siguientes por las cortes norte y centroeuropeas. Finalmente aparecen las *Nuove inventione di Balli* del milanés Cesare Negri «detto il Trombone Famoso» (Milán: Girolamo Bordone, 1604), libro del arte de danzar dedicado a Felipe III de España, a quien dos años antes había dedicado también su publicación de «balletti» intitulada *Le gratie d'amore*. Los contenidos técnicos de todas estas obras han sido minuciosamente glosados por Dolmetsch, por lo que excusamos reiterar aquí los pormenores de las mudanzas de nuestra ya famosa danza de requerimiento y rechazo. Sólo hay que añadir que el primer tratado español dedicado a la danza, que aparece en Sevilla en 1642, es el titulado *Discursos sobre el arte del Dançado* de Juan Esquivel Navarro, obra que abunda en el detalle técnico de los pasos, pero que para nada aclara la organización coreográfica de las danzas que cita (entre ellas 'el canario', naturalmente)[49].

Las primeras citas literarias del 'canario' fuera de España coinciden cronológicamente con el momento en que éste se difunde a través de los aludidos tratados de danzar europeos. Sólo por mencionar un ejemplo famoso, digamos que Shakespeare lo trae a colación en su comedia *Love's Labours Lost* (*Trabajos de amor perdidos*), escrita antes de 1594, y vuelve a incluir una cita del mismo baile en *All's Well that Ends Well* (*Bien está lo que bien acaba*), dada a conocer en los primeros años del siglo XVII. Pero para precisar la irrupción de la danza en las cortes europeas, concretamente de Francia en torno a 1570, hemos de volver a lo que nos dicen los tratadistas de danza de entonces.

---

conocida, que dicho editor presume haber salido en 1577. Las ediciones de *Nobilità di Dame* de 1600 y 1605 amplían el repertorio de «ballettos» de Caroso, al final de algunos de los cuales encontramos nuevas versiones musicales de 'el canario'.

[48] En el siglo XVI imprimió Jehan des Près, el editor de Arbeau en Langres, por lo menos dos ediciones más de este tratado: en 1589 y en 1596, lo que nos habla a las claras del gran éxito del mismo. Existe editada en la Argentina una traducción al español de este importante tratado, cuyo autor se llamaba realmente Jehan Tabourot: ARBEAU, THOINOT: *Orquesografía. Tratado en forma de diálogo*: versión castellana a partir del texto en inglés (Londres, 1925) traducido por CYRIL W. BEAUMONT de la edición original francesa; con 180 ilustraciones (Buenos Aires: Centurión, 1946).

[49] De esta rarísima obra existen al menos dos ediciones facsímiles: una de 200 ejemplares numerados editada en Madrid en 1947 por la Asociación de Libreros y Amigos del Libro, y otra editada en Valencia en 1992 por «Librerías País Valenciá».

Si Caroso (en 1581, y tal vez ya en 1577 si es cierto que en este año salió la primera edición, ilocalizada hasta ahora, de su tratado) había sido el primero en difundir la manera de bailar 'el canario', fue en cambio Arbeau quien lo describió con mayor minuciosidad, influyendo de manera decisiva en los ámbitos culturales franceses, ingleses y germanos, principalmente. Arbeau advirte al final de su explicación sobre las mudanzas del 'canario' que «estos pasajes son animados, aunque extraños y fantásticos, pareciéndose en gran manera a la 'danza de los salvajes'». Porque Arbeau, a pesar de lo que había oído ya sobre el origen de esta danza (las Islas Canarias), seguía sin creer todavía en la procedencia insular del baile, y así nos da su opinión al respecto cuando nos aclara por qué vía se incorporó nuestro baile a los repertorios cortesanos de Europa. Dice así: «Algunos dicen que esta danza proviene de las Islas Canarias y que se baila frecuentemente en dicha región. Otros, cuya opinión prefiero compartir, mantienen que se deriva de un ballet compuesto para una mascarada en la cual los bailarines estaban vestidos de reyes y reinas de Mauritania, o más bien, como salvajes con plumas teñidas de distintos colores»[50]. Esta declaración es muy interesante, pues Arbeau conjuga aquí, en realidad, las tres opiniones siguientes:

a) Que 'el canario' viene de las Islas Canarias, donde *es* baile muy popular (lo dice en presente), un origen cuya veracidad no comparte.

b) Que era un baile-mascarada de mauritanos.

c) Que es la típica danza del *hombre salvaje* (lo que corrobora más arriba cuando habla del aspecto «extraño y fantástico» de sus pasos), pues el salvaje aparece siempre en la iconografía ataviado como él lo describe: con un sencillo atuendo recubierto de plumas de colores.

A tenor de lo que llevamos explicado, estos tres elementos son los que en realidad han confluido en 'el canario' francés en ese momento: 1.º, su popularidad entonces en las Islas entre la nueva población de cultura española (testimonio visual de Mendes Neto hacia 1560) y su divulgación por España; 2.º, la memoria explícita sobre las raíces norteafricanas de la cultura canaria primitiva, y 3.º, la suplantación de la danza del *hombre salvaje* mítico por la danza presuntamente enraizada en la cultura de unos *hombres salvajes* concretos y que, en esos momentos, constituyen una referencia real, puesto que en tiempos no lejanos fueron visibles y tangibles.

---

[50] ARBEAU: *Op. cit.* en nota 48 (versión española de Buenos Aires), p. 172.

Lo que nos parece más interesante es que Arbeau cree saber cuál fue el detonante que generó la moda de nuestra danza en las cortes europeas: ese «ballet compuesto para una mascarada» al que alude. De este hecho concreto parte, según él, su expansión fuera de España. Él piensa en una *invención* francesa acontecida en un momento dado: sin duda en la novedosa versión de la danza de salvajes presentada como de «sauvages des îlles Canaries» por vez primera en Francia con motivo de unas fiestas celebradas en torno a 1570 durante el reinado de Carlos IX (1560-1574)[51]. Pero es lo cierto que las mascaradas con bailes mauritanos o moriscos, o con hombres salvajes encarnados por danzantes adornados con plumas de colores, no fueron entonces una invención repentina ni reciente, sino que obedecen a una tradición de un par de centurias, como bien se puede comprobar a través de la documentación escrita y de la iconografía [52], de manera que la novedad en aquel acto, si no radicaba en los atuendos, tuvo que centrarse en la coreografía y en la música. Por otro lado, la opinión de que los nuevos elementos (música y forma de baile), llegaron a través de España a Francia provenientes de Canarias (opinión en la que Arbeau prefiere no creer) era compartida entonces como cosa cierta por otros, de acuerdo con lo que el mismo tratadista francés declara y como lo demuestra también la denominación de 'canario spagnuolo' que encabeza a *la música* de nuestro baile en otras fuentes tempranas [53].

En cuanto a sus raíces vinculadas con la tradición europea de danzas «mauritanas» (otra hipótesis que Arbeau tampoco descarta), el lautista italiano Giulio Cesare Barbetta, en la edición veneciana de 1585 de su *Intavolatura de liuto* [54] (es decir, en una obra publicada tres años antes que la de Arbeau), incluye ya la música de un 'canario' bajo el título de «Moresca detta le canarie» (esto es: «Morisca llamada 'el canario'», con el nombre de nuestra danza tomado en Italia del francés, lo que nos parece significativo). Era un dato muy

---

[51] Documentación del siglo XVI manejada por varios tratadistas precisa la primicia y novedad de la mascarada aludida y que se organizó durante dicho reinado. Cita este dato, por ejemplo, BRENET, MICHEL: *Dictionnaire practique et historique de la Musique* (París, 1926), voz *Canaries*, p. 50.

[52] Véase nota 43.

[53] Así, por ejemplo, el 'canario spagnuolo' para laúd contenido en el manuscrito 774 de la Biblioteca Governativa de Lucca.

[54] BARBETTA, G. C.: *Intavolatura de liuto ... dove si contiene padoane, arie, balletti, pass'e mezi saltarelli per ballar à la italiana, & altre cise dilettevoli secondo l'uso di questi tempi, accomodato per sonar con sei e sette ordeni de corde* (Venezia: Giacomo Vincenti, 1585).

reciente que pudo influir también en la opinión del maestro de danza francés para que pensara en una trasformación inventada en Francia a partir de las danzas de mauritanos. En este sentido, razón tiene Laure Fonta cuando, al redactar su introducción a la reedición del tratado de Arbeau publicada en París en 1888, afirma que 'el canario', como baile de fin de fiesta, no hace más que reemplazar a la vieja y prestigiosa danza exótica denominada 'la morisca' en la segunda mitad del siglo XVI [55]. Se trata, para completar mejor su acertada observación, de una suplantación con nueva música y coreografía importadas que conjuga en realidad los tres posibles orígenes considerados por Arbeau y que, por diferentes fuentes de información, habitan en la memoria o en el conocimiento de los hombres de su tiempo.

En cuanto a la peculiaridad de esta danza, hemos consultado con la profesora María José Ruiz Mayordomo, de Madrid, quien ha formado una Compañía de Danza Histórica prestigiosa por su rigor, en la que bailan el 'canario' de acuerdo con las indicaciones de los métodos antiguos. Según nos comunica con extrema amabilidad (lo que le agradecemos profundamente), en nuestro baile se combinaban los cambios de ritmo y los de dinámica, la percusión de los pies contra el suelo con los pequeños saltos en suspensión. Según sus estudios comparativos, Caroso, Arbeau y Negri coinciden básicamente en la descripción del 'canario', si bien se echa de ver en Negri una evolución notable. En cuanto a los pormenores de su estructura dancística, nos apunta lo siguiente: «Se trata indudablemente de un baile reglado y compuesto en todos los casos descritos en la forma de pregunta y respuesta, hasta tal punto que Caroso le denomina Pedalogo (diálogo de pies). Tanto Caroso como Negri facilitan el mismo esquema: A) Entrada; B) Mudanza del caballero (variación y retirada); C) Una secuencia en forma de *ritornello* que se repite después de cada mudanza, compuesta de 5 compases de seis tiempos que consisten en un círculo a la izquierda, dos pasos y cadencia (4.º compás en 3/2 [esto es, durando como dos de los anteriores]). Efectuadas diversas mudanzas y *ritornellos*, hay un cambio de lugar, se efectúan más mudanzas y el final es totalmente circular hasta llegar a la reverencia final».

El 'canario' será a partir de estos tratados renacentistas una vistosa danza rápida de enérgicos taconeos, apetecida como fin de fies-

[55] FONTA, LAURE: «*Orchésographie» par Thoinot Arbeau: Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVI^e siècle* (París: F. Vieweg Successeurs, 1888). Véase la Introducción.

ta en los salones europeos durante todo el Barroco. Los danzantes no irán desde entonces ataviados como moriscos o como salvajes, sino con sus trajes de corte. Pero nuestro baile será siempre visto como un alarde extraño y diferente, por lo exótico de su aspecto [56]. Ya a finales del siglo XVIII será patente su declive, si bien se lo recuerda todavía por los teóricos y enciclopedistas de allende los Pirineos hasta entrado el XIX, en que era considerado como un baile antiguo, pasado de moda y caído en desuso [57]. El estudio de sus variantes coreográficas o maneras de danza a través del tiempo es tarea que merece ser proseguida por otros investigadores de la talla de María José Ruiz, más duchos que nosotros en las técnicas del danzado, pues a partir de Fabritio Caroso abundan materiales y testimonios históricos sobre la andadura de nuestro ancestral baile por los teatros y los salones de Europa a lo largo de doscientos años.

5. Las músicas aplicadas a la danza cortesana «el canario» en Europa

Sustrayéndonos ahora de la danza como tal para centrarnos en su aspecto musical, el tipo de música que desde los primeros momentos se aplicó a nuestro baile en los salones y teatros europeos constituye en principio otra interesante faceta de esta cuestión polié-

[56] Así, como bien observa Martínez de la Peña, al canario se lo considera en Francia, todavía al final de su trayectoria histórica, como una danza bastante extraña, en la que los grupos se aproximan y se alejan haciendo pasos «desde todo punto fuera de la escuela coreográfica francesa», según apunta Théodore de Lajarte en su obra *Anciens airs de danse. Danses de XVII^e^ et XVIII^e^ siécles (Soirée du 27 avril 1878)* (París, 1878), p. 10.

[57] Así puede verse a tenor de lo que dice el siguiente tratado basado en métodos franceses, pero con mucha materia española aportada, que se publicó en tiempos de Fernando VII por Cairón, Antonio: *Compendio de las principales reglas del baile: traducido del francés por Antonio Cairón, y aumentado de una explicación exacta y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos* (Madrid: Repullés, 1820). Entre las pp. 114 y 117 trata del 'canario', dando a entender que es una antigua danza que «según don Casiano Pellicer, es lo mismo que el zapateado y la guaracha». Esta poco rigurosa afirmación de Pellicer, indicando prácticamente que tanto la guaracha como toda suerte de zapateados españoles provienen del 'canario', ha tenido posteriormente más trascendencia y ha sembrado más confusión de lo deseable. En todo caso, lo que demuestra este texto es la conciencia de que nuestro 'canario' sobrevivía suplantado bajo otros nombres y que apenas se practicaba con el suyo propio. De todas maneras, a Cairón la violencia de los pasos de este tipo de bailes le parece inadecuada para el teatro y para la salud física de los danzantes.

drica. Ello merecería sin duda un estudio particular más exhaustivo que el que le vamos a dedicar aquí, pero para nuestros fines nos bastará con realizar por ahora, sin extendernos demasiado, unas catas históricas lo suficientemente amplias como para definir esa morfología musical, con el objeto de poder abordar la cuestión de su presunto origen, que es lo que en definitiva constituye el propósito central de nuestro trabajo [58].

Desde que Fabritio Caroso difundió por vez primera la melodía del 'canario' (1581), hasta que este tema musical cae en desuso fuera de España, transcurren aproximadamente doscientos años. En ese periodo se observa una clara evolución de nuestro género: primero es un mero acompañamiento funcional de la danza y, pasados los setenta años desde su aparición, más o menos, comienza a ser además objeto de atención por parte de los compositores para generar sobre su molde propuestas creativas amplificadas de tipo más personal. Pero sus características fundamentales de origen son en general respetadas.

Lo que en principio llega con la danza es un tema musical rápido y muy corto, consistente sólo en ocho impulsos, cada uno abarcando tres notas, articulados en dos mitades de similar aspecto (4 + 4, siendo el segundo bloque bien una conclusión o bien una reiteración variada del primero) [59]. Esta materia musical parece insuficiente como para montar sobre ella toda una danza; pero, según la costumbre, se admite que el esquema musical se repita cuantas veces sea necesario, variándolo ligeramente, hasta que la danza acabe. Quien muestra claramente la importancia del esquema para desarrollar la danza no es Caroso, sino Negri en su publicación de 1604, donde incluye una versión musical «práctica» del 'canario' que la hace apta para desarrollar la danza sobre tal música. Negri comienza con tres bloques del molde del 'canario' sin reiteraciones y sin melodía, sólo como esquema rítmico [Tabla I, ejemplo 1: los bloques segundo y tercero son idénticos, por lo que se expresan en nuestra transcripción una sola vez con barras de repetición], y a continuación sigue la música, pero introduciendo ya sobre el acompañamiento una versión melódica y dos variaciones de la misma [Tabla II,

[58] Sólo vamos a ofrecer aquí, por lo tanto, una breve selección de las numerosas músicas para 'el canario' que hemos recopilado pacientemente desde 1964, año en el que comenzamos a reunir las piezas del vasto rompecabezas que configura este trabajo, cuyos últimos aspectos básicos, como hemos dicho al principio, sólo nos han venido a las manos muy recientemente.

[59] Obsérvense a este respecto cómo están articulados los ejemplos musicales contenidos en las Tablas I y II, por ejemplo.

ejemplo 6, en versión sólo melódica y transportada a Sol mayor]: en total, seis bloques de ocho compases, que son 48 compases, configurándose de esta manera un espacio sonoro más amplio sobre el que se puede desarrollar y aprender a ejecutar la danza con algunas de sus mudanzas. No obstante, los compositores nos dejarán en los primeros tiempos sólo una corta versión de la música, dando por supuesto que el (o los) instumentista(s) la repetirá(n) variada cuantas veces sea necesario mientras dure la danza.

Caroso, en su primer tratado de danza de 1581, nos transmite una versión melódica del 'canario' acompañada de una ligera variación: casi se repite el tema literalmente (ejemplo 2). Y veinticuatro años después, en su mencionada colección de «balletti», incluye como número final de tres de ellos algunas versiones del 'canario', que suelen ser variantes de su primitiva melodía (véase ejemplos 3 y 4). Igual esquema, aunque con una melodía bien distinta, le aplica el mismo Caroso al 'saltarello' conclusivo de otros «balletti» en el mismo libro; y aquí hay que aclarar que esta antigua danza de saltillo, muy diferente al 'canario', había tenido hasta entonces otros moldes musicales binarios derivados de las antiguas 'gallardas', pero se ve que la moda del 'canario' fue tan fuerte que algunos decidieron aplicarle entonces un esquema musical basado en grupetos de tres notas similar al de nuestro baile (no al revés, como se pretende en algunos diccionarios musicales y no musicales [60]). No obstante, 'el canario' era más violento, por así decirlo; Caroso articula en su *Nobilità di Dame* su «balletto» intitulado *Laura Suave* en Sonata - Gagliarda - Saltarello - Canario [61]. Estas dos últimas danzas tienen esquemas musicales muy similares, según hemos apuntado, pero se diferencian en el mayor espacio musical concedido al 'saltarello' y en que el 'canario', con similar esquema rítmico y de compás, era mucho más rápido y enérgico; de lo contrario, la yuxtaposición de ambas danzas diferentes en un mismo ballet no ofrecería el necesario contraste ni tendría sentido.

Aunque las melodías del 'canario' de Caroso difieren en alguna medida de las de sus coetáneos, es lo cierto que a partir de Arbeau se establece, dentro del módulo de ocho golpes, otra configuración

[60] Esto ocurre desde época muy temprana. Así SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* publicado en 1611, dice ya entonces que el 'canario' es un «género de saltarelo gracioso que se truxo a España de aquellas partes» [de las Islas Canarias]. Esta ambigua formulación induce, sin duda, a que se pueda pensar que el 'canario' es una variante del 'saltarello', lo que no es cierto.

[61] Véase CHILESOTTI: *Op. cit.* en nota 47, pp. 22-25.

melódica (igual a la que usará Negri) que va a resultar muy difundida. Es Hudson [62] quien ha resaltado la existencia de un *motivo musical* inherente al 'canario', que pervive durante casi 150 años desde sus misma aparición en el tratado de Arbeau. La Tabla II [ejemplos 5 al 9], basada en las observaciones de Hudson, muestra cómo esta melodía persiste fuera de España desde finales del siglo XVI hasta comienzos del siglo XVIII, y que son los primeros cultivadores del 'canario' en Francia, Italia, Alemania y Países Bajos los que más la utilizan durante la primitiva andadura del baile por las cortes. Pero observamos también la imprecisión rítmica que unos y otros le confieren: Michael Praetorius (1571-1621)[63] y Giovanni Girolamo Kapsberger (1580-1561)[64] se atienen, como Caroso y Negri, a impulsos ternarios con puntillo en la primera nota; Arbeau usa este esquema agrupando las tres notas de cada golpe en un compás binario, sin duda porque creía que el 'canario' se derivaba de la 'moresca' y ésta era una danza muy tradicional en compás binario [65]; Joachim van den Hove (1567-1620)[66] retoma la binariedad del golpe en un sentido inverso a Arbeau, y lo hace acaso por operar en un área más cercana a la influencia directa de éste. Pero, con todas esas diferencias del orden microrrítmico en las tres notas agrupadas en cada golpe, lo cierto es que la melodía es en todos los casos la misma y, ejecutada, causa un efecto muy semejante sea cual sea la que escojamos. La velocidad de la música induce ya a Praetorius y a Van den Hove a articular los grupos de dos en dos dentro de un solo compás (2 compases de 6/8 en vez de 4 de 3/8, en definitiva): tampoco esto altera la semejanza del efecto musical de todas las versiones.

En este estadio primitivo hay que contemplar también los 'canarios' de otros compositores italianos como Lorenzo Allegri (ca. 1573-

---

[62] Véase nota 6.

[63] PRAETORIUS, MICHAEL: *Terpsichore, musarum aoniarum quinta; Darinnen allerley frantzösische Däntze und Lieder, als 21 Branslen: 13 andere Däntze, mit sonderbaren Namen, 126 Couranten, 48 Volten, 37 Balletten, 3 Passamezze, 23 Gaillarden und 4 Reprinsen, mit 4. 5. und 6. Stimmen. Wie dieselbige von den frantzösischen Dantzmeistern in Frankreich gespielet* (Wolfenbüttel: [Fürstlische Druckerei], 1612).

[64] En su *Libro quarto d'intavolatura di chitarone ... raccolto dal Sig^r Gioseppe Pozzobonelli* (Roma, 1640).

[65] No obstante, la «inegalité» inherente a la ejecución prolongaría probablemente el tiempo o valor de la última nota, lo que era usual en la práctica de entonces, confiriéndole así a cada grupeto un efecto ternario.

[66] HOVE, JOACHIM VAN DEN: *Delitiae musicae, sive cantiones, e quam plurimis praestantissimorum nostri aevi musicorum libris selectae, ad testudinis usum accommodatae* (Utrecht: Salomon de Roy & Joannes Guilelmus de Rhenen, 1612).

1648)[67], quien nos ofrece una versión para pequeño conjunto instrumental en 1618, los del violinista Gasparo Zannetti (primera mitad del s. XVII) en 1645[68], los de Giovanni Battista Vitali (1632-1692) en sus diversas publicaciones, y otros, así como los de los guitarristas y arpistas españoles del tránsito entre los siglos XVII y XVIII (reinado de Carlos II y primeros años de Felipe V), cuya producción contemplaremos más adelante, al tratar sobre el devenir del 'canario' en España.

Hacia la mitad del siglo XVII comenzamos a encontrar ya 'canarios' de nuevo cuño, en los que, si bien se respeta el molde de ocho acentos generalmente ternarios, hay compositores que violentan dentro de los mismos la tradición melódica y comienzan a proponer nuevos diseños de melodía, enriquecidos con contrapuntos y hasta con modulaciones tonales que enaltecen la pieza. Intentan también alargar el discurso musical y con esto sustituir la enfadosa reiteración del tema corto cuantas veces sea necesario hasta que acabe la danza. Pero, además, la novedad es que se está pensando ya por los lautistas y clavecinistas en piezas autónomas independientes de su función para danzar. Es cierto que el 'canario' musical para acompañar a la danza, aunque ahora aparezca musicalmente enriquecido, continúa en los ámbitos de la corte y del teatro (ballet y ópera barrocos), pero la novedad es que también aparece como género musical autónomo, como una composición elaborada para el lucimiento de los instrumentistas más afamados. No podemos sustraernos a ofrecer en su integridad, a guisa de ejemplo, el precioso 'canario' para clavecín compuesto por Louis Couperin (1626-1661) hacia 1650[69] [Tabla III, ejemplo 10]. Las bellas composiciones de Louis Couperin no fueron publicadas en su tiempo, pero otro destacado clavecinista de su época, Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672) sí publicó su visión artística del 'canario' para teclado en las postrimerías de su vida[70].

---

[67] ALLEGRI, LORENZO: *Il primo libro delle musiche* (Venezia: Gardano, 1618). Es interesante porque contiene una obertura seguida de varas suites de «balletti» instrumentales.

[68] Cfr. *Il scolare di Gasparo Zannettti per imparar a suonare di violino et altri stromenti ... ove si contegono gli veri principii dell' arie, passi e mezzi, saltarelli, gagliarde, zoppe, balletti, alemane, et correnti, accompagnate con tutte le quattro parti cioè canto, alto, tenore e basso; con una nova aggiunta d'intavolatura de numeri non più datti alla stampa* (Milano: Carlo Camagno, 1645).

[69] COUPERIN, LOUIS: *Oeuvres Complètes*, publicadas por Paul Brunold (París: Éditions de l'oiseau lyre chez Louise B. M. Dyer, 1936), p. 56.

[70] Aparece en sus *Pièces de clavecin* publicadas en dos tomos en 1670.

A partir del viejo Couperin proliferarán otros ejemplos que dan lugar a la fantasía y al arte creador. Así, por ejemplo, Jean Baptiste Lully (1632-1687), máximo exponente de la ópera y el ballet durante el Barroco francés, introduce varios 'canarios' orquestales en sus vistosos espectáculos para el teatro [71]; con esto contribuyó en su época a la difusión y consolidación del género a unos niveles artísticos superiores. En esto le siguen en Francia varios creadores más, como su discípulo Pascal Collasse (1649-1709), su sucesor Michel Richard de Lalande (1657-1726) [Tabla V, n.º 14], André Campra (1660-1744) [72], André Cardinal Destouches (1672-1749), el gran clavecinista François Couperin (1668-1733) [73], etc. [Tabla V, n.º 13]. Y desde varios países vecinos dan asimismo réplica a Lully una serie de compositores que apuestan también claramente por un lenguaje instrumental de retórica autónoma con respecto a la música vocal y a los antiguos aires de danza estrictos. Así, principalmente, el inglés Henry Purcell (1659-1695) [74] [Tabla V, n.º 12], los germano-austriacos Johann Heinrich Schmelzer (1623-1680) [75] [Tabla IV, n.º 11], Heirich Ignaz Franz Biber (1644-1704) [76] [Tabla VI, n.º 15], Georg Muffat (1653-1704) [77] [Tabla VI, n.º 16 y 17], Johann Sigismund Kusser (1660-1727), Johann Caspar Ferdinand Fischer (1670-1746)

---

[71] Véase, a guisa de ejemplo, la entrada 15 (último número) de su ballet *Flore* (1669), así como el ballet *Le temple de la Paix* (1685), la ópera *Armide* (1686), etc.

[72] De Campra conocemos los 'canarios' de su famosa ópera-ballet *L'Europe Galante* (1697).

[73] COUPERIN, FRANÇOIS (le Grand): *Pièces de clavecin ... premier livre* (París, 1713). Incluye unos 'canarios' y, a continuación, el «double» o glosa del mismo.

[74] Purcell introduce el 'canario' en su ópera *The Prophetess or The History of Dioclesian* (1690).

[75] SCHMELZER, J. H: «Sonata con arie zu der kaiserlichen Serenada» (1672). Figura en la p. 22 del vol. 56 de la serie «Denkmäler der Tonkunst in Österreich», cuyo título es *Wiener Tanzmusik des siebzehnten Jahrhunderts* editado por Paul Nettl (Graz: Akademische Druk- u. Verlagsanstalt, 1960).

[76] La libertad con que aborda Biber la composición de sus 'canarios', siempre con un tratamiento binario de los grupetos, es sumamente interesante. Pueden verse ejemplos de ellos tanto en su *Mensa sonora, seu musica instrumentalis, sonatis aliquot liberiùs sonantibus ad mensam* (Salzburg: Mayr, 1680), Pars VI, como en su *Harmonia artificioso-ariosa diversimode accordata et in septem partes vel partitas distributa à 3 istrumentis* (Nürenberg: W. M. Endter, s.a.), Partita IV. Ambas figuran, respectivamente, en los volúmenes 96 y 92 de los «Denkmäler der Tonkunst in Österreich».

[77] Véase MUFFAT, GEORG: *Suavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae florilegium primum* ... (Augsburg, 1695), del que existe edición moderna en los DTÖ vol.2 (Nº 24 = 'canaries', en p. 83), y ... *florilegium secundum* ... (Passau, 1698), DTÖ vol.4 (Nº 26 'canaries', en p. 130).

[Tabla VII, n.º 18], Georg Philipp Telemann (1681-1767)[78] [Tabla VII, n.º 19] y un largo etcétera de contemporáneos de todos estos autores.

La versión de Telemann, en una Obertura programática articulada en varias secciones, se aparta ya de la memoria de una «danza salvaje» que fue otrora la razón de ser del 'canario' en Europa; aquí se presenta como una graciosa danza pantomímica de marineros (*Die lustigen Bootsleute*), con una dimensión musical ampliada mediante la reiteración del trozo final de cada una de sus partes y un mayor desarrollo melódico y armónico. La pérdida de funcionalidad es evidente ya. Y una de las más tardías versiones del 'canario', antes de ser olvidado por los músicos prácticos europeos, aparece todavía en el ballet pantomímico de 1776 *Médée et Jason*, de Jean Georges Noverre (1727-1810), quien intercala nuestra danza entre las de «género grave» codeándose con el 'pasacalle', el 'minueto' y el 'pasapié princesa'. Es una convivencia tardía con algunas danzas menos viejas y que durarán más que nuestro 'canario', cuyos estertores se perciben ya en el encuadramiento que se le asigna en estas apariciones finales.

6. La estructura musical del 'canario' y su origen

Las Tablas III a VI nos permitirán observar el comportamiento musical del 'canario' fuera de España, siquiera en su mero aspecto melódico, desde mediados del siglo XVII hasta su desaparición un siglo y cuarto después. Ello nos permitirá deducir en qué consisten los factores que determinan su identidad, los rasgos comunes que hermanan a todas estas versiones. Y lo que hasta ahora hemos deducido es lo siguiente:

a) Hubo en principio una corta melodía común vinculada al 'canario', que perduró durante casi siglo y medio.

b) Paralelamente se comienza hacia 1650 a crear melodías nuevas, aparejadas al enriquecimiento armónico de la música del 'canario' y tendentes a llenar un mayor espacio musical, sin duda para evitar las excesivas reiteraciones de un solo tema corto.

c) Las nuevas melodías que se aplican al 'canario' no violentan

[78] Tomo X de la edición de sus obras: *Sechs ausgewählte Ouvertüren fur Orchester*, editadas por Friedrich Noack (Kassel/Basel: Bärenreiter Verlag, N° 2960), pp. 27-28 (Obertura en Do Mayor).

su molde originario: persiste el predominio de la ternariedad en los ocho impulsos de tres notas, con puntillo en la primera. Las excepciones de Biber en el siglo XVII o Telemann en el XVIII se articulan también adaptándose al molde tradicional de ocho acentos, y su efecto, como en los 'canarios' binarios de la época más primitiva (ver Tabla II), no altera el resultado que se pretende.

Varios son los factores que contribuyeron a la desaparición del 'canario' entre los bailes de corte y en los espectáculos teatrales. En primer lugar, como danza era tan espectacular como difícil, lo que contribuyó a su migración desde la práctica social en el salón a la espectacularidad profesional de los escenarios. En su dificultad radicaba su principal inconveniente, razón por la cual, sin perder su prestigio, no fue nunca una danza excesivamente ejecutada, siendo más bien rara que común, al menos porcentualmente, en el conjunto de los repertorios dancísticos. Por otra parte, su estructura musical era corta, y debía serlo necesariamente, porque la dificultad de sus saltos y pasos no se podía sostener físicamente durante mucho tiempo. El 'canario' constituía siempre un número final relativamente breve y muy impactante. Pero su declive se pone de manifiesto verdaderamente en el siglo XVIII, cuando entra ya en franca competencia con el auge de la 'giga'.

La 'giga', danza campestre de las Islas Británicas que comienza a expandirse decididamente desde Inglaterra por Europa a mediados del siglo XVII, era un producto musical de raíces célticas con un ritmo y acentuación muy parecidos al del 'canario', si bien no se ejecuta tan rápida y además opera en una estructura más abierta, más larga y de mayor aliento. La 'giga' se incorpora a las suites instrumentales barrocas ocupando el último lugar de la serie de danzas, como el 'canario', pero dando pie a trabajos de composición mucho más lucidos, por lo que se la prefirió enseguida. La similitud musical entre ambas danzas consistía en la articulación de sus frases en ocho acentos de tres notas cada uno con puntillo en la primera: sólo dos frases ejecutadas con mayor rapidez para el 'canario', y una cadena de frases del mismo tipo ejecutadas algo más despacio para la 'giga'. Esto último, desde el punto de vista de los compositores, daba lugar a unas posibilidades retóricas mucho más interesantes para dar rienda suelta a su libertad creadora, lo que explica la preferencia por la 'giga' y su rápida difusión.

En las puertas de la Ilustración, dos grandes teóricos de la música alemanes editan sendas obras fundamentales en la década de los treinta del siglo XVIII, y a través de ellos podemos observar cuál era en ese momento el posicionamiento del 'canario' (declinante ya) fren-

te a la 'giga'. Johann Gottfried Walther (1684-1748), en su famoso *Lexikon* musical [79], define el 'canario' como una 'giga' muy rápida y corta, en compás de 3/8, articulada en dos frases cortas que se repiten [80]. Asimismo anota la particularidad común del puntillo inherente a la primera nota de cada tres, y recoge la tradición de su origen en las Islas Canarias. Poco después, el hamburgués Johann Mattheson (1681-1764) edita un gran tratado teórico [81] en el que nuestro 'canario' carece ya de consideración especial o aparte, siendo contemplado como una de las cuatro variantes de la 'giga', de las que nuestro aire es el más vivo. Los teóricos posteriores, desde entonces hasta hoy, se guiarán mayoritariamente por estos criterios de dependencia con respecto a la danza inglesa cuando hablen del 'canario'.

Esta identificación entre la música de ambos bailes se basa en la identidad de los patrones de fraseo de ambas y en la estructura rítmica común de sus impulsos ternarios, con puntillo de aumento en la primera nota incluido. Tal identidad estructural nos lleva a considerar que el molde en cuestión forma parte de la estructura rítmica básica de una gran parte del folklore musical del norte de España: desde el norte de Portugal [82] y Galicia, donde como ritmo de pandero es un patrón extendidísimo [83], hasta Navarra. Lo encontramos también extendido por el folklore de la costa occidental francesa, hasta la Bretaña, y luego en las Islas Británicas, especialmente en Irlanda. Se trata, como hemos apuntado más arriba, de un mismo patrón, identificativo del género que hoy se ha dado en llamar «música céltica».

Dado que no se trata de un patrón musical bereber ni nada que se le parezca, la relación de este rasgo cultural con Canarias sólo puede haberse producido con la llegada de los pobladores hispanos después

---

[79] WALTHER, J. G: *Musikalisches Lexikon, oder musikalische Bibliothek* (Leipzig, 1732). Ed. facsimil (Basel: Sociedad Internacional de Musicología, 1953).

[80] WALTHER: *Op. cit*, p. 132.

[81] MATTHESON, JOHAN: *Der vollkommene Kapellmeister. Das ist, gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muss, der eine Kapelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will* Hamburg: Christian Herold, 1739. Véase especialmente pp. 227-228.

[82] Los *Viras* y las *Rosinhas* de la región de Minho.

[83] Es el patrón básico del ritmo de pandereta con que se acompañan en Galicia las muñeiras, e incluso el patrón sobre el que se cantan las melodías de las llamadas «muñeiras novas». Sobre estos particulares, véase por ejemplo SCHUBARTH, DOROTHE y SANTAMARINA, ANTÓN: *Cancioneiro Popular Galego, volume I: Oficios e Labores, tomo I: melodías* (La Coruña: Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa», 1984), en cuya introducción y transcripciones se hallará suficiente material basado en el esquema que nos ocupa.

de la conquista. Para precisar más, recordemos que, tras la labor de la soldadesca, los hombres que vienen a las Islas a organizar la agricultura de minifundio de montaña, trayendo sus yugos y arados y sus vacas, son gentes que provienen de un área comprendida entre las montañas de Asturias, el norte de León y la provincia gallega de Orense, fundamentalmente, como bien se echa de ver por los vestigios etnográficos y lingüísticos que han dejado entre la población rural de las Islas [84]. Parece obvio, por tanto, que son estas gentes las que traen consigo dicho patrón musical del noroeste peninsular, el cual pervive aún en otras parcelas del folklore musical canario [85].

Este patrón musical que adopta 'el canario', con el que emerge al comenzar su difusión por Europa al comenzar el último cuarto del siglo XVI, es pues un caso más de «occidentalismo», para usar un término acuñado por los lingüistas españoles cuando se refieren a particularidades del habla provenientes del noroeste peninsular. Es un occidentalismo más, dentro del cúmulo de occidentalismos musicales y etnográficos que se detectan aún en las Islas y a los que ya nos hemos referido.

En consecuencia, lo más probable es que el baile denominado 'el canario' se originara en las Islas Canarias por iniciativa de los nuevos pobladores durante las primeras décadas del siglo XVI, concretándose en él una danza de requerimiento y rechazo que quizás recordaba algún baile festivo de prosapia aborigen, pero al que tal vez se le aplicó una nueva regulación coreográfica y, desde luego, una música de reciente implante en Canarias, todo ello acorde con el nuevo orden cultural de las Islas: el de los agricultores y pastores inmigrados y el de los criollos de primera y segunda generación.

---

[84] Cfr. *supra*, nota 2.

[85] Se detecta, por ejemplo, en algunos estribillos de la isa montados sobre dísticos dodecasílabos hemistiquiales y con música parecida al de los *viras* minhotos, como el que dice «Aquella morena que va por allí / la llamo y la llamo y no quiere venir», o bien «Tus ojos, morena, me matan a mí / y yo sin tus ojos no puedo vivir». Pero donde mejor ha pervivido es en los villancicos navideños que en las zonas rurales de ciertas islas se cantan para la adoración de los pastores ante el pesebre; véase a este respecto SIEMENS HERNÁNDEZ, LOTHAR: «La celebración navideña en los medios rurales de Gran Canaria: música y textos de la llamada 'Representación de los pastores'», en *Instituto de Estudios Canarios: 50 Aniversario, 1932-1982, II: Humanidades* (Tenerife, 1982), pp. 585-613. Estos villancicos pastoriles (p.603 y ss.) se relacionan con las «gallegadas» que en sus ofrecimientos cantan los pastores en las celebraciones navideñas de León; cfr. TRAPERO, MAXIMIANO: *La Pastorada Leonesa. Una pervivencia del teatro medieval.* Estudio y transcripción de las partes musicales por LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1982).

7. «El canario» en la España peninsular hasta nuestros días

Es lo cierto que hacia los años cuarenta del siglo XVI debió saltar este baile a la Península y expandirse y arraigarse allí como moda popular. Tal dato nos viene sugerido por el testimonio de López de Gómara (1552), y su popularidad corroborada por Sánchez de Badajoz (1554), como hemos visto en el apartado 3. Pero es interesante que no le haya interesado aún a Gil Vicente (ca. 1465-1537), tan impregnado de lo popular en sus autos y farsas, ni a sus coetáneos Juan del Enzina o Lucas Fernández. Su afloramiento peninsular viene coincidiendo, por lo que sabemos hasta ahora, con la mitad justa del siglo XVI. En ese momento tampoco interesa a los repertoristas cultos de tecla y de vihuela, mientras que éstos sí se fijan en otro producto musical canario también difundido entonces simultáneamente: en la melodía de las «endechas» de Canarias, que publican Diego Pisador, Miguel de Fuenllana, fray Juan Bermudo y Venegas de Henestrosa en aquella década de los cincuenta [86] (los vihuelistas que publicaron antes de 1550 ignoran nuestras endechas). En un país como España, donde la cultura oral es un vehículo de trasmisión sólido y bien arraigado, nuestro 'canario' seguirá a partir de entonces circulando y trasmitiéndose a través de vías eminentemente populares, sin duda porque no era considerado un género culto.

El rastro de nuestro baile popular continuará detectándose en los productos teatrales, siempre impregnados de lo popular, durante más de ciento cincuenta años a partir de Sánchez de Badajoz. Cervantes incluye 'el canario' en su entremés *El rufián viudo*, donde el popular personaje Escarramán hace alarde de querer lucirse bailándolo:

> El *canario*, si me dejan,
> a solas quiero bailar [87].

Se trataba, pues, de una danza difícil y propicia para poner de manifiesto las verdaderas habilidades de un bailarín, como bien observó en su momento M. Querol a propósito de este texto cervantino.

Quevedo y Lope de Vega lo mencionan en sus obras. Este último lo trae a colación en dos comedias suyas de temática canaria, naturalmente, en las que salen aborígenes: en *San Diego de Alcalá*, que es un episodio relacionado con el venerado evangelizador de Fuerteven-

---

[86] Véase Siemens: *Op cit.* en nota 35.

[87] Comenta este dato Querol en su publicación citada (ver nota 13) y glosa todo el episodio del 'canario' en este entremés cervantino M. Trapero en las pp. 68-69 de su artículo de 1993 (ver nota 4).

tura en el siglo XV, y en *Los guanches de Tenerife*, esta última basada en el citado poema de la conquista de dicha isla, editado en 1604 por el canario Antonio de Viana [88]; pero también lo incluye en su comedia *El maestro de danzar* (1594), donde el gremio de tal especialidad señala al 'canario' como el baile preferido por todos, y en *La villana de Getafe* (1621), en la que nuestro baile aparece en su dimensión popular española junto al 'villano', las 'folías', las 'vacas' y el 'Conde Claros' [89]. Lo interesante es que el 'canario' también se cantaba, asignándole Lope en *Los guanches de Tenerife* el siguiente estribillo:

Canario lira lirum fa,
que todo lo vence amar y callar.

Similar estribillo aparece en alguno de los 'canarios' incluidos en entremeses del siglo XVII compilados por Cotarelo [90], cuales son concretamente *La escuela de danzar* de Navarrete y Rivera (1640), *El alcalde Ardite* de Rojas, *La visita de la cárcel* de Cáncer, *Los sones* de Villaviciosa (1661) y *La ladrona* (1680), donde aparece en la siguiente forma:

Alcalde amigo, rufa y fa
si tu padre lo sabe, matarme ha,

o bien:

Canario bona rufa y fa,
si mi padre lo sabe, matarme ha [91].

Susana Friedman de Herz publica la música de este estribillo, detectada por Robert Stevenson al examinar los fondos musicales de

[88] Véase nota 41. La primera edición de Viana aparece editada en Sevilla, y lleva ya un soneto laudatorio de Lope de Vega.

[89] TRAPERO, M: 1993, pp. 69-70.

[90] COTARELO Y MORI, EMILIO: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* (Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1911). Cit. por Querol, p. 101.

[91] Otras varias versiones de esta letrilla con la que se cantaba para danzar el 'canario' en España en sus primeros tiempos, con especificación de todas las variantes detectadas y sus fuentes, las registra FRENK, MARGIT: *Corpus de la antigua lírica popular hispana (siglos XV al XVII)*, (Madrid: Castalia, 1987), pp. 718-720. Nos encontramos ante una estructura métrica curiosa, empleada todavía en Canarias para cantar géneros folklóricos de indudable arcaísmo, cuales son toda suerte de romancillos conteniendo versos pentasilábicos que afloran todavía en diferentes parcelas de la tradición oral: el 'baile del vivo' herreño, el 'Santo Domingo' y otras letrillas vinculadas a los «Ranchos de Ánimas», etc.

la catedral de Bogotá [92]. En un villancico anónimo a tres voces de 1704 que allí se encuentra, perteneciente al género de «negros» (se simula que tres negrillos van a adorar al niño al portal), se incluye un estribillo que, con la misma música, cantan alternativamente los dos tiples sobre la letra siguiente (nuestra lectura está tomada directamente del facsímil publicado por Herz):

Canario bona de rufa y fa,
si lon Dios o Menila, la vida me da.

Es interesantísimo constatar que la melodía aquí empleada, sin duda un ejemplo de tipo tradicional [ver Tabla VIII, n.º 20], orbita en torno a la idea melódica que desarrollan también los guitarristas barrocos españoles por esa época, según veremos a continuación.

Es durante los cincuenta años que contornean al de 1700 cuando el 'canario' va a ser utilizado con cierta profusión por músicos españoles en sus publicaciones instrumentales de repertorio. Esto ocurre tal vez a imitación de lo que se veía hacer en Francia, Italia y otros países, donde el 'canario' se publicaba en los repertorios de laúd, chitarrone, clavecín, etc. desde muchos años antes. En España serán los guitarristas y arpistas barrocos quienes publiquen la música del baile: principalmente Gaspar Sanz en 1674 [93], Lucas Ruiz de Ribayaz en 1677 [94], Francisco Guerau en 1694 [95] y Diego Fernández de

---

[92] HERZ: *Op. cit.* en nota 4, pp. 95 y ss. La pista la toma de STEVENSON, ROBERT: «The Bogotá music archive», en *Journal of the American Musicological Society*, XV-1992.

[93] SANZ, GASPAR: *Instrvccion de musica sobre la gvitarra española y metodo de svs primeros rvdimentos, hasta tañerla con destreza. Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sones, y Dances de rasgueado, y punteado, al estilo Español, Italiano, Francés, y Inglès. Con un breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte muy essencial para la Guitarra, Arpa, y Organo, resumido en doze reglas, y exemplos los mas principales de Contrapunto y Composición* (Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674). La lámina 6 de tablatura en cifra contiene dos juegos de 'canarios'.

[94] RUYZ DE RIBAYAZ, LUCAS: *Luz y Norte Musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por canto de órgano; y breue explicacion del Arte, con preceptos faciles, indubitables, y explicados con claras reglas por teorica, y practica* (Madrid: Melchor Álvarez, 1677). En la parte dedicada a la guitarra incluye primero las normas para acompañar por rasgueado el 'canario' (p. 67) y luego unos 'canarios' cifrados para puntear (pp. 71-72). En la parte de arpa incluye un breve 'canario' en cifra para este instrumento (p. 133).

[95] GUERAU, FRANCISCO: *Poema Harmónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española...* (Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1694). Contiene «Treze diferencias de canario» en cifra entre las planas 54 y 55.

Huete en 1702 [96] [Véanse ejemplos de todos éstos en la Tabla VIII, nº 2l al 25]. No le interesa ya a Santiago de Murcia en 1714 [97], más cautivado ya por la 'giga'. Pero sí a otros maestros hispanos inmediatamente anteriores, como el vihuelista Antonio de Santa Cruz (siglo XVII) [98], otro interesante repertorista anónimo de guitarra (1705) [99], así como al recopilador de repertorios para tecla fray Antonio Martín y Coll (1709 y ss.) [100], quienes no llegaron a publicar sus compilaciones, conservándose sus manuscritos en la sección de música de la Biblioteca Nacional de Madrid. En éstos se contienen 'canarios' simples y también un 'canario tamborilado', lo que nos resulta particularmente interesante por cuanto los cronistas canarios de finales del siglo XVI, según hemos visto más atrás, parecen insistir en que el 'canario' se acompañaba en Canarias con flauta y tamboril.

---

[96] FERNÁNDEZ DE HUETE, DIEGO: *El compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica, y práctica para harpa de una orden, de dos órdenes, y de órgano* (Madrid, 1702). Incluye seis diferencias sobre el 'canario' (pp. 8-9), si bien el tema no aparece hasta la segunda, pues la primera es una puesta en ritmo como la que hacía Caroso en el siglo XVI. Su tema es original. Hay que reseñar que más adelante tiene unas 'paradetas' (pp. 11-12) y, a continuación (p. 13), unas 'paradetas acanariadas', llamándolas así pues utiliza en ellas su tema del 'canario', pero glosado.

[97] MURCIA, SANTIAGO DE: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra comprendiendo en el todo lo que conduze para este fin: en donde el aficionado hallará dissueltas por diferentes partes del instrumento, todo género de posturas, y ligaduras, en los siete signos Naturaleas y accidentales* ... (Madrid, 1714). Tampoco hay 'canarios' en otra colección suya posterior, que no llegó a editarse, pero de cuyo manuscrito, conservado en la British Library, ha publicado en 1979 un facsímil Editions Chantarelle S.A. de Mónaco: *Passacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales, para el Sr. Dn. Joseph Álvarez de Saavedra, por Santiago de Murzia, año de 1732.*

[98] SANTA CRUZ, ANTONIO DE: *Livro / donde se verán Pasacalles de los ocho / tonos i de los tras Portados. I asi mesmo, Fantazías de conpasillo Proporzioncilla Propor- / ción Maior, I Compas Maior, I asi mesmo diferentes Obras Para Biguela hordinaria / que las escribía y asía / D. Antonio de Santa / Cruz / Para D. Juan de Miranda.* Manuscrito sin año, procedente de la Biblioteca Real. Madrid: Bibli. Nac, signatura M. 2209. Contiene un «Canario por la A» (Fol. 5) y un «Canario sobre la C» (Folio 6).

[99] Anónimo: *Libro de diferentes ci / fras / de Guitarra escogidas de los / mejores Autores / Año de 1705.* Manuscrito procedente del Fondo Barbieri. Madrid: Bibl. Nac, signatura M. 811 (= G.-5ª-48). Contiene tres 'canarios' (pp. 68, 100 y 108) y los 'canarios tamborilados' (pp. 141-142). Es interesante constatar que se compilan piezas de autores que no publicaban, sino que hacían circular su música manuscrita entre profesionales y discípulos.

[100] MARTÍN Y COLL, FRAY ANTONIO: *Huerto ameno de varias flores de música, recogidas de varios organistas...* Madrid: sección de música de la Bibl. Nac, signatura 1360. Contiene 'canarios' y 'otro género de canarios' (fols. 221v-222v).

El examen de las melodías que usan estos repertoristas [Tabla VIII, n.º 21 al 25] nos enfrenta a unos especímenes de corte popular en los que subyace un tema melódico que parece haber estado muy en boga en España a finales del siglo XVII y del que todos son tributarios; tal vez se trate de la genuina música para el 'canario' popular que se bailaba desde más antiguo en la Península. Frente a las versiones europeas, estas españolas se caracterizan por la igualdad de valor en las tres notas de cada tiempo, sin puntillo de aumento en la primera, y por su aire tradicional, lo cual no debe sorprendernos puesto que se encuentran en publicaciones que, en su mayoría, incluyen los repertorios populares para la guitarra de cinco órdenes tan arraigada entonces. Desde luego, los temas musicales están lejanamente relacionados con los que traspasaron los Pirineos y se publicaron en Italia y Francia a finales del siglo XVI [Tablas I y II]. Como sucede en el más antiguo de éstos (F. Caroso), algunos de nuestros guitarristas y arpistas exponen antes de la melodía un patrón entero sin ella, para «entrar en ritmo», y luego articulan su pieza exponiendo el tema tradicional y añadiéndole algunas variaciones de ocho compases repetitivos en 3/8, como en los antiguos autores del resto de Europa. Algunos de ellos, incluso, sólo nos dan para el 'canario' patrones rítmicos de acompañar, como Ruiz de Ribayaz en la sección dedicada a la guitarra rasgueada o en la parte que dedica al arpa, pero no así en su sección dedicada a la guitarra con punteo y rasgueo.

Sólo el compositor (o compilador) español más tardío de nuestra selección recurre a repertorios foráneos: fray Antonio Martín y Coll nos presenta la contextura rítmica clásica que se propagó desde Francia después de Arbeau, es decir, melodías montadas sobre un grupeto ternario con un puntillo de aumento. Tiene dentro de este esquema unos 'canarios' con melodía de creación y dimensiones considerables [Tabla IX, n.º 26], y «otro género de canarios» [Tabla IX, n.º 27], esta vez sin ritmo puntillado, pero en los que reproduce la primitiva melodía expandida por Europa desde Francia a finales del siglo XVI [compárese este ejemplo con los modelos melódicos de la Tabla II]. La explicación a esta discrepancia con sus coetáneos hispanos nos la da Craig H. Russell, quien ha detectado que Martín y Coll extrajo el tema melódico de su 'canario' principal, tan diferente al de nuestros guitarristas, de los 'canarios' contenidos en la ópera *Le Temple de la Paix* de Jean Baptiste Lully [101].

[101] Cfr. RUSSELL, CRAIG H: «Imported Influences in 17th and 18th Century Guitar Music in Spain», en *Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente» [celebrado en Salamanca del 29 de octubre al 5 de noviembre de 1985]*, vol. I (Madrid: INAEM del Ministerio de Cultura, 1987), pp. 385-403.

Este gusto por lo francés viene dado por el advenimiento de los Borbones a España en 1700. Durante el siglo XVIII se van a publicar en castellano una serie de trataditos de danzar, casi todos en tamaño 8.°, ilustrados con ingenuos grabados, en los que se insiste en que se aprendan las danzas de corte «a la francesa». Los tratadistas hispanos más importantes, que publican sus métodos en las décadas centrales de aquel siglo, fueron Bartolomé Ferriol y Boxeraus (en 1745)[102] y el grabador de sellos y láminas Pablo Minguet e Yrol (con varias y muy diversas ediciones a partir de 1733)[103]. Mientras el primero, en sus páginas 122-123, dedica unos párrafos a los singulares pasos del 'canario' (porque son específicos de este baile y no son aplicables a los demás), el segundo ya soslaya en todas sus publicaciones nuestra danza, sin duda en vías de desaparecer de las cortes de Europa.

No obstante, si el 'canario' era en ese momento erradicado de la Corte y de la educación de la alta sociedad española, a tenor de lo que también ocurría allende los Pirineos, no por eso dejaba de seguir existiendo entre el pueblo. Sobrevivía en las aldeas y en los suburbios de las ciudades. Así lo da a entender Juan Antonio de Zamacola en 1796 [104], cuando dice que junto a tanta moda asumida, el

---

[102] FERRIOL Y BOXERAUS, BARTHOLOMÉ: *Reglas útiles para los aficionados a danzar. Provechoso divertimento de los que gustan tocar instrumentos, y polyticas advertencias a todo género de personas. Adornado con varias láminas* (Capoa: Joseph Testore, 1745).

[103] Las reediciones de este curioso autor se van enriqueciendo a medida que aparecen. Citamos la tercera. MINGUET E YROL, PABLO: *Arte de danzar a la francesa, adornado con quarenta y tantas láminas, que enseñan el modo de hacer todos los pasos de las Danzas de Corte, con todas sus reglas, y de conducir los brazos en cada passo; y por Chorographía demuestran cómo se deben escribir, y delinear otras: Obra muy conveniente, no solamente a la juventud, que quieren aprender el bien danzar, sino aùn à las personas civiles, y honestas, à quien les enseña las reglas para bien andar, saludar, y hacer las cortesías, que convienen en qualesquier suerte de personas* (Madrid: Autor, 1758). Conocemos también la segunda edición de su *Breve tratado de los passos del danzar a la española, que hoy se estilan en las seguidillas, fandango y otros tañidos* (Madrid: Autor: 1764), así como un *Quadernillo curioso de veinte contadanzas nuevas, escritas de todas quantas maneras se han inventado hasta aora; tienen la musica muy alegre, y con su baxo...* (Madrid: Autor, s.a.). Por lo que respecta a las «contradanzas», cuya moda irrumpe en España en la segunda mitad del siglo XVIII, encontraremos varios trataditos para aprender a danzarlas en esa época.

[104] Zamacola publicó a partir de este año numerosos trataditos llenos de ironía, sobre las modas en torno a las contradanzas y las seguidillas con el pseudónimo de DON PRECISO. Cfr. sus *Elementos de la ciencia contradanzaria, para que los Currutacos, Pirracas y Madamitas de Nuevo Cuño puedan aprender por principios a baylar las Contradanzas por sí solos, ó con las sillas de su casa...* (Madrid: Fermín Villalpando, 1796).

majo popular de la segunda mitad del siglo XVIII siguió danzando «el entramuro, el combé, la pelicana, el *canario*, el cerengue, la tirana...» [105]. Tres años antes, el tratadista Felipe Roxo había descrito todavía el 'canario' en breves términos y basándose sólo en referencias de los tratados históricos [106]: para nada le interesa la supervivenicia popular de nuestro baile.

Y así ha pervivido éste hasta nuestros días. Miguel Querol declara que «en Cataluña el baile del 'canario' existió hasta fines del pasado siglo [XIX], puesto que se lo encuentra repetidas veces en cuadernos manuscritos de tonadas de danza para violín o flauta». Y añade: «Como tantas otras danzas presentaría, sin duda, dos tipos: uno mundano por completo y otro menos movido, moralizado, por decirlo así, 'a lo divino'. Nos mueve a opinar así el hecho de que en una canción catalana del ciclo de Navidad se canta:

> Unas viudes ballen fan un ball rodó;
> ballen la xacona i el *canari* bo» [107].

No menos interesante es la aportación de Manuel García Matos sobre la pervivencia del 'canario' en España en pleno siglo XX [108]. Según este recordado amigo y gran folklorista, en algunos lugares de Cataluña hay motivos de 'canario' como danza de palos, que es como mayormente se la detecta hoy en los pueblos de San Vitero (Zamora) y Sorzano (Logroño). Aplicado a un tipo de danza diferente y de función religiosa, en San Vitero aparece tañido con gaita de fuelle y en Sorzano con dulzaina. Pero también es cantado. García Matos reproduce la melodía de San Vitero, «que a todas luces guarda las propiedades musicales de un 'canario' auténtico»; y, en efecto, la melodía transcrita se articula mayormente en tresillos de corcheas, algunos con punto de aumento en la primera nota [Tabla IX, nº 29]. La letra también es tradicional, y recoge las dos estrofillas siguientes:

> Canario amigo canario Juan,
> canario amigo del trampalandrán.

---

[105] Citado por Trapero: 1993, p. 72.

[106] ROXO DE FLORES, FELIPE: *Tratado de recreación instructiva sobre la danza, su invención y diferencias* (Madrid, 1793).

[107] QUEROL: *Op. cit*, p. 100.

[108] Véase GARCÍA MATOS, MANUEL: «Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales practicadas aún en España», en *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, I (Barcelona: CSIC, 1961), pp. 283-305. Sobre el 'canario' cfr. pp. 289-290.

Canario amigo del trampalandrán,
si tu pides vino, yo pido pan.

Hay aquí elementos que vienen rodados desde muy antiguo, como se demuestra al observar las variantes de las letras populares del 'canario' que se cantaban en el siglo XVII que ya hemos reproducido en el apartado 7 de este trabajo, unas comenzando por la palabra 'canario' y otra conteniendo la alusión a 'amigo', como la que dice:

Alcalde amigo rufa y fa,
si tu padre lo sabe matarme ha [109].

No creemos necesario abordar aquí unas catas actuales en el folklore español para completar este tema, pues lo expuesto nos basta para afirmar que en España, al contrario que en el resto de Europa, el 'canario' prefirió mantener un carácter popular, unido a la transmisión oral, de larga vigencia hasta nuestros días. Sólo nos resta centrarnos ahora en Canarias, para ver qué trayectoria siguió nuestro baile en su tierra de origen.

8. Trayectoria histórica del «canario» en las Islas Canarias

En los párrafos finales del apartado 6 hemos expuesto nuestra conclusión sobre cómo y en qué momento de la primera mitad del siglo XVI se configuró en Canarias la danza del 'canario' con su música peculiar, y cuál es el origen de ésta. Ahora conviene insistir en que, por más que fuera en principio una danza de saltos violentos y espectaculares, lo cual le dio prestigio y la hizo instalarse muy pronto en la Península, en las Islas debió dulcificarse en poco tiempo. Esto parece deducirse de los testimonios del siglo XVI que poseemos. Así, Méndez Nieto (1561) nos transmite una impresión de «ambiente cortesano», en cuyo marco se ejecutaban en La Palma las danzas populares, con el 'canario' como colofón [110]. Por su parte, los ya aludidos cronistas del círculo de Cairasco, que escriben en la última década de aquel siglo, nos hablan de un baile «menudico y agudo» (Abreu Galindo) o del «dulce son canario», a cuyo ritmo se bailaba no de una manera «descomulgada» y «descompuesta», sino «antes

[109] Véase Cotarelo: *Op. cit.* en nota 88.
[110] Cfr. nota 34.

con el recato y cortesía» (Viana). Esto contrasta con la imagen de danza de destreza y lucimiento que describen en la Península por esos mismos años nuestros poetas castellanos del siglo de oro, según hemos visto más atrás, y contrasta también con la euforia que despertó en las cortes de toda Europa como sustitutivo del antiguo «baile de salvajes».

Otra interesante particularidad que observamos en los 'canarios' de Canarias es que, desde el siglo XVI, solían acompañarse con flauta y tamboril, un binomio instrumental nada aborigen, sino de rancia prosapia europea. Se usaban estos instrumentos desde finales de la Edad Media como elementos de señales para la marinería en los barcos, por lo que debieron llegar e implantarse en la incipiente sociedad nueva de Canarias desde muy temprano, como ocurrió en América. Viana nos dice que nuestro «son canario» era acompañado, entre otros instrumentos que cita, con

> «un tambonín de drago muy pequeño» y
> «una flauta de rubia y hueca caña» [111].

Esta información la repetirán los cronistas que siguen a Viana, desde Núñez de la Peña en el siglo XVII hasta Viera y Clavijo a finales del XVIII. Pero esto nos interesa porque a todos les parece lo más natural, dando por supuesto que el 'canario', que aún pervive en su tiempo como danza popular, se baila acompañado por estos instrumentos.

Tenemos además dos interesantes testimonios de primera mano en ambos siglos barrocos: los de los maestros de capilla de la catedral de Las Palmas Diego Durón (1653-1731) y Joaquín García (ca. 1710-1779). El alcarreño Diego Durón, que llegó y se estableció en Gran Canaria en 1676, produjo a lo largo de su vida cerca de cuatrocientos villancicos polifónicos y policorales para las diversas celebraciones festivas de nuestra catedral. Hemos visto en uno de ellos un 'canario' interpolado, aunque no se conserva de él sino el bajo continuo por faltar en dicha obra las partes instrumentales y callar las voces en el momento de la danza [112]. Por su parte, Joaquín García, que nos legó cerca de quinientos villancicos y cantadas, introduce también una alusión al 'canario' en su cantada de Reyes a dúo de

[111] Cfr. VIANA: *Op. cit.* en nota 42.

[112] Lamentablemente, hemos extraviado la ficha con el título y signatura del villancico aludido. Sí recordamos, a tenor del examen del bajo continuo, que el 'canario' en cuestión es corto y se atiene a un patrón con las dimensiones que le son propias en ese momento.

1742 intitulada *Déjame que he de hacer un entreaño* [113]. Trata esta pieza del disparate de la boda entre la mula y el buey, y en el recitativo a dúo uno de los interlocutores, para celebrar la fiesta, pide:

> ... un tamborilero.
> —Tamboril ¿para qué? —¿Para qué quiero?
> Que han de ver en aqueste itinerario
> cómo danza la mula su 'canario'.

El «aria da capo» que se sigue está en 6/8 con indicación de «muy vivo» y, aunque se atiene a una estructura y a una retórica italianizantes, en las agrupaciones ternarias de sus corcheas parece querer recordar a la antigua danza de las Islas. Lo interesante es aquí la insistencia, todavía durante el siglo XVIII, en que para bailar el 'canario' se necesita por estas latitudes un tamboril que con su ritmo marcara el tempo.

Los viajeros foráneos de los siglos XVIII y XIX corroborarán la existencia folklórica del 'canario' en las Islas. Así, el comerciante inglés George Glass nos informa en 1764 que las danzas populares en Canarias eran muchas y muy diferentes, destacándose las lentas, como las zarabandas y folías, y las rápidas, que eran entonces el 'canario', el fandango y el zapateo [114]. Setenta años después nos detenemos en otra fuente de similares características, cual es la de quien fue cónsul británico en las Islas, Francies C. Mac-Gregor, quien imprimió su libro en alemán [115]. En él, al tratar de la música tradicional que presenció en el Archipiélago, opina que «las danzas, en especial el 'tajaraste' y el 'baile canario', son seguramente de origen guanche; la 'malagueña' y las 'folías' proceden por el contrario de España» [116]. Bástennos estas dos muestras para cerrar el arco de la trayectoria informativa sobre nuestra danza en las Islas.

---

[113] Cfr. TORRE DE TRUJILLO, LOLA DE LA: «El archivo de música de la catedral de Las Palmas, I» en *El Museo Canario* núms. 89-92 (Las Palmas de Gran Canaria, 1964). La referencia de la cantada de Joaquín García es E/XIII-10, y debemos una transcripción de la misma a nuestra amiga Mª Salud Álvarez, quien nos llamó la atención sobre la alusión que contiene a nuestra danza.

[114] GLASS, GEORGE: *Descripción de las Islas Canarias* (1764); ed. de C. Aznar Acevedo (Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 1982), p. 127.

[115] MAC-GREGOR, FRANCIS COLEMAN: *Die Canarischen Inseln nach ihrem gegenwärtigen Zustande, und mit besonderer Beziehung auf Topographie und Statistik, Gewerbfleiss, Handel und Sitten* (Hannover, 1831). La informacción que nos interesa aparece en la p. 82.

[116] Habla luego del 'tango' herreño y de la poca aceptación que han tenido en las Islas algunos géneros españoles como el 'bolero' y el 'fandango', sin reparar que el primero de estos dos se circunscribía a las 'seguidillas' y el segundo a la 'malagueña'.

Lo cierto es que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la denominación de 'canario' aplicada a un baile tradicional deja de ser un referente folklórico en el Archipiélago. ¿Es que ha desaparecido, o continúa viviendo bajo otro nombre? Ya hemos advertido, al comienzo de nuestro trabajo, que las danzas cambian de música, que una música determinada puede adaptarse a diversas variedades dancísticas (ocurrió con el 'canario' folklórico en la Península, según aclaró muy bien Querol) y que, en definitiva, el nombre de un género suele alumbrar solamente a una de las varias parcelas que configuran su complejidad. Hay que pensar que si 'canarios' son para los canarios todos los bailes populares que han heredado de sus ancestros, sea cual sea su verdadero origen, lo lógico es que en Canarias, una vez desaparecida la intensidad de la moda del baile llamado específicamente 'canario' en el continente europeo (aludiendo a su lugar de procedencia), se haya continuado aplicándole al tal baile el nombre o nombres específicos que tuvo y que probablemente seguiría manteniendo en las Islas desde su origen.

De todas las danzas que perviven en Canarias, varias son las de requerimiento y rechazo con saltos mayores o menores incluidos, entre ellas el 'tajaraste' tinerfeño, que por lo que parece adquiere tal nombre —posiblemente onomatopéyico— no antes del siglo XIX y que adopta su música de un conocido patrón rítmico de tambor que soporta también otras danzas españolas (ciertas 'charadas' salmantinas, por ejemplo). Su música nada tiene que ver con la de los antiguos 'canarios'. Su coreografía puede que sí; pero debemos observar que el cónsul Mac-Gregor diferenciaba entre el 'tajaraste' y el 'baile canario', aunque considerase (no sin gratuidad) que ambos pueden tener raigambre aborigen.

Actualmente, la única danza de requerimiento y rechazo con saltillos y taconeos parecidos a los que describe Arbeau, que nos ha llegado configurada por una estructura musical que se ajusta a la de los antiguos bailes denominados 'canarios', y que además se acompaña con flauta y tambor como los antiguos 'canarios' de Canarias, es el 'sirinoque' de La Palma. Este baile incluye, como dicho queda, la enérgica percusión de pies contra el suelo, tal como se recoge en una de la coplas que lo acompañan:

> Este sirinoque se va a calentar,
> lo bailan las damas en cuatro patás [117].

[117] Agradecemos el texto de esta copla de sirinoque a nuestro amigo Talio Noda Gómez, quien ha recopilado un corpus de textos cantados de este baile,

Se alude aquí a los cuatro golpes que marcan los cuatro acentos de subdivisión ternaria que configuran las células de cuatro compases rápidos reiterativos en que se articula la danza y su música. Tal música tradicional es a veces tañida sólo por la flauta y el tambor, otras veces cantada con acompañamiento sólo de tambor y, eventualmente, también con el de las castañuelas de los danzantes. Cuando se canta aparece raramente el puntillo de aumento en la primera nota (especialmente en las versiones más urbanas y modernas). Pero lo esencial es que consiste, efectivamente, en un patrón de ocho impulsos repetitivos de tres notas cada uno [ver Tabla IX, nº 29 y 30][118]. Tales elementos objetivos deben ser detectados separadamente y en conjunto como partes estructurales de otras danzas que han llegado tradicionalmente hasta nosotros en el Archipiélago Canario, lo que no se ha hecho hasta ahora de manera exhaustiva ni sistemática. No obstante, estamos en disposición de afirmar que no existe en las Islas otra danza más parecida en todos sus elementos a lo que sabemos del 'canario' que el mencionado 'sirinoque' palmero.

No debemos finalizar sin aclarar que 'sirinoque', que es como los palmeros llaman a su baile, es una palabra de la que desconocemos cuándo comenzó a usarse y de la que no disponemos de documentación muy antigua en Canarias. M. Trapero da a entender que tal término puede ser el nombre primigenio de la danza al comenzar a practicarse ésta en los albores de la época histórica de Canarias [119] y que la tradición lexicográfica en las Islas lo considera un guanchismo. Nosotros detectamos en tal término, nada concomitante con los vocablos conservados de las lenguas aborígenes de Canarias, unas radicales coincidentes con las de algunos aerófonos que adoptan en el ámbito cultural mediterráneo nombres muy parecidos desde la antigüedad clásica hasta hoy (syrinx, siringa...)[120]. La flautilla que, con el tambor, se usa en La Palma para acompañar esta danza, es una flauta de pico fabricada en caña (*Arundo donex*) con cinco ori-

---

junto con su coreografía y sus variantes musicales, para la publicación de un estudio sobre el mismo que ya ha concluido.

[118] Los dos ejemplos, que hemos transcrito en sendas condensaciones preceptivas, fueron grabados por Talio Noda Gómez e incluidos en su publicación antológica *El folklore de La Palma* que configura el CD 352 del Centro de Cultura Popular Canaria (CCPC), sin fecha, aunque editado en 1998. Se corresponden con los números 35 y 36 de dicha grabación.

[119] Véase TRAPERO: 1993, p. 59.

[120] Cfr. SACHS, CURT: *Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet, mit 200 Abbildungen*. 2.ª ed. (Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1962).

ficios de digitación, y tiene todas las trazas de ser una aportación netamente europea (desde luego, no bereber); pero los palmeros la tocan tradicionalmente en su danza extrayéndole sólo dos notas: una grave y una aguda (tapando todos los agujeros o liberándolos todos de golpe), lo que siempre nos ha parecido que puede proceder de la adaptación de una herramienta cultural foránea a otra manera de entender el mundo sonoro, es decir, que ese modo tan singular de tocarla [Tabla IX, n.º 29] podría ser un signo de mestizaje entre dos culturas extrañas [121].

El 'sirinoque' como baile, en su remoto origen, pudo cobrar su nombre de la singularidad del aerófono que en él interviene. Pero ¿cuál es ese origen? Dado el cúmulo de «occidentalismos» (a los que ya nos hemos referido) que intervienen en los primeros sustratos culturales tras la conquista de las Islas, hemos recurrido a las tradiciones musicales noroccidentales de la Península, donde en Asturias encontramos la danza llamada «xiringüelu», es decir, nuestras radicales más el sufijo disminutivo latino 'ulus'; la Gran Enciclopedia Asturiana lo define así: «Danza popular cuyo nombre procede de la voz bable *xiringar*, que significa agitar, mover violentamente. Se practica en gran parte de la zona costera de Asturias. Se baila tanto en parejas sueltas como en grandes grupos. El movimiento de pies tiene innumerables pasos, que por su rápido ritmo hacen que el baile muestre su agilidad. La gaita y el tambor se utilizan como acompañamiento musical...», etc. [122]. Pero lo más interesante es que, al expandirse este baile y su nombre hacia zonas periféricas alejadas, conserva nombres quizá olvidados ya en Asturias. En Cataluña, por ejemplo, existe el término 'sirinoc', próximo al asturiano 'xiringar' (girar, moverse, bailar)...

Nos parece evidente, por lo tanto, que la voz 'sirinoque' de La Palma haya llegado a la isla con un baile, con unos instrumentos y con una música [123] determinados, no siendo por lo tanto un guanchismo. Y por la abrumadora similitud del 'sirinoque' palmero con el 'canario' histórico en todos sus elementos (organización coreográ-

---

[121] Véase lo que al respecto describimos en NODA GÓMEZ, TALIO, y SIEMENS HERNÁNDEZ, LOTHAR: «Los aerófonos tradicionales de la isla de La Palma», en *Revista de Musicología*, VII-1984-1 (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1984), pp. 171-189. Ver especialmente p. 185.

[122] Vol XIV (Oviedo, 1970). Debemos esta pesquisa a nuestro amigo Guillermo García Alcalde, quien incluso nos pasó la información filológica que a continuación aprovechamos tras consultar y recibirla del presidente de la Academia de la Llingua Asturiana.

[123] Véanse los párrafos finales del apartado 6 del presente trabajo.

fica, instrumentos acompañantes y patrón musical), parece obvio que se trata del 'canario' acrobático (tal vez también por influencia mestiza) que retornó con aires exóticos a la Península al mediar el siglo XVI y que, atemperándose poco a poco, se convirtió pronto en las Islas en ese 'canario', baile algo más comedido y de paso menudo, acompañado de flauta y tambor, del que desde la segunda mitad del siglo XVI nos vienen informando los cronistas que pasaron por las Islas.
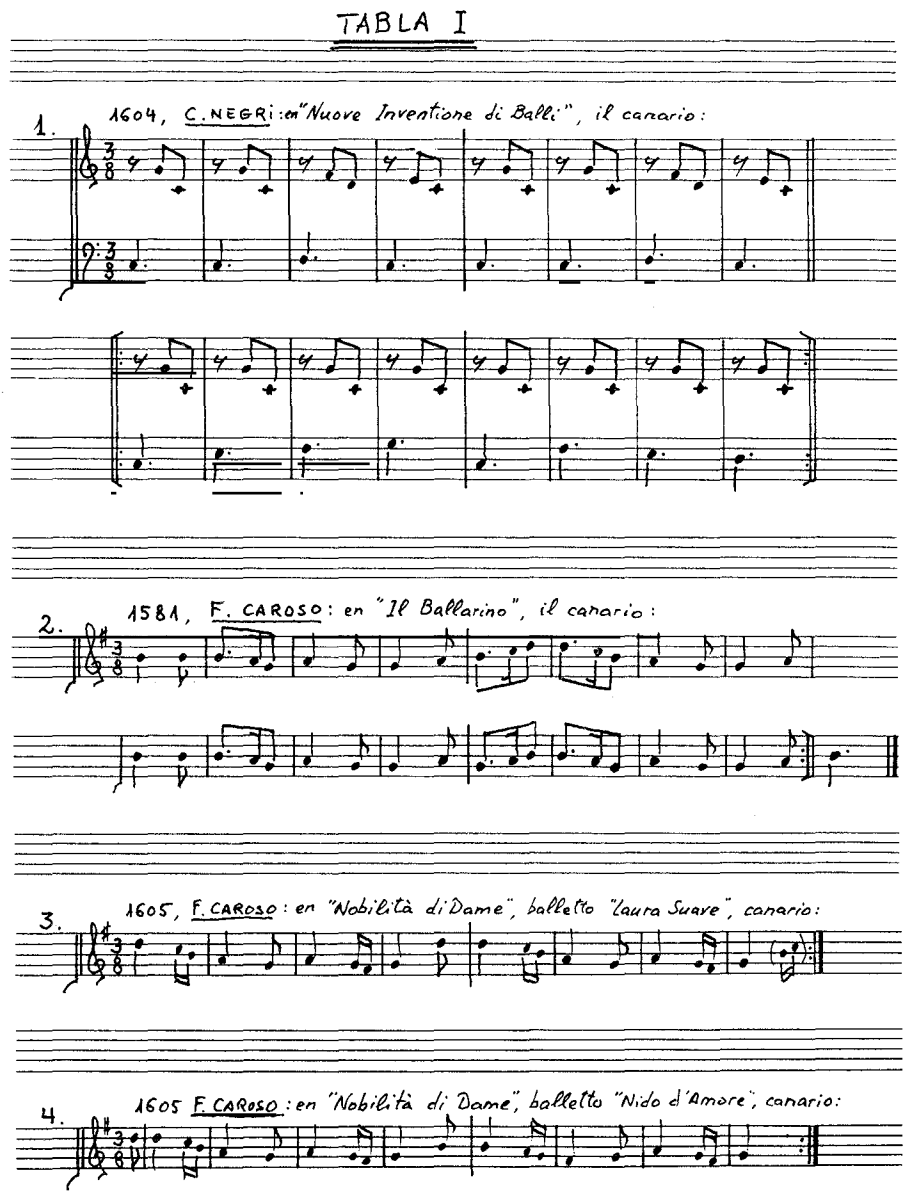

TABLA I
1.
1604, C. NEGRI: en "Nuove Inventione di Balli", il canario:
2.
1581, F. CAROSO: en "Il Ballarino", il canario:
3.
1605, F. CAROSO: en "Nobilità di Dame", balletto "Laura Suave", canario:
4.
1605 F. CAROSO: en "Nobilità di Dame", balletto "Nido d'Amore", canario:

TABLA II

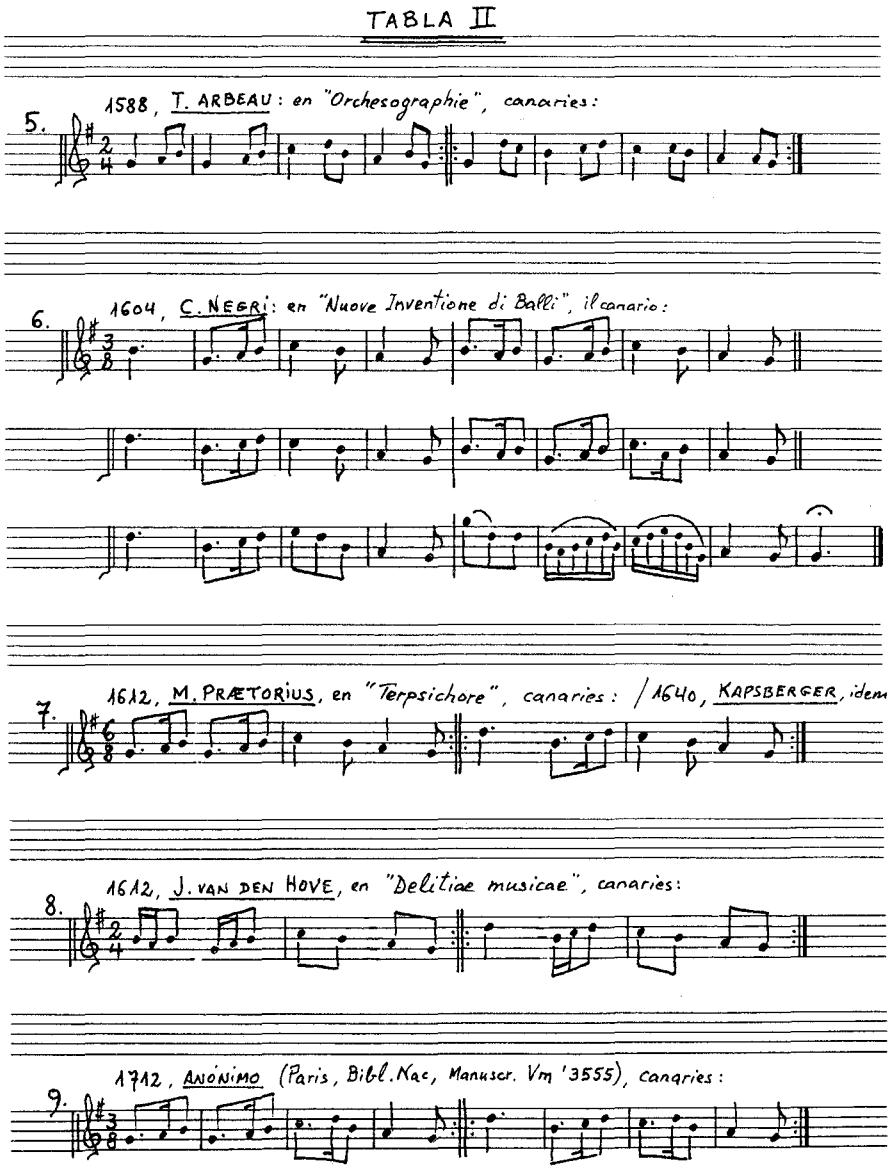

5.
1588, T. ARBEAU: en "Orchesographie", canaries:
6.
1604, C. NEGRI: en "Nuove Inventione di Balli", il canario:
7.
1612, M. PRÆTORIUS, en "Terpsichore", canaries: / 1640, KAPSBERGER, idem:
8.
1612, J. VAN DEN HOVE, en "Deliciae musicae", canaries:
9.
1712, ANONIMO (Paris, Bibl. Nac, Manuscr. Vm '3555), canaries:

TABLA III
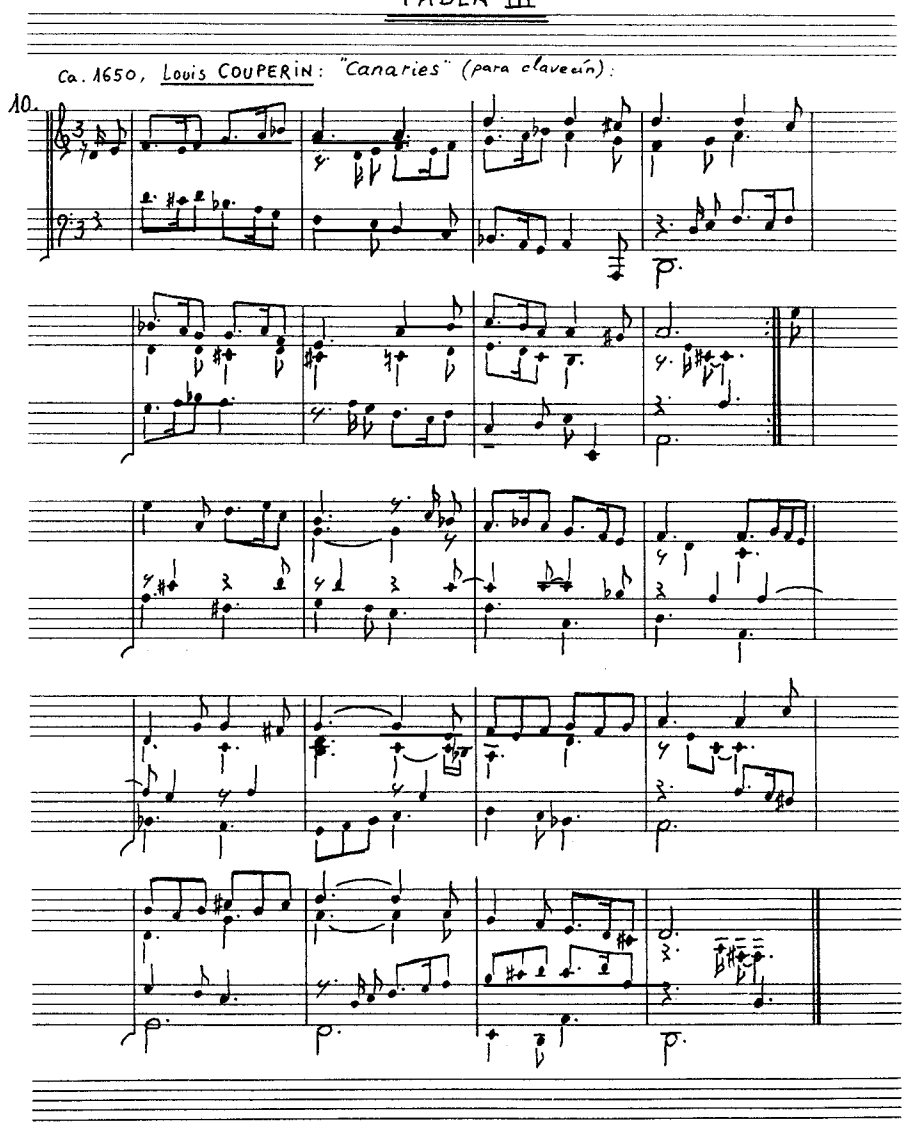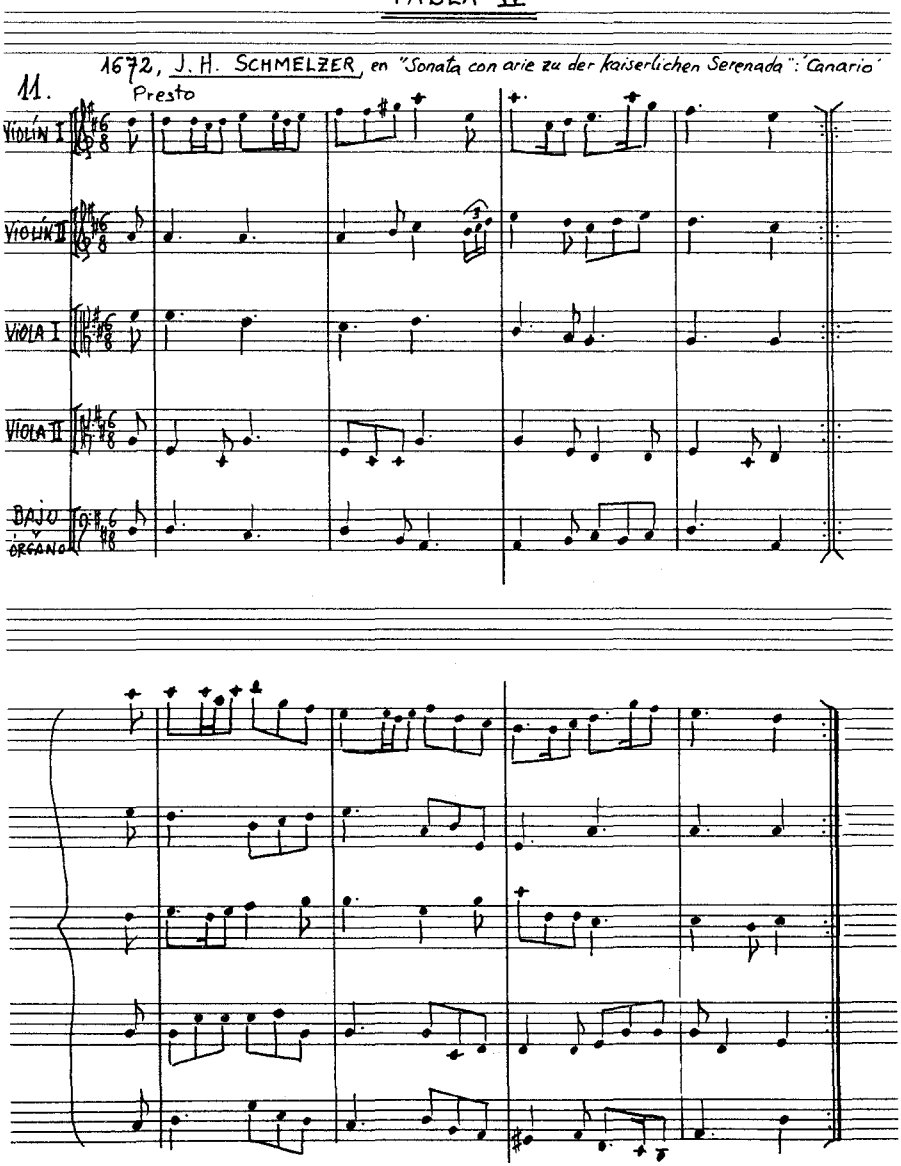


TABLA IV


11.
1672, J. H. SCHMELZER, en "Sonata con arie zu der kaiserlichen Serenada": 'Canario'
Presto
VIOLIN I
VIOLIN II
VIOLA I
VIOLA II
BAJO
ÓRGANO
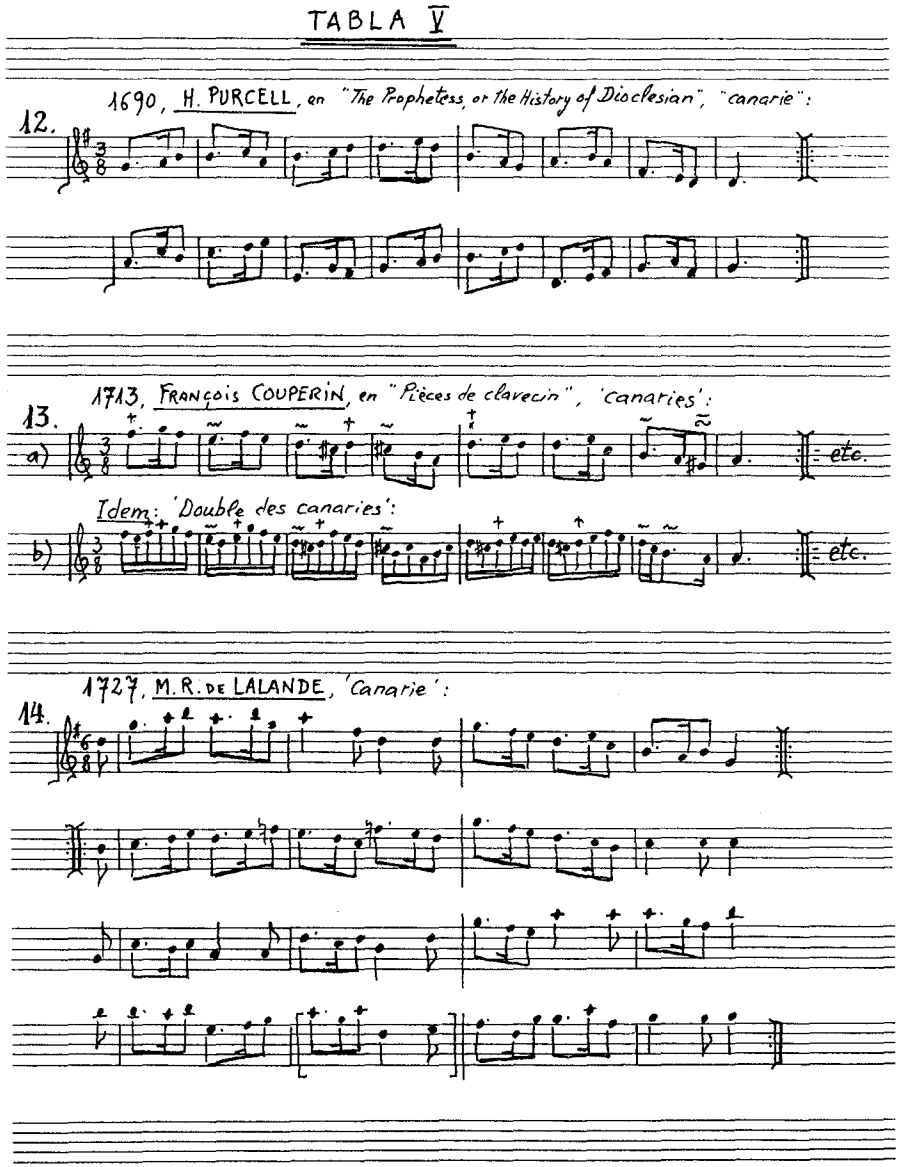

TABLA V
1690, H. PURCELL, en "The Prophetess, or the History of Diocklesian", "canarie":
12.
1713, François COUPERIN, en "Pièces de clavecin", 'canaries':
13.
a)
etc.
Idem: 'Double des canaries':
b)
etc.
1727, M.R. de LALANDE, 'Canarie':
14.

TABLA VI
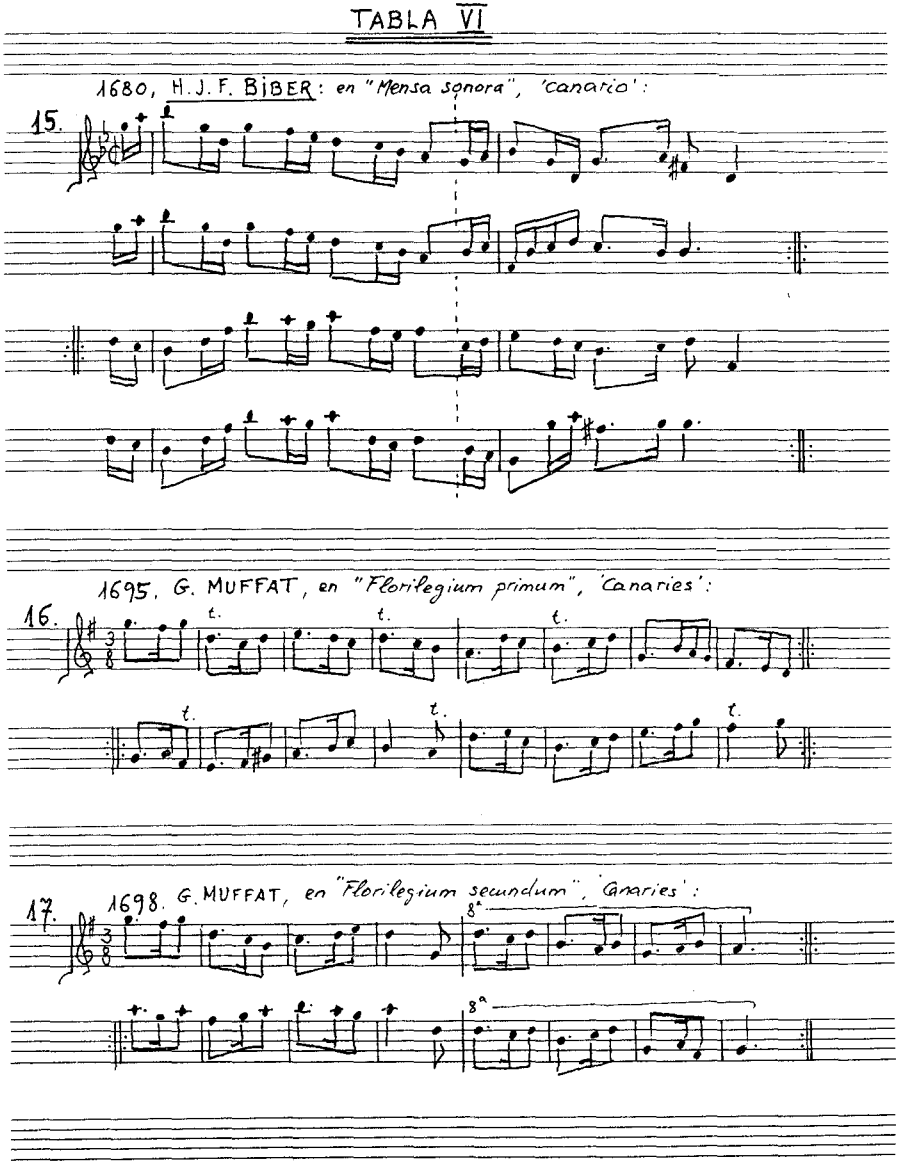

1680, H.J.F. BIBER: en "Mensa sonora", 'canario':
15.
1695. G. MUFFAT, en "Florilegium primum", 'Canaries':
16.
1698. G. MUFFAT, en "Florilegium secundum", 'Canaries':
17.

TABLA VII

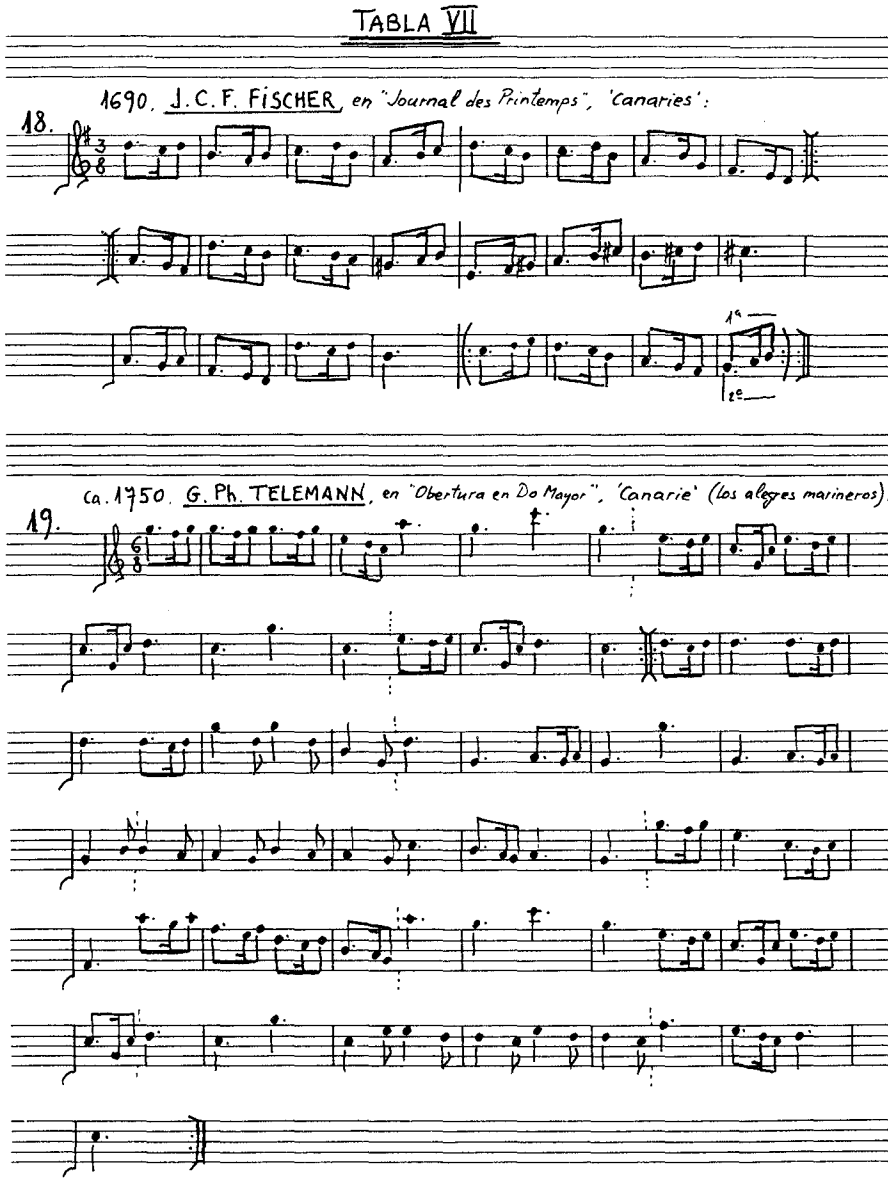

1690. J.C.F. FISCHER, en "Journal des Printemps", 'Canaries':
18.
1ª
2ª
ca. 1750. G.Ph. TELEMANN, en "Obertura en Do Mayor", 'Canarie' (los alegres marineros):
19.

TABLA VIII
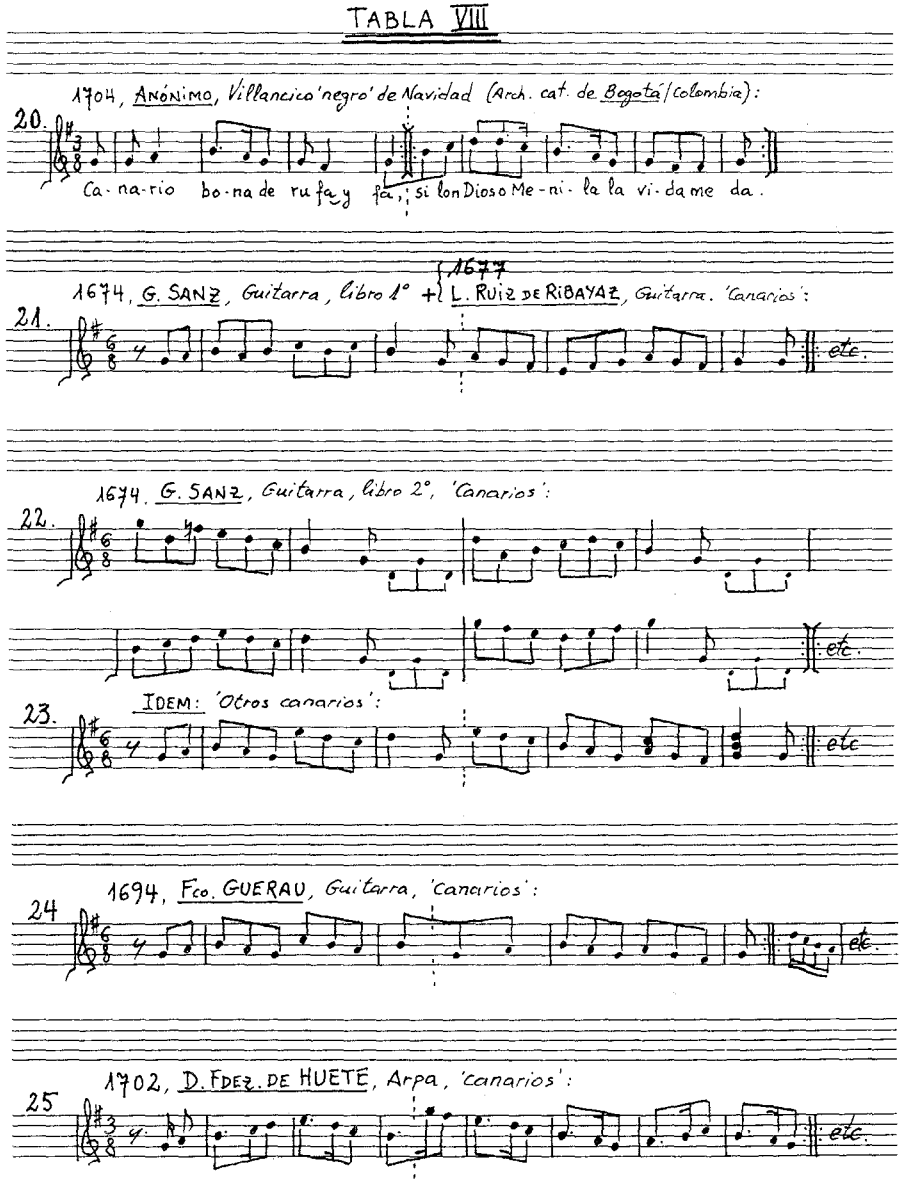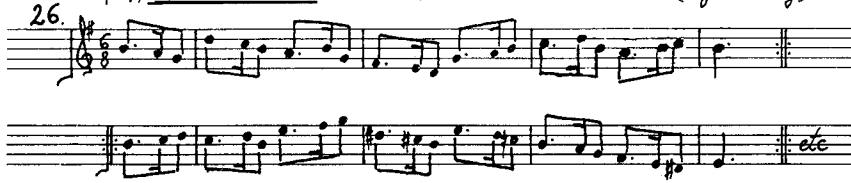

1704, ANÓNIMO, Villancico 'negro' de Navidad (Arch. cat. de Bogotá (Colombia):
20.
Ca-na-rio bo-na de ru fa y fa, si lon Dios o Me-ni-la la vi-da me da.
1674, G. SANZ, Guitarra, libro 1° + 1677 L. RUIZ DE RIBAYAZ, Guitarra. 'Canarios':
21.
etc.
1674. G. SANZ, Guitarra, libro 2°, 'Canarios':
22.
etc.
IDEM: 'Otros canarios':
23.
etc
1694, Fco. GUERAU, Guitarra, 'Canarios':
24
etc.
1702, D. FDEZ. DE HUETE, Arpa, 'canarios':
25
etc.

TABLA IX
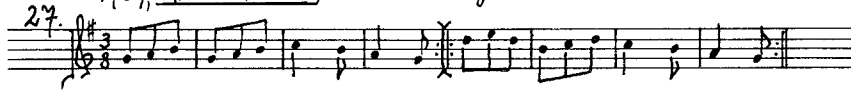
1709, MARTÍN Y COLL; Madrid BN, Ms. 1360: "Canarios": (Sigue a Lully)

26.



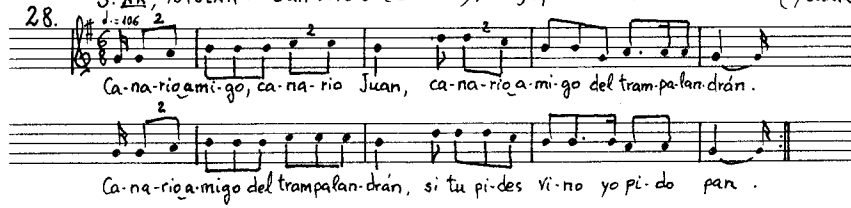
1709, MARTÍN Y COLL; Idem: "Otro género de Canarios": (ver TABLA II)

27.
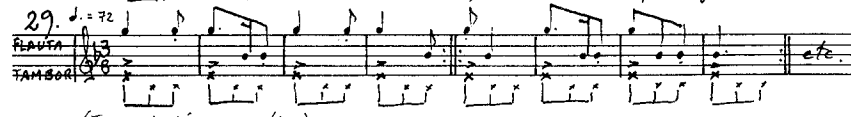


S. XX, POPULAR: San Vitero (Zamora), danza procesional "el canario": (s/García-Matos)

28. ♩.=106



S. XX, POPULAR: Las Tricias (LA PALMA), baile del Sirinoque (grabación: Talio Noda)
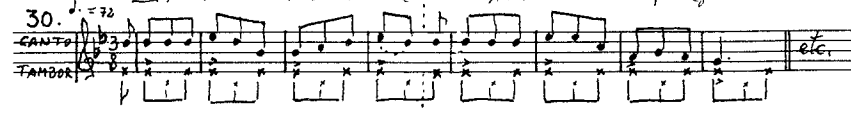
29. ♩.=72



(Transcripción preceptiva)

S. XX, POPULAR: TIJARAFE (LA PALMA), baile del Sirinoque (grabación: Talio Noda)

30. ♩.=72



(Transcripción preceptiva)

EL BAILE DEL «SIRINOQUE» EN LA ISLA DE LA PALMA

TALIO NODA GÓMEZ
LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ
El Museo Canario

1. JUSTIFICACIÓN PREVIA.

La isla de La Palma es depositaria de una serie de bailes rurales de gran tradicionalidad que apenas se conocen en las otras islas del Archipiélago Canario. Así, entre otros, el «Jila-jila», en el que las mujeres evolucionan mientras simulan hilar con un huso, un baile del que conocemos ejemplos concomitantes en varias localidades de la cornisa cantábrica; el «Cho Juan Periñal», baile pedagógico relacionado con el orden de los trabajos agrícolas, también cantado en Fuerteventura por aportación de los segadores temporeros que se llevaban antiguamente allí desde La Palma; algunos bailes romancescos, como «el Conde de Cabra»; los «bailes de pastores» navideños, que se ejecutaban en ciertas iglesias rurales; y, en fin, el llamado «sirinoque», objeto principal del presente trabajo.

Por su aspecto y por los elementos que lo configuran, ya hemos opinado en otras ocasiones que el «sirinoque» es un baile relacionado con el que antiguamente era llamado 'el canario, característico y singular baile de requerimiento y rechazo con enérgico zapateo que se expandió por la Península y por Europa ya en el

siglo XVI'[1]. En este trabajo abordaremos la danza campesina palmera del «sirinoque» sin entrar en consideraciones historicistas ni genealógicas; se trata aquí de describirlo, analizarlo, definirlo y, en definitiva, conocerlo. No debe escondérsenos, sin embargo, que tal conocimiento exacto le proporcionará a los estudiosos del baile los elementos de comparación necesarios para abordar el tema de su similitud o disimilitud con lo que sabemos de 'el canario'.

2. Vigencia y localización del «sirinoque» en La Palma

El «sirinoque» debió ser una práctica bastante intensa en la Isla hasta principios del siglo XX. Sufrió luego un cierto atenuamiento, acentuado por la guerra civil española, tras la cual se resintió de manera importante la vida tradicional. No obstante, siempre quedó gente que conservaba la memoria y la práctica de las tradiciones, así como algunos maestros que, tras la contienda civil, se empeñaron en que los alumnos de las escuelas no olvidaran los bailes de sus mayores. Así, por ejemplo, doña Demetria, maestra natural de Tijarafe, quien enseñaba el «sirinoque» a sus alumnados marcando el ritmo con un cuchillo (mango y punta) sobre el tablón del pupitre; o don Julio Rodríguez, maestro de Santa Cruz de La Palma, quien hacia el año 45 enseñaba también este baile (tal como él lo aprendió en la capital palmera) en Barlovento, y de él lo retomaron los componentes del grupo folklórico de dicho municipio norteño. Destacado papel jugó también el grupo de Coros y Danzas de la Sección Femenina, que incluyó un «sirinoque» simplificado en su repertorio.

A pesar de que nunca desapareció la práctica tradicional del «sirinoque», especialmente en el noroeste insular, éstos y otros ejemplos sirvieron para que hacia los años sesenta se expandiera nuevamente por determinadas poblaciones palmeras con renovado vigor, para lo cual cobraron entonces mucha importancia los informes y ejemplos suministrados por personas mayores del campo que lo habían practicado siempre. Esto favoreció que el baile reviviera con mayor autenticidad en determinadas zonas rurales. La proliferación de grabaciones discográficas y la posibilidad de grabar el testimonio de muchas de aquellas personas mayores nos ha proporcionado de-

[1] Cfr. Siemens Hernández, Lothar: *La música en Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria: Museo Canario, 1977), pp. 25 y 45. También Noda Gómez, Talio: *La música tradicional canaria, hoy* (Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1978), pp. 40-41.

finitivamente una información suficiente y de indudable valor sobre el tema, aunque de desigual calidad, porque frente a las versiones procedentes de informantes antiguos conviven las que derivan de la adaptación del «sirinoque» al ámbito del espectáculo folklórico en los medios urbanos, en las que se incluyen ciertas mixtificaciones.

El territorio palmero en el que el antiguo «sirinoque» se ha revitalizado con mayor intensidad es la zona del noroeste de la Isla, correspondiente a los municipios de Garafía (donde su memoria permaneció muy viva), Puntagorda, Tijarafe, Barlovento... siendo también conocido en menor grado en otras zonas, como las correspondientes a los municipios de Mazo, Fuencaliente, Las Breñas, El Paso, e incluso en Santa Cruz de La Palma, si bien formando parte aquí del repertorio de los grupos folklóricos dedicados al espectáculo. Por lo tanto, si es cierto que en toda la Isla se conoce el «sirinoque», hay que matizar que se detecta su mayor vitalidad en la zona del noroeste antes aludida.

Los grupos que practican nuestro baile con los que hemos trabajado de manera especial, recabando de su entorno información directa con entrevistas, grabaciones, etc., son, por lo tanto, los de Las Tricias (Garafía), Tijarafe y Barlovento. Como contraste, usamos también información del grupo folklórico de Santa Cruz de La Palma.

3. Qué es el «sirinoque» y qué abarca este concepto

Hay evidencia tradicional de que con la voz «sirinoque» se aludía antiguamente al baile. Así nos lo atestiguaba, entre otros, el viejo informante don Felicindo Hernández, de Las Tricias: «El sirinoque, en Garafía, se bailaba siempre; se bailaba en muchos barrios del pueblo». De esa manera, según informe de doña Isabel Rodríguez, del pago de Juan Adalid (Garafía), cuando se juntaban bailadores de diferentes pagos y salía un baile que no se atenía a una sola norma, en el que cada cual lo hacía a su manera, el cantor aludía a los diferentes barrios de los que venían los danzantes:

> Este sirinoque está rebujao:
> uno es de Don Pedro y otro del Tablao.

Ahora bien: por ser un baile enérgico y muy esforzado, se veía la necesidad de interrumpirlo en varias ocasiones, dando paso a otros géneros más pausados como las «relaciones», canciones de porfía

entre mozos y mozas que se echaban puyas improvisadas, sin bailar. Esto constituía un descanso para todos, y más tarde retomaban nuevamente el baile.

El frenesí generado por tal danza hacía que se tendiera a no interrumpirla. La mencionada Isabel Rodríguez decía: «A veces se sudaban bailando, se les secaba la ropa encima [mientras cantaban las «relaciones»], volvían [a bailar], se sudaban, y así, como si no se cansaran ... A bailar y a cantarse relaciones unos a otros, disparates ahí. Toda la noche cantando hasta el día siguiente. [Y] después hacen un baile en Don Pedro, otro aquí abajo, ... hasta el otro día por la mañana».

Esta interpolación de las «relaciones» o cantos de pique para entreverar descansos hizo que, cuando se aludía a bailar el «sirinoque», se entendiera que las «relaciones» formaban parte intrínseca de él. De esta manera, hoy en día, en que el baile tiene más de evocación tradicional ante el público que de vivencia social a la antigua de todo el pueblo, encontramos «sirinoques» que consisten en un acto global comprendiendo un complejo de géneros, entre los que el baile, propiamente dicho «sirinoque», es sólo una parte principal, pero no todo. Así, por ejemplo, en Garafía organizan un «sirinoque» que consiste en lo siguiente:

1) Toque inicial de tambor (anuncio o convocatoria).

2) Romance tradicional o improvisado, con pie o estribillo coral (con la melodía romancesca de «la meda» y el acompañamiento instrumental de flauta, tambor y castañuelas propia de La Palma).

3) Baile de filas enfrentadas y zapateo con acompañamiento de canto y tambor, o tambor y flauta, o los tres elementos y otros más como castañuelas, raspadores y otros idiófonos improvisados de golpeo (música y baile del «sirinoque» propiamente dicho).

4) Canto de «relaciones» (con su peculiar melodía sin acompañar).

5) Se retoma el baile del «sirinoque» propiamente dicho.

6) Eventualmente se añade el romance hexasilábico del «Conde de Cabra», cantado con la misma música del «sirinoque» pero bailado en rueda, no en filas enfrentadas.

Antiguamente, por lo que deducimos de lo que nos cuentan los informantes más antiguos, los puntos 3 y 4 eran los que alternaban toda la noche, sin descartar que, en vez de las «relaciones», se intercalara de vez en cuando entre los «sirinoques» bailados el canto de algún romance. También en algunos lugares, como Las Tricias, Tijarafe, etc., se hacía una pausa para interpolar un «brindis» antes de cantar las relaciones, pasándose de mano en mano un barrilote de

vino, un zurrón con gofio y otro con torrado (trigo tostado con trocitos de rapaduras, almendras, etc.).

Nosotros vamos a prescindir aquí de los romances y de las relaciones, que serán objeto de estudios aparte en su momento, y nos atendremos para este trabajo al baile propiamente llamado «sirinoque», no sin haber dejado bien claro que bajo este nombre se acoge también todo el arco de géneros que componen actos folklóricos como el arriba descrito.

4. El instrumentario que acompaña al «sirinoque»

De pasada hemos mencionado en el punto 3) del anterior apartado todos los instrumentos básicos que intervienen en el «sirinoque», inclusive el canto. Éste, sin embargo, actúa sobre un «son» rítmico que es el motor del baile y que puede operar como soporte del mismo sin que intervenga canto alguno, como acontece a veces en Las Tricias [Ver Cuadro I, n.º 1]. Cuando hay canto, éste se añade a lo anterior, pero tiene sus pausas entre dísticos, durante las cuales el entramado rítmico sigue funcionando sin parar. El canto aporta el aspecto melódico y retórico del «sirinoque», por lo que será analizado más abajo, para concentrarnos ahora en el aporte básico de los instrumentos que, combinados unos con otros, configuran la base rítmica o «son» básico que soporta a la danza.

Por orden de importancia, los instrumentos fundamentales del «sirinoque» son tres: 1.º el tambor, 2.º la flauta, y 3.º las castañuelas. Pueden agregarse otros idiófonos que apoyan al tambor, aunque no son esenciales, pues para organizar el sirinoque basta con el primero. El zapateo contra el suelo de los danzantes perfila el rico efecto rítmico-sonoro de nuestro baile.

a) *El tambor.*—Se usa en La Palma un tambor tradicional tipo caja militar de doble parche, cuyo diámetro oscila entre los 20 y los 25 cm. Los cueros se cosen en zig-zag alrededor del aro, añadiéndole tirantes de cuero para tensar el amarre, y tiene también «perladera» o cuerda roncadora. Se sostiene verticalmente con la mano izquierda y se percute con la derecha mediante una baqueta [2]. Este membranófono es la herramienta básica e indispensable para darle

[2] Para más detalles e imágenes véase Noda Gómez, Talio, y Lothar Siemens Hernández: «Los membranófonos tradicionales en la isla de La Palma», en *Revista de Musicología*, vol. X, n.º 3 (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1988), pp. 949-961.

enmarque rítmico al baile; su incidencia consiste en golpear fuerte la primera y última parte del compás ternario, marcando sin fuerza la parte central. Hay quien sostiene que basta este instrumento para acompañar el baile; así, don Julián García, de Tijarafe, afirma que «en el sirinoque sólo se toca el tambor», y así lo ejecutan allí. De hecho, los actos que enmarcan hoy en día la práctica del sirinoque suelen comenzar con un toque solo y acompasado de tambor, sobre el que eventualmente canta el que lo toca un viejo dístico que convoca a los danzantes:

Terrero, terrero pide mi tambor,
terrero, terrero pa bailar, amor.

Isabel Rodríguez, del pago llamado Juan Adalid (Garafía), nos afirmó: «Mi padre iba a todas las fiestas tocando un tambor [que llevaba] colgado al cuello, tocando, cantando y bailando el sirinoque».

b) *La flauta.*—Se trata de una flauta dulce o de pico con seis agujeros de digitación, hecha con un canuto de caña (*Arundo donex*) de unos 25 a 30 cm de largo y 15 mm de diámetro, cuya embocadura oblicua lleva un tapón de pino canario rebajado por lo alto para facilitar el canal de insuflación que conduce el aire a la ventana de sonido. Lleva seis agujeros de digitación, cinco alineados y más o menos equidistantes sobre la parte anterior del tubo y uno al reverso [3], de los cuales se obtienen solamente dos o tres sonidos: uno grave (todos los agujeros tapados) y otro agudo (todos al descubierto); sobre este sonido agudo se suele trinar accionando con el índice de la mano sobre el orificio más próximo a la ventana de sonido. El discurso de la flauta intenta sustituir o remedar al canto vocal, pero no desde el punto de vista melódico, sino agógico. Es una manera muy singular y extraña de obtener los sonidos de este instrumento, el cual ofrece sin duda posibilidades melódicas que para nada interesan aquí. Los sonidos que se emplean (dos notas distanciadas por un intervalo raramente puro de séptima o sexta, según se hayan practicado los agujeros menos o más juntos) no guardan nunca relación ni siquiera con la tonalidad en que se canta.

c) *Las castañuelas.*—El empleo de las castañuelas es ocasional y las toca generalmente uno o muy pocos hombres que se sitúan jun-

[3] Cfr. NODA GÓMEZ, TALIO, Y LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ: «Los aerófonos tradicionales en la isla de La Palma», en *Revista de Musicología*, vol. VII, nº 1 (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1984), pp. 171-189. Véase especialmente pp. 181-186.

to al percutor del tambor y al tañedor de flauta. Las castañuelas, como ya hemos descrito en otro lugar [4], son de pequeño tamaño (en torno a 7 cm de diámetro) y se suelen fabricar con madera de moral, diferenciándose la de la mano derecha de la de la izquierda: la primera tiene la función de «repicar» (tremolar), mientras que la segunda es para «acompañar» (marcar con un golpe las tres partes del compás.

d) *Otros idiófonos*.—Muy raramente se enriquece el ritmo del tambor añadiéndole, al unísono, el efecto de uno o varios idiófonos improvisados, cuales son los aperos percutidos o percutientes contra el suelo (golpes sobre el cabo de la azada, de la horqueta de aventar, de un palo o de la lanza pastoril con el canto de un cuchillo, o bien golpeando el palo o lanza contra el suelo), y también raspadores de botella de vidrio estriado frotados con un cubierto, un palo, etc. [5].

e) *El zapateado*.—Lo que le confiere carácter y una mayor riqueza rítmica al baile es la variedad de tipos de percusión que efectúan los danzantes con los pies contra el suelo, los cuales examinaremos en el apartado dedicado a los elementos del baile. Adelantemos que los pasos básicos, en principio, se dividen en lo que llaman «el medio repique» (corchea anacrúsica, tres corcheas marcando los tiempos del compás y un golpe más contundente al principio del siguiente; esto es: cinco golpes seguidos equidistantes [ver Cuadro VI, n.º 12]) y «el repique entero» (lo mismo, pero dividiendo el primer tiempo del compás central o segunda nota de las cinco en dos semicorcheas [idem, n.º 13]). Pero éstos son los golpes básicos más elementales, pues hay estructuras más complejas que luego veremos. El cantor alude a estos ritmos básicos de pies en los siguientes dísticos:

Al medio repique al repique entero,
que va repicando del aire pal suelo.

Al medio repique y al repique entero,
al medio repique es como lo quiero.

[4] Cfr. NODA GÓMEZ, TALIO, Y LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ: «Los idiófonos tradicionales en la isla de La Palma», en *Revista de Musicología*, vol. IX, n.º 1 (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1986), pp. 169-204. Sobre las castañuelas palmeras véase especialmente pp. 171-175.

[5] Para más detalles, véase *op. cit.* en nota 4.

5. El canto: letras y variantes melódicas

a) *Los textos*

El canto del sirinoque opera principalmente sobre dísticos y a veces sobre trísticos dodecasílabos monorrimos hemistiquiales, esto es, subdividido cada verso en dos hexasílabos, aunque no siempre se observa una regularidad rigurosa. Hay dísticos tradicionales, que se escuchan una y otra vez en boca de diversos cantores, y también existió la facultad de improvisar dísticos, que prácticamente se ha perdido.

Ofrecemos aquí una ristra de textos tomados de varios informantes:

Terrero, terrero para mi tambor,
terrero, terrero pa bailar mejor.

En este terrero si me da la gana
los tengo de estar hasta la mañana,
hasta que mis ojos los vean sudar.

Terrero, terrero, vírense p'acá
que ahi viene una dama, todos a bailar.

Atento a la danza que se ajuntarán:
con la pierna fina la dibujarán.

Qué hermoso galán está en el terrero,
cargado de flores veniéndose al suelo,
que las coja todas, que ya tienen dueño.

Y estando la mora en su moreral,
que la dejen sola si la quie'n dejar,

que busquen compaña si quieren bailar,
porque ella sola se ha de hallar mal,

y si se halla mal, qué se me da a mí,
qué se me da a mí, no se me da ná.

Y sigan y sigan y vayan siguiendo,
que este serinoque nos va divirtiendo.

Ay qué serenito, qué serenidad,
si yo lo supiera ya yo estaba allá.

La sangre vivita, vivita la quiero,
la sangre vivita, saluda y salero.

Ay que bueno viva, ay qué bueno va,
si yo lo supiera ya yo estaba allá.

Del cielo bajaba una palomita
al niidaíto, cosa tan bonita.

Venirse, muchachas, para este rellano,
como las palomas pa un montón de grano.

Venirse, muchachas, para este terrero,
como las palomas para el bebedero.

Ay, déjenla sola, si la quie'n dejar,
que una oveja sola macho ha de encontrar.

Aquí te lo traigo en la faldiquera
un durazno verde, también una pera.

Y aquí te lo traigo en el delantal,
un conejo vivo y a medio pelar.

Bailen las mocitas poquito cad'una
que todas queréis sacudir las pulgas.

Yo vide una pulga en un monte oscuro
cortando madera sin palo ninguno.

En este terrero de esquina en esquina
han plantado robles, nacen clavellinas.

Este serinoque esta rebujado,
unos de Las Tricias y otros del Tablado.

Este serinoque ahora sí va bueno,
hay que repicarlo del aire pal suelo.

Este sirinoque lo bailo yo aquí,
mañana a la noche te acuerdes de mí.

Este sirinoque vino de Sevilla
lo bailan las chicas dentro 'una escudilla.

Este serinoque que vino del norte
lo bailan las damas con su lindo porte.

Este serinoque se va a calentar,
lo bailan las damas en cuatro patás.

De forma generalizada, entre las dísticos suele cantarse un género de estribillo del que se detectan dos modelos, a saber:

Ay laralaralan la-lalán, laralaralan lán (*bis*),

o bien:

Ay lán tirilirilina, y ay lán tirilirilana,
una pa esta noche y otra pa mañana,

así como otras fórmulas parecidas, que rematan las series de dos, tres o cuatro dísticos y permiten pensar al cantor. Estas fórmulas parecen querer remedar el toque del tambor o el de la percusión general el primero, y el sonido de la flauta el segundo. Suelen anteceder a un corto espacio en el que prosigue el ritmo instrumental solo, hasta que se lanza el cantor con el siguiente dístico. Ello le da tiempo para preparar la letra que cantará; pero es de observar que tales espacios instrumentales suelen estar medidos, para que el intervalo de tiempo que media entre los dísticos sea de ocho o dieciséis compases de 3/8, pues la danza se desarrolla en periodos repetitivos de 4 + 4 compases en 3/8.

b) *Los modelos melódicos*

No existe un único modelo melódico con el que se canten los textos del «sirinoque». Tras realizar transcripciones descriptivas de lo que aporta cada informante, para observar en su dinámica natural el comportamiento melódico y tratar de entender las razones de la variabilidad de todo lo que se canta, nos encontramos que cada uno se atiene a un ductus melódico propio, el cual sólo tiene en común con los demás modelos el adaptarse todos a un molde estructural común, si bien algunos informantes, jugando con los estribillos, entienden

frente a otros que tal molde da cabida a varias formas de articulación distintas y contrastantes. Esto lo entenderemos viendo en las transcripciones cómo cada cual articula las partes de su canto.

Lo más interesante es que en los ejemplos recogidos nos encontramos con dos tipos de informantes: los de la vieja tradición y los más modernos. Mientras para éstos es la melodía un bloque definido, casi una «partitura» aprendida miméticamente y que se ha de ejecutar fielmente, para los primeros el modelo melódico es un esquema mental, un ente de razón a partir del cual se exterioriza el canto de forma variable y con flexibilidad, con lo cual su modelo siempre se intuye, pero, a la vista de las variantes, ninguna de ellas puede definirse como «el modelo». Examinaremos pormenorizadamente un solo caso de la vieja tradición, publicando su transcripción descriptiva con las frases de los dísticos en paralelo [Cuadro V, n.º 11]. De resto, presentaremos en transcripción preceptiva las versiones melódicas de varias localidades y examinaremos aparte cómo se articulan y organizan.

El Cuadro I nos muestra el «sirinoque» tradicional de Las Tricias (Garafía). En el ejemplo nº 1 se presenta el entramado instrumental continuo que soporta a la danza, que, como se ve, consta de una célula de cuatro compases que se repiten indefinidamente. El canto, ejecutado por un prestigioso y veterano cultor del «sirinoque» y de otros géneros musicales palmeros, don Felicindo Hernández, se caracteriza por su poca variabilidad melódica y por su articulación en dos arcos (A y B), figurando en el segundo la prolongación del canto mediante la reiteración dos veces del segundo hemistiquio del segundo verso (4 compases más), dejando a continuación un espacio de respiro hasta que los instrumentos completen el espacio de los 4 compases siguientes [Cuadro I, n.º 2]. Este procedimiento sustituye al estribillo que observamos como frase musical B en otros cantores. Así, empleando mayúsculas para los periodos musicales de ocho compases y minúsculas para los hemistiquios de los versos, el esquema organizativo del canto de este informante opera de la siguiente forma:

Dístico: A = a'-a» + b'-b»
B = b»-b» + sólo instrs.
Trístico:A = a'-a» + b'-b»
B = c'-c» + instrs.
Dos trísticos: A = a'-a» + b'-b»
B = c'-c» + d'-d» (melodía como c'-c»)
A = e'-e» + f'-f»
B = f»-f» + instrs.

De esta manera, Felicindo desarrolló un «sirinoque» alternando frases de canto (A y B) con arcos puramente instrumentales de igual dimensión (0), que resultó así:

0 - A - B - A - B - 0 - A - B - A - B - 0 - A - B.

En Las Tricias suelen bailar también el «sirinoque» sin canto, acompañado sólo de la flauta y el tambor, lo que es ya muy raro en el resto de la Isla.

En Barlovento aparecen «sirinoques» sin flauta, sólo acompañados de tambor y, eventualmente, castañuelas. Nuestro informante, llamado Antolín Pérez Pérez, discípulo de don Julio Rodríguez, se atiene también a un modelo melódico del que apenas se aparta, lo repite una y otra vez con bastante exactitud. La organización de su canto se caracteriza por recurrir a dos tipos diferentes de estribillo, los cuales va insertando a su capricho entre los dísticos que canta. Así, si distinguimos al canto del dístico, expuesto de un tirón sin reiteraciones para abarcar el arco de los ocho compases, con la letra A (de donde A = a'-a» + b'-b»), B sería el primer estribillo («Ay lan tiriliri lina...») y C el segundo («Lan laralaralán la-lalan...») [Véase Cuadro II, n.º 3]. Dos series de «sirinoques» fueron articuladas por Antolín de la siguiente forma:

1.ª) A - A - B - C - A - B - A - C. [Cantan «relaciones»].
2.ª) A - A - C - A - A - B - C - A - C - A - B.

Sólo de vez en cuando dejaba entre algunas de estas frases cantadas unos compases de respiro a cargo del tambor solo.

De cierto interés nos resulta el cierre coral de este «sirinoque» de Barlovento. Tras concluir Antolín, los danzantes, hombres y mujeres, entonan un final coreado en el que adoptan otro modelo melódico diferente al del cantor solista [Cuadro II, nº 4]. Cantan dos frases: un dístico de despedida (A) y el estribillo «Ay laralaralan» (C), y con unos golpes de tambor al final del mismo finaliza la música y el baile.

Ese coro final se ha recogido un poco variado por el grupo de Santa Cruz de La Palma, si bien con el estribillo embellecido a dos voces, lo cual rompe el criterio tradicional exclusivamente monódico [Cuadro III, n.º 6]. El canto solista aparece mucho más lento, y el proceso musical, siempre muy resumido para adaptarlo al espectáculo folklórico, lo articulan muy ordenadamente cantando de manera sucesiva tres bloques: A = canto del dístico; B = estribillo («Ay laralala lai lá»), y C = ritornello instrumental de la flauta, la cual no

opera sobre los episodios A y B. El nexo común de todo esto es el golpeo del tambor solamente.

En Tijarafe es en donde hemos localizado a los informantes de más interés para nosotros. Dos de ellos, la antigua maestra Dª Demetria y D. Guzmán Rodríguez, apenas nos cantaron un par de dísticos con cierta inseguridad, dada su avanzada edad, si bien observamos una interesante flexibilidad melódica que ofrecía diferencias en las repeticiones. Más suerte tuvimos con otro anciano, D. Julián García, un informante de lujo. Aparecen aquí versiones en modo menor, y todos los informantes articulan sus «sirinoques», cantados con acompañamiento de tambor solo, en base a una frase A con ductus melódico flexible, seguida obligatoriamente de un estribillo B (lá la-ralara la-la) sobre una melodía que cada uno interpreta siempre de manera inalterable y cantado en cuatro compases, dejando los otros cuatro al tambor solo. Esta estructura le da independencia a los dísticos, así como respiro continuo y tiempo para pensar al cantor.

En el Cuadro IV hemos expuesto el ritmo continuo del tambor [n.º 7] y las transcripciones preceptivas de los modelos melódicos en los que operan los tres informantes de este pueblo [n.º 8, 9 y 10]. Pero de mayor interés resultará examinar la exteriorización melódica que de su idea interna nos ofrece D. Julián García, para cuya transcripción descriptiva en paralelo hemos prescindido de los estribillos invariables. Curioso es cómo alarga la frase cuando canta un trístico, añadiendo cuatro compases más derivados de la segunda parte del arco melódico normal [Véase Cuadro V, n.º 11].

Es una suerte haber podido disponer aún de informantes como D. Julián, herederos de los más rancios mecanismos de la auténtica praxis del canto tradiciónal: el de aquella tradición en la que las claves de la identidad melódica no son rígidas y explícitas, sino implícitas, sutilmente crípticas.

6. El baile: organización, ritmos zapateados y mudanza

A la convocatoria del tambor se organizan los bailadores, hombres y mujeres, disponiéndose en dos filas enfrentadas, una para cada sexo, separadas aproximadamente a dos pasos la una de la otra.

El baile consta de patrones repetitivos de cuatro compases en 3/8, y consiste en zapatear un ritmo separados, y al segundo o tercer compás (según los sitios) adelantarse ambas filas, cada uno contra su pareja, para recuperar la posición inicial, quedando nueva-

mente alejados en el cuarto compás; durante el baile permanecen los brazos caídos, pues los bailadores se concentran en el zapateado. En este proceso, las mujeres avanzan y quedan siempre mirando al frente, para retroceder después manteniendo siempre la misma orientación corporal, mientras que los hombres se adelantan girándose a la derecha y quedan de perfil junto a su pareja, y luego retroceden girándose de nuevo hasta quedar todos otra vez separados y mirándose de frente.

Esta coreografía sólo ofrece variantes en los tipos de zapateado que se ejecutan, procurando concertarse todos en la ejecución de los mismos para que no ocurra que el cantor les cante:

Este sirinoque está rebujado:
unos de Las Tricias y otros del Tablado,

aludiendo a diferentes maneras de zapatear y concertarse que se han mezclado.

El zapateado, ejecutado martillando el suelo con toda la planta del pie, requiere energía y contundencia. Cuando no, canta el solista:

Este sirinoque así no va bueno,
que quié zapatiado del aire pal suelo.

Y cuando los bailadores lo asumen por fin con toda la energía que conlleva, les canta:

Este sirinoque ahora sí va bueno:
hay que repicarlo del aire pal suelo.

En fin, más atrás hemos apuntado varios textos que aluden al repique de los pies, al ánimo de la danza, etc.

Como ya hemos apuntado más atrás, hay dos modalidades básicas de zapateo, que generan diferentes ritmos de dos compases repetitivos: el «medio repique» [Ver Cuadro VI, n.º 12] y el «repique entero» [Idem, n.º 13]. Para saber qué pie golpea utilizamos bajo cada nota la letra **d** si es el pie derecho, e **i** si el izquierdo.

Algunas modalidades locales son algo más complejas [6]. Por ejemplo, en Barlovento se documenta un patrón rítmico que abarca los

[6] Para entender los pormenores de la danza, seguimos las explicaciones y prácticas que nos enseñó el profesor de EGB grancanario Alberto Padrón Bolaños, quien ha estudiado la coreografía y los pasos de gran número de danzas en las Islas. Desde aquí le agradecemos su gentileza y paciencia.

cuatro compases en que se produce toda la evolución hacia adelante y hacia atrás de los danzantes, en cuya transcripción [Cuadro VI, n.º 14] hemos utilizado dos niveles de zapateo para que se vea qué golpes se producen atrás y qué golpes delante. En ella va entre paréntesis un paso atrás sin martillear, efectuado en el compás tercero con el pie derecho apoyando sólo la mitad anterior de la planta. También expresamos con vectores la dirección en que miran los danzantes, tanto atrás como delante.

En el ejemplo barloventero que acabamos de comentar, tanto los hombres como las mujeres ejecutan al unísono el mismo repique. No así en Las Tricias (Garafía), donde ambas filas desarrollan repiques diferentes que, combinados entre sí y con el ritmo que generan los instrumentos, producen un efecto de gran belleza sonora. En nuestra transcripción hemos utilizado dos pentagramas, uno para la fila de mujeres y otro para la de hombres, situando las notas de percusión más alejadas entre sí o más próximas para indicar el proceso de acercamiento y alejamiento del baile. De nuevo los vectores nos dan idea de cómo orientan sus cuerpos los danzantes: las mujeres siempre de frente y los hombres mirando de lado, con el cuerpo virado a su derecha, cuando se sitúan delante, recuperando la posición de frente inicial cuando vuelven atrás. Van entre paréntesis los pasos apoyados, no percutidos, y dos notas unidas con una recta en los compases 2 y 4 de los hombres significan que adelantan o atrasan el pie arrastrándolo después del golpe.

En el momento de adelantar o retroceder, cuando se está ejecutando la danza con energía, se registran saltillos y botes que le confieren variedad y gracia al baile.

La única «mudanza», por así llamarla, que nos ofrece este baile es el cruce de parejas con que acaba siempre cada tanda de «sirinoques» para dar paso a las «relaciones». Éstas se cantan, como queda dicho, para dar un respiro a los danzantes, y así las anuncia el cantor:

Pásense los mozos de acá para allá,
que las relaciones se van a cantar.

O bien:

Y siempre pasiando de acá para allá,
que las relaciones se van a cantar.

Váiganse pasando a poquito a poco,
que nadie los manda que se vuelvan locos.

En ese momento los danzantes adoptan el paso corto del repique básico y efectúan el cruce. En Barlovento tienen un repique entero para estos desplazamientos, algo más complejo que en otros lugares [Cuadro VI, n.º 16].

Cuando se canta «Pásense los mozos de acá para allá», las mujeres se cogen y levantan ligeramente el traje con las dos manos y los hombres se llevan las suyas a la espalda, apartándose un poco al efectuar el cruce para no tropezar con sus parejas. De esta manera se intercambian las filas y, cantadas las «relaciones», bailan el «sirinoque» en esta nueva posición, para volver a recuperar la primitiva cuando se anuncien nuevas «relaciones», y así sucesivamente.

7. Impresión final
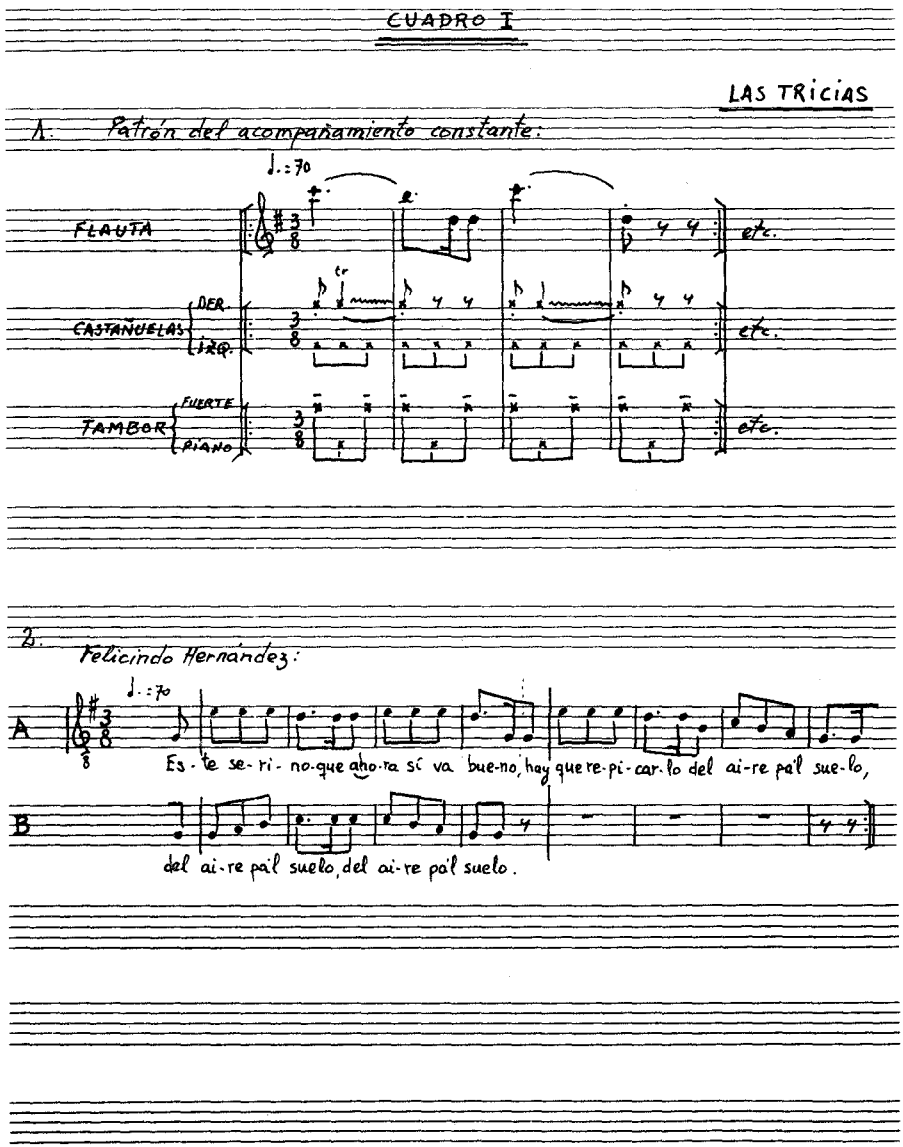
Como se ve, el «sirinoque» es un baile que, tanto musicalmente como en su zapateado, coincide en gran medida con lo que sabemos de la antigua danza que llamaban 'el canario'. Dicen que ésta dio origen al zapateado español, e incluso al baile de la jota; eso está todo por verse y nadie lo ha probado contundentemente. Lo que sí es cierto es que, observando las noticias históricas que se refieren al baile del 'canario' en Canarias (baile de zapateado menudo y gracioso, acompañado de flauta y tambor, sobre todo de tambor) y la estructura musical del mismo [7], el «sirinoque» palmero es el baile popular canario que más se ajusta a las descripciones que conocemos del mismo y a las músicas que nos han llegado.

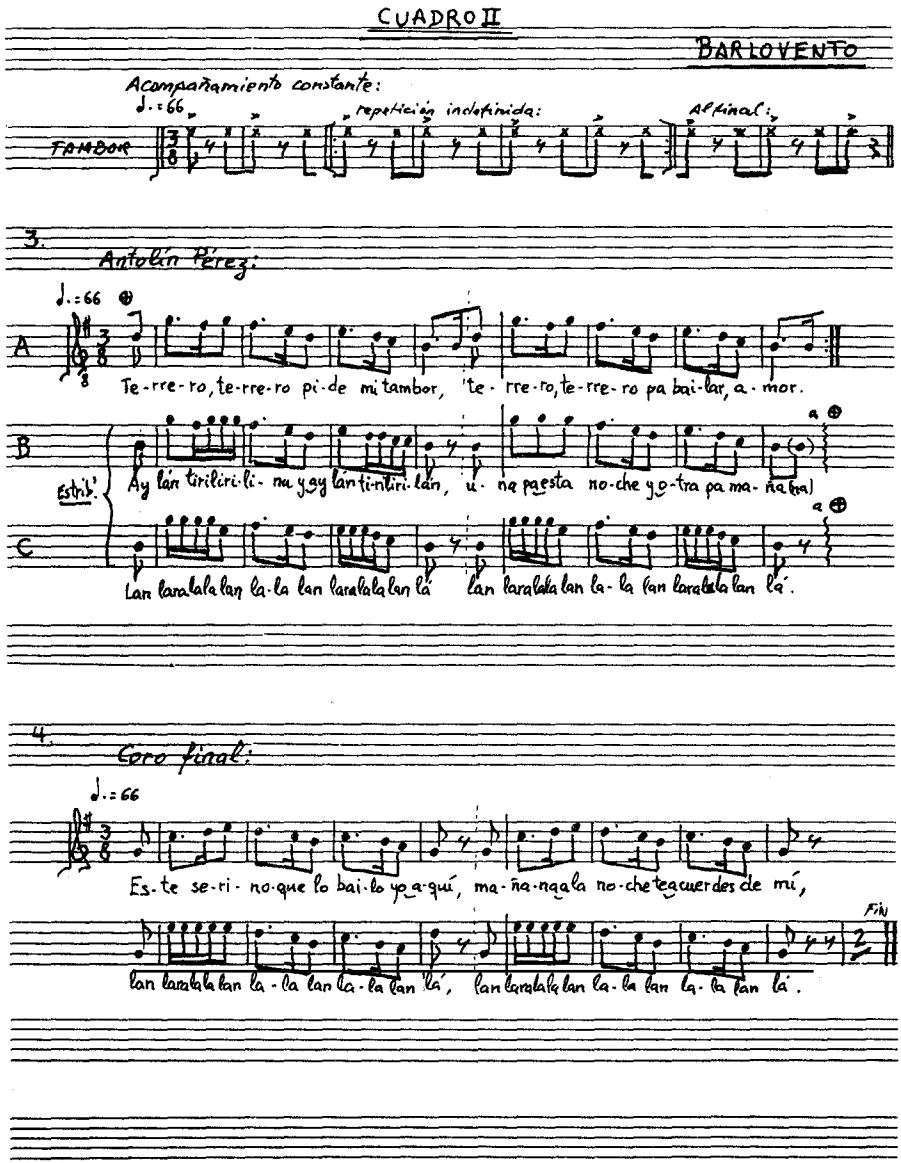
Sirva este análisis estructural del «sirinoque», por lo tanto, no sólo para saber de qué estamos hablando cuando lo nombramos, sino como contribución a un acercamiento riguroso —todavía casi inédito [8]— a la morfología de los bailes populares canarios.
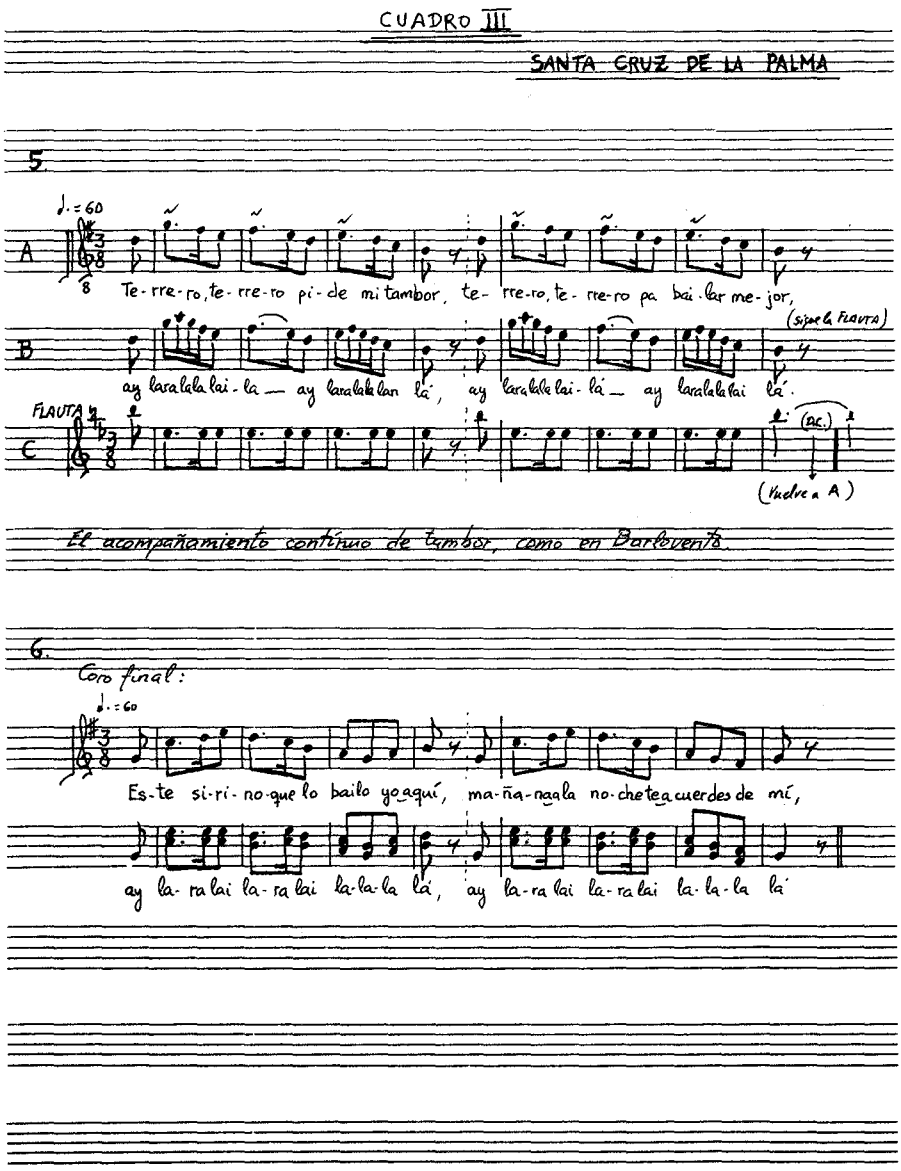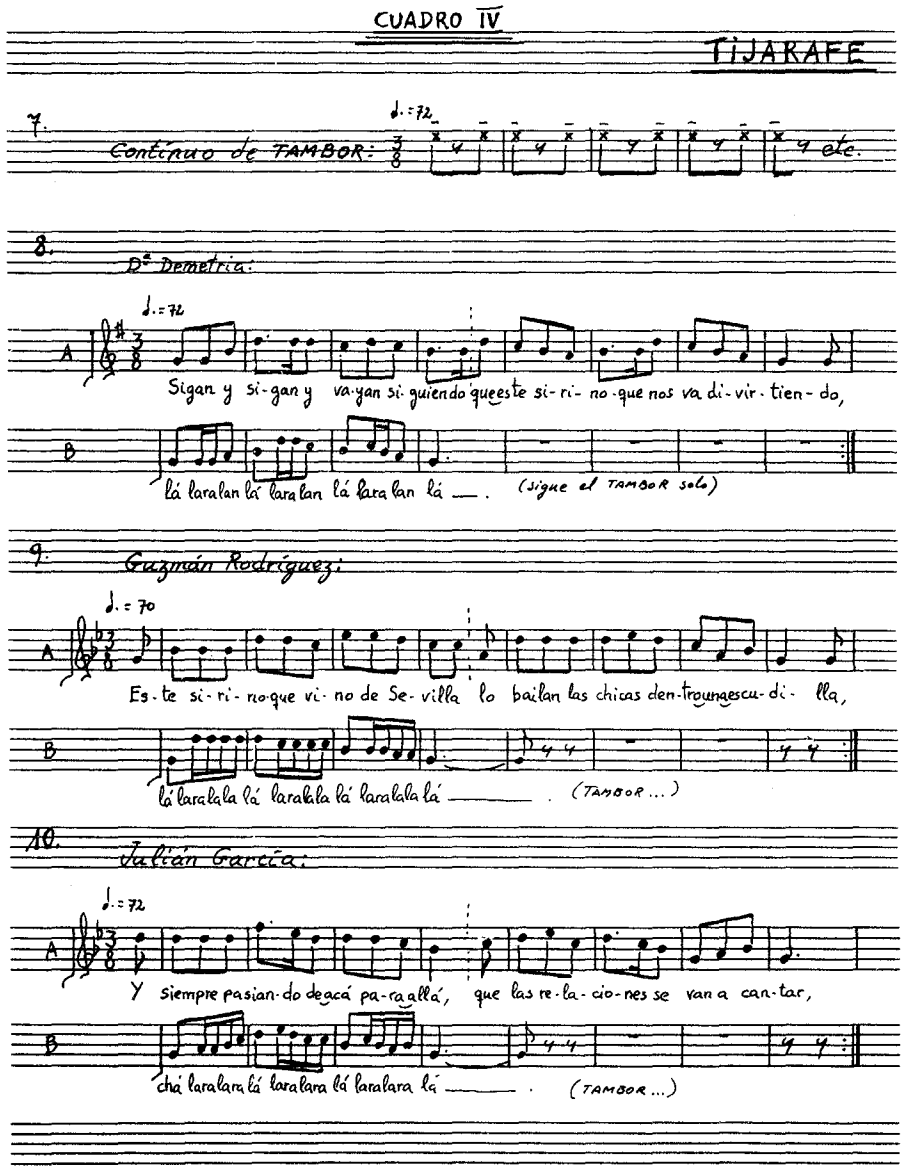
---

[7] Cfr. Siemens Hdez., L.: «Orígenes y devenir del baile llamado 'el canario'», en *El Museo Canario*, vol LIV (Las Palmas de Gran Canaria, 1999).
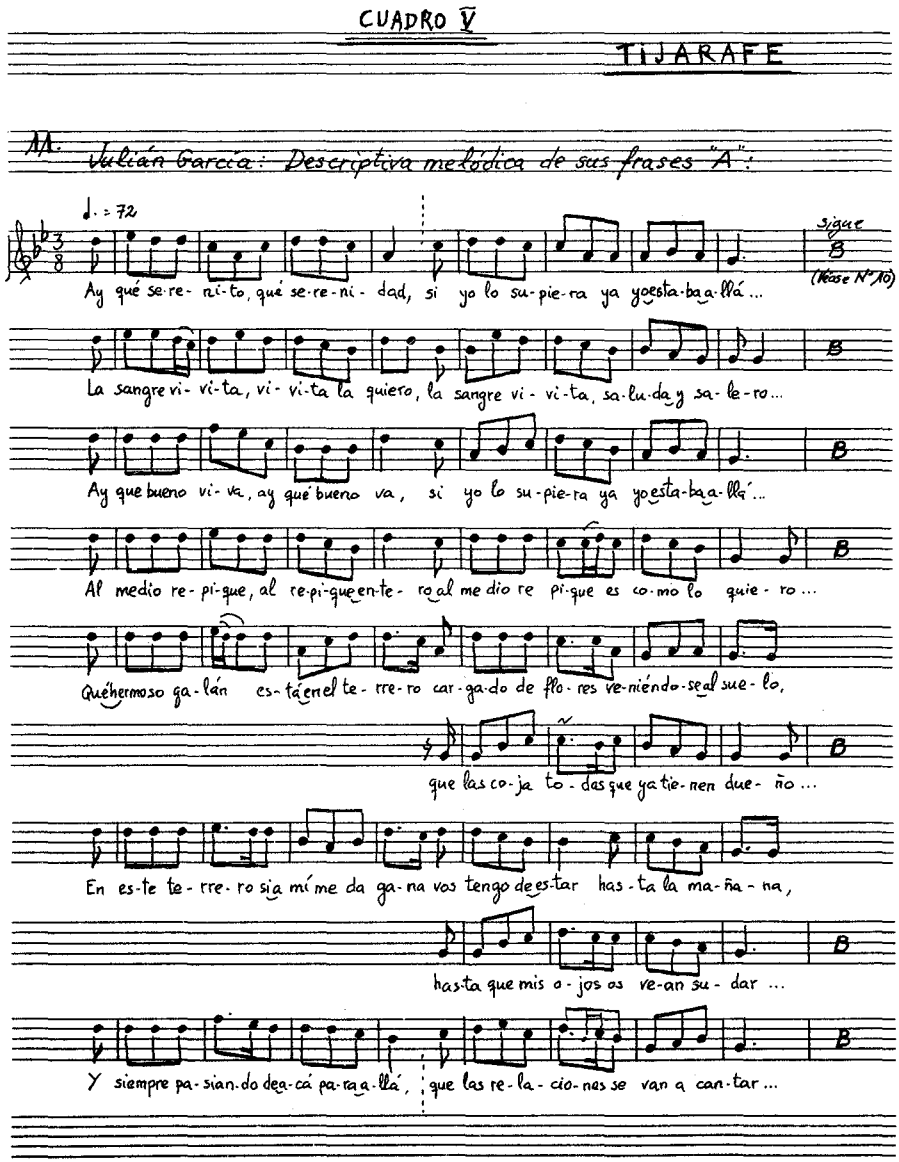
[8] Debemos en este sentido recordar que existen muy rigurosos trabajos de Manfred Bartmann sobre los bailes del Hierro, y también uno de Maximiano Trapero sobre el 'baile del tambor' de La Gomera, aunque éste sin entrar en los pormenores coreográficos.
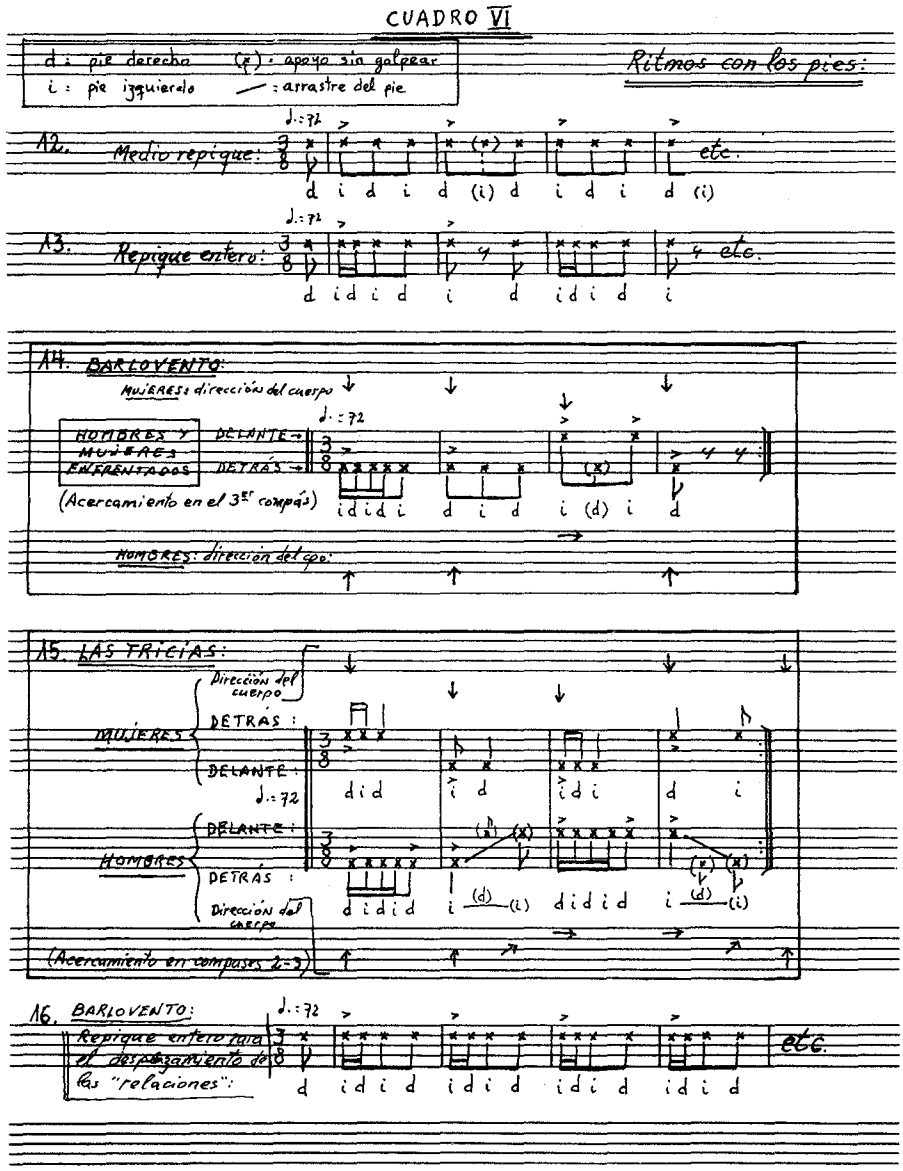

CUADRO I
LAS TRICIAS
1. Patrón del acompañamiento constante:
♩.:70
FLAUTA
CASTAÑUELAS
DER.
IZQ.
TAMBOR
FUERTE
PIANO
etc.
2. Felicindo Hernández:
A
B
Es-te se-ri-no que ahora sí va bue-no, hay que re-pi-car lo del ai-re pa'l sue-lo,
del ai-re pa'l suelo, del ai-re pa'l suelo.


CUADRO II
BARLOVENTO
Acompañamiento constante:
♩.=66
repetición indefinida:
Al final:
TAMBOR
3.
Antolín Pérez:
♩.=66
A
Te-rre-ro, te-rre-ro pi-de mi tambor, te-rre-ro, te-rre-ro pa bai-lar, a-mor.
B
Estrib.
Ay lán tiriliri-li-na y ay lán ti-ntiri-lán, u-na pa-esta no-che yo-tra pa ma-ña (na)
C
Lan laralala lan la-la lan laralala lan lá lan laralala lan la-la lan laralala lan lá.
4.
Coro final:
♩.=66
Es-te se-ri-no-que lo bai-lo yo a-quí, ma-ña-na-la no-che ta cuerdes de mí,
FIN
lan laralala lan la-la lan la-la lan lá, lan laralala lan la-la lan la-la lan lá.


CUADRO III
SANTA CRUZ DE LA PALMA
5.
♩.=60
A
Te-rre-ro, te-rre-ro pi-de mi tambor, te-rre-ro, te-rre-ro pa bai-lar me-jor,
B
(sigue la FLAUTA)
ay laralalalai-la — ay laralalalan lá, ay laralalalai-lá — ay laralalalai lá.
FLAUTA
C
(BAC.)
(Vuelve a A)
El acompañamiento continuo de tambor, como en Barlovento.
6.
Coro final:
♩.=60
Es-te si-ri-no-que lo bailo yo aquí, ma-ña-na-la no-che te acuerdes de mí,
ay la-ra lai la-ra lai la-la-la lá, ay la-ra lai la-ra lai la-la-la lá


CUADRO IV
TIJARAFE
7.
Contínuo de TAMBOR:
8.
Dª Demetria:
A
Sigan y si-gan y va-yan si-guiendo queeste si-ri-no que nos va di-vir-tien-do,
B
lá laralan lá laralan lá laralan lá ___. (sigue el TAMBOR solo)
9.
Guzmán Rodríguez:
A
Es-te si-ri-no que vi-no de Se-villa lo bailan las chicas den-troungescu-di-lla,
B
lá laralala lá laralala lá laralala lá ___. (TAMBOR...)
10.
Julián García:
A
Y siempre pasian-do deacá pa-raallá, que las re-la-cio-nes se van a can-tar,
B
chá laralara lá laralara lá laralara lá ___. (TAMBOR...)


CUADRO V
TIJARAFE
M. Julián García: Descriptiva melódica de sus frases "A":
♩. = 72
Ay qué se-re-ni-to, qué se-re-ni-dad, si yo lo su-pie-ra ya yoesta-ba-a-llá ...
(Véase Nº 10)
La sangre vi-vi-ta, vi-vi-ta la quiero, la sangre vi-vi-ta, sa-lu-da y sa-le-ro...
Ay que bueno vi-va, ay qué bueno va, si yo lo su-pie-ra ya yoesta-ba-a-llá...
Al medio re-pi-que, al re-pi-queen-te-ro al medio re pi-que es co-mo lo quie-ro ...
Quéhermoso ga-lán es-táenel te-rre-ro car-ga-do de flo-res ve-niéndo-seal sue-lo,
que las co-ja to-das que ya tie-nen due-ño ...
En es-te te-rre-ro sia mí me da ga-na vos tengo dees-tar has-ta la ma-ña-na,
has-ta que mis o-jos os ve-an su-dar ...
Y siempre pa-sian-do dea-cá pa-raa-llá, que las re-la-cio-nes se van a can-tar ...


CUADRO VI
d: pie derecha (x): apoyo sin golpear
i: pie izquierdo —: arrastre del pie
Ritmos con los pies:
A2. Medio repique:
A3. Repique entero:
etc.
A4. BARLOVENTO:
MUJERES: dirección del cuerpo
HOMBRES Y MUJERES ENFRENTADOS
DELANTE
DETRÁS
(Acercamiento en el 3er compás)
HOMBRES: dirección del cpo.
A5. LAS TRICIAS:
Dirección del cuerpo
MUJERES
DETRÁS:
DELANTE:
HOMBRES
(Acercamiento en compases 2-3)
A6. BARLOVENTO:
Repique entero para el desplazamiento de las "relaciones":

EL TOQUE DE CAMPANAS, PARTE INTEGRANTE DE LA MÚSICA PROCESIONAL TÍPICA DE LA ISLA DE EL HIERRO

MANFRED BARTMANN
Universidad de Salzburgo

1. INTRODUCCIÓN

En la isla de El Hierro, la más pequeña y occidental de las Islas Canarias, se han conservado tradiciones musicales no basadas en instrumentos de cuerda. La procesión en honor de la patrona de la isla, la Virgen de los Reyes, es uno de los eventos más importantes y un vistoso espectáculo de música y de danza. La música actúa como un elemento unificador imprescindible de las fiestas patronales, a la par con el baile procesional tan peculiar denominado *Baile de la Virgen*. Diferentes flautas traveseras, llamadas «pitos», que no se afinan ni preparan según una pauta determinada y uniforme, sino que se adaptan a las manos de quienes las tocan, suenan en paralelo, pero no al unísono. De esta manera, se producen bandas sonoras broncas y ásperas muy intensas que de vez en cuando son acalladas por los gritos de júbilo que se perciben como *ajijíes*, y que las mujeres y las chicas acometen con los sonidos a-ji-ji o bien ji-yi-yi (HR 2 Bartmann 1992, DLR Berlin Bartmann 1995). Esa conjugación de los pitos con las emisiones vocálicas de las mujeres son una prueba manifiesta de la utilización consecuente de un ancho crítico de banda. Éste es un margen en el que no se pueden distinguir auditiva-

mente las frecuencias. El aparato auditivo humano asimila estos estímulos ásperos y flotantes como conjunción sonora que logran captar su atención (Bartmann 1994 abd, Stockmann 1994: 86-90).

La fiesta más importante de la isla, la *Bajada,* tiene lugar cada cuatro años. Durante su celebración, la imagen de la Virgen se baja a través de un camino tortuoso y difícil, paseándola por toda la isla hasta llegar a Valverde, la capital. Todo esto acompañado de una procesión danzante (Fig. 1). En ella los bailarines y los músicos procedentes de los más variados rincones de la isla rinden tributo a su Virgen de los Reyes, terminando su actuación con un estallido de conjunción sonora emitido por infinidad de flautines contrapuestos y desafinados, acompañados de potentes redobles ejecutados con un tambor cilíndrico de parche doble y el entrechocar de las chácaras que portan los bailarines. Para el *Baile de*

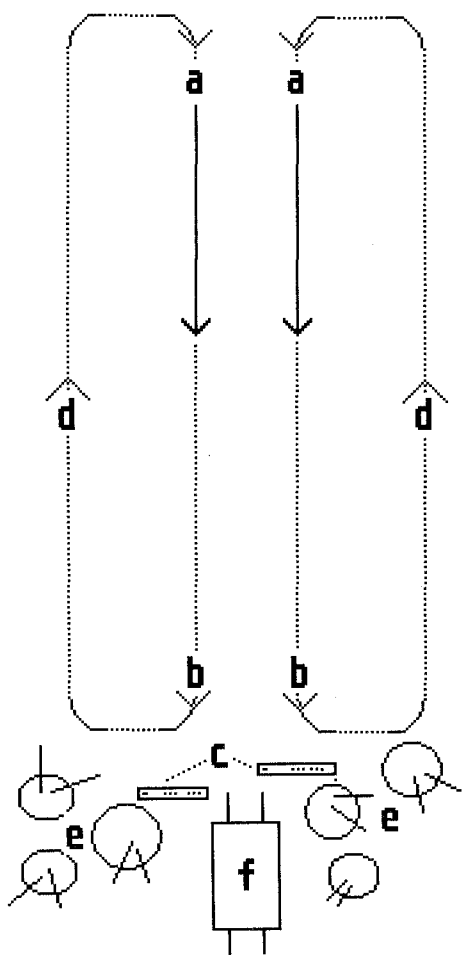


Fig. 1.—Bailarines y tocadores durante una procesión sacra. En el *Baile de la Virgen* se tocan las chácaras, una especie de castañuelas, que los bailarines tocan con las manos en alto; también se tocan unos tambores cilíndricos de parche doble con dos palillos(e), y también unas flautas traveseras especiales hechas de plástico, llamadas pitos. Los dos guías de los bailarines (a) se desplazan bailando hacia el palanquín donde se porta la imagen de la Virgen (f). Cuando llegan al punto (b) estallan en un grito de júbilo, que suele ser el de «¡Viva la Virgen!». Ese grito es la señal para el flautista primero, el pitero, para que pase a la siguiente melodía de baile o toque, que exige que los bailarines se muevan con más impetuosidad y viveza. Es, por tanto, en los dos guías y en el pitero en quienes se centra la expectación y la tensión durante el baile que estará salpicado de muchos momentos álgidos. Los bailarines recorren el trayecto de la procesión varias veces de ida y de vuelta: bailan alineados en dos filas paralelas en dirección a la imagen, regresan y avanzan por los laterales externos (d).

la Virgen, los ««tamboreros»» se cuelgan los grandes tambores de parche doble, al estilo de los *lansquetenes* alemanes , y los tocan con dos baquetas. Siguen una pauta rítmica sencilla que marca, simplemente, el ritmo de las melodías del baile, los «toques» (véase fig. 7 y 9; comp. Lorenzo Perera 1981: 58-67). Los bailarines tienen que dominar la técnica de las chácaras para coordinar correctamente los movimientos de las manos y de los pies al bailar. La denominación émica de ambas manos, *repicar* y *majar*, nos remite al doblar de campanas en las iglesias, práctica común en El Hierro en caso de fallecimiento y durante las procesiones. Los investigadores canarios Sánchez y Lorenzo Perera no han concedido hasta la fecha importancia alguna a la relación entre el toque de campanas y la música procesional que se infiere de estos términos. Ello puede ser debido a que esta «sucia y estridente interpretación musical», según la denomina Hoerburgers (1966: 46 y sigs.) que constituye el mayor atractivo de esta música de danza salvaje y festiva a la vez, no se quiere comparar ni relacionar con las tradiciones musicales de la Península.

La música de El Hierro difiere enormemente de la que se toca en las otras islas vecinas, sobre todo en la conjunción sonora, y ése es el motivo de que muchos canarios crean que se trata de reminiscencias de tiempos prehispánicos. Está muy extendida la creencia de que las Islas Canarias fueron colonizadas desde el África noroccidental (Lorenzo Perera 1989; 9) [1]. En Tenerife, en particular, existe un reducido grupo de científicos de diferentes disciplinas, que están empeñados en atribuir orígenes beréberes a las formas musicales tradicionales de la isla más pequeña (Lorenzo Perera 1981: 80)[2]. Ese empeño en buscar elementos del África noroccidental en la música de El Hierro, recuerda a diversos movimientos de autodescubrimiento y de revitalización [3], señalados por la etnología como una reacción muy común frente a la penetración y la imposición de una cultura extranjera. A esto se suma que amplios sectores de la población canaria se han sentido abandonados por el gobierno central de Madrid, sobre todo en lo económico, siendo éste el motivo para querer distanciarse de las tradiciones musicales y de baile de la Península.

---

[1] La teoría conocida como la de los «beréberes isleños» o «africanos blancos» es muy discutida, porque no estudia las corrientes marinas del Atlántico (BIEDERMANN 1983: 115-144).

[2] La musicología canaria (Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ en La Laguna, Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ en Las Palmas de Gran Canaria) no ha participado de las especulaciones de estos «berberólogos».

[3] Comp. BARTMANN 1999; asimismo HIRSCHBERG 1988: 403 (referencia: movimientos de revitalización).

Las aclaraciones que siguen pretenden acercarse objetivamente a la discusión de tantos años sobre la africanidad de los canarios. Pero antes de abordar la típica conjunción entre el baile y el toque de campanas de la isla hay que centrarse en la forma dialogada de tocar las chácaras.

2. EL TOQUE ENCADENADO DE LAS CHÁCARAS [4]

El *lutier*, Eloy Quintero Morales, del pueblo isleño de El Pinar, aconseja aprender a tocar las chácaras practicando sentados, acompañándose de música de flauta, mucho antes de aprender los pasos del baile. La razón que aduce es que si no se está familiarizado con la manera de llevar las chácaras resulta muy difícil aprender el baile. Incluso un bailarín muy veterano podría echar a perder todo el baile si no sabe llevar correctamente las chácaras:

> «*Si tú no compaginas las chácaras con el pito y el tambor no puedes jamás nunca coger el paso bailando... Por ejemplo, para aprender bien... la Bajada de la Virgen, lo primero que hay que hacer es asentarse con las chácaras, un pito y un tambor, y aprender bien a tocar las chácaras. Tan pronto tú aprendas bien a tocar las chácaras, con el pito y el tambor que compaginen igual, luego aprendes a bailar. Si no sabes tocar las chácaras es más difícil de aprender a bailar. Si un bailarín toca mal las chácaras echa a perder todos los demás. Por muy bien que baile: (...) Desde que una chácara esté mal, ya echas a perder al tambor y al pito y a todo el que baila.* « (Extraído de la entrevista magnetofónica con Eloy Quintero Morales de El Pinar el 17.10.90).

Benito Padrón de Tigaday, reputado cantante de El Hierro, fue quien me señaló la existencia de dos toques diferentes de las chácaras durante el baile y la obligación de que encajaran uno con el otro. Se quejaba de que la mayoría de los danzantes no dominaba el toque de las chácaras, porque se concentraba exclusivamente en el toque que se realiza con la mano izquierda («majar»):

> «*La mayoría de los que bailan aquí no saben tocar las chácaras sino* "majar". *Las chácaras hay que saberlas tocar, con esta (mano) se repica y con esta (mano) se maja. Con una se maja y con ésta se repica*» (Extraído de la entrevista magnetofónica con Benito Padrón el 18. 10. 90 en Tigaday).

---

[4] Las explicaciones sobre el toque de las chácaras también son aplicables al *tango herreño* (BARTMANN 1992).

El guía de los bailarines de la procesión de Tigaday procedente de la región de El Golfo (Frontera), Miguel Montesinos Cruz y su compañero Julio Alberto, supieron explicar exactamente los términos de «repicar» y «majar» (conversación mantenida el 31.10.90). Según sus explicaciones, la mano derecha debe tocar las chácaras de manera muy rápida y seguida («repicar»), mientras que la izquierda debe cortar el ritmo como a golpes de martillo ininterrumpidamente («majar»).

El «majar» actuaría como un separador del ritmo de la otra mano. Julio Alberto utilizó en este contexto las palabras «separar» y «diferenciar» para ilustrar la función que tendría la mano izquierda en oposición a la derecha. Como colofón golpeó una piedra para aclarar aún más la función de este «majar». Schoen/Noeli explican este «majar» como un *golpear, martillear, molestar* (1965: 309). La mano que maja marca el golpe básico, el *beat*. El tocar las chácaras de esta manera enlazada es práctica común en toda la isla, tanto en el llamado *tango herreño* como en otros bailes isleños (Bartmann 1992, 1994d) y, por supuesto, en el *Baile de la Virgen* [5].

A continuación vamos a analizar cómo encajan los sonidos de las chácaras que realizan las dos manos por separado. La dificultad para identificar mediante una grabación sonora cuál de las manos toca el «clac» nos llevó a grabar en vídeo, por separado, los movimientos de las dos manos y montar la imagen dividida en dos [6]. Gracias a un procedimiento especial se numeraron las medias imágenes de vídeo de forma que por cada media imagen podría insertarse un

[5] Los términos «repicar» y «majar» recuerdan a una técnica de acoplamiento que sirve a los *beier*, pueblo asentado cerca de la frontera germano-neerlandesa, para tocar las campanas de la iglesia. Este sonido *beier* (N.T.: a partir de ahora lo denominaremos en nuestra traducción «bayeo») tan específico de esa región, se produce al superponer dos toques distintos que se acoplan como dos ruedas dentadas en un engranaje. El significado de los términos «repicar» y «majar» se corresponde en lo esencial con los conceptos de «*beiern und einschlagen*» («bayear» y «golpear») típicos del Condado de Bentheim (comp. BARTMANN 1991: 77-78; 1994c).

[6] Las imágenes divididas en dos se producen mediante el procedimiento de salto de línea. De las 625 líneas de un televisor se transmiten en un primer momento las impares y luego las pares de la imagen. Las líneas «pares» se intercalan entre las líneas «impares» de la imagen partida. Debido a la frecuencia de salto de imagen en la norma PAL europea que es de 25 fotogramas por segundo, las imágenes completas están a una distancia de 40ms mientras que las imágenes partidas más débiles, que se corresponden con la resolución vertical, se encuentran a 20 ms. Para más detalles técnicos sobre la técnica de vídeo consultar Webers (1987).

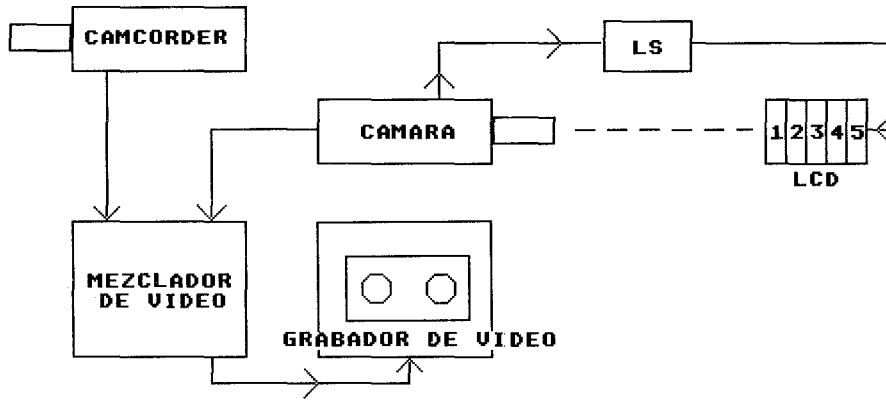


Fig. 2.—La señal de vídeo de la banda original se hizo pasar a través del canal de salida del S-VHS de un Camcorder (SONY CCD-V900E Hi8) haciéndola llegar a un mezclador de vídeo (PANASONIC DIGITAL AV Mixer WJ-AVES). Una cámara modificada del modelo CF15 (Cía. Kappa, c/Waldstr. 23, 37130 Gleichen) estaba funcionando al mismo tiempo. Los impulsos de salto de imágenes, a través de un conmutador lógico (LS; Taller de electrónica del 1. Instituto Zoológico de la Universidad de Gotinga), controlaban un diodo luminoso a modo de indicador de 5 dígitos (LED; de 7 segmentos respectivamente), que de esta manera marcaba las medias imágenes (intervalos de 20ms) de la cámara CF 15). La señal de esta cámara (el indicador videografiado LED) se introdujo también en el mezclador de vídeo. Este último servía para insertar las cifras LED de manera ininterrumpida en el sitio apropiado. Y por último, un magnetoscopio VHS (Panasonic NV-FS 100EG) se encarga de grabar la señal de vídeo mezclada.

número en pantalla (Fig. 2)[7]. De no haber contado con este procedimiento habría sido imposible identificar cada una de las medias imágenes al final.

Se apuntaron simplemente aquellos números de las medias imágenes en las que las manos llegaban a los puntos en las esquinas o al momento de cambio del movimiento. De esta manera se pudieron marcar los instantes en los que no se constata el cambio de movimiento de una mano, por lo que la energía de movimiento tiene el valor cero. Este procedimiento para captar movimientos bidimensionales fue utilizado por vez primera por Gerhard Kubik (Kubik 1983) en los años sesenta. Kubik analizó con esta técnica rollos de película valiéndose de papel milimetrado. En la actualidad, el ordenador per-

[7] El procedimiento de numerar las medias imágenes de vídeo nace de una idea del biólogo Dr. Christian von Rekowski, a quien estoy inmensamente agradecido por su apoyo en todas las cuestiones relativas al uso de ordenador y del vídeo para captar el movimiento.

sonal ofrece mejores posibilidades de observación y de evaluación de este tipo de datos del movimiento (Bartmann 1991: 144-157).

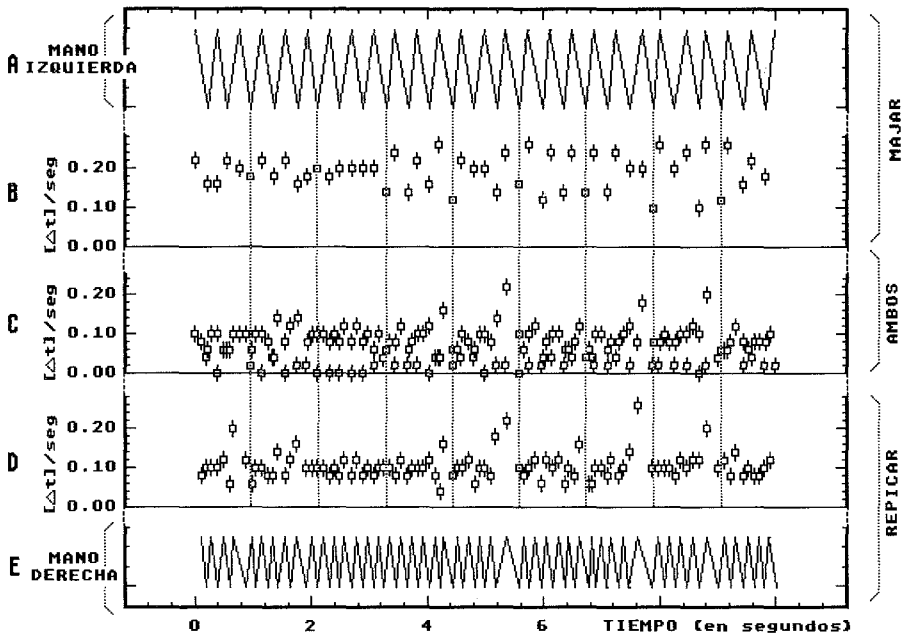


Fig. 3.—A y E: Representación de los movimientos de la mano con respecto al tiempo, en la que quedan reflejados tanto el punto de inflexión superior como el inferior mediante un sonoro impacto («clac»). La amplitud del movimiento tiene un valor aproximado de 80 cm para la mano izquierda (A) y de unos 50 cm para la mano derecha (E). B y D: Representación en paralelo de las distancias temporales de los sucesivos impactos, en la que se toma en consideración los errores resultantes, producto de la resolución limitada en el tiempo. D: Incorporación de las distancias temporales de *infinidad* de impactos (tanto los de la mano izquierda como los de la derecha).

La Fig. 3 muestra los datos de los movimientos de las manos con las chácaras, exhibición que realizó expresamente para su grabación en vídeo Ambrosio Padrón Quintero (64 años) de Sabinosa, el 22.10.90. El gráfico en forma de dientes de una sierra (A y E) ilustra los movimientos desde el punto de inflexión inferior (=más cercano al cuerpo) y el superior (= más alejado del cuerpo). Para los gráficos B, C y D se calculó el tiempo que transcurre entre un impacto («clac») y el siguiente. En el eje de ordenadas de estos gráficos se recoge la duración del sonido de cada una de las chácaras. Los sonidos que se producen con la mano izquierda (A) están más separados en el tiempo que los que se producen con la derecha (B). Los movimientos del toque de «majar» (A y B) duran en su mayor parte fracciones de segundo de más de 0,2 s, mientras que los valores de la parte contraria, del «repicar» (D), llegan a picar valores que se acercan a los 0,1s, con la excepción de algunos que se quedan en los 0,2 s.

Algunos de los valores de mayor duración del «repicar» (comp. D) se resaltan notablemente por la superposición de los dos toques, y alcanzan gracias a ello un significado musical:

Si se tiene en cuenta que el oído humano no puede identificar la dirección de los sonidos de ondas extremadamente cortas y si además se observa la duración de los sonidos de *infinidad* de «clacs» (independientemente de la mano con la que se producen), entonces se observa que la duración del gráfico auditivo resultante (comp. C) queda prácticamente en su totalidad por debajo de la marca de los 0,1s. Los valores de «majar» (comp. A) son en su mayor parte «tragados» por la superposición de los dos toques. El audigrama se hace más denso, se genera una alfombra de ruido en la que están presentes todos los valores que duran entre los dos y algo más que los 0,1s. Del sistema de coordenadas del centro (comp. C) se deduce que, con excepciones, casi todos los sonidos de las chácaras se entremezclan como si se engarzaran los dientes de una cremallera. De los valores obtenidos del *cluster* de las chácaras sobresalen, claramente, los cercanos a los 0,2s (comp. C), por lo que se origina la impresión auditiva de que todo el cuadro de sonido se haya acompasado. Este acompasamiento se señala por la línea de puntos verticales (véase Fig. 3). De ellos se deduce que por cada 6 «majar» se producen 12 «repicar».

Ese efecto de acompasamiento y el valor 6:12 ponen de manifiesto que ambas manos tocan las chácaras siguiendo una misma base rítmica (*beat*). Al tocar las chácaras no se puede hablar ni de diferentes perspectivas métricas ni del «interlocking» en el sentido de Kubik (comp. Kubik 1988: 83 y sigs.). El tocar las chácaras de esta forma engranada tiene como objeto hacer más denso el cuadro de sonido y acompasarlo. Para conseguir la máxima densidad, los bailarines combinan ocasionalmente dos partes de «repicar». Esta forma de tocar las chácaras queda reservada a posiciones de baile muy concretas.

3. TOQUE DE CAMPANAS ANIMADO: «*Animar las campanas al ritmo de ellos*» (D. Manuel, Valverde 08. 07. 90)

3.1. Toque de campanas en la Ermita de Santiago (Valverde)

Con motivo de la gran *Bajada de la Virgen* se presentan ante la imagen de la Madre de Dios los santos de otros lugares que acuden en procesión. En las afueras de Valverde, capital de la isla, existe una pequeña capilla donde se conserva la imagen de Santiago que es

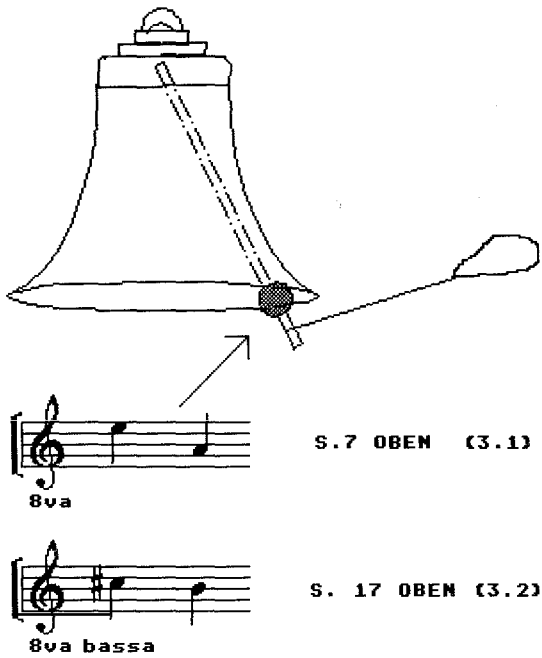


Fig. 4.—El toque de campanas de la Ermita de Santiago. No se mueven las campanas sino sólo el badajo, que se ata con una soga con un nudo corredizo. Hemos dibujado la posición inicial. José Antonio Reyes tira del badajo dejando un corto margen de juego (flecha) hasta que roza prácticamente la falda de la campana, de modo que basta con un corto tirón para soltar el badajo.

sacada en procesión a las cinco de la madrugada por un grupo de bailarines y tocadores para encontrarse con la Virgen, en algún momento a lo largo de la tarde.

Mucho antes de que salga de la pequeña ermita la imagen de Santiago en su palanquín acompañada de música y de baile (Fig. 1), tañen las dos campanas. Como suele ser habitual en muchas partes de España las campanas no se lanzan al vuelo sino que se hacen sonar moviendo el badajo (Fig. 4)[8].

Las dos campanas, con los sonidos *do sostenido* y *si natural,* cuelgan a una distancia de 2,5 m altura en una balaustrada situada en la fachada de la pequeña ermita. Debido a lo reducido del espacio, no existe libertad de movimiento (Fig. 5). Como las dos faldas de las campanas caen a la altura de la rodilla, el campanero flexiona un poco las rodillas, manteniendo el torso derecho, para poder tirar de los lazos que lleva en el brazo.

Si se tira en otra dirección se hace preciso el empleo de otra técnica. El uso de sogas más largas no permite la misma comodidad, porque el campanero no puede echarse hacia atrás. A no ser que tirara del badajo hacia arriba. Para ello se haría preciso otro tipo de

[8] Este modo de tocar las campanas recibe el nombre de «bayeo» tanto en Renania como en el norte de Alemania (Döring 1988; Bartmann 1991, 1994c, 1996).

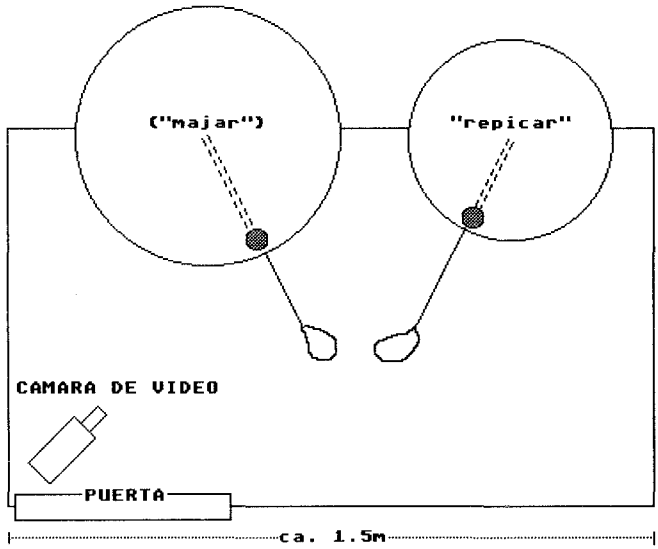


Fig. 5.—El pretil con las dos campanas en la fachada de la Ermita de Santiago a vista de pájaro. Las campanas están bastante bajas, de modo que el campanero tiene que ponerse de rodillas para hacerlas sonar. El uso de cuerdas largas no serviría de nada porque no puede echarse hacia atrás. Explicaciones del toque de «majar» y el de «repicar» del texto (comp. Fig. 3).

movimiento. Se observó que el policía José Antonio Reyes Hernández, de unos 50 años, responsable aquella mañana del 03.07.93 del toque de campanas, sabía cómo adaptar inmejorablemente su movimiento a las dimensiones del lugar. La posición que hemos descrito no carga las espaldas. Habría sido peor tener que doblar el torso hasta llegar las campanas situadas más abajo.

José Antonio Reyes evitó usar el término «majar», aunque se expresó de manera similar a los hombres de Frontera, al decir que la izquierda «separaba» y «en medio se golpetea» y la derecha toca sin cesar («repicar»). La izquierda, la gran campana, «ayuda» a la pequeña, si bien los tañidos con la grande son más lentos y más intensos en comparación. El «repicar» que corresponde a la mano derecha también es difícil:

> José Antonio Reyes: —*La derecha es la que más repica y la izquierda lo que hace es ayudarla, con toques más fuertes y más lenta.*
> M. B.: —*¿Qué es lo más difícil?*
> José Antonio Reyes: —«*Repicar*», *la mano derecha, darle con la mano derecha es más difícil.* (Extraído de la entrevista magnetofónica el 03.07.93).

José Antonio Reyes se inició en el toque de campanas cuando apenas contaba diez años. Él y su compañero son, hoy por hoy, los únicos que saben cómo hacerlo.

> «*Pues nosotros aprendimos aquí de chicos con otra gente que tocaba. Y de chicos aprendimos a tocar y ya prácticamente por aquí no toca sino otro y yo nada más. Los demás ya ninguno toca las campanas*» (Extraído de la entrevista magnetofónica del 03.07.93).

En palabras del campanero responsable de la iglesia principal de Valverde, D. Manuel, la parte de «repicar» es la más importante de las dos: «*La parte más basal, más importante*». En algunas localidades que sólo disponen de una única campana (San Andrés, Sabinosa) se limitan a «repicar». Según D. Manuel resulta muy difícil efectuar el «repicar» con la campana de manera regular (Extraído de la entrevista del 08.07.93). Al parecer los campaneros imaginan al tocar las campanas una sucesión de tañidos de igual duración. Con ayuda del procedimiento explicado (Fig. 3), se analizaron los diferentes toques de campanas de la Ermita de Santiago que dan lugar a la cascada de sonidos típica de esa ermita, valiéndonos de una secuencia de vídeo de unos 40 segundos de duración en la que se observan los puntos de inflexión y extremos de los dos brazos, imagen partida por imagen partida. Siguiendo el método desarrollado por Kubik para transcribir la música africana a partir de una película muda (Kubik 1983), había que averiguar el momento en que se producían tanto los impactos como los puntos de inflexión ejecutados en silencio, transportarlos a un sistema de coordenadas e interpretarlos (Bartmann 1991: 144-157). Se eligió la secuencia de vídeo ya mencionada porque en ella están presentes tanto la omisión de algunos golpes como los sonidos simultáneos que aparecen bien acentuados. Éstos son poco apreciados en tradiciones similares de toque de campanas. En Malta (Erler 1995), en Alemania del Norte, en amplias zonas de España (según comunicación oral de Francesc Llop i Bayo, Valencia) y en Eslovenia (LP Straijnar 1985; apéndice) ambas partes se someten a una estricta norma que prohíbe la colisión (Bartmann 1991: 36, 291; 1994d: 263).

Frente a ello la Fig. 6 muestra sonidos simultáneos regulares. Una sucesión similar de sonidos anima y despierta el interés. En realidad, es el continuo tañido el que genera las oscilaciones de intensidad y determina el cuadro acústico, ya que «el oído... es muchos menos sensible a la modulación de la frecuencia cuando el sonido tiene una composición espectral idéntica a la modulación de la amplitud» (Zwicker 1982: 17). El oyente percibe estos tañidos simultáneos, tan ruidosos, como un latigazo, que no deja ninguna huella clara de lo agudo del tono. Esa impresión acústica resulta de la superposición complementaria de las diversas hileras de semitonos, típicas de los sonidos de campanas aisladas. Y sin embargo, cabría

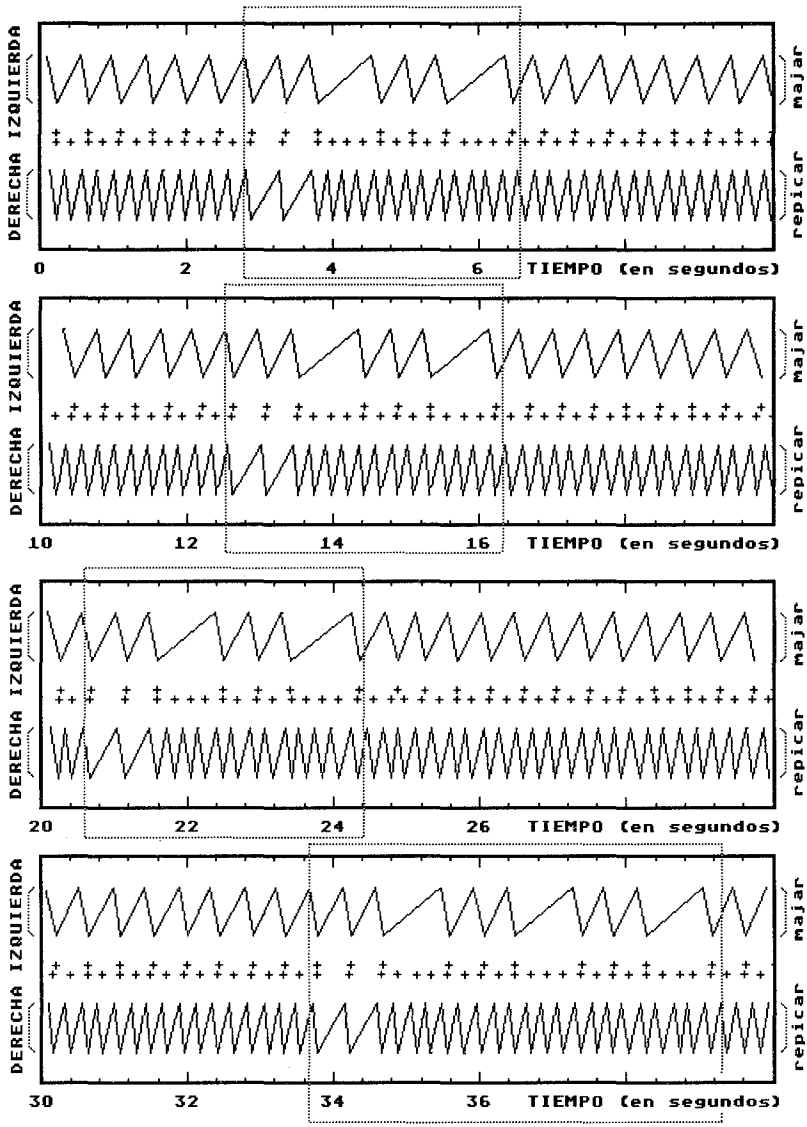


Fig. 6.—Transcripción del movimiento del toque de campanas en la Ermita de Santiago en Valverde (03.07.93, José Antonio Reyes). Los puntos de inflexión sonoros y más cercanos al cuerpo que realizan los brazos (=impactos del badajo) se señalaron por una parte con una crucecita (en medio) y por otra se los ligó con los puntos extremos silencios y alejados del cuerpo y de esta manera se transportaron con relación al valor tiempo. Su organización corresponde de manera muy llamativa con la de las manos al tocar las chácaras (comp. Fig. 3). Más explicaciones en el texto.

esperar una percepción ruda y áspera de la conjunción sonora producida por dos campanas con los tonos martilleante *do sostenido* y *si natural*. Ello no se produce porque el tañido rápido y animado engancha la atención y no se genera esa impresión sensorial.

En la Fig. 6 se pueden comparar los datos de quienes llevan el peso de la organización en el movimiento de las chácaras con el del toque de campanas. Al igual que con las chácaras (comp. Fig. 3) los movimientos de «repicar» son dos veces más rápidos y se superponen a los de «majar».

Y sin embargo, ambas partes, tanto las del toque con dos campanas como con las chácaras, se relacionan con un golpe básico (*beat*). Las transcripciones de los movimientos demuestran que no se producen los mismos resultados sonoros, sino que revelan una coincidencia estructural en la forma de tocar estos instrumentos tan distintos.

Esa estructura afecta sólo a la combinatoria básica entre la mano y los movimientos de brazo respectivamente. Hay que tener en cuenta que, al tocar las chácaras —al contrario de lo que sucede con el toque de campanas—, todo punto de inflexión representa un impacto sonoro. Y puesto que los sonidos de este tipo de castañuelas van entrelazándose puede hablarse de una estructura encadenada (comp. párrafo 2). En el toque de campanas esto no sucede, debido a la regularidad de los sonidos simultáneos. Evidentemente, éstos dependen uno del otro desde un punto de vista métrico, al igual que las chácaras.

Queda por añadir que la sucesión de tañidos producidos por José Antonio Reyes evidencia una pauta repetitiva (comp. los márgenes punteados de la Fig. 6). Aquí no se trata de repeticiones estrictas de pautas concretas. Más bien es como si el campanero interrumpiera su combinación de «repicar»/»majar» por medio de golpes sucesivos, cuya tipología aditiva está marcada por la omisión de algunos golpes (Fig. 6, marca 6.1). Aunque se interrumpa ocasionalmente el «repicar», si se golpea tres veces conjuntamente, el oyente lo recibe como un punto lleno de tensión (Fig. 6, 6.2). Además, en la práctica, el momento en que se tocan los sonidos simultáneos previstos se desplazan, en general, con poca variación, como muestran las crucecitas, y eso le confiere un atractivo muy especial. Estos tañidos anticipados transmiten a los sonidos simultáneos una acentuación adicional.

Una vez que fue posible verificar los datos de Frontera gracias a las transcripciones de los movimientos, llegaba el turno de analizar el animado toque de campanas y la música del baile a la búsqueda

de posibles relaciones. José Antonio Reyes explicaba al final de su toque matinal de campanas en la pequeña Ermita de Santiago que tenía que seguir el toque de los músicos de la procesión. Cuando se le inquirió con detenimiento, indicó que a este fin él se adaptaba a algunos de sus toques más que otros. Donde se encontraba más cómodo era con la melodía del *Baile de la Virgen* (Fig. 7). Confesando que el *Santo Domingo*, aunque fuera también un toque a compás ternario (Lorenzo Perera 1981: 62-64; Fig. 10), le resultaba bastante más difícil. Ello se debía, según sus propias palabras, a que la pequeña capilla sólo participaba en muy pocas fiestas, por lo que él apenas tenía ocasión para tocar.

> José Antonio Reyes: *Cuando toquen ahora los bailarines que van a bailar, cuando toquen los bailarines entonces yo cojo el toque de ellos y toco las campanas al ritmo de ellos.*
>
> M. B.: *¿Entonces hay una relación entre la música que toca usted en las campanas y la música que tocan los bailadores y «tamboreros»?*
>
> José Antonio Reyes: *Sí, sí. Ya hay otros toques que son más difíciles y no se cogen bien pero hay un toque que sí. Como los «tamboreros», los bailarines tocan varios toques hay uno que se toca con las campanas.*
>
> M. B.: *¿Y el «Santo Domingo» cómo va?*
>
> José Antonio Reyes: *Sí, pero no entra bien. Es más difícil. Tampoco me he puesto tampoco a eso porque yo las campanas las toco poco. Yo no toco las campanas sino cuando hay una fiesta y eso. Yo no soy de la iglesia. Yo vivo aquí cerca, de chico y siempre he estado aquí... Esto no es una iglesia central. Es una ermita y hay pocas fiestas y entonces no se tocan mucho las campanas.*

Poco antes de que saliera el Patrón Santiago de su capilla coloqué mi micrófono (SONY ECM 909) de manera discreta cerca de la pila bautismal y encendí la grabadora (marantz CP 230). Luego, equipado con mi Videocámara Hi8 (SONY CCD V900E) y un cañón de vídeo seguí al campanero hasta la balaustrada. La grabación en cassette documenta la organización de la conjunción sonora desde la perspectiva acústica de los bailarines y los tocadores.

Este documento acústico fue analizado por la «Wiener Kommission für Schallforschung» (Comisión vienesa para la investigación del sonido- Deutsch 1985, 1989, 1994) con la ayuda de la estación de trabajo *S-TOOLS*. Se constató que el campanero superponía la duración de dos compases ternarios con cinco toques de «majar» de idéntica duración (Fig. 7). De esta manera coincidía la gran campana con cada segundo golpe de los grandes tambores. En la Fig. 7 la flecha indica esta confluencia.

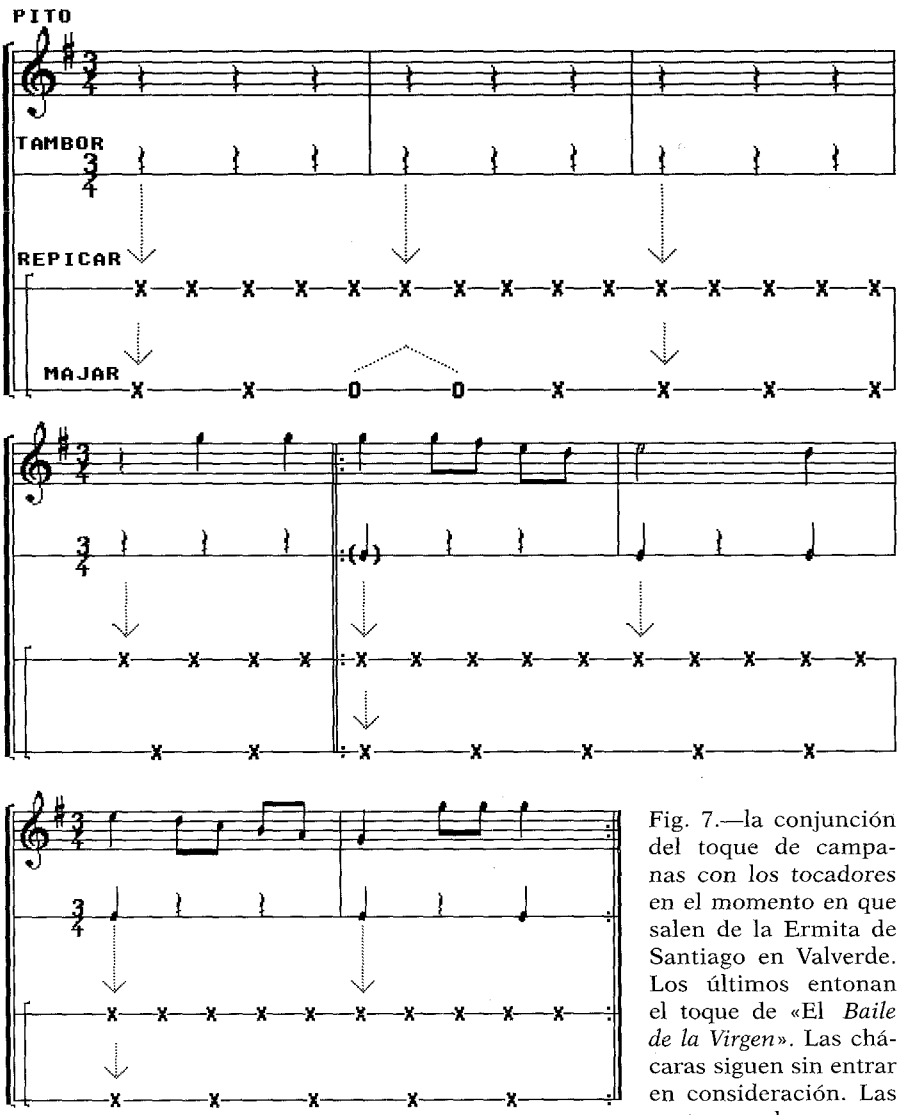


Fig. 7.—la conjunción del toque de campanas con los tocadores en el momento en que salen de la Ermita de Santiago en Valverde. Los últimos entonan el toque de «El *Baile de la Virgen*». Las chácaras siguen sin entrar en consideración. Las partes en las que se maja, marcan el compás ternario del toque. Los tañidos de las campanas por un lado y los tocadores y bailarines por otro perciben en esta fase la combinación desde una «perspectiva personal» (Kubik 1988:81). Los momentos del *beat* entran cada dos compases ternarios (comp. Pfeile). Debido a la jerarquía de «5 contra 6» (desde la perspectiva del campanero) tanto en el plano del «majar» como en el de «repicar» no existen, al contrario de lo que sucede en la música africana, ninguna pulsación elemental de idéntica duración en el sentido de una trama orientativa básica y común (Kubik 1988:72).

En la Fig. 7 no se toman en consideración las manos que tocan las chácaras. Las manos que majan marcan el compás de tres del toque. La combinación con los movimientos de «repicar» se produce a la manera clásica de El Hierro (comp. Fig. 3). Esto quiere decir, que en esta fase ni los campaneros ni los bailarines majan conforme a un *beat* común, sino individual. El nivel relacional y de orientación comunes está garantizado porque el sexto «majar» de las campanas coincide con un toque de tambor del compás ternario que se produce en paralelo. Los primeros toques se resaltan por los «tamboreros» y por las chácaras de los bailarines. Al igual que sucede en el «ritmo cruzado del *beat* individual» de la música africana (Kubik 1988: 83) los campaneros y los tocadores ejecutan sus frases y sus fórmulas en primer lugar a partir de una «perspectiva personal» (Kubik 1988: 81). Los bailarines y los «tamboreros» refieren sus movimientos al *beat* de su toque. Perciben el toque de campanas como una especie de acompañamiento a su música de baile.

Como el campanero toca sus estruendosos instrumentos desde muy cerca, considera que su música y su *beat* —que marca con la gran campana de «majar»—, constituyen el primer plano por motivos estrictamente acústicos:

> «*Yo toco a mi aire y ellos tocan lo de ellos*» (José Antonio Reyes, 03.07.93).

Cuando los grandes tambores empezaron a tocar, las campanas, abajo en la capilla, apenas se escuchaban. Los bailarines y los «tamboreros» manifestaron que no se orientaban por los tañidos de campanas. Esta información también coincide con las del campanero, que decía que él no decidía el toque: «*Ellos son los que mandan*» (03.07.93).

El papel clave recae sobre el primer «pitero» cuando se trata de engarzar esta conjunción de toques. La grabación acústica demuestra que se orienta por los tañidos (fig. 7). Los «tamboreros» comienzan un poco más tarde. Ellos se orientan por el toque que les da el flautista. Los bailarines reaccionan generalmente con los impresionantes redobles de tambor.

Del análisis de las grabaciones en vídeo y en cinta de los tañidos no se puede deducir de qué manera se orienta el campanero con relación a los músicos de la procesión, si es que lo hace. Queda por aclarar, qué quiso decir José Antonio Reyes cuando declaró que él tiene que «buscar» con sus campanas el ritmo de los tocadores:

> «*Yo tengo que buscarlos a ellos. Ellos son los que mandan*» (03.07.93).

Esto parece estar en contradicción con los resultados obtenidos hasta ahora. El baile tendría que empezar después de que empezara el toque de campanas. La aclaración de esta contradicción se produjo por pura casualidad. El acumulador de mi cañón de vídeo se agotó y no pude seguir filmando; entonces regresé a la pila bautismal para controlar el magnetófono. Los músicos y los bailarines se habían alejado tanto que, abajo en la ermita, sólo se oían los tañidos de las campanas. Cuando el campanero paró por unos segundos, se escuchó desde lejos lo que en la Fig. 7 representa la pauta del tambor, porque la puerta estaba abierta. A continuación las campanas volvieron a tocar. José Antonio Reyes había interrumpido su toque de campanas para controlar los momentos de inserción.

Ese segmento también fue analizado valiéndose de la estación de trabajo *S-TOOLS*. El espectrograma [9] (imagen anterior) muestra un periodo de unos 45 segundos en los que el campanero se orienta por los redobles del tambor para comenzar de nuevo a tocar. Gracias al espectrograma fue posible medir los impactos de tambor en la pantalla.

Se puntearon en un sistema de coordenadas los valores temporales medidos junto con la curva de amplitud de la impresión sonora (=curva RMS, comp. Deutsch 1994: 27) (Fig. 8). Los redobles de tambor se indicaron mediante líneas perpendiculares, los tañidos de campanas corresponden a los picos de la curva. Esta visión conjunta confirma la combinación de «5 contra 6» del toque de campanas frente al toque de los bailarines y tocadores (comp. Fig. 7). El campanero ensaya primero dando un tañido tras cesar en su toque de campanas para irse acoplando al cuadro musical.

Este descubrimiento demuestra que este tipo de combinación no es, en modo alguno, producto de la casualidad. Habría que considerarla más bien como intencionada, dado que el campanero se esfuerza considerablemente en mantenerla. Como crítica a otras fuentes debo añadir que lo que se refleja en la Fig. 8 no está influido por el hecho de yo estuviera presente («efecto de influencia del director del experimento») puesto que, en ese momento, yo ya había abandonado el lugar donde se encontraba el campanero. La conducta del campanero demuestra la voluntad consecuente de acompañar al Santo Patrón mientras se oyera a los tocadores en las cercanías.

[9] En general, los espectrogramas muestran espectros FFT estrictamente físicos (Deutsch 1994: 30-31) de los sonidos que se analizan. Los componentes espectrales se traspasan en kilohertzios ininterrumpidamente al eje de ordenadas con respecto al tiempo; su amplitud queda reflejada por el grado de negritud (comp. Deutsch 194: 35 y sigs.)

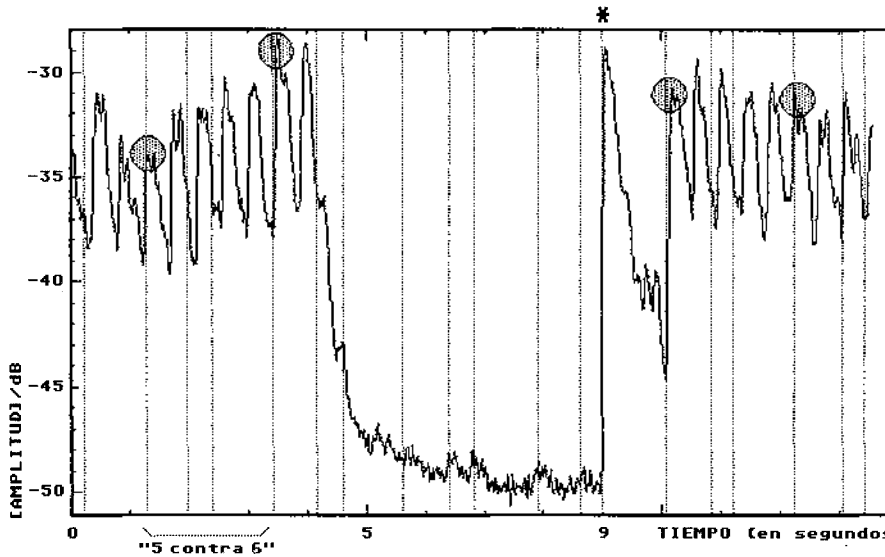


Fig. 8.—Esta gráfica permite demostrar las manifestaciones de José Antonio Reyes, cuando decía que tenía que «buscar» a los tocadores. Cuando la distancia a la que se encontraban los bailarines y tocadores no permitía más que oír los redobles de los «tamboreros», el campanero cesa sus toques para controlar los puntos de inserción. La curva de amplitudes de la impresión sonora ilustra el comienzo de la interrupción de la oscilación ab (ab t=4s). En los picos de las curvas puede leerse el momento en que se producen los impactos del badajo. Los redobles del tambor se señalaron en forma de líneas perpendiculares. Los circuitos marcan los momentos en que el *beat* del campanero coincide con el de los «tamboreros». Se corresponden con las flechas de la Fig. 7.

La materialización de este concepto tiene su homólogo en la intención manifiesta de los piteros y de las mujeres que intervienen con el grito de *ajijíes*, a quienes también les interesa estar a la distancia correcta. Debido a la inflexión de la onda sonora —que coincide preferentemente en objetos de la misma magnitud que la longitud de onda correspondiente—, al final del cuadro musical en el campanario, sólo se perciben los graves golpes de tambor. Los rudos sonidos de los pitos y de los *ajijíes* apenas sufren inflexión debido a lo corto de su longitud de onda, y se pierden. José Antonio Reyes aclaraba que él podía oír la melodía del toque desde su campanario, tanto en el momento en que abandonaban la capilla como después. Pero para que eso fuera posible haría falta una gran cantidad de piteros algo que no sucedió, desafortunadamente, en la madrugada del 03.07.93. En algún momento, los tocadores del *Baile de la Virgen* pa-

sarían a tocar la *jullona*, que es una melodía de baile más viva en compás de 2/4 [10]. Respondía negativamente a la pregunta de si él cambiaba su toque de campanas cuando cambiaba el toque, y repitió de nuevo lo que ya hemos citado respecto al reparto de papeles:

> «*No. No cambio. Yo toco solo a mi aire y ellos tocan lo de ellos*» (03.07.93).

No tenemos grabación del toque de José Antonio Reyes con la melodía de baile de la *jullona*. Nos habría hecho falta otro investigador que acompañara a los bailarines y a los tocadores. Es de suponer que el toque de campanas a dos bandas se combina de tal manera con la jullona que los músicos de esta melodía de baile cambiaran al oír el *beat* del campanero. Si se tiene en cuenta que el cambio de un toque al siguiente se manifiesta en un momento de gran tensión y expectación, entonces se comprende que los bailarines experimentan dicho cambio como algo infinitamente animado. Los bailarines sienten cómo se apoya consecuentemente su *beat*, porque los *beats* de «majar» que realizan con sus chácaras, coinciden tras el cambio de toque con el «majar» de la campana.

Si se tiene en cuenta que los herreños también entran en el radio de influencia habitual y acostumbrado de la acústica occidental, queda demostrado que un incremento de la animación de esta naturaleza es la manera correcta de hacerle frente. El paso a un toque lineal se refleja en Europa con una percepción de la pauta de graves [11]. Desde la perspectiva personal de los bailarines, quienes se guían como es natural por los músicos, las campanas se relacionan inesperadamente con los grandes tambores, lo que produce un aumento de la tensión.

---

[10] La partitura de la melodía básica de la *jullona* se recoge en el tomo 12 del Neuen Handbuch der Musikwissenschaft – Nuevo Manual de la Musicología (Stockmann 1994: 88; comp. Bartmann 1994[a]: 128).

[11] En el condado de Bentheim (a poca distancia de la frontera neerlandesa) las gentes de Veldhausen que practican el beiern (bayeo) realizan un incremento del efecto parecido. Superponen los dos toques basados en *beats* individuales, desplazan uno contra el otro e irritan de esta manera a sus oyentes occidentales. Los incrementos se consiguen ofreciendo repentinamente una orientación acentuando los bajos y corrigiendo paralelamente el *interlocking* del toque de campanas (Bartmann 1991: 258; 1996: 90).

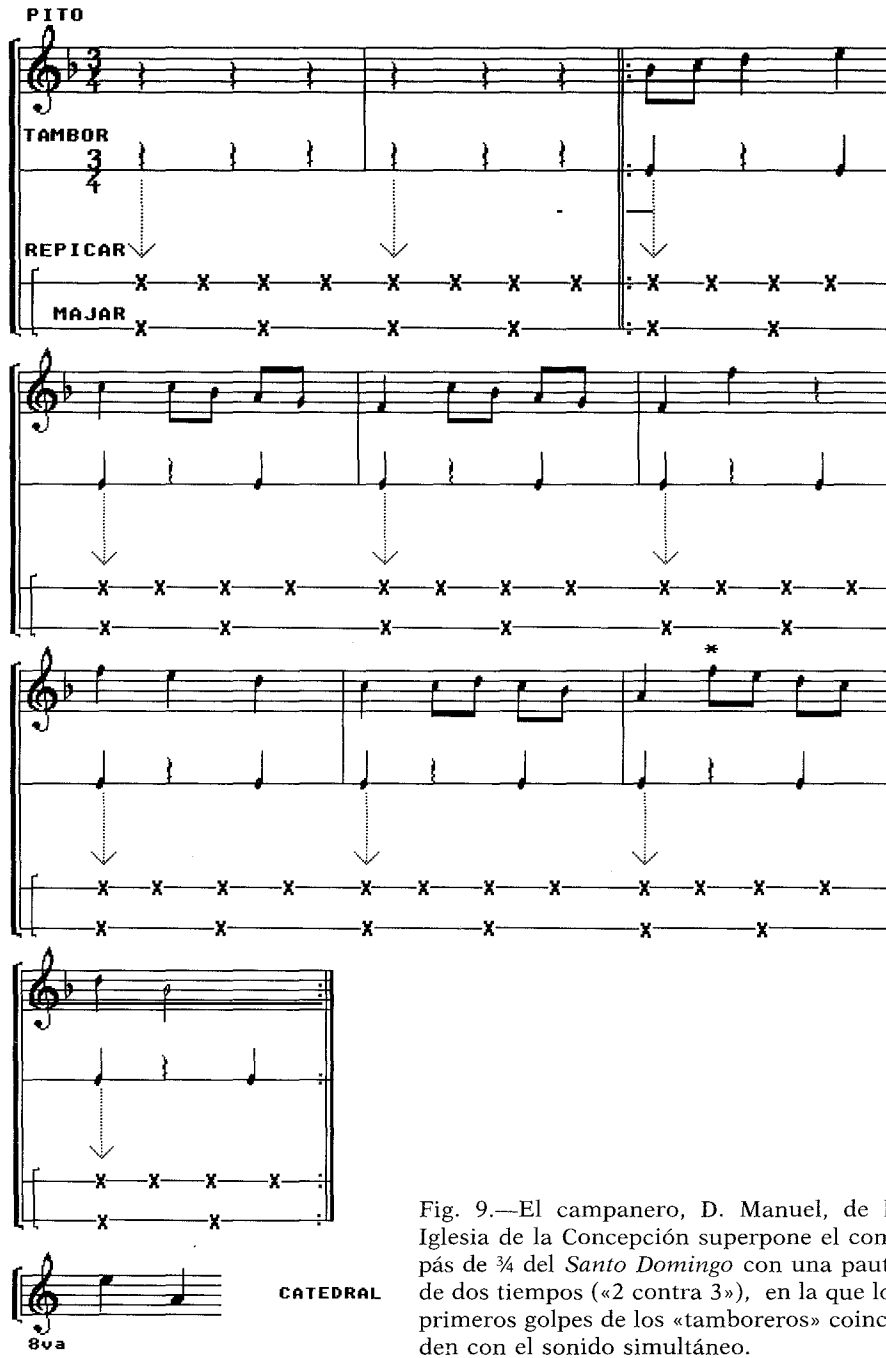


Fig. 9.—El campanero, D. Manuel, de la Iglesia de la Concepción superpone el compás de ¾ del *Santo Domingo* con una pauta de dos tiempos («2 contra 3»), en la que los primeros golpes de los «tamboreros» coinciden con el sonido simultáneo.

3.2. El toque de campanas de la Iglesia de la Concepción (Valverde)

En una película sobre la *bajada* del año 1989, se muestra la llegada de la Virgen de los Reyes a Valverde (BAYERN 3 Hausler/Puhl 1992). Cuando llega, los bailarines ya han recorrido casi 45 Km sin esquivar ningún punto elevado, para así estar lo más cerca posible de la bruma que les refresca. Muchos de ellos a su llegada nocturna llevaban más de 36 horas de pie. En ese emocionante momento que se produce sólo cada cuatro años, el campanero, D. Manuel, solía tocar ambas campanas en la iglesia principal, para saludar a la Madre de Dios y motivar a los bailarines a que emplearan sus últimas fuerzas.

Una emisión radiofónica (DLF Puhl 1992) documenta este momento. Contiene la misma nota en O presente en la película sobre este evento (BAYERN 3 Hausler/Puhl 1992). En la película se señala con un puntero la torre de la Iglesia Matriz, nombre que designa a la iglesia, y por unos momentos se vislumbra al campanero, D. Manuel, cómo realiza muy pegadito a las campanas los movimientos de «repicar» y de «majar» tal y como fueran ejecutados por su compañero de la pequeña Ermita de Santiago.

La prueba de sonido comienza con los tañidos de la torre de la iglesia principal. Luego inician los tocadores el toque *Santo Domingo* (comp. Fig. 9). Desafortunadamente, la cámara impide ver a los bailarines.

Gracias a la estación de trabajo de Viena S TOOLS © se filtró la banda de frecuencia entre 1.000 y 1.100 Hz, franja en la que aparecen periódicamente los semitonos más fuertes de la gran campana. Los máximos de intensidad de la curva de amplitud de la impresión sonora (Deutsch 1994: 27-29) de esta franja (imagen anterior) ponen de relieve otra combinación de toques que los que se veían en la Fig. 8. A diferencia de José Antonio Reyes, D. Manuel marcaba cada uno de los primeros golpes de ese compás ternario con un sonido simultáneo. Superponía cada compás de ese toque con dos golpes de «majar» («2 contra 3»). Al igual que su compañero en la pequeña capilla, él seguía un *beat* individual. Las circunstancias acústicas del punto donde se encontraba el campanero en el gran campanario de la capital, permiten llegar también a este resultado. Como el campanero está muy cerca de las campanas oye su parte como si estuviera en un primer plano y relaciona el toque de los otros músicos con su *beat*.

El día después de la llegada se ofrece a la Virgen de los Reyes una Fiesta Real dominical. En la película ya mencionada se ve que los músicos entonan el toque del *Baile de la Virgen* en el antepatio de la

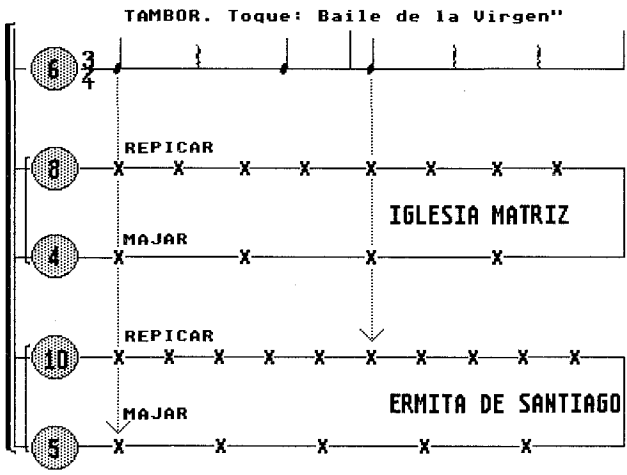


Fig. 10.—El mismo toque en compás ¾ («*Baile de la Virgen*», comp. Fig. 7) que aquí se ilustra con la pauta de compás de 2/2 del tambor que le acompaña, se superponen dos campaneros de manera muy distinta a un redoble de dos por dos.

iglesia (comp. Fig. 7), apoyados y acompañados por el campanero, que en la película se ve cómo realiza las mismas operaciones que en la víspera.

Su conjunción con los tocadores se diferencia del de sus compañeros en las afueras de la ciudad. Vuelve a ser una combinación de «2 contra 3» (comp. Fig. 10).

En la conversación D. Manuel explicó que él mantiene su toque (Fig. 9), cuando los músicos pasan al siguiente toque:

> «*Yo no puedo cambiar nada... Acompaño cinco o diez minutos la música de los bailarines*» (Extraído de la entrevista magnetofónica del 08.07.93).

Tras el cambio se producen nuevas superposiciones que pueden generar momentos de expectación de los que ya se habló con relación a las campanas en la pequeña ermita. Quizá se experimente el cambio de compás ejecutado por los tocadores de manera más intensa en las proximidades de la pequeña ermita, porque José Antonio Reyes previamente sólo había marcado los primeros golpes del *Baile de la Virgen* con un sonido simultáneo, mientras que D. Manuel marca cada primera nota del compás ternario. Los dos podrían superponer el compás de 2/4 que sigue (p. ej, la *jullona*, comp. Bartmann 1994[a]: 128; Stockmann 1994: 88) de forma que cada parte acentuada del compás coincida con la conjunción sonora simultánea que capta la atención.

El campanero de la Iglesia Matriz fue aleccionado a la tierna edad de 8 años en el arte del toque de campanas. D. Manuel suele

tocar ocasionalmente la campana de la localidad vecina de San Andrés. Conoce varios toques para eventos eclesiásticos, pero le gusta mucho más acompañar los típicos bailes isleños. Lamentablemente, se ha incorporado a la Iglesia de la Concepción un sistema eléctrico para doblar las campanas. Ya no se usa el modo tradicional del toque de campanas en la Iglesia Mayor de Valverde.

El campanero se limita a pulsar el interruptor y se encarga del mantenimiento. La llegada de los bailarines con motivo de la gran bajada de julio de 1993, ya no tuvo a D. Manuel para acompañarlos. En su lugar, el mecanismo automático no funcionó debidamente y produjo una cascada de sonidos arrítmicos. Pero además, esta máquina ha sacrificado un pedazo de tradición viva que consistía en la típica comunicación e interrelación entre bailarines y músicos del *Baile de la Virgen* y el campanero.

A este aspecto no se le ha concedido importancia alguna. La literatura al respecto y las grabaciones magnetofónicas no se ocupan del tema. Tan sólo un toque festivo del Taibique (El Pinar) permite escuchar durante 52 segundos las dos partes que lo componían ante un telón de fondo absolutamente silencioso (CD Lorenzo Perera 1994, n.º 1). Posiblemente, se trate de una grabación preparada. Prueba de ello sería la ausencia del ambiente típico de fiesta que tanto valoran los bailarines y los músicos cuando se les pide que oigan grabaciones magnetofónicas para que las enjuicien, y por otro el que las campanas toquen de manera irregular. La parte del «repicar» suena como si se balanceara el badajo de un lado al otro. Que este modo de tocar sea o no el apropiado para acompañar la música del baile sólo se puede averiguar si existe la ocasión de vivir el contexto original *in situ*. El toque de oración grabado por Lorenzo Perera (=campana de oración, CD Lorenzo Perera 1994, n.º 16), se compone de tañidos regulares de la gran campana que recuerda a las partes de «majar» típicas de Valverde, y no es combinable con los músicos y los bailarines, como no lo son otros tañidos eclesiásticos.

4. REFLEXIONES A MODO DE RESUMEN

La isla canaria de El Hierro representa una zona retraída. Su música se diferencia enormemente de la de las otras islas, y por eso muchos canarios piensan que se trata de reliquias de tiempos prehispánicos. En concreto, se refieren al *Baile de la Virgen* así como a los gritos de júbilo de las mujeres que los profieren vocalizando *ajijíes*.

El musicólogo Lothar Siemens Hernández ha constatado contrariamente que todas las tradiciones folclóricas canarias podrían ser de origen español (Siemens Hernández 1977: 360). Frente a esta opinión, hay otros científicos de diferentes disciplinas de la Universidad de La Laguna (Tenerife), que sostienen que la música popular de El Hierro tiene orígenes beréberes. Se remiten a la tesis de que las islas fueron inicialmente colonizadas desde el África noroccidental. Los músicos de esta pequeña isla, la más occidental de las Canarias, no se tienen por beréberes.

Los instrumentos, así como las melodías y los ritmos del *Baile de la Virgen*, no permiten relacionarlos con las conocidas tradiciones musicales de los beréberes (El Madi 198, Nikiprowetzky 1980). El estudio de la conjunción sonora y de la música de baile, además de los gritos de las mujeres (Bartmann 1994 a, b, d) demuestran unánimemente que los herreños saben cómo actuar correctamente ante la aparición sensorial de «máxima rudeza» (Terhadt 1968), fenómeno que ocurre en el ancho crítico de banda por el que el oído no puede separar dos frecuencias. Tampoco utilizan los herreños técnicas refinadas como las que se conocen de los Balcanes (Messner 1980, Brandl 1989), si bien se componen de conjunción sonora que son animados y atraen la atención desde una gran distancia. Para conseguirlo, procuran alcanzar la máxima rudeza en la franja de frecuencia alrededor de los 1000 Hz (una franja de umbral auditivo más bajo; comp. Hesse 1985: 59) y conceden lógicamente valor a una emisión puntual de sonido.

La utilización del fenómeno sicoacústico de la rudeza en un ámbito folclórico no permite necesariamente inferir que se trata de tradiciones beréberes. Conocemos el trabajo publicado por el etnomusicólogo Bernard Lortat-Jacob y sus grabaciones del Alto Atlas, que permiten percibir igualmente confluencias sonoras rudas, pero estas tradiciones musicales no guardan ninguna relación con la música popular canaria (LP Lortat-Jacob/Rouget 1971, LP Lortat-Jacob/Jaoud 1979). El grito femenino de *ajijíes* está muy difundido aunque recibe otras denominaciones por algunas regiones españolas (Bartmann 1994 d). Si además tenemos en cuenta que los instrumentos empleados en El Hierro remiten a la península española y que los castellanos muestran una gran preferencia por sonidos rudos al momento de fundir una campana [12], encontramos muchos más puntos

[12] Comunicación oral con motivo del primer congreso internacional de campaneros en diciembre de 1991 en Segorbe (España), en el que simultáneamente se fabricó una campana para la iglesia en la plaza del mercado con la animada participación de la población (Fundación Bancaja 1996).

de apoyo para sostener la tesis de Siemens Hernández (1977), según la cual el folclore canario es en lo esencial de origen español.

En El Hierro, la música y el baile del *Baile de la Virgen* están apoyados y acompañados por un tañido equidurácional de las campanas de las iglesias. Las peculiaridades de esta música de campanas son la confluencia de sonidos simultáneos y ruidosos que animan y atraen, algo que no es del gusto de tradiciones comparables del continente europeo.

La coordinación del movimiento de las sogas atadas a las campanas se corresponde con el toque de las chácaras. En El Hierro la derecha tiene que tocar ininterrumpidamente (= «repicar») mientras que la izquierda «martillea entrecortadamente» (= «majar», comp. Fig. 3 con la Fig. 6).

La conjunción del campanero con los tocadores no es una simple casualidad. Tiene que encontrar su contrario «buscándolo en la lejanía» para dar con los puntos de inserción que debe coordinar de nuevo, si fuera preciso, con los redobles de tambor que se escuchan a lo lejos (Fig. 8). El campanero quiere acompañar a los músicos, mientras éstos se encuentren a una distancia que les permita oírlos. La materialización de esta idea encuentra su correspondencia en lo que hacen tanto los músicos como las mujeres que gritan *ajijíes*, que procuran que sus sonidos lleguen muy lejos (Bartmann 1994 a,d).

Los acentos que se marcan al «majar» con las chácaras y los del campanero no tienen por qué coincidir necesariamente (Fig. 10). Los bailarines por una parte y el campanero por otra experimentan su conjunción desde una perspectiva personal. Los primeros siguen el golpe básico de su toque, el último contrasta la melodía de baile fundamentalmente con una pauta de golpes a dos tiempos, que acentúa mediante la confluencia de sonidos simultáneos regulares. Como se encuentra muy cerca de las campanas, no puede evitar pensar que su parte está en un plano principal.

Recurrentemente, se especula en la bibliografía especializada canaria con que las chácaras son grandes conchas («lapas»), con las que los antiguos canarios habrían hecho música. En los yacimientos arqueológicos se han encontrado enormes cantidades de este tipo de conchas. Éste es el significado que atribuye el etnógrafo Lorenzo Perera a lo que hacen los niños, que se dedican a construir maracas con las lapas para imitar el toque de chácaras de los adultos. A ese fin rellenan las conchas con piedrecitas (Lorenzo Perera 1989: 37).

El simple hecho de que en El Hierro sea muy parecida la forma de tocar las chácaras y las campanas, y que gente entendida nos haya puesto sobre esta pista, ofreciendo denominaciones propias

para estos conceptos, viene a contradecir estas especulaciones. Las influencias de los antiguos canarios en la música y el baile del *Baile de la Virgen* tantas veces recalcado por Sánchez (1947) y muchos de sus sucesores, se convierte en algo más bien improbable a la luz de la conjunción que se practica con el toque de campanas desde hace generaciones.

La combinación con pautas de golpes que se basan en *beats* individuales recuerda a modelos musicales del África Negra. No se puede demostrar, sin embargo, la «continua presencia de una pulsación mental de fondo, compuesta de unidad a igual distancia y que se repite *ad infinitum* a veces a una velocidad de vértigo« (Kubik 1988: 72) (Fig. 7,9,10). El *beat* de los bailarines y los músicos se desplaza cuando pasan a tocar la alegre *jullona* al compás de 2/4, a partir de, p. ej, El *Baile de la Virgen* que tiene un compás ternario. Con estos cambios de un toque al siguiente, los bailarines y los tocadores generan momentos de gran expectación y tensión, que confieren máxima atención al evento.

Los participantes en la procesión se encuentran a una distancia relativamente grande de los campanarios por lo que se guían para bailar por los redobles de tambor en el momento en que los tocadores se adaptan con su jullona a la pauta a dos tiempos del toque de campanas. A corta distancia del campanario, los bailarines perciben los tañidos que coinciden con sus golpes de «majar» como algo que les impulsa a seguir adelante. El campanero queda preso de su perspectiva métrica debido a las enormes intensidades de sonido de las campanas a las que está muy cerca. Visto en conjunto, los herreños combinan diferentes pautas igual que con el *tango* (Bartmann 1992: 264; 1994d), con las que no actúan de manera consecuente, si se las compara con los modelos musicales del África negra (Kubik 1988: 52-113). En el *Baile de la Virgen* parece que les importan más bien los momentos de tensión y expectación que se generan al cambiar los toques.

Schreiner expone que «la ruta marítima hacia la India» pasaba por las Islas Canarias (Schreiner 1982: 253). Si bien no es posible descartar con total seguridad una participación africana en la etnología de los antiguos canarios, podría ser que, después de la Conquista, los esclavos negros influyeran en las tradiciones musicales de las islas. Sin embargo, es indiscutible que sus descendientes aportaron a las culturas musicales de la costa oriental de Latinoamérica y de El Caribe «los impulsos decisivos para que se desarrollaran unas nuevas formas de expresión musical. Su inmensa vitalidad musical marcó el lenguaje musical de la Latinoamérica de la era moderna.

(Esta) aportación a la cultura musical (se convirtió) en un elemento cohesionador entre los diferentes grupos y clases» (Günther 1982: 18).

Este tipo de procesos de aculturación y de transculturación deberían al menos sopesarse cuando se habla de la cultura musical de la más pequeña de las islas canarias. Günther duda que las interacciones musicoculturales tengan un carácter selectivo general. Algunas de las características individuales identificables de otra cultura musical sólo se asumen si encajan en los modelos actuales y no contradicen ni su intención ni su función:

> «*La interacción o influencia entre culturas musicales suele ser más o menos selectiva... La música, al pasar de una cultura a otra y retornar de nuevo, genera unos cambios que se producen en la primera o segunda fase de este proceso; cuando esto sucede se retienen algunas características identificables y algunas pautas se conservan, lo que combinado con otros elementos incorporados recientemente pero muy apreciados y de gran actualidad, suele encajar aceptablemente en el modelo vigente y se relaciona con el propósito y la función. Pero la transferencia y la adopción, la retransferencia y la readopción puede que dependan más bien, en gran medida, de otros factores extramusicales*» (Günther 1987: 74-75)[13].

La primera gran bajada de la Virgen desde su santuario en una lejana dehesa hasta la capital está documentada en el año 1740. Un año más tarde se decidió repetir esta dificultosa procesión cada cuatro años (Lorenzo Perera 1981: 51). Si tenemos en cuenta que esta costumbre arrancó durante el apogeo del tráfico de esclavos, cabe pensar que, bajo el manto de la Virgen de los Reyes, se escondan algunos elementos de música africana, que se pueden haber fusionado con otras influencias creando una música tocada con flautas, tambores, chácaras y campanas de iglesias españolas, que encuentran su máxima expresión en el baile procesional que se produce cada cuatro años.

[13] «All interaction between music cultures will be more or less selective... When music passes from one culture to another and then backwards again and changes in the first or second phase of the process, it must retain some identifiable characteristics and likewise preserve some still preferred traits, which in combination with other recently added but probably highly fashionable or esteemed elements fit into the actual concept and correlate with the purpose and function quite satisfactorily. But transfer and adoption, retransfer and readoption may depend to a large extend on extra-musical reasons» (Günther 1987: 74-75).

BIBLIOGRAFÍA

BARTMANN, Manfred, 1991: Das Beiem der Glocken in der Grafschaft Bentheirn, Denekamp (NU und Ostfriesland- Bewegung und Klang. Ludwigsburg: Philipp (mit Begleitaudiokassette).

— 1992: «El baile del tango», ein Volkstanz der kanarischen Insel El Hierro-Perspektiven für eine Bestandsaufnahme», in. Bröcker, Marianne (Hg.): Tanz und Tanzrnusik in Überlieferung und Gegenwart, Bamberg, S. 241-293.

— 1994a: «Rauhigkeiten in der Volksrnusik der kanarischen Insel El Hierro», in: Bröcker, Marianne (Hg.): Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee III, Bamberg, S- 125-135.

— 1994b: «Der ajiji-Ruf von der kanarischen Insel El Hierro im Vergleich zur afrikanischen Ololyge» in: Hilscher/Antonicek (Hg.) 1994, S. 361-381.

— 1994c: «Beyerkriege in der Grafschaft Bentheim» in: Stockmann, D.; Erler, A. (Hg.). Historische Volksmusikforschung (= Orbis Musuicarum 10) Göttingen, S- 261-269.

— 1994d: Traditionelle Musizierformen der kanarischen Insel El Hierro-Zweibändige Habilitationsschrift -rnit einer Beilageaudiokassette. Köln (Druck in Vorbereitung).

— 1996: «Método para Analizar Grabaciones de Vídeo sobre Toques de Campanas» in: Fundación Bancaja (Hg-) 1996, Segorbe, S. 87-98.

— 1999: «Treffpunkt Sahara. Revitalisationsbewegungen in europäischen Randgebieten und die Erforschung, rezenter Musiktraditionen, dargestellt am Beispiel Ostfrieslands und der Kanareninsel El Hierro" in: Bröcker, Marianne (Hg-)— Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee V, Bamberg, (im Druck).

BIEDERMANN, Hans, 1983: Die Spur der Altkanarier. Hallein.

BRANDL, Rudolf M., 1989: «Kulturelle Traditionen in Bulgarien», in: Lauer, Reinhard und Schreiner, Peter (Hg.). Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, 3- Folge, Nr. 177, Göttingen, S. 151-168.

DEUTSCH, Werner A., 1985: «Musik und Computer», in: Bruhn, Herbert/Oerter, Rolf/Rösing, Helmut (Hg.), S. 107-119.

— 1989: «Sound Tools: Konzept und Entwicklung einer Arbeits-station zur digitalen Analyse und Bearbeitung von Musik», in: Widholm, Gregor/Nagy, Michael (Hg.) 1989, S- 309-323.

— 1994: «Psychoakustische Modelle und digitale Signalverarbeitung in der Musikwissenschaft", in— Hilscher/Antonicek (Hg.) 1994, S. 23-45.

DÖRING, Alois, 1988: *Das Glockenbeiern im Rheinland*. Köln.

EL MAHDI, Salah, 1980: «North Africa», in. Sadie, Stanley (Hg.), Band 13, S. 287-292.

ERLER, Annette, 1995: «Môta, das Schlagen der Kirchenglocken auf Malta» in: Stockmann, E.; Michel, A.; Kjellström, B- (Hg.).- Studia instrumentorum musicae popularis XI (= Malm, Krister (Hg.): Musikmuseets skrifter 26), Musikmuseet Stockholm, S- 62-67.

FUNDACIÓN BANCAJA (Hg.), 1996: Actas del I Congreso de Campaneros de Europa. Segorbe: Gráficas Samuel, s.l. - Calle Esperanza, 28 - Segorbe.

GÜNTHER, Robert (Hg.), 1982: Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert. Regensburg: Bosse.

GÜNTHER, Robert, 1987: «Reciprocal Effects of Music-Cultural Contacts: theoretical Aspects and Practical References», in: Transplanted European Music Cultures - Miscellanea. Musicologica Adelaida Studies in Musicology, Vol- 12 (Papers from the Third Iinternational Symposium of the Intemational Musicological Society Adelaide , 23rd-30th September 1979), Adelaide. Pagel Books, S. 74-79.

HESSE, Horst-Peter, 1985: «Psychophysik», in: Bruhn, Herbert/Oerter, Rolf/ Rösing, Helmut (Hg.)-. Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen- München, Wien, Baltimore- S. 58-65.

HILSCHER/ANTONICEK (Hg.), 1994: Vergleicheind-systematische Musikwissenschaft. Franz Födermayr zum 60. Geburtstag(=Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Band 31), Tutzing: Schneider Hirschberg, Walter (Hg.)

— 1988: Neues Wörterbuch der Völkerkunde- Berlin: Reimer.

HOERBURGER, Felix, 1966: Musica vulgaris. Lebensgesetze der instrumentalen Volks musik. (=Erlanger Forschungen. Reihe A: Geisteswissenschaften, Band 19). Erlangen: Universitätsbund Erlangen Nürnberg.

KUBIK, Gerhard, 1983: «Transkription afrikanischer Musik vom Stummfilm», in: Simon, Artur (Hg): *Musik in Afrika*, Berlin, S- 202-216.

— 1988: Zum Verstehen afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze. Leipzig.

LLOP I BAYO, Francesc, 1983: «Los toques de campanas. Una necessaria investigación», in: Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (Hg.): Ponencias y conclusiones Jornadas de estudio del folklore castellano-manchego. Cuenca, S. 155-168.

LORENZO PERERA, Manuel J., 1981: *El Folklore de la Isla de El Hierro.* Santa Cruz de Tenerife.

— 1984: «Los instrumentos musicales tradicionales: elemento esencial de la identidad herreña (Archipiélago Canario)», in: Consejo superior de investigaciones científicas, Instituto de Sociología «Jaime Balmes» (Hg.): *Revista Internacional de Sociología*, 2. Jg., Nr. 51, Madrid, S. 637-658.

— 1989: El Folklore musical de El Hierro- Santa Cruz de Tenerife.

LORTAT-JACOB, B., 1980: «Berber music», in: Sadie, Stanley (Hg.), Band 2, S. 517-519.

MESSNER, Gerald Florian, 1980: Die Schwebungsdiaphonie in Bistrica (= Wiener, Musikwissenschaftlicbe Beiträge, Band 12). Tutzing.

NÍKIPROWETZKY, Tolia, 1980: «Tuareg rnusic», in: Sadie, Stanley (Hg.), Band 19, 5.236-237.

SADJE, Stanley (Hg-), 1980: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* in twenty volumes, London.

SÁNCHEZ, Sebastián Jiménez, 1947: «Danzas y canciones de la Isla del Hierro», in: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Madrid, III, S. 302-315.

SCHOEN, T.I./NOELI, T., 1965: Langenscheidts T:aschenwörterbuch der spanischen und deutschen Sprache. Berlin, München, Wien, Zürich.

SCHREINER, Claus, 1982: Musica Latina. Frankfurt/Main.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, 1977: «La música aborigen», in: Torres, Agustín

Millares: *Historia general de las Islas Canarias*, Band 1, Las Palmas de Gran Canaria, S- 347-366.
STOCKMANN, Doris (Hg.), 1992: Volks- und Popularmusik in Europa (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 12), Laáber-.Laaber.
STOCKMANN, Doris, 1992: «Musikalische Festbräuche und Lebensrhythmen am Rande Europas», in: Stockrnann, Doris (Hg.) 1992, S- 85-96.
STRAIJNAR, Julijan, 1989: «I1 canto delle campane», in: Biella, Valter: I suani delle campane (= Quaderni dell Arcivio della cultura di base 13), Bergamo, S. 123-129.
TERHARDT, Ernst, 1968: «Über akustische Rauhigkeit und Schwankungsstärke», in: Acustica 20, S. 215ff.
WEBERS, J., 1987: Handbuch der Film- und Videotechnik- Film, Videoband und- Platte in Studio und Labor. München.
WIDHOLM, Gregor/NAGY, Michael (Hg.), 1989: Das Instrumentalspiel. Beiträge zur Akustik der Musikin-strumente. Medizinische und Psychologische Aspekte des Musizierens. Wien-München: Doblinger.
ZWICKER, E., 1982: Psychoakustik. Heldelberg.

Programas de radio y de televisión

HR2 BARTMANN, Manfred, 1992: «Musikatlas: El Hierro». Hessischer Rundfunk am 03.02.92 (17:15-17:30)_
DLR Berlin. BARTMANN, Manfred, 1995: «Musiktraditionen europäischer Landschaften: El Hierro», DeutschlandRadio Berlin am 28-09-95 (22-00-22-30).
BAYERN 3. HAUSLER, Alfons/PUHL, Widmar, 1992: «Wallfahrten in Europa. Eine Prozession auf der kanarischen Insel El Hierro"- Fernsehen BAYERN 3, 06-01-90 (21:30-22:15).
DLF. PUHL, Widmar, 1992: «Der große Regentanz. Eine seltsame Wallfahrt auf den Kanarischen Inseln». Deutschlandfunk 11-09-92 (21:35-22:00).

Material sonoro

CD LORENZO PERERA, Manuel J.: CD «Folklore de El Hierro - Volumen II». (TF. 620-93/CCPC-CD-207).
LP LORTAT-JACOB, B./ROUGET, G., 1971: LP Musique Berbére du Haut-Atlas - Collectiion Musèe de l'homme - LD 786 - Paris.
LP LORTAT-JACOB, B-/JOU-AD, H-1979: LP Berbères du Maroc «ahwach». Musèe de l'homme/Le chant du monde. LDX 74705. Paris.
LP STRAIJNAR, Julijan, 1985: LP Pritrkavanje Slovenska glasba. Schallplatte über das Bespielen slowenischer Kirchenglocken mit Beilageheft. Helidon FLP 03-013. Ljubljana.

EL CANTO DE LOS ROMANCES EN LA ISLA DE LA PALMA

MAXIMIANO TRAPERO
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

ROMANCES CON ESTRIBILLO

Una de las peculiaridades que más distinguen el romancero tradicional de Canarias con respecto al de otras ramas del romancero pan-hispánico es, sin duda, la manera en que se cantan los romances en Canarias. No decimos que la peculiaridad sea el que los romances sean cantados, pues es sabido que el romancero es un género al que la música le es consustancial («poemas épico-líricos breves que se cantan», los definió Menéndez Pidal 1980: 9), sino «en la manera» en que se cantan en Canarias.

Fue Pérez Vidal quien primero dio a conocer este hecho, en 1948, con la publicación de un artículo titulado «Romances con estribillo y bailes romancescos», que rehizo con muchas modificaciones al año siguiente (1949) y que incorporó, finalmente, en su libro sobre la *Poesía tradicional canaria* (1968). En él se decía que en La Palma los romances se cantaban todos con un estribillo llamado «responder», que un coro intercalaba invariablemente a cada cuatro octosílabos del romance cantado por un solista, de tal forma —dice Pérez Vidal— que «el romance queda así fragmentado en cuartetas, que con frecuencia son verdaderas coplas» (1968:

15)[1], y ofrecía en apéndice una relación de unos 300 responderes recogidos en la tradición palmera.

La noticia dada por Pérez Vidal mereció entrar en el *Romancero Hispánico* de Menéndez Pidal (1968: II, 379-80), y de ahí pasó a la fama, aunque con una cierta imprecisión. Los datos de que disponía Pérez Vidal entonces, se referían sólo a la isla de La Palma, pero bien por el título puesto por el autor en su segunda redacción («El estribillo en el romancero tradicional canario»), bien porque no se leyó bien lo que en el interior se precisaba[2], bien por la ausencia que había entonces de estudios que dieran cuenta del romancero de Canarias en general y de cada isla en particular, el caso es que la crítica exterior generalizó el fenómeno descrito por Pérez Vidal para la isla de La Palma a todo el Archipiélago, sin más, y bastó aquel artículo para que en las referencias sobre el romancero de Canarias se diga, casi invariablemente, que en las Islas los romances se cantan siempre con sus correspondientes responderes.

LOS ROMANCES VINCULADOS A LA DANZA

Pero la peculiaridad del romancero de La Palma no quedaba sólo en los responderes, sino que, además, había baile; es decir, que el canto de los romances iba emparejado con una danza típica de la isla. Esta danza fue descrita por Pérez Vidal de la siguiente manera:

> Varios hombres en número siempre par, por lo general cuatro, colocados frente a frente, dos a dos, bailan sin cambiar de lugar, mientras, con los brazos alzados, repiquetean las castañuelas. En el espacio comprendido entre los bailadores, las mujeres, en número igual a la mitad de éstos, danzan con suaves evoluciones, esquivando a los hombres en sus contenidos ademanes de acercárseles y simulando que hilan con movimientos de los brazos y manos... (Las suaves evoluciones de las mujeres contrastan con el zapateado violento y convulsivo de los hombres).
>
> Y mientras en el centro del «terrero» giran así las mujeres y zapatean los hombres insistentemente, el canto monótono de un romance, entonado desde un extremo por un cantador, acompaña y

[1] Volveremos más tarde sobre esto, pues debemos rectificar esta descripción.

[2] Dice el autor, aunque a pie de página: «No sé, con seguridad, si en ambas islas [se refiere a Tenerife y El Hierro] los romances se cantaban con estribillo en todas las ocasiones. Ni si en las demás islas del Archipiélago existió alguna vez esta costumbre. Como consecuencia de esta escasez de datos, limito el presente estudio a la isla de La Palma, a la cual debe entenderse referido todo cuanto aquí se diga sin expresa indicación local» (1949: 12, nota 1).

> conduce el baile al compás del inevitable tamboril. Y con un coro de entusiastas acompañantes, agrupado en torno del cantador, entona el responder y contribuye a marcar el ritmo. dando golpes en el suelo con sus recios bastones (Pérez Vidal 1968: 18-19).

Distintos nombres recogió Pérez Vidal para este baile: *baile de las castañuelas, baile de las hilanderas, baile hilado* o, simplemente, *jila-jila* (y aun *zapateado*), dependiendo de la localidad, o se atendiera con prioridad a alguno de los elementos del baile: el uso de las castañuelas, la imitación gestual de las mujeres a las tareas de hilar o los violentos zapateados de los hombres.

La noticia de Pérez Vidal, tanto por lo que se refiere a los estribillos como al baile, fue pionera en el campo del romancero general, queremos decir que fue por el artículo de Pérez Vidal por el que se conoció en el exterior. Pero no fue, propiamente, la primera noticia al respecto. Había sido dicha mucho antes por otros autores locales aunque había quedado silenciada en las páginas de sus libros.

El primero que habló del baile romancesco de La Palma fue Benigno Carballo Wangüermert, un ilustrado isleño que fue catedrático en Madrid, y que dejó sus impresiones de un viaje realizado por las Islas (entre 1852 y 1861) en un libro publicado en 1862. En dos lugares distintos habla de los romances. En el primero, a propósito del encuentro que tuvo con dos pastores a la salida de la Caldera de Taburiente, los romances sólo se cantan con acompañamiento de tambor:

> Los pastores, que son muy jóvenes, traen por fortuna su tamboril, por lo cual a nuestras instancias entonan uno de esos sabrosos romances a que son tan aficionados. Únese al grupo de los cantadores uno de los guías, y el que lleva el romance, canta los amores del último rey guanche de la Caldera (1990: 138).

En el segundo, la descripción alcanza también al baile, bajo la denominación de *Santo Domingo*. Así lo describe:

> Dos o tres hombres tocan el tamboril con el acompañamiento de alguna pandereta [3]. El principal canta un romance, y sus compañeros cantadores repiten a cada estrofa o cuarteta una tonadilla. Hay por descontado diversas tonadillas que se acomodan a arbitrio a cada romance, y cada una de ellas no pasa nunca de dos versos, así como hay muchos romances sobre diversos asuntos; lo más curioso es la versificación, las comparaciones, las frases amorosas, y

[3] *Tambor* y *sonajas* son los nombres populares que esos instrumentos reciben en La Palma.

> otra porción de circunstancias que me es difícil mencionar. Recuerdo haber oído cantar el romance del rey Bencomo, y también el ya citado del rey de la Caldera. He oído a algunos cantadores que demostraban tal facilidad al versificar, que inventaban los romances a medida que los iban cantando, y me decían después de haber concluido: Esto, señor, sale todo del fondo del tambor.
>
> Entretanto cuatro bailadores dan grandes saltos y zapateados, sudando por la violencia del ejercicio cuanto es posible sudar, y dos bailadoras se pasean muy suave y tranquilamente entre ellos, abriendo de continuo sus manos y sus brazos con idéntica suavidad, y como queriendo seguir con el movimiento el aire o cadencia del canto (1990: 148-149).

Después lo hizo Cipriano de Arribas y Sánchez, un farmacéutico de profesión que, igualmente, en su viaje a través de las Islas en 1900, recogió muchas noticias interesantes sobre costumbres populares, incluso letras de canciones y romances. Y en La Palma, al llegar a Los Llanos, describe una fiesta popular. En esa fiesta —dice Arribas y Sánchez—, como en casi todas las de la isla siempre se baila el *cirinoque* (sic), con coplas alternantes entre una mujer y un hombre, a la vez que los bailarines avanzan y retroceden. Y sigue diciendo de Arribas:

> Más popular aún es el baile del Santo Domingo, por más que en la actualidad vá perdiendo la costumbre del baile y quedando en cambio el canto ó la *cantiga*, como dicen los naturales; y viene á ser un romance que vá cantando uno solo, respondiendo á cada dos versos, ó sea á la caída del asonante, todos los acompañantes con un estribillo. Los romances no son otros que los tan populares en España de Carlo Magno, los siete pares de Francia, hechos heroicos de bandidos, etc.; romances de ciego al fin (Arribas y Sánchez 1993: 166).

Y cita a continuación una serie de estribillos recogidos por él:

> ¡Qué linda mañana dama, dama qué linda mañana!
> ¡Qué cinta lleva en el pelo el Don Alonso Romero!
> ¡Qué lindo romero nuevo, nuevo qué lindo romero!
> Tírole al verde romero flechas de bronce y acero.
> Sobre el risco la retama *flure* bien pero no grana.
> No me mates, que no quiero que digan que yo me muero.
> Corre la luna en el cielo como en el altar el velo.
> Yo vi a mi dama y me queda dolor de no hablar con ella.
> En la sombra de un cabello de mi dama dormí un sueño.

Algunos desajustes observamos entre las impresiones de estos tres autores, referidos unos al número de hombres que tocan los ins-

trumentos (dos o tres dice Carballo, mientras que Pérez Vidal señala que sólo es uno, el que, además, canta); otros al nombre de la danza (*Santo Domingo* la llaman Carballo y Arribas, nombre que silencia Pérez Vidal); otros al tipo de romances que se cantan (Arribas concluye que son «romances de ciego»); y otros, en fin, al intervalo de los responderes respecto del texto romancístico (tanto Carballo como Pérez Vidal dicen que a cada «estrofa» o «cuarteta» del romance). Sobre todas estas cuestiones nos pronunciaremos un poco más abajo.

¿SÓLO EN LA PALMA? ¿SE BAILAN Y USAN ESTRIBILLOS EN TODAS LAS ISLAS?

La falta de noticias paralelas respecto al canto de los romances en el resto de las Islas ofrecía dudas importantes, incluso después de haberse publicado *La flor de la marañuela* (1969), pues esta magnífica antología del romancero canario nos dejaba ayunos del todo respecto a la música.

Fue necesario hacer investigaciones profundas y sistemáticas en cada una de las islas para descubrir, primero, que en Gran Canaria (Trapero 1982 y 1990), al contrario de lo que se decía de La Palma, cada romance tenía su propia música, que el fenómeno de los responderes era totalmente desconocido y que del baile nunca nadie había oído hablar. Se abría así una importante diferencia: en Gran Canaria el romancero se comportaba, al igual que en cualquier sitio de la Península, como un canto individual, mientras que en La Palma el romancero era, sobre todo, un género folclórico colectivo. E igual que en Gran Canaria, se comportaban también los romances en Lanzarote y en Tenerife [4]. Por el contrario, nuestras investigaciones en El Hierro (Trapero 1985), en La Gomera (1986 y 1987) y en Fuerteventura (1991) vinieron a demostrar que también en estas islas los romances se cantan siempre (mejor decir casi siempre, o, mejor aún, mayoritariamente) con su correspondiente responder, de manera parecida a como ocurría en La Palma. Pero sacamos por conclusión que el fenómeno de los responderes no es general en el romancero de Canarias.

[4] La investigación sobre Lanzarote, que abarcó una recolección completa de su tradición romancística, la realizamos en 1992 y 1993, y continúa inédita. La de Tenerife, mucho más esporádica y localista, entre los años 1988 y 1990, también inédita.

¿En qué consiste esta peculiar forma de cantar los romances en ciertas islas de Canarias? Hay diferencias, a su vez, en cada una de las islas en las que se practica, pero básicamente se reduce a un «complejo romancístico», en el que hay que distinguir seis componentes:

a) Lo que se cantan son, efectivamente, romances, pero de cualquier tipo (y no sólo los «de ciego», como dejó dicho Arribas y Sánchez), sean tradicionales o modernos, de pliego dieciochesco o vulgares, incluso los de tema religioso, de repertorio panhispánico o de creación local (de ahí que se explique la referencia de Carballo a los de tema guanchinesco), pero siempre que sean del prototipo octosílabo.

b) La música con que se cantan es siempre uniforme y la misma para todos los romances; consiste en una melodía silábica basada en los dos hemistiquios del verso largo romancístico, en estructura ascendente y descendente, haciendo que el canto del texto del romance lo sea siempre en dísticos [5].

c) Los estribillos están formados por un dístico de naturaleza lírica, cuyos dos octosílabos riman entre sí y riman, a su vez, con el romance al que se aplican. La música del estribillo es igual a la del romance.

d) Es necesario dos grupos de cantores: por una parte, un solista que canta el texto del romance, y, por otra, un grupo indeterminado en el número que, a modo de coro responsorial, repite el estribillo a cada dos versos del solista (a cada dos octosílabos, y no, como dijeron Carballo y Pérez Vidal, a cada cuarteta). De esta forma, tanto el romance como los estribillos se constituyen en una sucesión alternante de dísticos. Por ejemplo, en el romance de *La serrana*:

Responder: *Guárdame bien la manada que me lleva la serrana.*
Solista: Cuando yo era pastorcillo que guardaba mis ovejas
Responder: *Guárdame bien la manada que me lleva la serrana.*
Solista: me encontré con la serrana dentro de una taramela.
Responder: *Guárdame bien la manada que me lleva la serrana.*
Solista: Me desafiaba a luchar y yo la desafiaba a ella
etc.

[5] El único que ha publicado en pentagrama una melodía de la música de los romances palmeros ha sido Luis Cobiella Cuevas en su estudio de la música popular de La Palma, pero nada más. De los romances dice Cobiella que se hallan «casi desaparecidos», y de la música con que se cantan se limita a decir que «la entonación monótona importa muy poco; [...] Apenas tiene 'patrón', carácter específico, como el sirinoque. Pudiéramos definir, si acaso, el descanso sobre la nota grave» (1947: 461).

e) La instrumentación resulta ser muy variante en cada isla: flauta, castañuelas y tambor en La Palma; chácaras y tambor en La Gomera; solo tambor en El Hierro y sin instrumentación alguna en Fuerteventura.

f) Finalmente, el baile resulta ser el elemento más cambiante y el más perecedero. En la actualidad, sólo pervive la costumbre del baile romancesco en La Gomera; en La Palma se ha ido perdiendo poco a poco a partir de la posguerra española; en El Hierro se perdió hace mucho y sólo hemos llegado a tener noticia de su existencia; en Fuerteventura ni siquiera queda noticia de que existiera el baile.

Lo que resulta como común de todo este «complejo» es que el canto de los romances resulta ser siempre una manifestación popular colectiva.

Por su parte, la denominación de este «complejo romancístico» es diferente en cada isla, según se atienda a uno u otro elemento: *la meda* se llamó en El Hierro, atendiendo a la función prioritaria que cumplió, la de ser canto de época de trilla y cosecha de la mies; *canto de pionadas* se llamó en Fuerteventura, por ser el canto que se entonaba en la tarea de arrancar el trigo y la mies cuando se juntaban grandes «peonadas» de trabajadores; *el tambor* (o *baile del tambor*) se llama en La Gomera, por ser ese elemento el más sobresaliente del complejo; y, finalmente, *canto del jila-jila* (o *baile de las castañuelas*), por la pantomima gestual de hilar que las mujeres hacen durante el baile, o por el instrumento que los hombres tocan al bailar.

No interesa especialmente en este lugar las diferencias que hay en cada uno de estos «complejos romancísticos» insulares, pero sí resalta el hecho de que el canto de los romances en Fuerteventura y El Hierro fue un canto de trabajo, mientras que en La Gomera y en La Palma cumplieron una función festiva.

Por otra parte, el nombre único por el que se conoce en La Palma a los estribillos romancescos es el de *responder*.

Una noticia novedosa recogimos en relación a los responderes. Algunos de nuestros informantes nos dijeron que, a veces, el solista cantaba el responder en un sentido y el grupo lo repetía al revés, con lo que entre ambos formaban una cuarteta paralelística; por ejemplo:

Solista: Por debajo de la arena corre el agua y va serena.
Coro: Corre el agua y va serena por debajo de la arena.

No todos los responderes del repertorio palmero se prestan a este juego métrico, pero sí muchos, y muy hermosos; por ejemplo, de entre los recogidos por nosotros:

Si la Virgen va conmigo no le temo al enemigo.
Ninguno dé bofetada porque suele ser vengada.
Corre de la mar pa tierra el agua clara y serena.
Hice una raya en la arena por ver el mar donde llega.
Del acebiño las ramas son las tablas de mi cama.

¿QUÉ QUEDA DEL BAILE Y DE LOS RESPONDERES EN LA PALMA?

De todo aquello poco queda. El baile es en la actualidad una tradición totalmente olvidada en La Palma y el canto de los romances con responder ya no se usa. Tenemos testimonios que van dando cuenta de esa progresiva desaparición. Advertía primero Arribas y Sánchez en 1900 que iba «perdiéndose la costumbre del baile» y quedaba sólo la *cantiga* de los romances. Confirma después Pérez Vidal, hacia 1940, que el baile de las castañuelas «ya no se practica en la isla de La Palma, donde, en algunas localidades, fue casi exclusivo hasta hace unos treinta años» (1968: 17). Y más tarde, en la década de los cincuenta, una ilustre y muy atenta visitante de La Palma, la poetisa cubana Dulce María Loynaz, en su maravilloso libro *Un verano en Tenerife* (1992), dedica un capítulo entero, el XIX, a las fiestas lustrales y músicas y danzas de la isla: muchas danzas y músicas cita, pero no el canto de los romances y menos el baile del *jila-jila*, señal que nadie se los mencionó en sus pesquisas.

Sabido es que cuando una tradición popular deja de practicarse va muriendo poco a poco, pero va dejando en ese lento camino hacia el olvido signos de su existencia pretérita, más cuando, como en este caso, la tradición estaba conformada en un «complejo» de elementos que se juntaban en el momento de la ejecución: el texto romancístico, los responderes, la música, los instrumentos musicales y la danza. La falta de práctica ha ido echando olvido sobre cada uno de estos elementos, en sentido inverso a como los hemos mencionado. Perdidos del todo están ya el baile y con él la instrumentación con que se cantaban los romances; algunos informantes, sin embargo, son capaces aún de reproducir la melodía con que los romances se cantaban; bastantes más recuerdan algunos responderes, bien sea aplicados a sus romances específicos, bien sueltos, como textos líricos independientes; y han sido afortunadamente muchos todavía los informantes que han recordado los textos romancísticos para nosotros. Gracias a ellos ha sido posible compilar este formidable conjunto de poesía popular que pronto verá la luz con el nombre de *Romancero General de La Palma* (con más de

1.000 textos romancísticos, el más completo, sin duda, de todas las Islas).

En nuestra reciente recolección romancística por toda la isla (entre 1992 y 1997), ninguna oportunidad tuvimos de presenciar en vivo el baile de las castañuelas. Y al preguntar por él, sólo alguna persona de las más ancianas pudo dar imprecisas noticias de su existencia, pero nadie que lo hubiera practicado personalmente. Por ejemplo, Petra Martín García, de 85 años, de Gallegos (Ayto. Barlovento), nos decía que los romances se cantaban con tambor, en las fiestas; que uno cantaba y otros contestaban, pero que eso desapareció siendo ella niña. Y otra informante de su localidad, Encarnación Martín Sánchez, pero ya más joven, de 53 años, y poseedora de un excelente repertorio romancístico, nos dijo que ella siempre cantó a sus hijos romances, «que les alegró la infancia con los romances», pero que nunca los cantó con responder, que eso no se usaba, que ella nunca lo conoció. Otra informante de la generación más vieja, Rafaela Rodríguez de Paz, de 88 años, de Las Lomadas (Ayto. San Andrés y Sauces), también extraordinaria romancista, nos decía que ella había aprendido los romances de oírselos «decir» a los viejos, que los aprendió «del aire», pero no cantados, porque en su pago vivían muy solitarios, y ni había gente suficiente para formar un baile. En fin, nuestra colaboradora Cecilia Hernández, de Los Sauces (Ayto. San Andrés y Sauces), de una generación menor que Petra y Rafaela, pero igual que ellas excelente conocedora del romancero, y ella misma investigadora del romancero, nos explicó la primera vez que la entrevistamos que la manera antigua de cantar los romances ella no la había conocido, que se lo había oído contar a un viejo: cantaban los romances sólo con tambor, entre un solista y un coro, los llamaban «romances corridos» (no «responder»), y que el coro contestaba lo mismo que el solista, no un responder fijo.

Sólo de uno de nuestros informantes obtuvimos una respuesta concreta y detallada del canto de los romances «a la manera antigua» de La Palma: Felicindro Hernández, de 73 años, por haber sido él el director del Grupo Folklórico de Las Tricias (Ayto. Garafía). Según Felicindro, los romances se cantaban «en el sirinoque», que es lo mismo que decir que en el género folclórico por excelencia de La Palma, pues el término *sirinoque* (o *serinoque* o *sirenoque*, pues de las tres formas lo hemos oído pronunciar) ha llegado a tener en la isla el significado extensivo de 'la fiesta y el baile'. Tan popular es el género y tan usado el término que hasta se ha convertido en verbo: *sirinoqueando* hemos oído decir con el sentido de 'bailar mucho'.

Y, en efecto, *Sirinoque* recibía el «número» folclórico que el Grupo de Las Tricias solía interpretar en escenarios locales y foráneos. La coreografía se ordenaba de la siguiente forma: se ponían al frente los tres músicos solistas, dispuestos en línea: a la izquierda el de la flauta de pico, en el centro el solista que canta y toca el tambor, y a la derecha quien repiquetea las castañuelas. En sentido vertical a los solistas formaban los bailarines, en dos filas enfrentadas de hombres y mujeres. Cantaban primero el romance de *La serrana*, con su correspondiente responder, siempre el mismo: *Guárdame bien la manada, / que me lleva la serrana*; seguía después el canto del *sirinoque* propiamente dicho, es decir, coplas «de relaciones» entre un hombre y una mujer, de verso hexasílabo y de asunto generalmente picaresco y de rivalidad; y acababa con el romancillo *El Conde de Cabra*.

Pero es lo cierto que el canto de los romances al «estilo antiguo» de La Palma, bien sea en el *baile del jila-jila*, en forma autónoma, bien como un componente más del complejo del *sirinoque*, se ha perdido del todo [6]. Lo que queda es la «reconstrucción» que del *sirinoque* han hecho algunos grupos folclóricos, como fue el caso del de Las Tricias, pero ya no hay ningún cantor natural y espontáneo que cante sus romances de esa forma: los grupos folclóricos tratan de imitar aquel viejo estilo, pero cantando no cualquier romance, como harían los hombres de los tiempos antiguos, sino uno solo, por ejemplo el de *La serrana*, que de esta forma se convierte en romance de repertorio, ajeno ya a la vida tradicional que le fue consustancial desde tiempos inmemoriales.

DOS TIPOS DE MÚSICAS PARA LOS ROMANCES DE LA PALMA

Por lo dicho hasta aquí podría deducirse que en La Palma los romances o se cantan con estribillo o no se cantan de ninguna forma, y esto no es verdad. La manera responsorial es la más común y, desde luego, la más peculiar, pero no la única. En La Palma también se cantan los romances como se cantan en Gran Canaria, en Lanzarote y en Tenerife, y como se cantan en el resto de los territorios en los que pervive el romancero pan-hispánico, en la España peninsular, en

[6] Esta misma opinión la expresaba ya en la década de los 40, en su estudio panorámico de la música popular de La Palma, Luis Cobiella, bien que referida al sirinoque: «Hoy se canta por agrupaciones folclóricas, en plan de espectáculo preparado; rara vez se da, espontáneamente, en los campos» (1947: 457).

Portugal, en la América hispana y en las comunidades judeo-sefardíes del Norte de África y del Oriente Medio, es decir, cada romance con su propia y particular música.

En nuestras investigaciones en la isla palmera hemos advertido, sin embargo, que la alternancia entre las formas musicales responsoriales y las «libres» no es totalmente arbitraria, sino que se sujeta a una especie de repartición temática y de género. Partiendo de la clasificación que hemos practicado en el corpus romancístico de La Palma, a saber:

a) Romances tradicionales
b) Romances infantiles
c) Romances religiosos
d) Romances de pliego dieciochescos
e) Romances vulgares popularizados
f) Romances de pliego modernos
g) Romances locales

en líneas generales, advertimos que el canto con responder se da entre los romances de tradición más antigua, entre los propiamente «tradicionales» (incluso entre los de tipo religioso) y entre los de pliego dieciochesco, pero que nunca se usan para los romances «vulgares» (nacidos en el siglo XIX y XX) ni para los de pliego moderno (también de los siglos XIX y XX). Y que, justamente, son los de estos dos últimos grupos los que más se cantan con melodías libres y particulares, además de los de temática infantil.

Dentro de los tradicionales, hay en el repertorio de La Palma unos romances más propicios que otros para ser cantados con responder. O mejor dicho, hemos alcanzado a conocer determinados romances tradicionales con sus correspondientes responderes [7]. El más cantado es *La serrana*, con varios estribillos variantes; después *Blancaflor y Filomena*, también con variantes; y después, *El indiano burlado, La infanticida, El cautivo que llora por su mujer* y *La afrenta heredada*. De entre los religiosos, hemos recogido con estribillo los romances *El nacimiento, La huida a Egipto* y *La Virgen y el ciego*. Fi-

[7] Hasta tal punto se fusionaron algunos responderes con los romances a los que acompañaban que algunos han llegado a integrarse en el propio texto del romance como si fuera un verso más de su discurso. Esto lo hemos encontrado en tres romances: en *Blancaflor y Filomena*, con el responder *Tiende, tiende, Magdalena, / los cabellos por la arena* convertido en el primer verso (de la versión 3.7); en *La afrenta heredada*, con el responder *Tú nunca des bofetadas / porque suelen ser vengadas*, convertido en el último verso (de la versión 43.5); y en *El nacimiento*, con el responder *Por la montaña de Guía / baja una luz encendida*, convertido en el primer verso (de las versiones 72.3 y 72.5).

nalmente, de entre los romances de pliego dieciochescos, hemos recogido con responder *Rosaura la del guante, Don Jacinto del Castillo, Francisco Esteban, Doña Juana de Acevedo, Los bandidos de Toledo, Espinela, Dionisio el cautivo* y otros. Éstos son los que hemos alcanzado a recoger con sus correspondientes responderes, pero la regla es que todos los de este género podrían cantarse al estilo típico de La Palma.

Algunas excepciones hemos encontrado, sin embargo, a esta norma de comportamiento: los romances *La hermana cautiva* y *Las señas del marido*, siendo de los más tradicionales, se cantan siempre con músicas particulares, y sendas versiones de *Delgadina, El quintado, La dama y el pastor, La doncella guerrera, El conde Olinos* y de *El conde Alarcos* hemos recogido también cantadas sin responder.

Los romances de temática y de repertorio infantil son en todas partes los más cantados; también en La Palma, pero todos ellos con músicas «libres» y particulares: *A la cinta cinta de oro, Dónde vas Alfonso XII, La malcasada, Don Gato, Santa Iria, Santa Catalina, Mambrú, La viudita del conde Laurel, Carabí*, etc. También *El conde de Cabra*, que en La Palma es romance que está ritualizado en la fiesta y danza del sirinoque.

Además de los infantiles, se cantan con músicas particulares los romances vulgares popularizados y los de pliego modernos; por ejemplo: *Mariana Pineda, Atropellado por el tren, La pobre Adela, Boda en sueños, Enrique y Lola, Las amonestaciones, El hermano incestuoso, Amelia, Adelaida y Enrique*, etc. Sus músicas, por otra parte, lo mismo que las de los del repertorio infantil, son las mismas que se pueden encontrar en la Península y en el resto de las Islas, con las variantes lógicas que produce siempre la tradición oral.

Finalmente, los romances de tipo local no suelen ser cantados, y cuando alguno lo es, se hace con responder, por imitación del modelo de los tradicionales.

LA DÉCIMA POPULAR CUBANA Y SU HERENCIA DEL ROMANCE Y DE CANARIAS

JESÚS ORTA RUIZ («INDIO NABORÍ»)
Premio Nacional de Literatura de Cuba

En la época de la conquista de América por los españoles, el género literario más popular en España era el romance. No había conversación entre peninsulares que no se salpicara con frases extraídas del romancero.

El romance aparece a finales de la Edad Media como un desprendimiento de la canción de gesta, de aquellos cantos épicos en que el juglar contaba los hechos heroicos de los caballeros medievales, largos poemas que el pueblo escuchaba con atención, grabando en su memoria los fragmentos que más lo impresionaban.

Juglares y todo tipo de gente ruda aficionada a la poesía y al canto fueron sus creadores y divulgadores iniciales, hecho que confirmamos releyendo el concepto que el Marqués de Santillana expresara en relación con la juglaría romancera:

> Ínfimos son aquellos que sin ninguna orden, regla nin cuento facen estos romances e cantares de que las gentes de baxa condición se alegran.

Siendo el romance creación del pueblo español, que ya en el siglo XV había invadido los palacios, se deduce que las melodías con que lo cantaban las gentes humildes correspondieran a las formas

anónimas y rudimentarias con que las manos laboriosas han encontrado durante siglos, en su soledad e indefensión, un modo de mitigar su sed estética y la fatiga del trabajo: villanelas, villancicos, cantares, coplas...

Destacados estudiosos y especialistas de la música popular española coinciden en que el romance, surgido en épocas de formación tanto del idioma como de la música, se cantaba *ad libitum*, a capricho y placer del intérprete.

De la misma forma, las tonadas campesinas cubanas, en su mayoría, se cantan sin otro arbitrio que el gusto y la necesidad del cantador, quien utiliza los mismos recursos enfáticos, nemotécnicos, respiratorios y creativos que el antiguo juglar.

Algunas tonadas regionales se sujetan a una medida de tiempo fijo («cantar en clave» dicen los espirituanos). Pero los improvisadores decimistas prefieren las tonadas libres, para dar así mayor énfasis a la frase en determinados momentos de su actuación y para pensar cantando.

Esta preferencia del improvisador viene dada también por su condición de solista, al que los públicos exigen más el ingenio de la versificación que la calidad del canto.

Las melodías del romance toleran que se introduzcan exclamaciones, frases o estrambotes, al principio, al medio o al final de la estrofa, con un contenido la mayoría de las veces ajeno a éste.

Las tonadas campesinas suelen tomar los nombres de quienes las popularizan. Se dice, por ejemplo, «la tonada de Juan Pagés», «la tonada de Horacio Martínez», «la tonada de Marcial Benítez», etc. Toman asimismo sus nombres de algunas palabras o frases más contagiosas de sus estribillos: «la tulibamba», «Guacanayara», «Ven, mi china», «Colorín» y otras:

La tulibamba,
la bambaó,
la voz clarita
la traigo yo.

Guacanayara,
ay, Palmarito,
cuando yo me esté muriendo
ven, mi china, y dame un besito.

Con colorín
colorín contano:
éste es el punto cubano,
habaneros,
óiganme cantar.

Mi china, ve;
ay, ven, mi china,
no llores más, mi china.

Los instrumentos musicales del romancero español eran, principalmente, la vihuela y el laúd.

El instrumento preferido por la juglaría cubana, especialmente por los improvisadores decimistas, es el laúd, sustituto victorioso del tiple y la bandurria, acompañado por la guitarra, juntando así la preferencia del cantaor andaluz con la del romancero castellano, ambos activos en nuestra sangre y nuestra formación cultural.

La temática de los romances españoles es variada y amplia: romances históricos, novelescos, mitológicos, fronterizos, amorosos, religiosos, festivos, de relación y otros.

Los romances de relación proliferan especialmente en la tradición andaluza. Relatan, enumeran o describen, de una manera fácil e ingeniosa, nombres de personas, animales y objetos; nombres de cualidades de pueblos y oficios, así como hechos generalmente fantásticos efectuados por los animales y aventuras humanas picarescas. El llamado romance con eco consiste en comenzar un verso con la última palabra o las últimas sílabas del verso anterior.

Reproducimos seguidamente un pequeño romance de relación, un romance con eco, cuya ortografía se corresponde con la prosodia de las capas menos cultas del pueblo andaluz:

De la uva sale er vino
y er vino a mí me consuela;
suela la de mi zapato;
er zapato de baqueta;
la baqueta no es badana,
que lo que es suela, y no buena;
buena, buena la memoria;
memoria que aquí se acuerda;
cuerda la de San Francisco;
San Francisco no es Esteban.

La temática del decimario criollo cubano incluye décimas históricas, donde están reflejadas nuestras luchas por la libertad y la justicia social, desde los protomártires del 20 del siglo pasado hasta nuestros combatientes internacionalistas proletarios en las trincheras de la liberación nacional de los pueblos; décimas novelescas (existen largas historietas en décimas); décimas con alusiones mitológicas (Pegaso, Parnaso, Fuente de Hipocrene, Diana, Minerva, Apolo y otros rezagos grecolatinos, son frecuentes en el léxico de

nuestros improvisadores); décimas de amor; décimas sobre hechos fantásticos de los animales; aventuras humanas picarescas y otros temas que recuerdan los romances de relación andaluces.

Nuestros cantadores campesinos han cultivado la décima con eco. Entre sus cultores más constantes se destacó el improvisador Armando Fernández, cuya mínima instrucción es la mejor prueba de que esta fórmula popular andaluza le ha llegado por vía de tradición oral («la Ametralladora Humana» era su seudónimo, por la rapidez con que improvisaba).

He aquí una de sus décimas con eco:

Yo soy «la Ametralladora»,
«la Ametralladora Humana»;
voz humana soberana,
soberana y paleadora;
paleadora en cada hora;
hora en que me inspira así;
así, como el gran Martí;
Martí, que llegó a los Andes;
Andes de Armando Fernández;
Fernández, del Yumurí.

Abundan en nuestros campos décimas en que la imaginación de nuestros cantadores atribuye a los animales acciones fabulosas como la de hablar y otras:

Yo he visto un cangrejo
y un chivo tocando el pito
.....
La tojosa iba detrás
del tocororo y decía:
«tú serás lindo, alma mía,
pero no cantas, qué va».
Allí, al retirarse ya,
contestó la mariposa:
«por mi color soy preciosa
como reina del jardín»,
y le dijo el serafín:
¿quién con mi canto no goza?

—Buenos días, llego a vieja.
—Hasta luego, mula panda,
tan indecente como andas
remeneando las orejas.
—Y a mí me dieron las quejas
de lo que a ti te pasó,
porque un día te vi yo

haciéndote un triste seso,
porque a ti se te ve un hueso
en el lomo y a mí no.

Llevé mi perro Trabuco
al monte a cazar jutías.
Me dijo que no sabía
caminar por los bejucos.
Le dije: —Es que estás maluco,
maldito perro travieso...
Y me contestó: —No es eso;
es que cuando llegue a casa
usted se come la masa
y a mí me deja los huesos.

Para comprobar con mayor amplitud la influencia de los temas del romancero español en la temática de nuestras décimas y cuartetas, remitimos al lector a las ricas compilaciones que de nuestro decimario popular ha hecho el ilustre folclorista cubano Samuel Feijóo.

Se pudiera fijar como uno de los puntos de partida de la improvisación en América el momento en que un soldado de Cortés conmovido por la visible tristeza de su jefe, durante la conquista de México, adapta un viejo romance a una insólita situación e introduce por primera vez una palabra indígena en un poema de rancio castellano:

En Tabuca está Cortés
con su escuadrón esforzado.
Triste estaba y muy penoso,
triste y con un gran cuidado,
una mano en la mejillas
y la otra en el costado.

Daba también inicio a la poesía de circunstancias, que habría de tradicionalizarse en América, por el toque mágico de los acontecimientos en un nuevo paisaje y especiales condiciones históricas.

Restos de romances arcaicos se conservan en el acervo cultural de nuestro pueblo. Alejo Carpentier, nuestro gran novelista y musicólogo, dijo que cualquier guajiro cubano podría entonar sus décimas sobre la música de *La Moralinda*, sin necesidad de modificarla en nada, pues se corresponden totalmente en cuanto a melodía, ritmo y modo.

Apunta asimismo el eminente escritor que los dos primeros incisos de la guantanamera no son otra cosa que la coda del antiguo romance de *Gerineldo* en una versión extremeña.

La versión que de dicho romance hemos encontrado, también extremeña, registra matices de viejas melodías campesinas cubanas, pero no precisamente de la guantanamera, sino de otras tonadas guajiras.

En nuestras tonadas campesinas hay muy variados matices expresivos: tristeza, ternura, pasión, agresividad, humorismo, solemnidad, carácter narrativo, etc.; variedad que no ha sido aprovechada debidamente por los profesionales y aficionados de la música guajira que, en su mayoría, se caracterizaban por acomodarse a la misma tonada, desatendiéndose a veces de la música para dar atención a la estructura de la décima que improvisan. Pero hay tonadistas que se especializan por un repertorio variado de tonadas, que aplican de acuerdo con el tema o la letra.

Todo esto es una prueba evidente de que desde los primeros tiempos el guajiro tomó melodías de romances para cantar sus coplas. Las más antiguas pudieron ser cuartetas desprendidas de la unidad del romance, por haberse grabado en la memoria del pueblo y expresar ideas o sentimientos más afines al espíritu del intérprete. El buen humor criollo desempeñó un papel importante en la cubanización de algunas viejas letras, como la conocida parodia del romance de *Delgadina*:

Angarina se murió
en un cuarto muy oscuro
y por velas le pusieron
cuatro plátanos maduros.

Con estas enmiendas o sustituciones, el guajiro comenzaba el ejercicio de la improvisación. Más adelante haría cuartetas hijas de su propio ingenio, siguiendo el modelo de la estrofa básica del romance. De ahí que los campesinos de más honda raigambre criolla no llamaban *décima* a la décima, sino *cuarteta*, por una razón semántica que nos demuestra el uso anterior de esta estrofa simple (propia del cancionero y del romancero moderno) en relación con la más compleja de diez versos de la espinela.

Testimonio de que el guajiro llamaba *cuarteta* a la décima por fuerza de costumbre, cuando ya la espinela había destronado al romance en Cuba, es una de las coplas de diez versos que Agustín Acosta incluye en su poema *Las carretas de la noche*:

Yo nunca podré aspirar
a darte un beso de amor:
tú conoces mi dolor
y no lo quiero calmar.

Te vas al pueblo a bailar
y no te acuerdas de mí,
de mí, que me quedo aquí
y que, como buen poeta,
te dedico esta *cuarteta*
que he sacado para ti.

Yo mismo tuve en mi niñez la oportunidad de comprobar, por experiencia propia, cómo una melodía de romance antiguo se puede fácilmente desplazar a la décima. Unos canarios vecinos de mi familia cantaban el romance de *Delgadina* con una melodía pegajosa, lenta y sentimental que habían importado de las Islas Canarias. Pronto se me grabaron en el recuerdo algunas estrofas:

El buen rey tenía tres hijas
muy hermosas y galanas,
la más chiquita de todas
Delgadina se llamaba.
—Delgadina, Delgadina,
tú has de ser mi enamorada;
un día sentado a la mesa
su padre la reparaba.
—No lo quiera Dios del cielo
ni su madre soberana,
que de amores me rindiera
el padre que me engendrara.

Pero sólo tomé la melodía y con ella cantaba décimas. Ésta se extendió por todo el país como tema o interpretación diaria de un programa radial campesino. Hoy forma parte del acervo de nuestras tonadas guajiras.

El carácter distintivo de nuestras tonadas tiene como uno de sus factores de formación el hecho de que un alto porcentaje de nuestros pequeños agricultores, desde los primeros tiempos, fueron canarios. Sus Islas habían sido colonizadas por los mismos elementos hispánicos, y su transculturización había tomado ya cierto sello de diferenciación.

No son pocos los cantadores campesinos cubanos de origen canario. En las zonas más pobladas por hijos de los llamados «isleños», el punto guajiro aparece más difundido y arraigado. Se podría decir que el mapa de los frutos menores y el tabaco es el mapa del cultivo más sistemático de la décima y las tonadas campesinas. En regiones como Sancti Spíritus y Morón, en que el tabaco con sus canarios y la caña con sus negros se han compartido históricamente las tierras, vemos producirse el mestizaje instrumental del conjunto campesino.

Ahora bien, sería antidialéctico decir que todas las tonadas campesinas de Cuba proceden directamente de las melodías del romance. Cualquier parte de una canción, antigua o moderna, enmarcable en la medida octosilábica y las pausas requeridas para el canto de la décima, puede ser asimilada por un cantor campesino, en cuya voz tomará los matices de la expresión tradicional. Se han creado nuevas tonadas, se han refundido algunas, porque el folclor no es estático, sino dinámico.

LA DÉCIMA POPULAR: TERRITORIOS HISTÓRICOS Y SOCIALES DE SU ASENTAMIENTO EN AMÉRICA

ANTONIO GARCÍA DE LEÓN
Universidad Autónoma de México

LA CULTURA POPULAR...

El Gran Caribe de los siglos XVII y XVIII, la gigantesca parte del mundo acuático conocido y frecuentado par el comercio de Sevilla, fue el escenario de un vuelco fundamental a la expansión y consolidación de las estructuras y de las mentalidades diversas expresadas en el decimal octosílabo: desde Andalucía a Canarias y Veracruz y desde Nueva Orleans a Cartagena de Indias. El comercio explica así la difusión de una planta propia para la décima cantada que va a tener su principal soporte en los llamados *puntos de navegante*, de origen claramente portugués, expandidos desde las islas de Madeira y Azores —y que todavía se conservan en los bellísimos cantos de la isla Margarita, en Venezuela—, y en un canon musical marinero que aún se utiliza con ligeras variantes para la improvisación de la décima en Cuba, Canarias, Santo Domingo, Andalucía y Puerto Rico (el *punto*), en Venezuela oriental y en el llano colombiano (el *galerón*), en Panamá (la *mejorana*) y en Veracruz (el *zapateado* y el *jarabe loco*). Esta planta musical única, posiblemente la más extendida de la llamada Carrera de Indias, se expandió no sólo por el comercio de la Carrera, sino también por el impulso globalizador de la famosa

Armada de Barlovento, y de otras instituciones que contribuyeron a la difusión de estas formas básicas. Esta Armada, creada originalmente para la defensa militar contra los piratas, fue llamada también «de Sotavento» por sus largas estadías en Veracruz, y sirvió para todo menos para el patrullaje de las costas caribeñas. Expandió las relaciones entre los complejos populares del Caribe, fomentó el contrabando y sirvió de excelente vehículo para el «comercio inmaterial» de las coplas y los cantares, en especial, para la difusión de la décimas como forma privilegiada de expresión en todo el entorno de su navegación caribeña. Otras plantas musicales para la décima se desarrollaron, no del todo separadas de las anteriores, en la América del Sur: tienen evidentemente que ver con los circuitos comerciales del Virreinato del Perú y con el Río de la Plata.

Uno de los rasgos fundamentales de la décima es, pues, su carácter popular: su larga inserción dentro del cuerpo de la tradición oral —de la memoria hablada y cantada en el campo—, con un desarrollo actual mucho mayor en América que en España. La décima espinela, como algunas otras manifestaciones líricas, se debate a lo largo de los siglos en una especie de provocación y respuesta entre la manifestación «sabia» de la cultura y su expresión popular, estableciendo en este prolongado combate una muy clara «circularidad», cristalizada por lo demás desde inicios del siglo XVII. En realidad, toda la literatura hispánica, desde *La Celestina* hasta Calderón, está atravesada por esta veta popularizante, sin la cual no sería lo que es. Pero el carácter tradicional de las décimas y glosas —y en eso hay que insistir—, constituye tal vez el aspecto más importante de su desarrollo.

Este contrapunto entre lo culto y lo popular, que tanto caracteriza hasta hoy el cultivo de la décima, es posiblemente el mayor homenaje al gran regularizador de su planta poética, Vicente Espinel, excelente conocedor del contrapunto musical en la guitarra y de las sutilezas del verso lírico que tienen su fuente en el venero del pueblo. Este artista completo de finales del Renacimiento español tomó de lo popular mucho de su inspiración poética y musical, y vivió siempre con las ilusiones de la aventura americana y con la voluntad de posar la planta en esta América hispana que jamás conoció en persona. En contraparte, la planta decimal de la «espinela» se convertiría, desde la publicación en 1591 de sus *Diversas rimas,* en la más cultivada flor de los entornos populares del continente colonizado por la Corona castellana, rebasando con ello el homenaje a Espinel propuesto por su alumno el Fénix de los Ingenios, el inmortal Lope de Vega. La décima espinela se desarrolla así desde inicios

del siglo XVII, cuando Vicente Espinel todavía vivía y trabajaba en Madrid, y desde varios años antes, en la irrupción de la décima en los medios cultos del nuevo continente.

El abono definitivo y vital que permitiría la implantación popular de la décima espinela fue el suelo americano, continental e insular, y comenzando de hecho desde las Islas Canarias, que, aunque cercanas a Europa y África, pertenecen en esa época al conjunto colonial americano. En el ámbito de la América Latina y el Caribe —en el Nuevo Mundo propiamente dicho—, la décima se volvió un recurso de la inventiva del vulgo, como lo había sido la poesía juglaresca en la Edad Media europea: así, los juglares campesinos del nuevo continente se expresaron preferentemente en décimas, sin dejar de lado la tradición del romance, de la seguidilla, de las octavas reales y de otras formas poéticas recitadas y cantadas que se implantaron con la colonización hispánica. La décima espinela es, sin embargo, el mayor ejemplo de una tradición literaria de cuño culto que logró generalizarse a lo largo y ancho del continente americano, que pudo retroalimentarse con la poesía escrita a lo largo de los siglos, y retornar de nuevo a los entornos populares, en donde alcanzó su dimensión grandiosa y definitiva.

Además, resulta difícil distinguir en esa España del XVII y su extensión americana, lo que es cultura popular y lo que es cultura «sabia», pues muchas de las expresiones más características de ese Siglo de Oro tenían claramente orígenes populares y los límites no estaban nunca del todo definidos. Un ejemplo en ese sentido es el teatro —por ser una expresión que engloba lo literario, lo musical y lo dancístico—, que pasa de los corrales de comedias (y de ser una diversión callejera) a institucionalizarse y a aristocratizarse poco a poco, sin abandonar nunca del todo sus más evidentes raíces populares. Esta teatralidad va a expandirse también a las manifestaciones festivas y a las *recuestas*, a las competencias poéticas y musicales que animaban la sociabilidad de las clases bajas en los amplios espacios del Nuevo Mundo. Pero lo fundamental de este teatro, siempre asociado a la música de raíz plebeya y a la lírica improvisada según las diversas situaciones, era su relación con las ferias itinerantes y los mercados, con las fiestas y los carnavales: era, por lo tanto, un teatro de la vida misma, como el que popularizara Molière en Francia o como la *commedia dell'arte* italiana: es decir, el «gran teatro del mundo», en donde la realidad invade el escenario y viceversa, teatro/mundo glosado ampliamente por el mismo Francisco de Quevedo.

Este complejo mayor carnavalesco, que tenía sus orígenes en la Antigüedad, en la Edad Media y el Renacimiento, constituía ya para

el siglo XVII el espacio utópico en el que las masas populares se refugiaban, confiriendo a las ceremonias oficiales el reflejo de un humor ritual, colectivo y grotesco. Es por ello que en los carnavales y procesiones se vivirá el tiempo ritual y festivo de la mascarada popular, el acompañamiento, siempre perseguido por la Iglesia y el absolutismo, de un realismo crudo y un sistema de imágenes que hará escarnio de las ceremonias, de los sacramentos, de las jerarquías y de las instituciones. Esta «blasfemia ambivalente», como la llama Bajtin en su ensayo sobre Rabelais [1], sólo podrá asociarse con la risa colectiva, liberadora e igualitaria: la «risa pascual», la *risus paschalis* del Medioevo, que alcanzará sus más elevados niveles en el período que corre entre el fin del Renacimiento y el inicio de la Revolución Industrial, en esa respiración entrecortada de la historia que hoy conocemos, en sus variantes europeas y del mundo periférico a esa Europa, como la cultura, o más bien, *las culturas del barroco,* acompañadas siempre de «la milenaria cultura cómica popular». Aquí lo ritual se vuelve festivo y aparecerá en las manifestaciones del barroco popular en la música y la danza: los bailes en las extensiones de las procesiones, las tonadillas escénicas, los entremeses, los fandangos, los saraos —en los areitos y mitotes americanos—, en los corrales de comedias, las controversias de poetas musicalizadas y en otras diversiones menores... El mejor ejemplo culterano de todo esto sería el teatro, los cancioneros y la poesía del mismo Lope de Vega, llena de «ensaladas» y *collages* surgidos de la creación propia y de los estribillos populares, en donde se recrea esta circularidad y que está profundamente apegada a la cultura popular de su tiempo, antes de que esta manifestación culta fuera avasallada por el manierismo. El otro ejemplo, ya en lo popular, estaría en las controversias medievales a través de la improvisación en muy diversos tipos, temáticas y géneros literarios, incluso antes del nacimiento de la décima espinela.

Y es que los contextos sociales del Continente Americano que explican esto, dan cobijo a la naturaleza de la cultura barroca en el entorno del Imperio colonial español y obligan a una pregunta de difícil respuesta: ¿Por qué una manifestación tan específica como la décima espinela adquirió esta circularidad de lo culto y lo popular en el suelo americano más que en la España peninsular? Creemos que la respuesta definitiva se halla en el hecho de que el mundo «barroco», es decir *moderno*, del siglo XVII, era la América Latina y el Caribe. En este mundo, lo barroco era lo cotidiano... ¿y qué cons-

[1] MIJAIL BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

trucción más barroca podría haber en ese siglo que la misma convivencia abigarrada de por lo menos cuatro continentes en una sola formación social?

América era pues la convivencia forzosa, trágica y festiva a la vez, del mundo europeo, del sustrato americano, de la implantación forzada del África occidental y del comercio y la interacción con el Lejano Oriente. Ciudades como México, Lima, La Habana, Manila o el Potosí eran en ese momento claros ejemplos del barroco social cosmopolita, yendo mucho más allá de las estructuras cerradas de la metrópoli peninsular, todavía cautiva de sus trazas medievales, reales e imaginarias.

Así, la complejidad social y barroca persiste en la cultura popular del Continente hasta nuestros días: ¿y qué mejor ejemplo de ello que la pervivencia de los repentistas, de los combates versificados y de la enorme riqueza cultural que en ellos subyace? Aquí es en donde el genio de Espinel se reproduce a diario: un genio florecido al infinito en un pueblo que lo recrea permanentemente. También, la popularización y la implantación de la décima desde el XVII —y de otras formas más características del barroco americano—, siguió definitivamente una expansión geográfica precisa: en sus contornos puede encontrarse todavía la multifacética expresión del alma continental.

... QUE SE FORJÓ EN EL CARIBE...

La décima desembarcó en América cuando ya la estructura espineliana se compartía entre su empleo culto, utilizada por los poetas de gran renombre, y el uso del pueblo que la prefería improvisada: esta segunda forma se extendió por las tierras insulares y continentales, con la ayuda de los colonizadores. Las décimas aprendidas pierden su autoría, se convierten en anónimas y se adaptan a los entornos culturales en las que se reproducen. En los lugares en donde tuvo su máximo desarrollo creativo es en donde todavía mantiene una vitalidad muy variada.

Se expandió por el Caribe insular, alcanzando grados de mucha perfección en Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo. Entre Cartagena de Indias y el oriente de Venezuela, la décima penetró en los llanos orientales de Colombia, en el llano venezolano, en Cumaná, en la península de Paria y la isla Margarita. Desde la Guyana, en el norte, y desde el Paraguay, en el sur, la décima penetró en el nordeste (los «violeiros») y en el sur del Brasil, traducida ya a las formas popula-

res en lengua portuguesa (alojándose allí entre los campesinos, como lo había hecho en la expresión culta en italiano y en francés). Por el Pacífico, la décima corre desde Panamá en el norte, hasta la Tierra del Fuego en el extremo sur, pasando por el Reino de Quito, la costa de Paita y Lima en el Perú, Chile y el Río de la Plata. Un territorio virtualmente despoblado de décimas fue la Capitanía General de Guatemala, de Chiapas a Costa Rica, por razones todavía difíciles de explicar.

Del Caribe insular la décima llegó incluso antes de Espinel a México. En la Nueva España de 1575, por ejemplo, se compite en verso decimal en el Tercer Concilio Provincial Mexicano [2]. Uno de los poetas de aquella competición sería el mismo Martín Cortés, hijo del conquistador, que muriera después ejecutado por encabezar la primera rebelión criolla del continente. La forma pre-espineliana usada en México era aquella de la redondilla inicial trastocada *(ababbccddc)* —antes de que Espinel la regularizara—, usada ya por el poeta valenciano Fernández de Heredia en 1562 [3]:

Mis bienes son acabados
mis males se han de acabar
mis ojos tienen cansados
mis lágrimas de llorar.
Yo no puedo suspirar,
que con lo que descansaba,
también con lo que lloraba,
si algún descanso tenía,
de triste no lo quería
porque descanso me daba.

En la Nueva España la décima se desarrolló en Veracruz, el altiplano y los Reales de Minas, las montañas interiores (como la Sierra Gorda, en donde ha alcanzado su máximo desarrollo), la costa de Michoacán y las llamadas provincias internas del norte, principalmente Nuevo México, en donde todavía se practica. Otro reducto, producto de las colonizaciones canarias del siglo XVIII, se trasladó a la desembocadura del Misisipí [4]. De México la décima, así como

[2] ANTONIO GARCÍA DE LEÓN, «La décima jarocha y las vinculaciones de Veracruz con el Caribe», *La décima popular en Hispanoamérica (Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima en Cuba)*. Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, Col. Ciencia y Sociedad, 1995: 29-43.

[3] IVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, *La décima popular en Puerto Rico*. Universidad Veracruzana (México), 1964.

[4] Una muestra de la poesía popular de estos «isleños» de Luisiana, puede verse en MAXIMIANO TRAPERO, *El libro de la décima. La poesía improvisada en el Mun-*

llegó embarcada, se trasladó en la *nao de China* al Lejano Oriente, a las islas Filipinas, en donde se tiene noticia de que hasta hace poco se practicaba.

Todos estos entornos crearon a su turno los reflejos de «ida y vuelta» entre las colonias y la metrópoli —y en donde Cuba juega un papel muy importante por su tardía independencia—, influencias que se reconocen todavía en las Islas Canarias y, entre otros géneros, en la muy interesante «duodécima» o *guajira alpujarreña*, flor irregular de la poesía popular andaluza, como la de Miguel «Candiota» citada por José Criado [5]:

Soy como aquel nacimiento
que brota en la serranía,
nadie me vio todavía
carecer de pensamiento.
Soy rápido como el viento
cuando algo estoy imaginando,
los versos me van brotando
igual que el agua en el río:
tanto en mi mente confío
que al tiempo de improvisar
nadie me puede quitar
mi grado de poderío.

A pesar de la gran cantidad de evidencias que existen sobre estas rutas y formas de difusión a lo largo de los siglos XVII y XVIII, todavía no sabemos exactamente cómo, a finales del siglo XVI, la décima pasó a ser letra para ser cantada con música de fondo, y cómo se extendió hasta alcanzar su carácter de texto cantado de controversia. En principio, no parece haber habido una música prefijada para instrumentos de cuerda, sino que la misma estructura y musicalidad del octosílabo complementaron su acompañamiento: de manera que la décima cantada, primero en su forma clásica octosilábica, y luego en sus derivados hexasílabos y dodecasílabos (como en Puerto Rico y México, respectivamente), se complementaron y formaron unidad. De igual manera también que los conjuntos de cuerdas, con influencias italianas y portuguesas, se convirtieron en el vehículo musical por excelencia. Lo que aquí en todo caso importa es su in-

---

do Hispánico (Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular y Unelco, 1996: 243-246), donde se recoge la actuación de Irvan Pérez en el Festival de la Décima celebrado en Las Palmas de Gran Canaria en 1992.

[5] JOSÉ ÇRIADO, «La guajira alpujarreña: una espinela irregular en la poesía popular andaluza», *La décima popular en Hispanoamérica...*, cit., pp. 63-75.

serción dentro de un sistema basado fundamentalmente en la oralidad y en la tradición transmitida de padres a hijos, en entornos cada vez más empujados hacia el mundo rural de los siglos XVIII, XIX y XX.

La expansión de los valores de este barroco en permanente construcción hacia las Indias, y posteriormente un «barroco permanente americano», constituirá uno de los fenómenos más llamativos de ese siglo que sus contemporáneos consideraran más de hierro que de oro, pues irá embarcado sobre una expansión de la crisis económica, desde la «revolución de los precios» del siglo XVI hasta la larga depresión del XVII y sus secuelas hasta hoy. Así, en la América española lo barroco estará fuertemente cimentado en la originalidad y variedad de sus sociedades coloniales, en el abigarramiento social y en el rápido surgimiento de una cultura popular criolla que pujará por romper, en todos los ámbitos de la vida cotidiana, los excesos autoritarios de una Iglesia y un Estado colonial que paulatinamente irán perdiendo su capacidad de control. Toda la literatura popular de resistencia anticolonial en el Caribe, México y el Perú —en la crónica y la sátira de los criollos—, se expresará en décimas espinelas durante los siglos XVIII y XIX.

... EL ALMA BARROCA EXHIBE...

La enorme difusión de la décima también ha dependido de las posibilidades de expresión que ofrece en su forma original y en su extensión glosada. Y es que una redondilla o cuarteta inicial, con las cuatro décimas que la desglosan, llegan a conformar cuarenta frases autónomas, simplemente desagregando el tema de esa cuarteta inicial, representando un recurso expresivo inmenso y casi infinito, cuyos reflejos atraen otras tantas posibilidades de interpretación: más aún cuando excede las ocho sílabas o cuando traspone las diez líneas. Mucho de la rítmica poética, y más allá de lo puramente recitado estará también en los diferentes acompañamientos musicales que la condicionan, y que le dan el carácter local o regional inconfundible.

La décima glosada representa así un desdoblamiento especular de las ideas, muy al tono con ese carácter repetitivo de la prolongada crisis del siglo que le dio origen: conformando una arquitectura arborescente, un árbol de la vida, un verdadero altar o fachada barroca situada en el reino de lo perecedero... Por esas vías, y por las de la competencia versificada tal y como pervive en el campo, la décima puede llegar a ser casi un palíndromo complejísimo abierto

siempre a la creatividad diversa de los individuos, de los entornos regionales, de las colectividades más precisas que la cultivan y la practican.

La estructura y sus variantes, originadas de la fusión primigenia de una redondilla y una sexta, plantean siempre, sobre todo a partir del quinto o sexto verso, una tensión particular que conduce a un desenlace similar al efecto buscado de las expresiones teatrales, los entremeses y las comedias de la época. Es en el sentido literario que las controversias mantienen hasta hoy su carácter espectacular y profundamente teatral. Originalmente también, y como lo anota muy claramente Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, «las décimas son buenas para quejas», algo que retoma la tradición rural americana:

> Me quejo porque me duele
> que si no, no me quejara.
> ¿Cuál es aquel que se queja
> sin que no le duela nada?[6]

Los límites de lo humano y lo divino —otra de las grandes divisiones de los géneros decimales—, pueden ser rígidos o desaparecer, sobre todo en esa «blasfemia ambivalente» que logró glosas excelentes en el siglo XVII, usando temas divinos para desglosar redondillas abiertamente profanas. En Colombia todavía se llama a eso «más *jumao* que humano», o «décimas de adivino» en Puerto Rico, y que en Veracruz es una de las formas preferidas hasta hoy:

> Así, de una cuarteta como...
> Una doncella lloraba
> porque no podía más
> y todavía le faltaba
> todo lo gordo de atrás...

se desglosan décimas tan «inocentes» como:

> Dimas y Gestas perdidos
> con Cristo fueron enviados,
> por Pilatos sentenciados
> y por el pueblo requeridos.
> Jesús no hubiera podido
> cargar con la cruz más,
> ya viendo que era incapaz,
> Simón como humanitario

[6] IVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, *op. cit.*

le sostuvo hasta el Calvario
todo lo gordo de atrás... [7]

La función silábica y la métrica jugaron también a lo largo de los siglos un papel muy útil para expresar sutilezas regionales y de mentalidad: marcando las preferencias entre los estilos «de mar en fuera», desarrollados de manera casi idéntica en los puertos y sus *hinterlands*, o en los estilos de «tierra adentro» (desde las sierras de Las Alpujarras en España, hasta la Sierra Gorda en México o las provincias del interior argentino). Especializaciones regionales, como el gusto puertorriqueño por los *aguinaldos* navideños —formados, como en Veracruz, de cuartetas hexasílabas—, ayudaron en esa isla caribeña a la creación de décimas de seis sílabas, generalmente girando alrededor de temas «a lo divino»:

El día que yo muera
yo quiero una cruz,
también una luz
en mi cabecera.
Prendan cuatro velas
a mi alrededor:
con el resplandor
se verá mi cuerpo,
después de yo muerto
¿quién pondrá una flor? [8]

Otros recursos expresivos se buscaron en sentido contrario, alargando las posibilidades silábicas, como en la Sierra Gorda mexicana, en un tipo de décimas «encadenadas» o «enlazadas» de doce sílabas, o más, que ofrecen todavía un mayor espacio para la expresión poética, acompañadas de una planta musical específica y sin perder la estructura rimada de la espinela. Uno de los más bellos ejemplos lo ofrece la poesía improvisada de Francisco Berrones Castillo, gran poeta de esa región que une Guanajuato, Querétaro y San Luis Potosí:

Diga en qué tema quiere usted que platiquemos,
que platiquemos para hacer la competencia:

[7] APOLINAR RAMÍREZ F. (compilador), *Soy como el peje en marea. Versos antiguos de fandango*. Veracruz: Dirección de Culturas Populares y Casa de Cultura, Acayucan, 1996: 37.

[8] PEDRO y ELSA ESCABÍ, *La décima, vista parcial del folklore. Estudio etnográfico de la cultura popular de Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico: Ed. Universitaria, 1976: 247.

la competencia para mí requiere ciencia,
ciencia elevada muchos no la conocemos.
No conocemos esa ciencia que queremos,
queremos todos de esa ciencia disfrutar,
disfrutaremos esta noche en conversar,
en conversar sobre el sentido que usted quiera:
usted dirá si tomo yo la delantera,
si me concede su permiso voy a entrar... [9]

En conclusión, y dejando muchos detalles en este intento de marco histórico general, diríamos que la improvisación es evidentemente uno de los recursos creadores más importantes, el aspecto más desconocido y menos frecuentado en el estudio de la décima espinela. Esta capacidad improvisatoria no existe por supuesto entre los poetas cultos, sino únicamente entre los poetas populares, autores a veces poco conocidos de las mejores composiciones. Por ejemplo, en el México porfiriano trastocado por la revolución de 1910, se recuerda en Veracruz la persecución que llevó a cabo Salvador Díaz Mirón, poeta culto, de un bandido social, *Santanón*, a quien nunca pudo capturar y que terminó derrotando al bardo en un combate de décimas en donde el guerrillero llevaba todas las de ganar, no sólo en el sentido del tipo de lucha armada que desarrollaba o de la justeza de una causa social inobjetable, sino, además, por el hecho de que *Santanón* conocía mucho mejor que Díaz Mirón los insondables secretos de la improvisación en décimas.

Esta capacidad improvisatoria, verdadero recurso logístico de los combates floridos de la poesía popular, recorre de nuevo todo el mundo hispano-portugués y sigue muy diversos caminos, marcados por el estado de ánimo, las circunstancias creativas, los conocimientos populares y el uso del tiempo y la teatralidad. Poco se han estudiado las estructuras subyacentes del arte improvisado, salvo en Cuba [10]. El «repentismo», el filón más interactivo de la décima, y en

[9] FRANCISCO BERRONES, *Poesía campesina*. México: Sep/Serie Testimonios, 1988: 121.

[10] MAXIMIANO TRAPERO, en su *El libro de la décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico* (Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular y Unelco, 1996: 88-99), planteaba el estudio de la «gramática generativa» de la creación poética como el objetivo primero y más importante de la décima y de la poesía improvisada. Por su parte, ALEXIS DÍAZ PIMIENTA acaba de publicar un largo ensayo (*Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Oiartzun (Guipuzkoa): Sendoa Editorial, 1998) que, aunque tomando como centro de su investigación la décima cubana, tiene validez para el fenómeno de la improvisación poética, en general. Además, para México, cf. FERNANDO NAVA, «La décima cantada en México: algunos aspec-

donde se halla realmente el secreto de su permanencia y de su difusión a lo largo de los siglos, sigue siendo el territorio más inexplorado por los estudiosos del tema...

La décima expresa así una cambiante situación de las culturas populares del mundo hispánico, sobreviviendo a las muy diversas circunstancias históricas que se desarrollan desde fines del siglo XVI. En ese sentido, acompaña a la formación de un continente y a la maduración de las formaciones nacionales en la Península y en el Continente Americano. Hija del esplendor barroco y anidada en el sentir popular, la décima mantiene, en un sector significativo de la expresión, los más variados temas de este gigantesco teatro del mundo.

... POR SU HISTORIA SIN IGUAL

Y por último, una síntesis posible de las cuatro partes en que he dividido mi exposición sobre la décima, solamente podría ser desglosada y más claramente resumida... en una glosa:

La cultura popular
que se forjó en el Caribe
el alma barroca exhibe
por su historia sin igual.

En este largo combate
que se prolongó por años,
en más verdades que engaños
la décima fue combate.
Fue un guiso, fue un chocolate
de recurso mineral,
fue un agua de manantial
de la risa americana,
fue la trova que engalana
la cultura popular.

La décima trasplantada
hacia el nuevo continente
fue como lava en corriente:

---

tos musicológicos», en *La décima popular en la tradición hispánica (Actas del Simposio Internacional sobre la Décima)* (ed. Maximiano Trapero). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas y Cabildo Insular, 1994: 289-309. Y para Puerto Rico: FÉLIX CÓRDOVA ITURREGUI, «Los trovadores puertorriqueños: algunas consideraciones sobre el arte de la improvisación», en *La décima popular...*,

una luz encandilada.
Fue glosa reinterpretada,
de cada pueblo un aljibe
donde el cauce no se inhibe
y brota por todos lados,
con pasos agigantados,
que se forjó en el Caribe.

Con su forma libre, abierta,
que resume el pensamiento,
la décima fue un aliento
que entró por añeja puerta.
Fue un faro, vigía alerta
que a lo improvisado escribe,
sin que nadie la derribe
en un bronco abigarrado:
como un altar consagrado
el alma barroca exhibe.

En fin, la noble espinela
por cantores cultivada
tiene vida renovada
y va dejando su estela.
Va la glosa a toda vela
cruzando un mar tropical,
va liberando el caudal
de su existencia inaudita:
¡sea la décima bendita
por su historia sin igual!

LA FLAUTA O GAITA ENTRE LOS PASTORES DE GRAN CANARIA: UN ESTUDIO ETNOGRÁFICO

JUAN MANUEL ZAMORA MALDONADO [1]
ANTONIO MANUEL JIMÉNEZ MEDINA [2]

Con la colaboración de
VÍCTOR BATISTA VELÁZQUEZ [3]

«Esta "intrahistoria", que conforma el ser de los pueblos, desaparece sin remedio de no ser documentada por el etnógrafo».

(ZUBIAUR CARREÑO, en AGUIRRE BAZTÁN. 1995: 290).

«Los pastores andan la tierra más que los legartos».

(D. José Moreno Jiménez, 85 años, San José de Los Caideros, Gáldar, VII-98).

Dedicado a nuestros pastores, a aquellos que conocían la tierra y la protegían.

[1] Estudiante de Geografía e Historia. Centro Asociado de Las Palmas de Gran Canaria. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

[2] Licenciado en Geografía e Historia. Arqueólogo. Servicio de Medio Ambiente y Patrimonio Histórico. Excmo. Ayuntamiento de Arucas.

[3] Graduado Superior en Música, Director de la Escuela Municipal de Música del Excmo. Ayuntamiento de Arucas y Director del Grupo de Música Popular «Los Gofiones» de Las Palmas de Gran Canaria.

I. INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende dar a conocer un instrumento aerófono [4], que se conoce en la isla de Gran Canaria por los nombres de gaita y/o flauta, que tuvo gran tradición en el mundo rural y que se presenta como un elemento musical «*exponente de la cultura de la caña*» (Lorenzo Perera, Hernández Santos y Hernández Acosta. 1995: 89). Poseía, sobre todo, un carácter lúdico, del cual los pastores eran los verdaderos maestros-depositarios, gozaba de una gran popularidad, hasta principio de los años treinta del siglo XX, desapareciendo, casi por completo, en la década de los cincuenta y convirtiéndose en una actividad infantil en los años sesenta y setenta. En la actualidad, su uso —prácticamente— se ha extinguido entre los pastores:

> «*Mi padre la tocaba y mi abuelo también, esto es una herencia de pastores, de toda la vida*» (D. José Guedes Rodríguez, 71 años, Casa Pastores, Santa Lucía de Tirajana, III-98).
>
> «*La última vez que vi la gaita fue en el año 1935, por ahí, la tocaban, sobre todo, los pastores*» (D. Carmelo Rodríguez Pérez, 69 años, Lanzarote, Valleseco, III-98).
>
> «*Me acuerdo, que aquí en Bañaderos la flauta de caña la tocaban los chiquillos, antes la tocaban los viejos en las fiestas, pero eso ya se perdió. La última vez que recuerdo yo la flauta fue en los cincuenta, en las Fiestas de San Pedro, aquí en Bañaderos. Eso ya no se ve*» (D.ª María Teresa Viera Marrero, 64 años, Bañaderos, Arucas, II-98).
>
> «*Cuando chiquillos hacíamos flautas de caña de barranco, en los estanques de barro de Las Toscas, en Santidad Alta. Antes las hacían y tocaban los mayores, pero en aquella época sólo las hacíamos los chiquillos. Eso fue en los años cuarenta*» (D. Santiago R. Jiménez González, 62 años, Santidad, Arucas, II-98).

En este sentido, el pastoreo es una actividad de gran tradición en Canarias, que se remonta desde la época preeuropea. Los pastores desarrollaron todo un *modus vivendi* de adaptación y aprovechamiento del territorio, basado en su conocimiento del medio natural. Este grupo transmitía de forma verbal —en ocasiones, utilizando un lenguaje no verbal—, todo un bagaje de elementos pertenecientes a la cultura tradicional, heredados generación tras generación y que, en el presente, se están perdiendo a pasos acelerados y de manera irreversible, junto con nuestros mayores.

---

[4] Este aerófono se caracteriza por ser de tipo tubular hueco, de perforación recta (cilíndrica) y de pico.

«*Mi abuelo también era pastor y mi madre también era una mujer del coño, cuando éramos chicos nosotros, que éramos doce hermanos, mi madre se ponía unos pantalones de lana, la manta y el garrote e iba a guardar el ganado.*

Cuando yo estaba con el ganado en la cumbre, tocaba la gaita y la gente de Barranco Hondo la escuchaba. Nosotros siempre tuvimos ganado, íbamos por la mañana y por la tarde, llevábamos el desayuno en el morral, que era de lana, que mi madre hacía en el telar. También hacía en el telar la manta de lana, que no dejaba pasar el agua, porque estaba hecha de pelo de oveja largo. Dentro del morral llevábamos una taleguita con gofio, mi cuchara y mi lata. Yo tenía una oveja que venía a que yo la ordeñara, cuando yo tocaba la lata» (D. Manuel Godoy García, 78 años, Las Arbejas, Artenara, XI-97).

«*El pastor llevaba el cajero, donde ponía dentro, la taleguita con el gofio, la lata, la cuchara, utensilios como una lezna, correas para coser zapatos, zapatos viejos, la calabaza con el agua, collares y cencerras*» (D. Rafael Molina Martín, 77 años, El Toscón, Tejeda, IV-98).

«*Y dice que cuando se ponían viejos, aquí los iban a riscar allá arriba a la Cueva Caballeros, a el caidero por la cumbre pa arriba, pa irlo a riscar ahí por detrás, que es el risco que linda con Tejeda, del andén aquel abajo.*

Y dicen que un día en Las Arbejas, un hijo cogió al padre y lo llevaba cogido a la pela, ya por medio la cumbre, viejito ya viejito y dice que iba cansado y se puso a descansar, eso fue verdad que lo vio mi abuelo, abuelo Pepe. Y dice que en una pared puso al viejito y descansó, dice el viejo —aquí descansé yo también con mi padre—, dice el hijo —¿sí padre?—, dice —sí hijo—, —pues vámonos pa casa—.

Y no lo riscó y se lo trajo pa abajo. Y se donde descansó, me lo decía mi abuelo, allí detrás de esa montaña, todavía está la piedra» (D.ª Irene Godoy García, 73 años, Las Arbejas, Artenara, I-98).

II. FUENTES Y METODOLOGÍA

Para poder conocer las características de todo el proceso de reconstrucción, su utilización y las distintas peculiaridades de la gaita o flauta, tuvimos que acudir a diversas fuentes, como son la oral y la escrita.

La fuente oral, obviamente, ha sido el pilar básico de este trabajo, ya que:

> «*La importancia de las fuentes orales para el estudio de la cultura material es vital, pues la falta de documentación escrita convierte a la memoria humana en la única posibilidad para conocer el pasado*» (Murcia Suárez, 1997: 363).

Para obtener los resultados idóneos, elaboramos una entrevista o cuestionario de campo, donde se valora y evalúa, de una manera correcta, la información obtenida, siguiendo siempre una metodología etnográfica (Barandiarán, 1975. Aguirre Baztán, 1995 y Murcia Suárez, 1997).

Toda esta actividad quedó recogida en registros sonoros (grabaciones), fotográficos y en notas escritas. Con anterioridad, realizamos una intensa labor de búsqueda de pastores y personas mayores de edad, que estuvieran relacionadas con esta actividad, de una forma directa o indirecta, por toda la geografía insular, destacando los municipios de Artenara, Arucas, Firgas, Gáldar, La Aldea de San Nicolás de Tolentino, Moya, San Bartolomé de Tirajana, Santa Lucía de Tirajana, Santa María de Guía, Tejeda, Teror y Valleseco.

La otra fuente usada fue la bibliográfica, donde hay que destacar una relativa ausencia de trabajos, al menos publicados, sobre este instrumento. Sin embargo, existen algunas referencias escasas sobre el tema en cuestión, pero de un gran valor (Noda Gómez y Siemens Hernández, 1984. Lorenzo Perera, Hernández Santos y Hernández Acosta, 1995).

III. LOS TÉRMINOS GAITA Y FLAUTA

El nombre de flauta se empleaba en toda la isla; pero en cambio, el término de gaita era, generalmente, utilizado en la zona de medianías del norte y cumbres de Gran Canaria: «*unos la llamaban gaita y otros flauta*» (D. Pedro Déniz Rodríguez, 84 años, Arucas, VI-98).

Esta definición de la palabra gaita, que hallamos en varios diccionarios de la Lengua Española, nos parece de gran valor:

> «*Gaita. Instrumento músico de que hay varias especies*» (Campuzano, 1864: 567).

> «*Gaita.* (*Del ár. Gaita.*) *f. Flauta de cerca de media vara, al modo de... chirimía* [5]*, que, acompañada del tamboril, se usa mucho en los regocijos de los lugares*» (Real Academia de la Lengua Española, 1970: 646).

[5] La chirimía es un instrumento de viento parecido al clarinete, con diez agujeros y boquilla con lengüeta de caña (VV.AA. 1974. Tomo III: 622). Su uso viene de muy antiguo, siendo muy común en la Península Ibérica desde la Edad Moderna (siglos XV al XVIII).

IV. LA FLAUTA DE CAÑA EN LA DOCUMENTACIÓN ETNOHISTÓRICA CANARIA

El primer autor que cita la presencia de la flauta de caña, en nuestro Archipiélago, es el poeta Antonio Hernández de Viana, quien relataba —en 1604—, que entre el instrumentario prehispánico existían flautas de caña:

> «*Resuena el tono acorde de la música, los instrumentos son dos calabazas secas y algunas piedrecitas dentro, con que tocaban dulce son canario, un tamborín de drago muy pequeño, una flauta de rubia y hueca caña, y cuatro gaitas de los verdes tallos y ñudosos canutos de cebada, y con la boca un extremado músico hacía un ronco son algo entonado;* (...)» (Hernández de Viana, 1991: 184-185).

Posteriormente (1785), el ilustrado historiador Joseph de Viera y Clavijo comentaba la existencia de este mismo instrumento entre la población prehispánica, aclarando que:

> «*Acompañábanse en el baile con tamborcillos y flautas de caña; pero cuando carecían de estos instrumentos agrestes, formaban con manos y boca unas sinfonías o sonatas muy a compás* (...)» (Viera y Clavijo, 1967. Tomo I: 157).

Sin embargo, según Lothar Siemens Hernández:

> «*Al tratar de los instrumentos musicales existentes entre los habitantes prehispánicos de las Islas Canarias, suélese generalmente recurrir al texto del médico-poeta Antonio de Viana, impreso en Sevilla en 1604. No se tiene en cuenta que Viana, que habla muchas veces en presente, no es riguroso al atribuir en su poema costumbres a los guanches, ni que los instrumentos músicos por él citados son producto de un fenómeno de aculturación en el que la participación aborigen parece de menor cuantía que la hispana. Muy claro es el caso, por ejemplo, de la «flauta de rubia y hueca caña» con el «tamborín de drago muy pequeño», asociación instrumental ésta de manifiesto abolengo folclórico europeo meridional*» (Siemens Hernández, 1969: 355).

Continúa este mismo autor apuntando que:

> «*Las crónicas e historias de la conquista de las islas atribuyen a los aborígenes un instrumentario muy pobre. Sólo Viana habla de flautas de caña, tamboriles y gaitas de canutos con embocadura de tallo de cebada (sin duda un tipo de lengüeta simple) y declara que desconocían los instrumentos de cuerda. Esta información, que siguen Núñez de la Peña, Viera y otros, hay que desecharla por comple-*

> *to, dado que se refiere a un instrumentario rural de la segunda mitad del siglo XVI, cuyos elementos son producto de un fenómeno de aculturaracion, en el que predomina la aportación de origen hispánico*» (Siemens Hernández, 1977 a: 349).

Más aún, el expresado Siémens Hernández comenta, nuevamente, que:

> «*La segunda fuente histórica canaria de atractivio contenido organográfico es el poema "Antigüedades" de Viana, publicado en 1604. En una exótica escena, el autor trata de describirnos la música de los aborígenes.*
>
> *El instrumentario que cita Viana (quien describe cien años después de culminada la larga conquista) es un testimonio de gran valor por lo que nos revela de un mestizaje musical de ambas culturas: la insular y la europea. Junto al meridional binomio flauta-tamboril aparece un curioso sonajero de probables raíces prehispánicas, y también un grupo de cuatro aerófonos tipo clarinete tocando en coro: esto último se explica al hablarnos Viana de embocaduras de tallos de cebada y, por consiguiente, al ser el sonido de uno solo de estos instrumentos demasiado tenue como para combinarse en singular con la flauta, el tamboril y los sacudidores. Probablemente, el «clarinete» en cuestión era también un elemento cultural importado de España, donde existe aún en el folcklore actual; e importada también sería la praxis instrumental de esta música. No así lo tocado, un "guineo" que identifica el autor con el dulce "son canario"*» (Siemens Hernández, 1977 b: 34).

Ahora bien, varios son los autores que plantean que las noticias aportadas por Antonio Hernández de Viana y Joseph de Viera y Clavijo podrían ser perfectamente válidas, tal y como explican Manuel Lorenzo Perera, Julio Hernández Santos y Erika Hernández Acosta:

> «*La información proporcionada por Viana y Viera no tiene nada de descabellada ni debe menospreciarse. Al menos es merecedora de la consideración de los investigadores del folklore musical canario. De ser cierto lo que dichos estudios manifiestan, la ausencia de flauta en los yacimientos antiguos podría estar relacionada con la notoria fungibilidad de los materiales empleados en su construcción. Y, en cuanto a su no aparición en los lugares de enterramiento, puede deberse, tal como acaece en la actualidad, al hecho de que los instrumentos musicales se transmiten de padres a hijos, hasta que dejan de utilizarse*» (Lorenzo Perera, Hernández Santos y Hernández Acosta, 1995: 88).

Después de las referencias de Hernández de Viana, hemos de esperar hasta el siglo XIX, cuando el antropólogo francés René Verneau

en su obra *Cinco años de estancia en las Islas Canarias*, publicada en el siglo pasado, concretamente en 1891, nos informa de la presencia de este instrumento y su soporte material, entre los pastores de Gran Canaria, al igual que su habilidad en la ejecución musical. De este manera, se expresa Verneau:

> «(...) *Sin embargo, se encuentran verdaderos músicos, sobre todo entre los pastores. Su instrumento favorito consiste en una simple* ***flauta de caña****, de la que sacan notas que no se esperarían. Me acuerdo de un concierto que me fue dado poco tiempo antes de mi marcha y que me permitió hacerme una idea de sus disposiciones musicales.*
>
> (...) *Sabía que yo tenía cierta predisposición por la música y me trajo los más famosos tocadores de flauta de Telde. Durante varias horas ejecutaron aires de su repertorio* (...). *Por supuesto, estos pastores eran verdaderos artistas y les bastaba escuchar una vez un aire cualquiera para poder ejecutarlo inmediatamente, observando los más pequeños matices*» (Verneau, 1981: 195-196).

Este mismo autor, continúa relatando que:

> «(...) *Cuando llegó la noche nos quedamos sorprendidos de oír por todas parte los silbidos y los sonidos de una trompa (ésta consiste en una simple concha agujereada). Era la señal de la llamada* (...). *Una delegación vino a buscarnos para conducirnos a la sala de baile* (...). *La orquesta se componía de un tambor desfondado por un lado* (...). *Un segundo músico se mantenía en el umbral de la puerta. Era un pastor que sacaba a una* ***flauta de caña*** *todos los sonidos que saben sacar los pastores canarios. No hubiésemos podido creer que en el siglo XIV, oyendo esta música y también viendo a esa gente, situada en dos líneas paralelas, uno enfrente de otro, dándose las manos y marchando uno detrás de otro, dando grandes saltos. Según los autores, es así como bailaban los viejos insulares*» (Verneau, 1981: 275-276).

Recientemente, destacan las aportaciones de Talio Noda Gómez y Lothar Siémens Hernández, a raíz de una síntesis, muy completa, que versa sobre «los areófonos tradicionales en la isla de La Palma» y que estos autores elaboraron. En esta investigación, se describen los instrumentos documentados, desde los areófonos libres, oboes de hoja, clarinetes, silbatos, hasta las flautas de pico, flautas traveseras y trompas naturales. Según estos investigadores, los citados aerófonos podrían tener un origen en el folklore europeo, ya que el estudio de los mismos presenta:

> «(...) *un panorama poco extenso en cuanto a los instrumentos de elaboración compleja y de técnicas de ejecución artificiosas, pero muy*

> *curioso en cuanto a la rareza de algunos especímenes. Globalmente considerado, este repertorio instrumental adolece de simplicidad o, dicho con todo el cuidado que el término exige, de primitivismo. Esto no nos debe conducir, en principio, a conclusiones precipitadas sobre vinculaciones aborígenes, pervivencias prehispánicas, etc., puesto que los oboes y clarinetes de hoja, así como los silbatos de filo simples, con ser artefactos elaborados con materias perecederas a muy corto plazo y, por tanto, difícilmente constatables desde el punto de vista arqueológico, son abundantes en las culturas europeas, inclusive en las actuales de la Península Ibérica, en donde encontramos analógicos muy elocuentes* (...). *En este sentido, el folklore tradicional portugués y el de Huelva-Extremadura son ricos en datos especialmente interesantes para nosotros* (...)» (Noda Gómez y Siemens Hernández, 1984: 188).

Asimismo, sobresale el trabajo llevado a cabo por Manuel Lorenzo Perera, Julio Hernández Santos y Erika Hernández Acosta, quienes han elaborado un estudio sobre los «toques de flauta de los pastores gomeros», donde además de describir, pormenorizadamente, este instrumento en la isla de La Gomera, destacan el proceso de fabricación del mismo, cómo se utilizaba, cuándo se tocaba, qué toques existen y, finalmente, llevan a cabo un estudio musical de los toques analizados. Estos autores concluyen su trabajo dejando bien claro y patente que esta actividad está en claro retroceso:

> *«En La Gomera, al igual que en las restantes islas del Archipiélago Canario, se han dejado morir, olvidándose para siempre, diferentes manifiestaciones de la cultura tradicional.*
>
> *Sobre los toques de flauta interpretados por los pastores gomeros hemos oído decir a algunos de sus viejos ejercitantes que «eso ya se perdió». Y las jóvenes generaciones nada saben sobre dicho tema»* (Lorenzo Perera, Hernández Santos y Hernández Acosta, 1995: 106).

Por último, los investigadores Lidia Sánchez González y José Pedro Suárez Espino, coordinadores del grupo de investigación de la Escuela de Adultos de La Aldea de San Nicolás de Tolentino, dentro del Programa de Desarrollo Comunitario (patrocinado por la Unión Europea), han recuperado el uso de este instrumento en el Rancho de Ánimas de esa localidad, resaltando que era un instrumento que sólo se tocaba cuando no se cantaba y que fue introducido, probablemente, por algún pastor miembro del grupo de tocadores (Sánchez González y Suárez Espino, 1996: 25).

V. ELABORACIÓN

La elaboración de las gaitas era una actividad artesanal. En principio, existen una serie de patrones comunes, como eran la selección de la materia prima, el tratamiento y transformación de la caña, hasta la consecución del instrumento. Para una mejor vertebración de este apartado, lo hemos sintetizado en los siguientes puntos:

5.1. La materia prima [6]

La gaita era, generalmente, fabricada con caña común o caña de barranco y, en menor medida, con bambú o caña india.

> «*Las hacían con caña de barranco, que se quita los carrizos, que se crían los animalitos con eso, se hacían para divertirse y tocaban como si fuera una flauta, cualquiera bailaba con el sonido de ella, la garganta de ellos hacía la voz, esas cosas son gaitas. Mi hermano las hacía, cogían un trocito de caña les abrían sus abujeros, su pito alante, toda la parte de Moya se hacía*» (D.ª María de La Fe Castellano, 92 años, El Lomito, Firgas, II-98).

> «*He visto la flauta de caña y de caña india, ellos le decían la flauta, eso le decían la flauta* (...)» (D. Juan León, 67 años, El Tablero de Maspalomas, San Bartolomé de Tirajana, III-98).

La caña común:

La caña común o caña de barranco es una planta herbácea de la familia de las gramíneas, originaria de Europa meridional, que alcanza entre 3 y 6 m. de altura, que se caracteriza por tener un tallo hueco, flexible, hojas anchas y ásperas, flores en panojas con terminales muy ramosos y laxos y que se cultiva en parajes húmedos. Según la descripción, que realizan algunos biólogos sobre esta especie:

> «*Generalmente, en los fondos de barrancos donde haya un cierto grado de humedad edáfica, se desarrolla una gramínea de alto valor forrajero. Se trata de la caña, la cual se multiplica muy bien por medio de la raíz rizomatosa que posee. Los usos de esta planta han sido y son aún grandes, empleándose para techos de las casas humildes,*

[6] Agradecemos a D. J. Javier Morales Medina, Licenciado en Ciencias Biológicas por la Universidad de La Laguna, el asesoramiento botánico que nos ha prestado en este apartado.

canastas, cestos, empalizadas de huertas y jardines, perines de telares, jaulas, etc. Su hojas son un buen pasto para el ganado» (González Henríquez, Rodrigo Pérez y Suárez Rodríguez, 1986: 186).

«*Arundo donax: Citado como género con 12 especies, por Willis (1973), este número lo reduce Mabberley (1987) a tres. Y aunque en «Flora europaea» se describien 2 especies para el sur de Europa, se cree que en Canarias solamente se encuentra una especie de «caña» Arundo donax L., citada para todas las islas y reconocida como planta utilísima. La caña es indicadora de terrenos (o estratos) húmedos, donde puede resultar invasora. En cuanto a su probable origen en Canarias, veáse la nota acerca de un hallazgo petrificado, en la parte introductiva (p. 231/1) a las monocotiledóneas*» (Kunkel, 1992: 243-244).

El origen de esta gramínea es un tanto confuso, ya que algunos biólogos creen que su procedencia es muy incierta. En este sentido, existe un resto fósil de esta planta, datado en Canarias hace unos 5 millones de años, tal y como afirma el Dr. Günther Kunkel:

«(...) *Lo que me recuerda a otra muestra, probablemente también en depósito en Alemania, de un trozo igualmente petrificado de una gramínea bambusoide, bastante semejante a cualquier fragmento de rizoma de la «caña» (Arundo donax L.), especie mediterránea registrada como «probablemente introducida en Canarias». Y esta muestra, según el análisis del Carbono 14, cuenta con unos 5 millones de años* [7]. *¿Ha sido introducida, y por quién? Queda mucho por resolver también en la flora de estas Islas Afortunadas. Ojalá les quede tiempo suficiente...*» (Kunkel, 1992: 230-231).

De ser cierto este dato, es decir que la caña de barranco sea una planta establecida antes del proceso de Conquista de Canarias (siglo XV), habría que plantearse que las noticias aportadas por Hernández de Viana fueran ciertas. Ahora bien, la fecha de carbono 14 que cita G. Kunkel no está del todo clara, ya que se presenta muy alejada en el tiempo, según el método utilizado. Sin querer entrar en la pólemica, dejamos ahí la reflexión.

[7] A diferencia de la afirmación que realiza Kunkel, el método de cronología absoluta del Carbono-14 (método AMS, más conocido por C-14 por acelerador) sólo abarca, aproximadamente, unos 100.000 años de antigüedad —antes del presente, B.P., 1950 d.C.— (FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, 1991: 151-165), por lo que creemos que la muestra no puede haber dado la cronología que propone este autor.

La caña india o bambú:

En cuanto al bambú, se trata, igualmente, de un gramínea —originaria de Asia— que puede llegar a alcanzar tamaños muy considerables, de hasta 30 m. de altura (según las especies), que se caracteriza por presentar un tallo articulado muy ligero y resistente, de cuyos nudos superiores nacen ramas pequeñas, muy cargadas de hojas y flores en panojas derechas, formadas por espigas. Su hábitat característico se establece en los bosques tropicales y en la pluvisilva montañosa. Según G. Kunkel:

> *«En Canarias probablemente hay pocas especies de bambú; Hansen & Sunding (1985) citan taxones acostumbrados como Arundinaria japonica Sibe. & Zucc, de Asia Oriental, como cultivada y asilvestrada en Gran Canaria y La Gomera, aunque debería ser más común en Tenerife; y Bambusa vulgaris Schrad. (sin. Leleba vulgaris) se menciona para Gran Canaria pero se halla también en otras islas. Conocemos varias agrupaciones de Phyllostachys y de Sasa, bien establecidas en algunos parques y jardines, y los interesados pueden tratar de clasificar los especímenes observados, utilizando la «Exotica» de Graf (1963), o las magníficas descripciones (e ilustraciones) en el libro de Laxson (1968)»* (Kunkel, 1992: 261).

Su introducción en Canarias no está del todo clara, pero según la información oral, algunas especies de bambú pudieron llegar a las islas hace más de ciento cincuenta años, sobre todo como elemento ornamental de jardinería [8].

5. Fases del proceso de la fabricación de la gaita [9].

El aprendizaje de la fabricación de este instrumento comenzaba desde la niñez, durante esta etapa se aprendía el modo de elaborarlas, a la vez, de tocarlas y, sobre todo, era en el mundo del pastoreo donde más se desarrolló esta actividad. De tal manera, que el aprendizaje se efectuaba por observación de los que sabían tocar, desde los propios familiares o parientes, hasta vecinos, amigos, etc. Sien-

[8] Además de ser una planta ornamental, el bambú se ha utilizado en Canarias para fabricar cañas de pescar, además de otros elementos, como pudieran ser la propia realización de flautas, etc.

[9] Para este apartado, hemos tomado como referencia, la terminología utilizada en el estudio sobre los aerófonos tradicionales en la isla de La Palma, que ha sido elaborado por Talio Noda Gómez y Lothar Siemens Hernández (Noda Gómez y Siemens Hernández, 1984).

do fundamental que los niños tuvieran ciertas aptitudes musicales, como oído, habilidades manuales, entre otras.

> «*Era la diversión de los pastores que estaban mucho tiempo solos*» (D. Juan Sarmiento, 90 años, Tejeda, IV-98).

> «*Cuando yo chiquillo las hacía, allí todo el mundo las hacía, mi hermana también la tocaba, antes habían muchos pastores. Los jóvenes eran los que tocaban la gaita, pero también había gente mayor que la tocaba. Estábamos con las gaitas tocando y aprendiendo todo el día*». (D. Manuel Godoy García, 78 años, Las Arbejas, Artenara, XI-97).

> «*Se aprendía de la gente mayor y nos poníamos con ellos*» (D. Tomás Antigua Guerra, 75 años, Valleseco, III-98).

Tuvimos la oportunidad de observar el proceso de fabricación de la gaita gracias a la amabilidad de D. Manuel Godoy García y de D. José Guedes Rodríguez (foto N° 1), quienes —junto con los demás informantes— nos desvelaron y completaron toda la operación, que básicamente es la misma en toda la isla, si bien presenta algunos ligeros matices diferenciales. Caso excepcional, lo constituyen las



Foto N.° 1.—D. José Guedes Rodríguez haciendo una demostración del toque de la flauta. Foto: Zamora Maldonado.

flautas del municipio de Firgas, concretamente las de la familia Cardona, que serán comentadas más adelante.

Según nos manifestó D. Manuel Godoy García, hacía más de cincuenta años que no construía una gaita. Por lo contrario, D. José Guedes Rodríguez sigue en la actualidad —y de manera ocasional— fabricando pequeñas flautas para obsequiar a los niños y niñas de su entorno.

Muchas de las diferencias de tamaño, número de orificios, etc. corresponden en ocasiones a caprichos personales, más que a diferencias locales.

1.ª Las cañas y su elección

El material empleado para su elaboración era, mayoritariamente, la caña común que se obtenía en los barrancos, las cuales tenían que reunir una serie de requisitos: se preferían las cañas que estuvieran alejadas del agua, su grosor, calidad del material, etc. Todo ello, era solventado por la experiencia del artesano. Existen lugares que, por tradición, eran idóneos para la obtención de las cañas y éstas, para su manipulación, tenían que estar secas.

> «*Usted no vaya a creer que toda la zona que se cría la caña es buena para tocar, mi padre tenía una flauta que era de un material muy fino, las trajo del barranco de Tejeda, donde llaman La Casa Fuerte de Acusa Seca, pa adentro en aquel barranco. Lo mismo usted sabe que las guitarras tocan un toque, el timple otro, la bandurria otro. Usted tiene que buscar la caña como es, si la caña no sirve, no sirve el sonido. Las del Carrizal de Tejeda son muy buenas. La buena es la caña que está criada sobre de secano, la madera es más finita que las que están cerca del agua*» (D. José Moreno Jiménez, 85 años, San José de Los Caideros, Gáldar, VI-98).

> «*Las cañas las traían del barranco de Acusa, allí habían cañas grandes, buenas cañas*» (D. Manuel Godoy García, 78 años, Las Arbejas, Artenara, XI-97).

> «*Se cogían las cañas gruesas, entalladas, más curadas suenan mejor, mejor sonido*» (D. José Guedes Rodríguez, 71 años, Casa Pastores, Santa Lucía de Tirajana, III-98).

> «*Lo veía usted en el barranco apartando cañas para hacer las gaitas, yo tendría veinte años y ellos lo menos setenta, eso se perdió en los años treinta*» (D. Juan Dávila Hernández, 81 años, Arucas, IV-98).

«*Las hacían de buenas cañas*» (D. Carmelo Rodríguez Pérez, 69 años, Lanzarote, Valleseco, III-98).

Se corta la caña, si es posible —según los informantes— de nudo a nudo, de un «*canuto*». Dicho trozo, alcanza un tamaño que varía entre los 30 ó 45 cm. de largo y con un diámetro que oscila entre los 2 ó los 2,5 cm.:

«*Se cogía la caña, de un canuto sólo se hacía la gaita, es como mejor quedaba*» (D. Rafael Molina Martín, 77 años, El Toscón, Tejeda, IV-98).

2.ª Preparación del «*canuto*».

Cuando se tenía el «*canuto*» de caña deseado, con el cuchillo se realiza un raspado en una de sus caras (que llamaremos parte delantera), trazando un pequeño corte recto de un extremo a otro, que sirve como referencia para la ubicación de los distintos orificios. Luego, se repasa el interior de la caña con un palo, seguidamente se sopla por uno de sus extremos para librarla de las impurezas, ya que: «*a veces las cañas tienen dentro una telita*» (D. Manuel Godoy García, 78 años, Las Arbejas, Artenara, XI-97).

En uno de los extremos, concretamente en el superior, se realiza un corte oblicuo hacia la cara interior, acabando en bisel (en forma de pico, de ahí la denominación de *flauta de pico*), que se denomina boquilla o embocadura. Por otra parte, en el otro extremo inferior se realiza un corte recto.

3.ª Los orificios de digitación

Con el cuchillo se comienzan a marcar y ejecutar los distintos orificios de digitación. En primer lugar, se realiza el ubicado en la boquilla, que se denomina arista —nombre que se le da en las flautas convencionales al orificio de mayor tamaño—, cerca del extremo superior, siempre suele tener forma rectangular y mide unos 2 cm. de largo (foto Nº 2).

A partir del extremo inferior —y a unos 2 cm.— se comienza a realizar los orificios, hasta un número de 5 ó 6, «*veces cinco, veces seis*», separados entre sí por unos 2 cm. —de media— (foto Nº 3). Para el caso de la comarca de Firgas, aparecen dos modelos con sólo 2 orificios, los cuales suelen tener forma circular o rectangular:



Foto N.º 2.—Detalle del proceso de fabricación del orificio de la boca de una gaita, realizado por D. Manuel Godoy García. Foto: Zamora Maldonado.

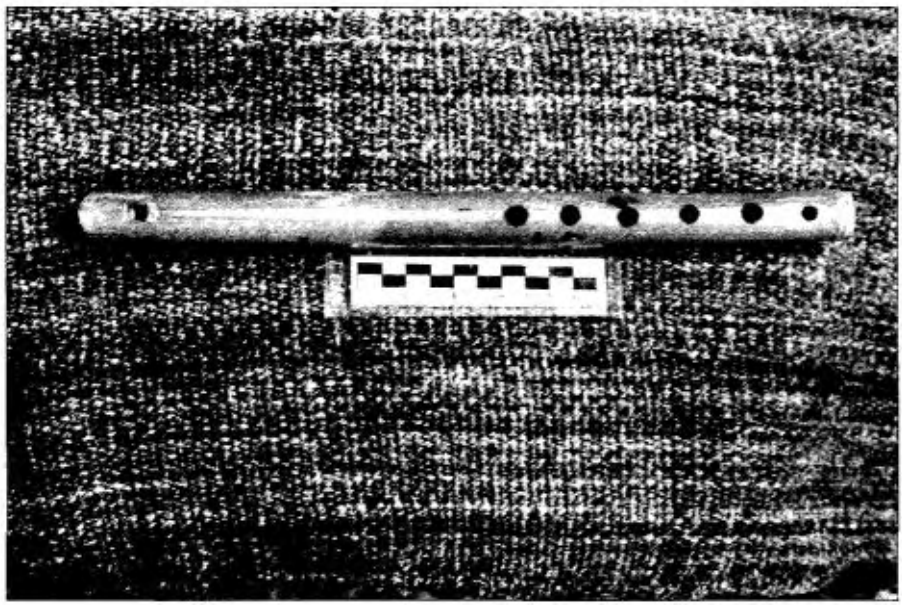


Foto N.º 3.—Cara anterior de una flauta o gaita de cinco agujeros, procedente de El Juncal de Tejeda, cuya antigüedad ronda los 60 años, propiedad de D. Manuel Feliciano Quintana Ramos. Foto: Zamora Maldonado.

«*Los abujeros tienen que estar todos parejitos a la misma distancia*» (D. Manuel Godoy García, 78 años, Las Arbejas, Artenara, XI-97).

«*Las de seis y cinco abujeros según, también algunas veces se le hacía un abujero en la parte de atrás*» (D. Rafael Molina Martín, 77 años, El Toscón, Tejeda, IV-98).

«*Las flautas siempre fueron así, esto es de toda la vida, se hacían normalmente de seis abujeros*» (D. José Guedes Rodríguez, 71 años, Casa Pastores, Santa Lucía de Tirajana, IV-98).

Otro orificio que aparece de forma opcional es el trasero que suele estar situado a unos 10 ó 14 cm. de distancia del extremo inferior (foto Nº 4).

«*Es decir, como en instrumento darle la salida aquí, cuando al final no daba, se le daba, se usaba muy poco, nada más que pa un determinado tiempo darle la salida y luego se tapaba*» (D. Ambrosio Quintana Medina, 67 años, El Toscón, Tejeda, IV-98).



Foto N.° 4.—Cara posterior, donde se observa el agujero trasero, de la flauta propiedad de D. Manuel Feliciano Quintana Ramos. Foto: Zamora Maldonado.

Una vez marcados los orificios con el cuchillo, o una tacha, se realiza una hoguera y con las brasas obtenidas se ensanchan y perfeccionan los agujeros (foto N° 2). También algunos artesanos, acostumbraban a realizar esta operación con hierros (o tachas) calientes.

> «*La leña que se usaba era la retama, porque la brasa era más dura*» (D. Manuel Godoy García, 78 años, Las Arbejas, Artenara, XI-97).

> «*Hay que tener cuidado con quemar la caña, no es conveniente, porque si no este fuego, aquí en los abujeros, le ayuda poco y pierde sonido*» (D. José Moreno Jiménez, 85 años, San José de Los Caideros, Gáldar, VI-98).

> «*Cogía una tacha y la calienta al fuego para hacer los abujeros*» (D. Manuel Feliciano Quintana Ramos, 78 años, El Juncal, Tejeda, IV-98).

> «*Todos cuando pequeños hacíamos gaitas, unos mejor otros peor, me acuerdo que con un hierro caliente hacíamos los abujeros y las pasábamos por el fuego para dejarlas más bonitas*» (D. Vicente Cardona Rodríguez, 82 años, Fontanales, Moya, III-98).

4.ª La pipa o tapón de la embocadura

Se denomina pipa, a un objeto de pequeñas dimensiones, que tiene la forma de tapón y que se obtiene de distintas especies vegetales: mimbrera, balo, almendrero, tabaiba, higuera, sao, etc.

Con el cuchillo se comienza a preparar «*la pipa, lengüeta, lengüilla* o *tapón*» así llamada/o, según los entrevistados, dependiendo de la zona de la isla donde habitan (foto Nº 5).

El artilugio en cuestión va en el interior de la embocadura, la finalidad es la de regular la entrada de aire. Este objeto tiene que quedar ajustado, de tal manera, que sólo permite la entrada de aire, por una pequeña abertura situada en su parte superior, dicha abertura se denomina canal de insuflación.

> «*Las pipas se hacían de mimbrera seca, nosotros teníamos mimbreras, para hacer cestas de distintos tamaños; de dos almud de cuatro almudes* [10]» (D. Manuel Godoy García, 78 años, Las Arbejas, Artenara, XI-97).

> «*Antes se le ponía un taponsito de tabaiba seca*» (D. José Guedes Rodríguez, 71 años, Casa Pastores, Santa Lucía de Tirajana, IV-98).

> «*La lengüeta la hacíamos de madera de almendrero*» (D. Rafael Molina Martín, 77 años, El Toscón, Tejeda, IV-98).

> «*A eso le llamamos la lengüilla y la hice con un trozo de madera de higuera*» (D. Manuel Feliciano Quintana Ramos, 78 años, El Juncal, Tejeda, IV-98).

Algunos tocadores, como D. José Guedes Rodríguez usan la lengua como tapón, haciendo dicho músculo las funciones de este artilugio, la característica principal de estas flautas es su menor tamaño. A estas flautas que no poseen tapón, o pipa, se les llama flautas de *ductus lingual* (foto Nº 6):

> «*Yo uso la lengua, no uso tamposito, es fácil hasta que se le coge la práctica*» (D. José Guedes Rodríguez, 71 años, Casa Pastores, Santa Lucía de Tirajana, IV-98).

[10] El almud es una medida de áridos para el consumo. Según Manuel Lobo Cabrera: «*las medidas del volumen para áridos eran, por lo común recipientes, por ello debe tenerse en cuenta el material utilizado en su fabricación y su calidad, pues no se medía igual en un recipiente hecho con madera verde que con madera seca*» (LOBO CABRERA, 1990: 48). En Gran Canaria, a partir del siglo XVII un almud equivalía aproximadamente a 5,598 litros; por tanto, dos almudes serían 11,196 litros y cuatro almudes 22,393 litros.



Foto N.º 5.—Elaboración de una pipa por D. Manuel Godoy García. Foto: Zamora Maldonado.

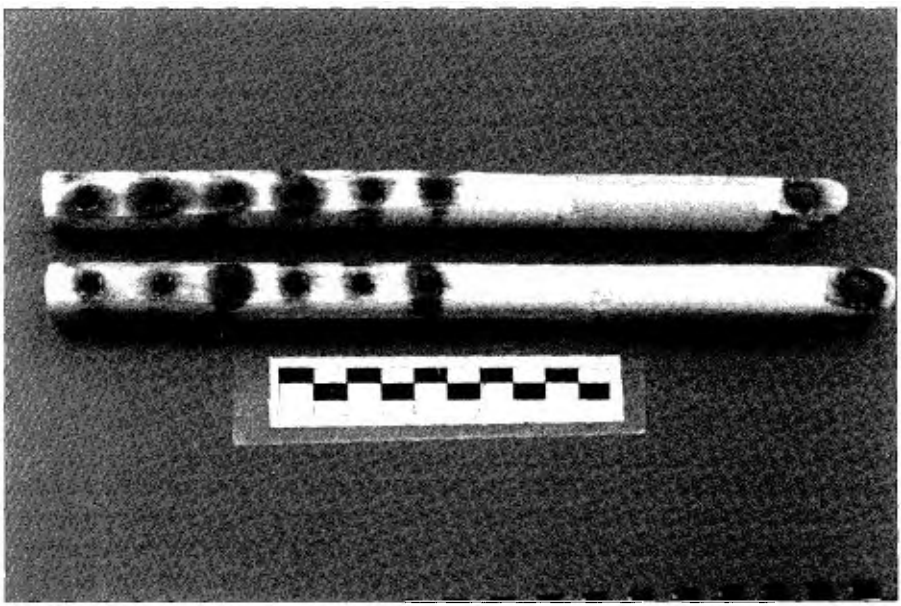


Foto N.º 6.—Vista de dos flautas caracterizadas por la ausencia de pipa, propiedad de D. José Guedes Rodríguez. Foto: Zamora Maldonado.

5.ª La decoración

Algunas gaitas no registran ningún tipo de decoración, otras en cambio sí la presentan. La forma más usual de decorarlas era aplicando las brasas de fuego sobre la superficie, sobre todo en la zona de los orificios y boca, consiguiendo, así, grabar diversos motivos decorativos e, inclusive, en ocasiones se grababa el nombre y apellidos del propietario, o las iniciales del mismo. También, se llegó a usar los tintes de la cochinilla, del tuno indio y, en alguna ocasión, incluso, se utilizó el barniz.

> «*Solíamos pasarle los tizones de fuego, para dejarlas más bonitas, según usted le pareciera le hacía los dibujos*» (D. Manuel Godoy García, 78 años, Las Arbejas, Artenara, XI-97).

> «*Todo esto se dibujaba con un tizón de almendrero, se iba quemando alrededor de los abujeros, se hacía como estrellas y después, aparte, aquí se le hacía una cosita, aquí arriba, se le hacía un dibujito de otra cosa y se ponía el nombre de la persona*» (D. Ambrosio Quintana Medina, 67 años, El Toscón, Tejeda, IV-98).

> «*Las quemaban con leña, así, cruzándola con los tizones, tan lindas que las dejaban, algunos le ponían los nombres de ellos*» (D. Rafael Molina Martín, 77 años, El Toscón, Tejeda, IV-98).

> «*Una buena gaita se oía muy bien, algunos las embarnizaban*» (D. Carmelo Rodríguez Pérez, 69 años, Lanzarote, Valleseco, III-98).

> «*Las pintaban con tunos indios y también con cochinilla*» (D. Pedro Déniz Rodríguez, 84 años, Arucas, VI-98).

> «*La única decoración que se le hacía, con una chispita de fuego sobre los abujeros*» (D. José Guedes Rodríguez, 71 años, Casa Pastores, Santa Lucía de Tirajana, III-98).

VI. OCASIONES EN LAS QUE SE TOCABA

La gaita se tocaba, sobre todo cuando el pastor estaba con el ganado en el campo, también podía acompañar a otros instrumentos en actos festivos, como fiestas locales, fiestas patronales, bautizos, en la recogida de la cosecha, al terminar la jornada laboral, en bailes... Otro uso que se le dio fue como instrumento de aviso y comunicación.

6.1. Las tocaban los pastores cuando estaban con el ganado

Estos elementos musicales eran tocados, generalmente, por pastores de ovejas cuando estaban con sus ganados, como hemos podido recoger en las distintas encuestas. Si bien, la noche era más propicia para efectuar los toques:

> «*Los pastores, antiguamente, casi todos las tenían para tocarlas en el campo, mayormente los pastores de ovejas, los ganados de ovejas comen con la noche, se usaba eso antes, la oveja es muy amiga de comer por la noche, se sentaban por allí a tocar la flauta entretenidos*» (D. José Guedes Rodríguez, 71 años, Casa Pastores, Santa Lucía de Tirajana, IV-98).

> «*Los pastores sí eran unos maestros tocando la gaita, recuerdo las noches de verano que los pastores sacaban las ovejas a comer, porque por el día hacía calor, me sentaba fuera a oírlos que daba gusto, ellos se sentaban en esos peñascos en la cumbre, yo los conocí en la zona de Pajaritos y Cortijo Blanco* [Moya]» (D. Vicente Cardona Rodríguez, 82 años, Fontanales, Moya, III-98).

> «*Mis abuelos y mis tíos tenían ganados en Piedra Molino* [Santa María de Guía] *y recuerdo que tocaban la flauta en las noches de verano, porque antes en verano se sacaba el ganado a comer por las noches porque por el día hacía mucho calor.*
> *El tiempo antes era distinto, llovía más y había más hierba, también en verano hacía tanto calor que nos teníamos que echar fuera de los caminos reales, porque quemaban los pies. Los pastores tocaban la gaita, por eso*» (D. Juan Sosa, 86 años, El Pagador, Moya, III-98).

> «*Los pastores mismos de ovejas, acostumbraban eso, enfrente guardaban las ovejas y se sentía por la noche chiflando la flauta que daba gusto*» (D. Ambrosio Quintana Medina, 67 años, El Toscón, Tejeda, IV-98).

> «*La gente las tocaba por ahí por los campos, guardando cabras por ahí*» (D. Rafael Molina Martín, 77 años, El Toscón, Tejeda, IV-98).

> «*En los meses de invierno, que había mucho hielo en la cumbre, los pastores bajaban a estos barrancos* [Azuaje y Moya] *con sus ovejas y usted los oía tocando en esos lomos de Azuaje la flauta*» (D. Andrés Corredera Santana, 98 años, El Pagador, Moya, XII-98).

> «(...) *donde más se tocaba esto es en la parte norte de la cumbre, Artenara, eso estaba antes lleno de pastores, ya hoy no hay pastores, pero antes estaba lleno de pastores de ovejas, pero por esta costa casi*

> *no se tocaba, esto estaba lleno de pastores del Conde y otros que no eran del Conde, mi abuelo era de Los Canalillos, ensimba de Los Cercados de Araña*» (D. Juan León, 67 años, El Tablero de Maspalomas, San Bartolomé de Tirajana, III-98).

También, algunos pastores de vacas las usaban, al menos en Arucas, hasta la década de los años treinta. Dato curioso, a la vez que interesante, como nos demuestra el siguiente relato:

> «*Antes veía a los pastores viejos, de aquí de Las Vegas, que tocaban eso que ellos llamaban gaita, recuerdo a maestro Manuel Sosa y maestro Manuel Olivares. Recuerdo ver a Manuel Olivares sentado en el alpendre tocando, mientras las vacas comían y con esa música las vacas comían más*» (D. Juan Dávila Hernández, 81 años, Arucas, III-98).

6.2. En el Rancho de Ánimas de La Aldea de San Nicolás de Tolentino

El Rancho de Ánimas fue una manifestación antiguamente muy extendida, pero hoy día se encuentra casi totalmente desaparecida, de hecho, sólo en los municipios de Teror y Valsequillo se ha conservado. En el caso de La Aldea, éste desapareció definitivamente en los años cincuenta, si bien, fue restituido en la Navidad de 1991, gracias al trabajo de investigación realizado por la Escuela de Adultos de La Aldea de San Nicolás de Tolentino —ya mencionado—; según los coordinadores del citado trabajo:

> «*La flauta de caña, únicamente se tocaba cuando no se cantaba, era una especie de reclamo que tocaban para llamar la atención de la gente, y avisar que el rancho iba a dar comienzo. También en el recorrido de las calles se acompañaba de la misma, y todos sabían que el Rancho iba pasando. El sonsonete tocado siempre era el mismo. A veces improvisaban notas diferentes y a eso le llamaban «florisquiar la flauta».*

Esta flauta de caña tiene las mismas características que las usadas por los pastores de la zona, por lo que creemos que en algún momento fue introducida por algún pastor perteneciente al Rancho.

> *Los Rancheros eran en su mayoría personas mayores, algún joven se incorporaba en el grupo con el fin de participar en el mismo (es el caso de Juanito el de Herminia entre otros que aprendió a tocar la flauta muy joven con su padre, también miembro del rancho)*» (Sánchez González y Suárez Espino, 1996: 25).

6.3. En las misas de Nochebuena y en la misas de La Luz [11]

> «*En las Navidades, en El Caidero de Gáldar, se tocaban dentro de la iglesia, era una cosa muy famosa, en las noches del Nacimiento era cuando más las tocaban, unos tocaban el timple, otros la guitarra y otros la flauta, mi padre era muy famoso y un hermano.*
>
> *Recuerdo una vez que vi entrar dentro de la iglesia al Diablo, ¿ustedes no lo han visto nunca?, tenía un rabo, un rabo tremendo, pa atrás y los cuernos grandes, pa alantre y así, pa abajo y, después, iba vestido de negro y cuando trató de robar el niño a San José, aquello fue ¡coño! La gente atemorizada, los que lo sabían aguantaron las risas, era uno disfrazado*» (D. José Moreno Jiménez, 85 años, San José de Los Caideros, Gáldar, VI-98).

> «*Cuando más tocaba él* [se refiere a su padre] *era las noches de verano, que se quedaba por ahí, cuando se quedaba en los Altabacales* [Arucas] *la gente en las calles oyéndole, también tocaba en la* ***misa de La Luz****, en carnavales y en casa también tocaba. Tenía tres o cuatro garrotes más chicos y más grandes, en invierno se usaban los chicos*» (D. Juan Cardona, 64 años, Firgas, III-98).

6.4. Medio de comunicación

Los pastores, antiguamente, se avisaban con la gaita, salvando, así, las dificultades orográficas del terreno, localizando, de esta manera, los animales y su situación.

> «*Nos oíamos unos a otros tocando la gaita y contestábamos tocando la gaita y luego nos juntábamos*» (D. Tomás Antigua Guerra, 75 años, Valleseco, III-98).

> «*Ellos se avisaban con las gaitas, en aquellas toscas, allí en frente llamándose con la gaita, unos a otros se decían dónde estaba el ganado, siempre estábamos con las cabras pa arriba y pa abajo*» (D. Rafael Molina Martín, 77 años, El Toscón, Tejeda, IV-98).

Otras formas de comunicación que tenían los pastores de Gran Canaria era el silbo y el uso de «*caracoles*» marinos, costumbres que se remontarían, muy probablemente, a épocas prehispánicas.

---

[11] Según varios informantes, las misas de La Luz eran misas que se realizaban desde el 16 o 17 de diciembre, dependiendo de los pueblos, hasta el 24 del mismo y se celebraban en honor a la Virgen antes de dar a luz, de ahí su denominación. Asimismo, nos informaron que varios tocadores llevaban a cabo un paseo por algunas calles de los pueblos tocando y cantando desde las cuatro hasta las seis o siete de la mañana, justo antes de la misa; luego, también tocaban en la misma. En algunos lugares, esos eran los únicos días que podían tocar, con las flautas, dentro de los templos.

«Por el silbo también nos hablábamos, como el gomero, aquí ya no se lleva eso y se perdió eso» (D. Rafael Molina Martín, 77 años, El Toscón, Tejeda, IV-98).

«Esto no sólo se usaba pa San Juan. Este hombre, tenía por ejemplo reses y se levantaba de madrugada y se dedicaba a tocar el caracol, por ahí, dos horas o tres antes del día. En esos tiempos de marzo, abril y mayo, se sentía los caracoles por ahí» (D. Ambrosio Quintana Medina, 67 años, El Toscón, Tejeda, IV-98).

6.5. En las fiestas de San Juan

«La víspera de San Juan hacíamos fogaleras y tocábamos la gaita y los caracoles, a ver quién la hacía más grande, también saltábamos por la foguera de un lado a otro» (D. Manuel Godoy García, 79 años, Las Arbejas, Artenara, IV-98).

«Se hacían hogueras se tocaban caracoles de la mar y la gaita y el diablo, un ruido que daba miedo, la juventud y después a bailar» (D. Rafael Molina Martín, 77 años, El Toscón, Tejeda, IV-98).

6.6. En los bailes de San Pascual

«Los bailes de San Pascual, también se tocaba la gaita, se enciende una vela hasta la mitad de la vela, invitan las mujeres a los hombres y de allí pa adelante invitan los hombres a las mujeres» (D. Rafael Molina Martín, 77 años, El Toscón, Tejeda, IV-98).

6.7. En los Carnavales

«Abríamos los sacos por la mitad, antes habían sacos grandes, gordos, después se ponían por arriba, como las sotanas de los curas, también la juventud nos poníamos los trajes de las señoras viejas, estas de antes, que habían castañeros de mujeres que daba miedo, la cara se tiznaba y después se cogía una puñada de jortigas ¡así! Corriendo uno detrás de otros, jortigándose toos, eso era una escandalera. Una vez estaba yo haciendo tortillas (de carnavales) y entraron por allí adentro y se llevaron la bandeja de las tortillas (...). ¡Ya eso no vuelve más nunca!» (D. Rafael Molina Martín, 77 años y D.ª Concepción Quintana Medina, El Toscón, Tejeda, IV-98).

«Eso la tocaban los muchachos, en las fiestas aquí en el barrio, en carnavales. La ilusión nuestra, cuando estábamos trabajando, los domingos, nos íbamos por aquellas barranqueras a cantar y bailar, hacíamos las cosas de la casa y después nos íbamos de paseo. También se tocaba mucho en el Sur, yo estuve muchos años en el Sur y donde quiera hacíamos un baile. Las gaitas tenían cinco agujeros» (D.ª Tomasa Almeida Hernández, 86 años, La Degollada, Tejeda, III-98).

6.8. En reuniones de vecinos

Que incluye, también, al terminar las llamadas «*juntas*», bailes que se celebraban después de terminar la recogida de algún producto agrícola, o al finalizar alguna otra actividad relacionada con ésta.

> «*La gaita se tocaba en reuniones, a lo mejor venía el cuñado de éste pa aquí (en la tienda antigua de El Toscón), yo también venía, por ejemplo uno con una guitarra y nos acompañaba, uno tocaba la gaita otros las guitarras, nos echábamos un par de macanazos de ron y a lo mejor estábamos cuatro ó cinco horas tocando y cantando, pero un día cualquiera*» (D. Ambrosio Quintana Medina, 67 años, El Toscón, Tejeda, IV-98).

> «*Antes se hacían bailes, cuando se hacían juntas de piñas, o algo, cuando se terminaba se hacía el baile, muchas veces no habían tocaores y tocábamos nosotros la gaita allí y tocábamos isas, pasodobles, eso es lo que tocábamos nosotros*» (D. Manuel Godoy García, 78 años, Las Arbejas, Artenara, XI-97).

> «*Antes había más unión y confianza, cuando se recogían las almendras íbamos a las juntas a descascarar y a partir las almendras, cuando terminábamos vaciaban las almendras, que le quedaban, para recoger todas las almendras para ir a bailar, los bailes los hacíamos dentro de las cuevas, ¡usted no ve cómo está el piso de tanto bailar!*» (D. Rafael Molina Martín, 77 años, El Toscón, Tejeda, IV-98).

> «*Me acuerdo de Panchito, que ya murió, que era pastor, cómo tocaba la gaita ese hombre. En mi casa, que eran tocadores de guitarra, ellos con las gaitas los acompañaban y tocaban* ***folías, isas y pasodobles****. Si oyera ahora la gaita, me daría sentimiento*» (D. Vicente Cardona Rodríguez, 82 años, Fontanales Moya, III-98).

6.9. En fiestas-bailes locales y en bautizos

> «*Dos años fuimos que nos llevó Juan Isidro, a Pepe el Rubio y a mí a la fiesta de Santo Domingo, con la música a tocar la gaita los tres, antes se traía la Rama del pinar de Tamadaba, en un camión pa Juncalillo, después íbamos caminando por toda esa carretera de los garajes, pa abajo bailando con la rama pa Juncalillo* [12] *y bajábamos por el Tablao, pa abajo y allí, se ponían los curas a sermonear en la era bailando y nosotros tocando la música*» (D. Manuel Godoy García, 78 años, Las Arbejas, Artenara, XI-97).

[12] En relación a esta «rama de Juncalillo», hay que decir que se celebra el segundo domingo del mes de agosto y que parte de Artenara, hasta llegar a Juncalillo (Gáldar). Agradecemos la información a D. José Henríquez Ramos (72 años, Juncalillo, Gáldar, II-98).

«*Se juntaban los pastores y las tocaban en fiestas, bailes y bautizos*» (D. Carmelo Rodríguez Pérez, 69 años, Lanzarote, Valleseco, III-98).

«*También habían piques entre un pueblo y otro, nosotros nos picábamos a lo mejor con los de Juncalillo. Los piques era al mejor que tocara*» (D. Manuel Godoy García, 78 años, Las Arbejas, Artenara, XI-97).

«*Tocaba de todo, pero más bien isas para cantar, el cuñado se ponía a tocar la gaita y otro con la guitarra y podía usted cantar*» (D. Ambrosio Quintana Medina, 67 años, El Toscón, Tejeda, IV-98).

«*Me decía mi padre y mis tíos también, que en Los Cercados de Araña, por ejemplo hacían bailes, se juntaban dos o tres con las flautas esas y bailaban con la flauta*» (D. Juan León, 67 años, El Tablero de Maspalomas, San Bartolomé de Tirajana, II-98).

Dato anecdótico y curioso, es la destreza de algunos tocadores, que eran capaces de tocar la flauta con la nariz:

«*Mi hermano, el más viejo, que también la tocaba, estando de pastor, tocando la flauta caña en la orilla de la carretera en La Cortada, Los Cuchillos, paraban los coches pa oírlo tocar con la nariz*» (D. José Guedes Rodríguez, 71 años, Casa Pastores, Santa Lucía de Tirajana, III-98).

VII. DÓNDE Y CÓMO SE LLEVABA

El pastor llevaba la flauta al campo cuando se encontraba guardando el ganado, la transportaba en distintos sitios, que responden a un sentido práctico de comodidad y costumbre.

«(...) *El zurrón contiene una flauta de caña, gofio, queso, una escudilla de madera y una valva de lapa, concha marina que le sirve de cuchara* (...)» (Verneau, 1981: 172).

«*La gaita se llevaba en el zurrón enganchada por fuera, en el mismo cuero le hacía un lazo*» (D. Tomás Antigua Guerra, 75 años, Valleseco, III-98).

«*Llevábamos la gaita metida ¡así! en el cinto*» (D. Rafael Molina Martín, 77 años, El Toscón, Tejeda, IV-98).

> «*La flauta la llevaba dentro del batijero* [13] *o en el cinto, según*» (D. José Guedes Rodríguez, 71 años, Casa Pastores, Santa Lucía de Tirajana, III-98).

> «*La gaita la llevaban amarrada, con una tira de cuero al cinto, o al chaleco*» (D. Vicente Cardona Rodríguez, 82 años, Fontanales, Moya, III-98).

Sin embargo, también hemos documentado que algunos propietarios de flautas las guardaban en sus casas, dentro de cajas elaboradas para tal efecto:

> «*Yo tenía un tío que se llamaba Francisco, que tocaba las flautas, recuerdo cuando se cansaba de tocarla, la guardaba en una caja que tenía*» (D. Juan León, 67 años, El Tablero de Maspalomas, San Bartolomé de Tirajana, III-98).

VIII. LAS FLAUTAS DE D. FRANCISCO CARDONA ZAMORA [14]

En el municipio de Firgas hemos localizado un tipo de flautas elaboradas con bambú, distintas a las anteriores, una de dos orificios y otra de tres orificios, ambas con orificio trasero. De la primera, hemos podido observar dos ejemplares muy parecidos, en cuanto a la decoración, cuyos propietarios, la familia Cardona, heredaron de su padre D. Francisco Cardona Zamora, pastor de la zona y que son conservadas con gran recelo (foto Nº 7). Dada la singularidad de estas flautas, creemos necesario aportar algunas líneas al respecto. Según los informantes:

> «*Estas flautas, que así él las llamaba, eran de su bisabuelo. Las flautas él no las hacía, las hacía uno de Las Canales, aquí en Firgas, que le decían Pedro «el chico», de ese hombre no queda ya ni raza en Las Canales, todos fallecieron y decía mi padre, que los abujeros los hacían con un hierro caliente*» (D. Juan Cardona, 64 años, Firgas, III-98).

La antigüedad de estas flautas podría alcanzar los ciento cincuenta años, según sus propietarios.

---

[13] El batijero es una especie de zurrón grande elaborado con cuero de oveja o cabra, que puede llegar a medir hasta 90 cm. de alto, por 30 ó 40 cm. de ancho.

[14] Agradecemos las ilustraciones que ha elaborado, para este apartado, Dª Margarita I. Jiménez Medina, estudiante de Topografía de Ciclo Formativo.



Foto N.º 7.—Flauta de bambú decorada, propiedad de la familia Cardona, cuya antigüedad ronda los 150 años. Detalle del toque efectuado por D. Juan Cardona. Foto: Zamora Maldonado.

Del segundo tipo, es decir de tres agujeros, más orificio trasero, no hemos podido hallar ningún ejemplar, siendo conocido, sólo, por la información oral.

El soporte material es una de las diferencias, no es la caña común sino la caña de bambú [15]. El otro hecho diferencial es la decoración puntillada y excisa, realizada con algún objeto punzante, probablemente un punzón metálico y que representa una serie de grabados, sobre todo puntos y figuras geométricas, concentrados en la parte superior y, en el caso de la flauta de mayores dimensiones, en los orificios. Asimismo, aparecen líneas incisas que rodean la parte inferior de la misma. En la actualidad, desconocemos si esta decoración tiene alguna interpretación (fotos Nº 8 y 9).

Probablemente, la flauta más antigua sea la de menores dimensiones, de unos 35 cm. de largo. Por otra parte, la flauta más grande mide 40,5 cm. de largo, por unos 2 cm. de ancho (diámetro), posee 3 agujeros, dos delante y 1 detrás, midiendo cada uno de ancho (diámetro) 1 cm (figs. Nº 1, 2 y 3).

La familia Cardona nos comentaba:

> «*Éstos son toques de pastores que habían antes. La raza de nosotros es de pastores, desde mi tatarabuelo. Yo la tocaba poco, tengo una idea, una idea, mi padre era el que tocaba bien, eso hay que saber el meneíllo que tenía el viejo, le decían Pancho «el chico», su nombre era Francisco Cardona Zamora, él tocaba todas las canciones.*
>
> *Él tenía otras flautas, así era como las llamaba. Había más finas que ésta, que era del bisabuelo de él y fue tanto que quiso resguardar-*

[15] Desconocemos la especie exacta con la que están fabricadas estas flautas.

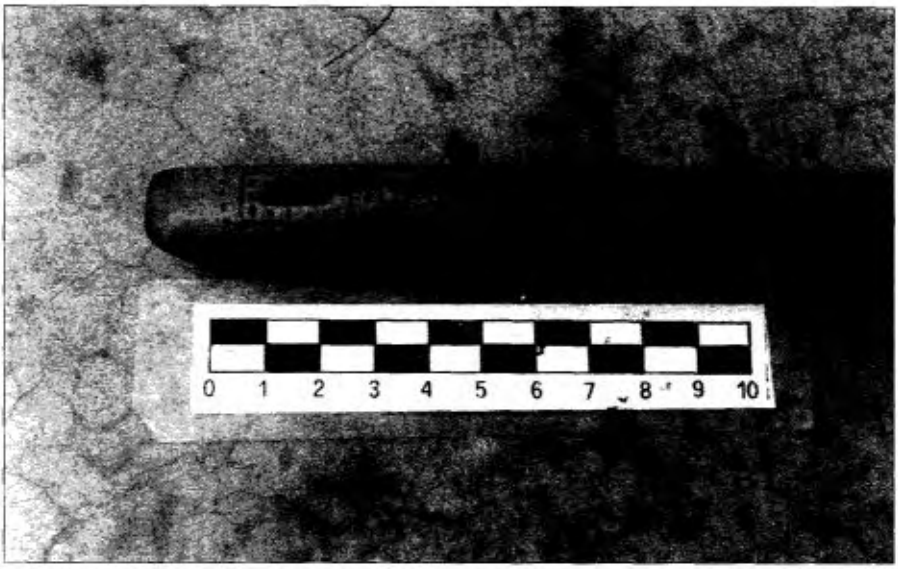


Foto N.° 8.—Detalle de la parte superior y delantera de la flauta propiedad de la familia Cardona, donde se aprecia la decoración que posee. Foto: Zamora Maldonado.

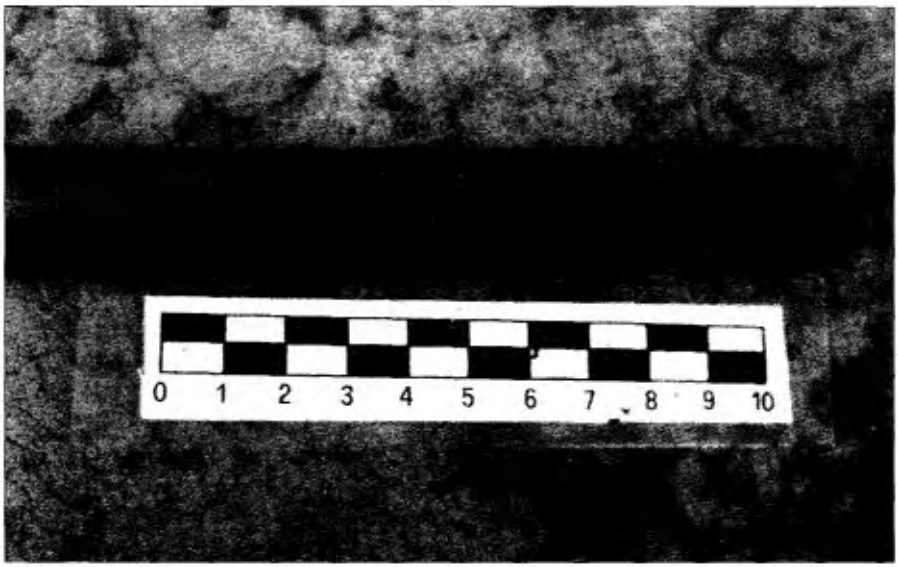


Foto N.° 9.—Detalle de la parte inferior y delantera de la flauta propiedad de la familia Cardona, donde se aprecia la decoración que bordea los orificios y al extremo final. Foto: Zamora Maldonado.

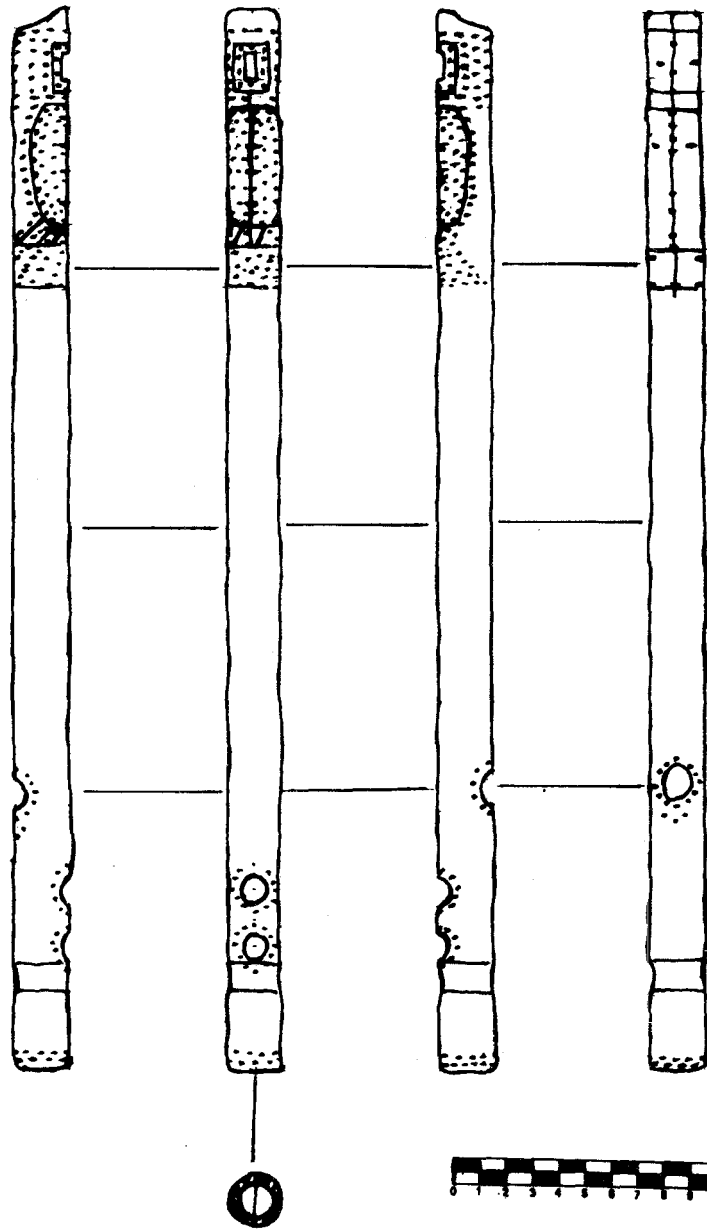


Figura N.° 1.—Dibujo de la flauta elaborada con bambú y realizada —probablemente— a mediados del siglo XIX, propiedad de la familia Cardona (Firgas), donde se observa la rica decoración que posee. Elaboración: Margarita I. Jiménez Medina.

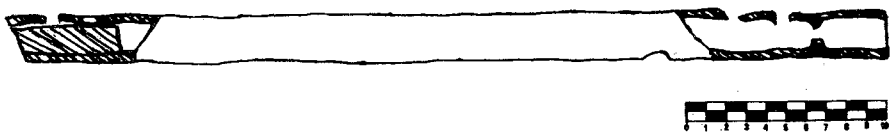


Figura N.º 2.—Sección de la flauta elaborada con bambú y realizada —probablemente— a mediados del siglo XIX, propiedad de la familia Cardona (Firgas). Elaboración: Margarita I. Jiménez Medina.

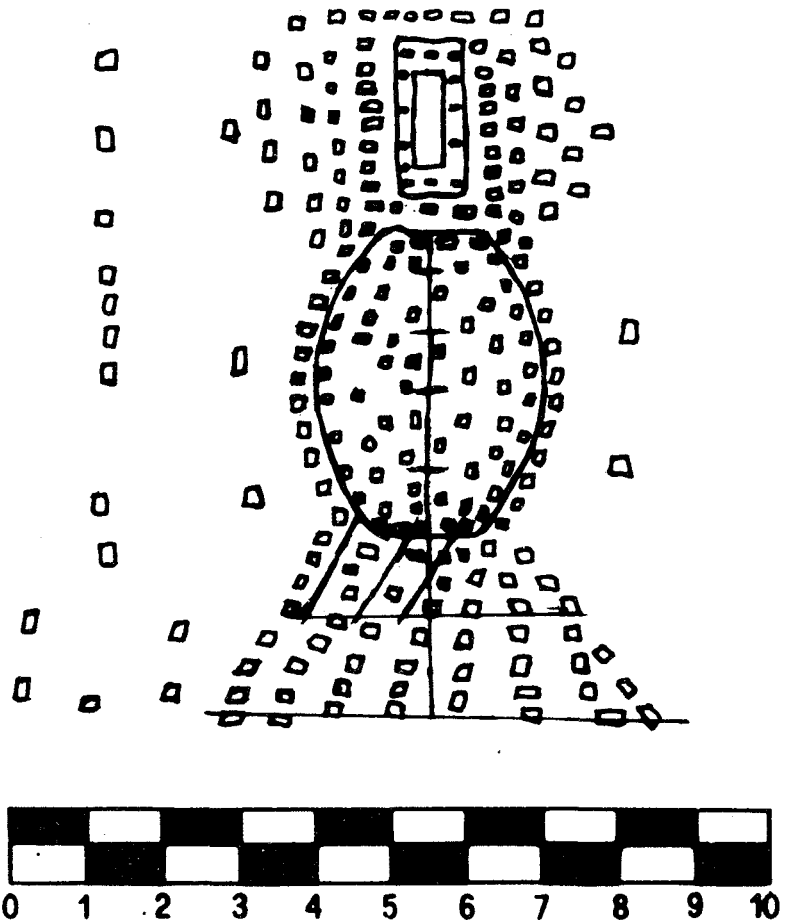


Figura N.º 3.—Detalle de la decoración ubicada en la zona de la boquilla, que se observa en la flauta elaborada con bambú y realizada —probablemente— a mediados del siglo XIX, propiedad de la familia Cardona (Firgas). Elaboración: Margarita I. Jiménez Medina.

las, que le hizo un forro de lata, yo las cogía mucho, él tenía cuatro, unas más finas, otras más gruesas hechas de caña de La India. Con dos y tres bujeros y otro detrás, que es quien acompaña, ahí se saca toda las canciones que quiera: malagueñas, isas, folías, yo la tocaba poco, pero recuerdo algo los toques de pastores» (D. Juan Cardona, 64 años, Firgas, III-98).

IX. LA PITA O PITO

Otro instrumento construido también en caña, tocado por los niños y pastores, era el conocido con el nombre de «*pita*» o «*pito*». Consiste, según la descripción de Talio Noda Gómez y Lothar Siémens Hernández, en un «*canuto*» de caña, cortado de tal manera que en una de las partes, concretamente en la superior, se realiza un rebaje cuidadoso (corte de unos 4 cm. de largo) «*para adelgazar el espesor y, luego, sobre este rebaje, se hiende con un cuchillo para sacar una delgada lengüeta*» (Noda Gómez y Siemens Hernández, 1984: 177). En la misma cara, pero en la parte inferior, se realizan los orificios de digitación, separados entre sí a 1,5 cm., aproximadamente, hasta un número, normalmente, de 6 agujeros.

«*La pita siempre la conocí, la tocaban gente mayor y los chiquillos, yo conocí un muchacho, de la quinta mía, que fue pastor también que la tocaba muy bien, cuando fuimos al cuartel en Puerto Cabras, se llamaba Antonio Rodríguez, llevó en la maleta hechas de aquí unas cuantas. Y tocaba dos juntas era un músico, un músico y era raro la noche que el Teniente Coronel no lo llamara para que tocara allí, para oírlo*» (D. José Guedes Rodríguez, 71 años, Casa Pastores, Santa Lucía Tirajana, III-98).

X. ESTUDIO MUSICAL [16]

10.1. DESCRIPCIÓN DE UN AERÓFONO

La flauta descrita en la figura número 4 es un aerófono tubular hueco, de perforación recta (cilíndrica), fabricada en cuerpo de caña, donde se practican perforaciones longitudinales anteriores (señalado con la letra **A**), en cuantía de dos a seis, generalmente y, eventualmente, otra posterior (**B**), para el dedo pulgar, que realiza el efecto de octavador armónico.

[16] Agradecemos el estudio musical que ha elaborado, para este apartado, D. Víctor Batista Velázquez.

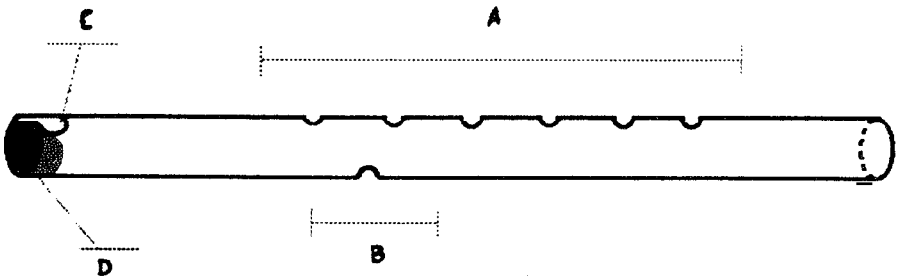


Figura N.° 4.—Descripción de un aerófono. Elaboración: Víctor Batista Velázquez.

La embocadura, consta de una incisión (**C**) o arista, donde se genera la emisión del sonido, ayudado por el corcho, tapón —o pipa— (**D**), que limita y dirige la entrada del aire; aunque en ocasiones, es la lengua del tocador, o su labio inferior, el que cumple esta función, a la hora de embocar el instrumento.

10.2. Análisis musical: los toques de flauta

El análisis de los diferentes toques de flauta de pastor detallados a continuación, cuyas transcripciones gráficas se adjuntan (fig. N° 5), se ha llevado a cabo a partir de unos fonogramas realizados sobre trabajo de campo, en la persona de D. José Guedes Rodríguez, que figura como encuestado.

Algunas observaciones importantes a tener en cuenta en el estudio de este trabajo, han sido el tipo de instrumento, con el que se ha realizado la grabación, y las aptitudes de musicalidad y retentiva del sujeto, que han condicionado la solución de continuidad de un hábito, tan erradicado de nuestras costumbres, como la utilización de estos instrumentos musicales propios del pastoreo.

La flauta utilizada en esta encuesta es recta, de caña, aguda en su timbre, de embocadura libre —es el propio tocador quien amolda su lengua en la boca del instrumento para hacerla sonar (flauta *ductus lingual*)—, sin orificio posterior (foto N° 1) y generadora de sólo cuatro sonidos fundamentales, sin que en ningún momento se hiciera alarde, por parte del intérprete, de provocar armónicos superiores, bien por falta de modificar la embocadura, bien por la presión del flujo de aire o, simplemente, por puro desconocimiento de este tipo de técnicas muy socorridas, para ganar registro en esta clase de aerófonos.
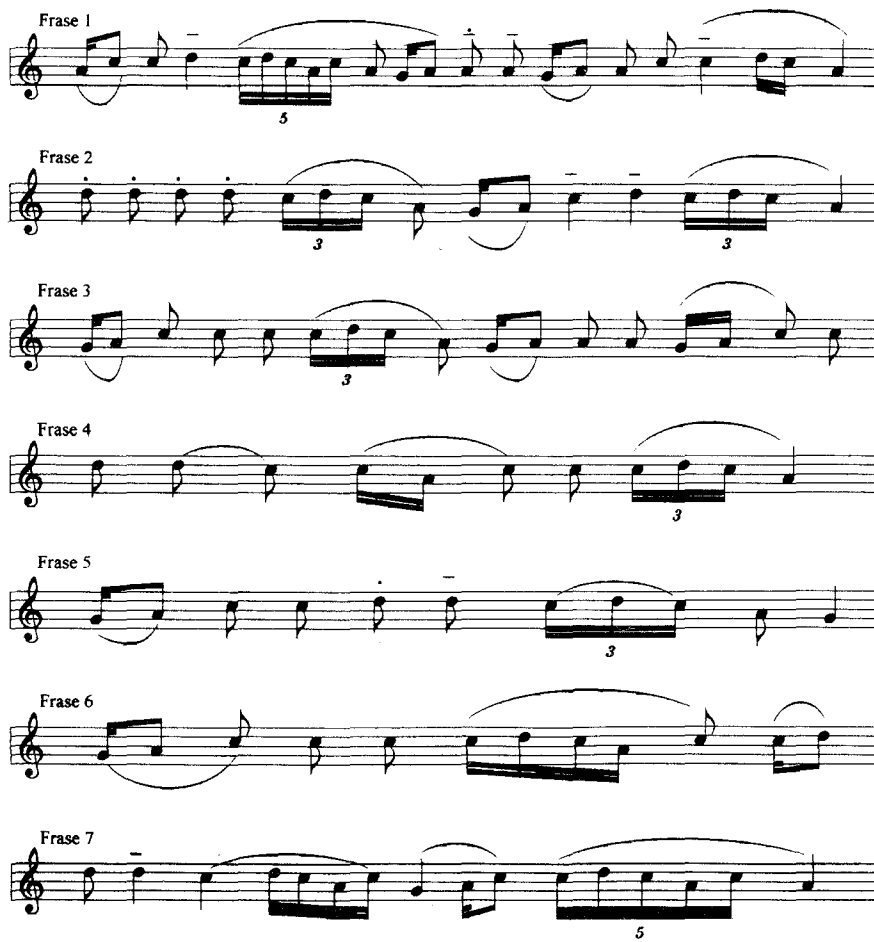


Figura N.° 5.—Transcripción gráfica de uno de los toques efectuados por D. José Guedes Rodríguez, compuesto de siete frases. Elaboración: Víctor Batista Velázquez.

Nos encontramos, pues, ante una construcción de frases, con la peculiaridad de contar con una tetrafonía en tonalidad de La y modalidad menor, con la relación de grados detallados en una de las ilustraciones (fig. N° 6), en orden ascendente: el VII grado (en posición subtónica), I (tónica), III (mediante) y IV (subdominante), estando el I^{er} grado, La, afinado en 440 hertzios, cosa muy poco frecuente en esta modalidad de instrumentos de fabricación tan artesanal.

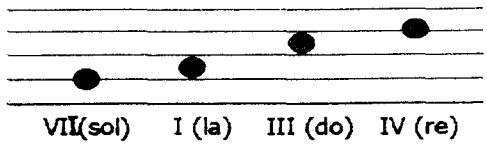


Figura N.° 6.—Tetrafonía en tonalidad de La y modalidad menor, con relación de grados detallados y en orden ascendente de uno de los toques efectuados por D. José Guedes Rodríguez. Elaboración: Víctor Batista Velázquez.

Consecuentemente, con esta especie de «corsé» melódico con el que nos encontramos, no debiera sernos muy complicado su análisis, aparentemente por la cantidad relativa limitada de frases posibles identificables, generadas por cuatro sonidos fundamentales; a menos, que no existiera patrón melódico alguno, que nos hiciera pensar en un orden lógico tramado en el discurso musical. En este sentido, otros informantes decían que:

> «*Si se sabían una canción con el pensamiento iban ellos pensándola y cantándola con la flauta*» (D. Rafael Molina Martín, 77 años, El Toscón, Tejeda, IV-98).

Por tanto, estamos ante frases sin una arquitectura melódica definida y carente de patrones rítmicos recurrentes, donde sí podemos reconocer la presencia de pulso, elemento que hila el conjunto de las improvisaciones que, a pesar de todo, no están carentes de discurso con sentido musical, pero que parece propiciado, más bien, por el efecto lúdico del movimiento de la digitación —este tipo de frases «suenan bien», se toquen como se toquen—; que por una construcción de inspiración puramente melódica. Nótese que el efecto más recurrido en la concatenación de sonidos, en todas las frases estudiadas, es la «floritura» —o notas de adorno—, que insistentemente, se suceden en la misma tesitura (do, re, do, la), invariablemente, constituyendo este hecho una clara evidencia del condicionante funcional de una melodía continuamente improvisada, subordinada a los recursos de la digitación.

El propio D. José Guedes Rodríguez nos comentaba que:

> «*Habían toques de pastores que unos tocaban mejor, había que estar práctico con eso. Esto es una herencia de pastores de toda la vida. Habían varios toques. Yo hago dos. Éstas eran las cosas de antes*» (D. José Guedes Rodríguez, 71 años, Casa Pastores, Santa Lucía de Tirajana, III-98).

Llegando, el mismo informante, a recitar una serie de versos, entre toque y toque:

1 «*Yo estuve un año queriendo*
a una rubia panadera,
pero con el calor del horno,
se me fue quedando morena».

2 «*Tú sos la palomita blanca*
y yo el palomito azul,
cuando llegues a mi casa,
te jago curruscuscus».

No obstante, la constancia de la existencia de otro tipo de aréfonos, más elaborados, con más prestaciones y la cita contrastada, por parte de los pastores, de algunos tocadores reputados integrantes de parrandas y serenatas, con la utilización de estos instrumentos, como elementos solistas, manifiestan una rica y variada utilización de las flautas-gaitas y pitas-pitos en el pasado, hoy tristemente difícil de rastrear.

XI. CONCLUSIONES

A raíz del estudio establecido, podríamos exponer las siguientes conclusiones:

En primer lugar, la flauta o gaita ha sido un instrumento tradicional, utilizado en el campo grancanario (repartido por toda la geografía insular), sobre todo en el mundo de los pastores. Si bien, desde la década de los cincuenta del presente siglo su uso ha decaído, siendo a partir de ese momento un recurso infantil y en la actualidad se ha perdido, casi definitivamente.

En segundo lugar, los estudios etnográficos y musicales sobre este tema han sido muy escasos. Sobresaliando las investigaciones llevadas a cabo por Talio Noda Gómez y Lothar Siemens Hernández (1984), para la isla de La Palma y por Manuel Lorenzo Perera, Julio Hernández Santos y Erika Hernández Acosta (1995), para la isla de La Gomera. Si bien, existen referencias anteriores enfocadas, sobre todo, a la descripción de la utilización de este instrumento, como motivo anecdótico, tal son las citas de René Verneau (1891) y, en otro orden de cosas, la posible procedencia prehispánica (muy controvertida, por cierto) de este instrumento, como planteaban Joseph de Viera y Clavijo (1785) y Antonio Hernández de Viana (1604).

En relación a la adscripción, o no, del mundo prehispánico de este instrumento musical —en cuanto a su procedencia—, creemos que todavía no existen datos para afirmar, o desmentir, su origen prehis-

tórico. Pues no hay evidencias arqueológicas materiales (restos de flautas) que así lo indiquen, ya que la fungibilidad de este tipo de material, hace que sea bastante difícil su localización (la caña de barranco es un elemento que se degrada con mucha facilidad). Por otro lado, la presencia en Europa y, sobre todo en la Península Ibérica, de estos elementos, indica unos paralelismos evidentes. Ahora bien, no se descarta la posibilidad de que la caña común existiera en Canarias antes del proceso de Conquista del siglo XV, por lo que no es ilógico pensar en que los antiguos canarios conocieran esta especie y pudieran, tal vez, construir instrumentos parecidos a las actuales flautas o gaitas. De la misma manera, las noticias aportadas por Antonio Hernández de Viana y Joseph de Viera y Clavijo, podrían ser erróneas, ya que mezclan elementos anteriores a la Conquista, con otros propios del mundo europeo. Como bien comentábamos anteriormente, dejamos ahí la reflexión.

En tercer lugar, es uno de los instrumentos más desconocido en Gran Canaria, que aun pareciendo pobre o «primitivo», no deja de ser un elemento característico y enriquecedor de la cultura popular, sobre todo, en otros tiempos, no tan lejanos y, especialmente, en el mundo pastoril.

En cuarto lugar, el estudio musical revela que los toques actuales que hemos analizado, por lo menos algunos, poseen una melodía indefinida, carente de patrones rítmicos recurrentes. Sin embargo, existe presencia de pulso, improvisación y de discurso musical, propiciado, más bien, por el efecto lúdico del movimiento de la digitación, que por una construcción de inspiración puramente melódica. En este sentido, se aprecia una presencia de florituras o notas de adorno.

Ahora bien, en el pasado las flautas se tocaban con otros instrumentos, como las guitarras, bandurrias, timples, tambores, etc. y los tocadores eran capaces de, no sólo acompañar, sino de interpretar, piezas musicales como isas, folías, malagueñas, pasadobles, tangos, etc. No en vano, René Verneau (1891) —hombre versado, en su época— fue testigo directo de interpretaciones musicales, con un alto grado de calidad, tanto en la isla de Gran Canaria, como en El Hierro.

En esta línea, hay que recalcar que las flautas se usaban en numerosas ocasiones, desde los pastores —cuando guardaban el ganado—, en el Rancho de Ánimas de La Aldea, en las misas de Nochebuena, en las misas de La Luz, en las fiestas de San Juan, en los bailes de San Pascual, en los Carnavales, hasta en reuniones de vecinos, en fiestas, bailes locales, parrandas y bautizos. Además, de

servir de medio de comunicación entre los pastores, que la utilizaban para poder salvar la accidentada orografía de la cumbre. Asimismo, algunas de ellas, presentan una rica decoración (si bien, lo normal es que aparezcan sin motivos decorativos alguno) y todavía, después de cincuenta, sesenta o, inclusive, ciento cincuenta años, existen flautas perfectamente conservadas.

Evidentemente, éste no es un trabajo acabado, sino una aproximación, que podría ser retomado y ampliado en un futuro. En nuestra opinión, uno de los objetivos principales que debería tener este estudio, es la recuperación de este elemento en los repertorios de grupos folklóricos y colectivos de música popular. Incentivando, para ello, talleres, cursos, etc., sobre todo, enfocados a la población escolar; aspectos que abarcarían desde la fabricación del instrumento, hasta el aprendizaje del toque del mismo.

Glosario de términos científicos

Almendrero	*Plunus* spp.
Balo	*Plocama pendula*
Cabra	*Capra hircus* spp.
Caña común o de barranco	*Arundo donax*
Caña india o bambú	*Arundinaria japonica* Sieb. & Zucc.
	Bambusa vulgaris Schrad.
	Phyllostachys spp.
	Sasa spp.
Cebada	*Hordeum vulgare* spp.
Cochinilla	*Coccus cacti*
Drago	*Dracaena draco*
Higuera	*Ficus carica*
Hortiga o jortiga	*Ortica dioica*
Millo	*Zea mays* spp.
Mimbrera	*Salix* spp.
Oveja	*Ovis aries*
Perro	*Can cannis* spp.
Pita	*Agave americana*
Retama	*Teline microphylla*
Sao	*Salix canariensis*
Tabaiba	*Euphorbia obtusifolia*
	Euphorbia balsamifera
Tunera india	*Opuntia ficus barbarica*
Vaca	*Bos taurus* spp.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no podía haberse documentado sin la colaboración de diferentes personas. Quisiéramos finalizar el mismo, mostrando nuestro agradecimiento a los informantes: D. José Moreno Jiménez (San José de Los Caideros, Gáldar), D. Manuel Godoy García (Las Arbejas, Artenara), D. José Guedes Rodríguez (Casa Pastores, Santa Lucía de Tirajana), D. Carmelo Rodríguez Pérez (Lanzarote, Valleseco), D.ª María Teresa Viera Marrero (Bañaderos, Arucas), D. Santiago R. Jiménez González (Santidad, Arucas), D. Rafael Molina Martín (El Toscón, Tejeda), D. Pedro Déniz Rodríguez (Arucas), D.ª María de la Fé Castellano (El Lomito, Firgas), D. Juan León (El Tablero de Maspalomas, San Bartolomé de Tirajana), D. Juan Sarmiento (Tejeda), D. Tomás Antigua Guerra (Valleseco), D. Juan Dávila Hernández (Arucas), D. Ambrosio Quintana Medina (El Toscón, Tejeda), D. Manuel Feliciano Quintana Ramos (El Juncal, Tejeda), D. Vicente Cardona Rodríguez (Fontanales, Moya), D. Juan Sosa (El Pagador, Moya), D.ª Concepción Quintana Medina (El Toscón, Tejeda), D.ª Tomasa Almeida Hernández (La Degollada, Tejeda), D. Juan Cardona (Firgas), Dª Antonia Cardona (Firgas), Dª Justa Cardona (Firgas), Dª Irene Godoy García (Las Arbejas, Artenara), D. Andrés Corredera Santana (El Pagador, Moya) y D. José Henríquez Ramos (Juncalillo, Gáldar).

Asimismo, al Dr. D. Manuel J. Lorenzo Perera, Profesor de Historia del Centro Superior de Educación de la Universidad de La Laguna, por el seguimiento que ha llevado a cabo, el asesoramiento etnográfico, la inestimable ayuda y, sobre todo, por sus aportaciones.

A D. J. Javier Morales Medina, Lcdo. en Ciencias Biológicas, por el asesoramiento botánico y por acompañarnos en las labores de campo.

A D. Víctor Batista Velázquez, Graduado Superior en Música, por el estudio musical, por el seguimiento que ha llevado a cabo y por la inestimable ayuda.

A D. Manuel Pérez Domínguez, Graduado en Música, por acompañarnos en las labores de documentación y por el asesoramiento musical.

A D.ª Margarita I. Jiménez Medina, Estudiante de Topografía de Ciclo Formativo, por los dibujos realizados.

A D. Javier Gil León, Técnico de la Consejería de Agricultura, Pesca y Alimentación del Gobierno de Canarias, por ponernos en contacto con varios pastores.

A D. José Pedro Suárez Espino, Profesor de Educación Primaria, por las referencias aportadas sobre el uso de la flauta, en el Rancho de Ánimas de La Aldea de San Nicolás de Tolentino.

A D.ª María Teresa Santana Viera, Lcda. en Historia Contemporánea, por el seguimiento que ha llevado a cabo y por la infraestructura informática cedida.

Finalmente, a D.ª Fátima Rubio Fleitas, Profesora de Educación Primaria y Lcda. en Psicopedagogía, por realizar algunas entrevistas y, sobre todo, por acompañarnos y animarmos durante las labores de campo.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE BAZTÁN, Ángel (ed.), 1995: *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural.* Ed. Boixareu Universitaria. Barcelona.

BARANDIARÁN, José Miguel de, 1975: «Guía para una encuesta etnográfica». *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra.* Volumen II, pp.: 277-325.

BONTE, Pierre e IZARD, Michel, 1996: *Diccionario de Etnología y Antropología.* Ed. Akal. Madrid.

CAMPUZANO, Ramón (ed.), 1864: *Diccionario manual de la Lengua Castellana. Arreglado á la ortografía de la Academia Española y el más completo de cuantos se han publicado hasta el día.* Ed. impresor Ramón Campuzano. Madrid.

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Víctor M., 1991 (1ª ed. 1990): *Teoría y método de la Arqueología.* En VV.AA. *Historia Universal. 1. Prehistoria.* Ed. Síntesis. Madrid.

GONZÁLEZ HENRÍQUEZ, M.ª Nieves; RODRIGO PÉREZ, Julio D. y SUÁREZ RODRÍGUEZ, Carlos, 1986: *Flora y vegetación del Archipiélago Canario.* Ed. Edirca. Madrid.

GRAU BASAS Y MAS, Víctor, 1980 (ed. 1888): *Usos y costumbres de la población campesina de Gran Canaria (1885-1888).* Edición de Liliana Barreto y Lothar Siemens Hernández. Ed. Museo Canario. Madrid.

HERNÁNDEZ DE VIANA, Antonio, 1991 (1ª ed. 1604): *Antigüedades de las Islas Afortunadas de la Gran Canaria, conquista de Tenerife y aparición de la Santa Imagen de Candelaria.* En VV.AA. *Biblioteca básica canaria.* Volumen 5. II tomos. Edición de María Rosa Alonso. Ed. Gobierno de Canarias. Madrid.

KUNKEL, Günther (coord.), 1992: *Flora y vegetación del archipiélago canario. Tratado florístico de Canarias.* II tomos. Ed. Edirca. Madrid.

LOBO CABRERA, Manuel, 1989: *Monedas, pesas y medidas en Canarias en el siglo XVI.* Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria. Madrid.

LORENZO PERERA, Manuel J.; HERNÁNDEZ SANTOS, Julio y HERNÁNDEZ ACOSTA, Erika. 1995: «Toques de flauta de los pastores gomeros». *Tenique. Revista de Cultura Popular Canaria.* Nº 3, pp.: 85-106.

MURCIA SUÁREZ, Macarena, 1997: «Aproximación metodológica para el estudio de la tecnología y la cultura material de oficios artesanos tradiciona-

les recientemente desaparecidos». *Actas del III Congreso de Historia y de la Antropología y Antropología aplicada*. Tomo II, pp.: 357-381.

NODA GÓMEZ, Talio y SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. 1984: «Los aerófonos tradicionales en la isla de La Palma». *Revista de Musicología*. Volumen VII. N.º 1, pp.: 171-189.

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA, 1970: *Diccionario de la lengua española*. Ed. R.A.L.E. Madrid.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Lidia y SUÁREZ ESPINO, José Pedro (coord.), 1996: «El rancho de ánimas de La Aldea (Gran Canaria)». *El Pajar. Cuaderno de Etnografía Canaria*. Nº 1, pp.: 20-29.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, 1969 «Instrumentos de sonido entre los habitantes prehistóricos de las Islas Canarias». *Anuario de Estudios Atlánticos*. Nº 15, pp.: 356-366.

— 1977 a: «La música aborigen». En Millares Torres, Agustín (1.ª ed. 1895). *Historia General de las Islas Canarias*. Tomo I. Edición complementada con elaboraciones de diversos especialistas. Ed. Edirca. Santa Cruz de Tenerife, pp.: 347-365.

— 1977 b: *La música en Canarias.Síntesis de la música popular y culta desde la época aborigen hasta nuestros días*. Ed. Museo Canario. Madrid.

VV.AA. 1974 (1ª ed. en francés 1967): *Gran enciclopedia Larousse*. Tomo III. Ed. Larousse. Barcelona.

VERNEAU, René, 1981 (1.ª ed. 1891): *Cinco años de estancia en las Islas Canarias*. Edición de Manuel J. Lorenzo Perera. Ed. J.A.D.L. La Laguna.

VIERA Y CLAVIJO, Joseph de, 1967 (1ª ed. 1783): *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*. Edición crítica de Alejandro Cioranescu y Marcos G. Martínez. II tomos. Ed. Goya. Santa Cruz de Tenerife.

— 1982 (1.ª ed. 1799): *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*. Edición crítica de Manuel Alvar. Ed. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria.

SIGLOS XVI AL XVIII

HISTORIA DE LOS ÓRGANOS DE LA CATEDRAL DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA *

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ
Universidad de La Laguna

Trasladado el obispado de Canarias del Rubicón (Lanzarote) a Gran Canaria en 1483, una vez finalizada la conquista de la isla, y tras la erección en el Real de Las Palmas de una pequeña iglesia de-

* Como homenaje a la pionera e incansable investigadora de la Música en Canarias, Lola de la Torre, he pensado que lo mejor que puedo dedicarle es un estudio de los órganos del primer templo del Archipiélago, al que consagró tantos años de su vida recogiendo las noticias musicales de los libros de actas capitulares. Estos extractos documentales que hoy están depositados en el Archivo de Música de El Museo Canario son los que en gran medida han servido de base para este trabajo, si bien hemos acudido a otras fuentes, que serán mencionadas en su momento oportuno, e incluso hemos consultado algún libro de actas (el 42, que comprende los años 1751 y 1752), que en su momento no estuvo a su disposición. Los extractos correspondientes al siglo XVI, precedidos por una breve historia de la capilla, pueden verse en Lola de la TORRE, *La Música en la Catedral de Las Palmas, 1514-1600. Documentos para su estudio,* Madrid, SEdeM, 1983. En cambio, los del siglo XVII se están publicando bajo el título de «Documentos sobre la Música en la Catedral de Las Palmas» en esta revista de *El Museo Canario*, vol. L (1601-1605), págs.401-439; vol. LI (1606-1620), págs.529-605; vol. LII (1621-1640), págs. 491-582; y vol. LIII (1641-1660), págs. 599-672, años 1995, 1996, 1997 y 1998 respectivamente. Seguirán publicándose en números sucesivos hasta la mitad del pasado siglo en que finalizó su trabajo de recopilación esta investigadora. Para simplificar las referencias, todos los datos extraídos de los acuerdos

dicada a Santa Ana, se piensa construir un templo digno de albergar la sede episcopal, bajo el impulso del obispo Diego de Muros. Las obras comenzaron hacia 1500 dentro del estilo hasta entonces imperante, el gótico, y bajo la dirección del arquitecto Diego Alonso, al que siguieron en el curso del siglo otra serie de maestros que no viene al caso citar aquí [1]. Pero, como se quiso conservar por el momento la iglesia de Santa Ana que iniciara el obispo Juan de Frías en 1485 y que al parecer se terminó unos seis años más tarde [2], y se consagró en 1496 [3] —edificación que más tarde recibiría el nombre de «iglesia vieja» o parroquia del Sagrario—, el nuevo templo comenzó a ser erigido por los pies de las naves y no por la cabecera, como era lo usual [4]. Por lo tanto, las naves actuales pertenecen a la parte más antigua del recinto, que se denominó a partir de su inauguración en 1572 «iglesia nueva». Suspendidas las obras desde esta

---

capitulares, tanto los tomados de los trabajos de Lola de la Torre, como los recogidos por mí directamente, serán citados bajo las siglas ACCLP (= Actas capitulares de la catedral de Las Palmas) seguidas de la fecha correspondiente.

[1] Sobre la historia de la catedral existe una amplia bibliografía, entre la que destacamos los trabajos de Antonio RUMEU DE ARMAS, *Piraterías y ataques navales contra las Islas Canarias*, Madrid, 1948-1950, tomo II, págs. 269-279 y tomo III, págs. 307-346; y «Diego Nicolás Eduardo, arquitecto de la Catedral de Las Palmas» en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 39, Madrid-Las Palmas, 1993, págs. 291-369; Jesús HERNÁNDEZ PERERA, «Sobre los arquitectos de la Catedral de Las Palmas 1500-1570», en *El Museo Canario* (Homenaje a Simón Benítez Padilla, vol. I), año XXI, n.º 73-74, Las Palmas de Gran Canaria, 1960, págs. 253-304, artículo del que el Cabildo Insular de Gran Canaria ha hecho una reedición en 1998; Enrique MARCO DORTA, «Pedro de Llerena, arquitecto de la Catedral de Las Palmas» en *Revista de Historia Canaria*, núms. 121-122, La Laguna, 1958, págs. 123-127; *Planos y dibujos del Archivo de la Catedral de Las Palmas*, El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1964; y «Alonso Rodríguez y la Catedral de Las Palmas» en *Miscelánea del Arte. Homenaje a Diego Angulo Iñíguez*, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C. Madrid, 1982, págs. 59-62; y Santiago CAZORLA LEÓN, *Historia de la Catedral de Canarias*, Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1992.

[2] Jesús HERNÁNDEZ PERERA, *Los arquitectos de la Catedral de Las Palmas*, op. cit, pág.57 (Citamos la reedición de 1998).

[3] Lola de la TORRE en *La Música en la Catedral de Las Palmas, 1514-1600. Documentos para su estudio*, Madrid, SEdeM, 1983, pág. 6.

[4] Lola de la Torre en la obra anteriormente citada, pág.6, opina, por el contrario, que no se trataba de dos templos diferentes sino del mismo. Según su criterio, en la primera fase de la construcción se habría hecho la cabecera hasta el crucero y en la segunda se edificaría desde éste hasta los pies, sólo que se comenzaría esta segunda fase a partir de la portada. Se basa para ello en los estatutos de 1513, que dicen: *Y esta situación se guarde luego que sea acabada de hacer la media iglesia, del crucero a la puerta.*

fecha por falta de recursos económicos, se reanudaron en 1781 bajo las directrices de Diego Nicolás Eduardo, a cuya muerte le sustituyó José Luján Pérez. En esta época se demolió la vieja iglesia y se edificó la cabecera actual en forma rectangular, además de añadírsele una nueva fachada. En junio de 1805 se bendecía el nuevo recinto.

De esta manera, hoy nos encontramos con una magnífica edificación de tres naves con capillas laterales cubiertas por bóvedas de crucería, y con el órgano situado en la capilla de San Jerónimo, en el lado del Evangelio y cerca de los pies. Pero hasta esta ubicación actual, que es bastante reciente, los diferentes instrumentos que se han ido sucediendo en la vida musical del templo tuvieron asentamientos diversos, según fueran su tamaño, las necesidades litúrgicas y, por supuesto, las vicisitudes de construcción de la fábrica. De ello iremos dando cuenta a lo largo de nuestra exposición.

Ahora bien, si en el plano artístico las Islas Canarias se incorporaron muy tarde a una corriente evolutiva que tenía muchísimos siglos de existencia, en el campo organístico la catedral canaria nació en el momento en el que el órgano europeo iba a alcanzar su madurez y se incorporaba plenamente a la vida de las capillas musicales. En efecto, desde finales del siglo XIV y hasta comienzos del XVI el órgano deja atrás las limitaciones técnicas medievales y va a ir adquiriendo su fisonomía más característica: uno o dos teclados cromáticos manuales, un teclado de pedal en muchos casos, registros diversificados (Principales, Flautas y Lengüetería) y repeticiones en los registros compuestos, además de determinadas mejoras mecánicas como la implantación de la reducción, el secreto de resortes y el de correderas, etc.

Debido a todo ello, el uso del órgano se va a ir afianzando a lo largo del siglo XV en las catedrales e iglesias más importantes de la Península, para pasar ya en el siglo XVI a generalizarse en las parroquias rurales y urbanas [5]. Y es justamente en el paso de esos dos siglos cuando la catedral de Las Palmas comienza su andadura en el campo musical y, como es natural, su cabildo se preocupa por estar al día en este terreno.

---

[5] Louis JAMBOU, *Evolución del órgano español. siglos XVI-XVIII*, vol. I, Ethos-música. Serie académica 2, Universidad de Oviedo, 1988, pág. 36 y ss.

EL SIGLO XV

Ya mucho antes de que se creara la capilla de música en torno a 1506 [6] la iglesia tenía un órgano. Lo había regalado el comerciante flamenco Adrián Manglés, casado con Sofía de Santa Gadea, hija del conquistador del mismo apellido. Manglés fue un gran protector de la catedral y donó al cabildo, además del instrumento que hizo traer de Florencia, la madera para el coro donde iba a ser asentado [7].

No sabemos si de Florencia vinieron uno o dos instrumentos, pero lo cierto es que en 1521 el cabildo se plantea hacer órganos nuevos porque *los que agora están en la iglesia son mui corrutos y syn rremedio* [8], lo que demuestra que eran al menos dos los que poseía el templo catedralicio en aquellos años. Esto era bastante usual en todos los templos, teniendo en cuenta que se trataba de pequeños instrumentos fácilmente transportables, es decir, órganos positivos de pie o quizás alguno de mesa para las procesiones, con usos diferenciados por consiguiente.

El hecho de que el (los) instrumento(s) italiano(s) estuviera(n) inservible(s) tras apenas dos décadas de uso (la vida de un órgano tiene como término medio unos cien años), es decir, que ni siquiera pudiera(n) ser reparado(s), nos induce a pensar que en su construcción se utilizaron maderas inadecuadas para resistir la humedad del cercano mar, humedad que también afectaría a la tubería y a deter-

---

[6] No se sabe con certeza cuándo se constituye la capilla, pues faltan las actas capitulares anteriores a 1514, pero según un acta de 1536 recogida por Lola de la TORRE, en *La Música en la Catedral de Las Palmas, 1514-1600. Documentos para su estudio,* Madrid, SEdeM, 1983, doc. 119 y que más tarde vuelve a mencionar Santiago CAZORLA LEÓN en *Historia de la Catedral de Canarias*, Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, págs. 516-517, se indica que hacía treinta o más años que ya existía.

[7] La noticia es recogida por Antonio RUMEU DE ARMAS, *Piraterías y ataques navales a las Islas Canarias,* vol. I, pág. 120, nota 13, pero no cita la fuente. Quizás el dato esté recogido en el «Libro de recuerdos del Cabildo Catedral». También lo menciona Lola de la TORRE, «La capilla de música de la catedral de Las Palmas» en la moderna edición de la *Historia general de las Islas Canarias* de Agustín MILLARES TORRES, vol. IV, Las Palmas, 1977, págs. 270-279, texto que es reproducido a su vez bajo el título de «Historia de la Capilla de música de la Catedral de Las Palmas» en el disco *Maestros de Capilla de la Catedral de Las Palmas (siglos XVII-XVIII), Monumentos históricos de la Música española.* Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia (MEC 1021), Madrid, 1979, s/p.

[8] ACCLP, 12-VII-1521. Este dato lo recoge también Agustín MILLARES TORRES, *Anales de la Capilla de Música de la Catedral de Las Palmas,* manuscrito inédito en El Museo Canario y Santiago CAZORLA LEÓN, *op. cit.* págs. 287 y 288.

minados elementos de la mecánica, aparte de la acción devastadora de los xilófagos en ellas.

EL SIGLO XVI

De esta manera, y ante la necesidad de tener instrumentos en condiciones para el buen desarrollo del culto, el cabildo decide llegar a un acuerdo con el organero de origen portugués, Pedro Dias, para que haga los nuevos órganos:

> «... quel partido que la otra vez se hazía con Pedro Diaz se efectue agora... pues viene en él que sus mercedes acordavan que desta manera y dando fianças buenas y abonadas al dicho Pedro Dias le den treinta doblas para los materiales, los quales ha de dar fechos dentro del termino que con él fuere asentado. Item con condición que después de hechos los dichos órganos sean a contento y apreçiados por dos personas sabidoras para que lo que aquellas dixeren que valen se le pague. Item asimismo le mandan dar salario por que tenga a su cargo el relox y el concierto de los órganos, el qual se a de asentar de que vuelva de la isla de Tenerife y venga su muger. Y esto acordaron e mandaron porque les parece ques persona que trae mucho bien y utilidad a la iglesia» [9].

Pedro Dias [10] estaba establecido en La Laguna al menos desde 1518, ya que en abril de ese año el Adelantado le concede unos solares en la villa de arriba [11]. No obstante, ante la petición del cabildo catedralicio se traslada a Las Palmas con su familia, donde va a vivir hasta 1530, pues al mismo tiempo que se le encargaba la construcción de los órganos nuevos (suponemos que serían dos), se le contrataba como relojero y afinador de los mencionados órganos, como se ha visto en el acta anterior.

El contrato se llevó a afecto y un año más tarde se le ordena al mayordomo *envíe por el estaño y plomo para los órganos que están*

---

[9] ACCLP, 12-VII-1521.

[10] Lola de la TORRE, *La Música en la Catedral de Las Palmas, 1514-1600. Documentos para su estudio, op. cit.*, págs.7, 8 y 85, le adjudica como segundo apellido Coutinho, si bien ignoramos en qué documento aparece, porque en las actas no se menciona.

[11] Elías SERRA RAFOLS, «Las datas de Tenerife» (Libros I a IV de datas originales), Libro IV, cuaderno 10, doc. 1817-26, en *Fontes Rerum Canariarum*. Colección de textos y documentos para la Historia de Canarias XII. Intituto de Estudios Canarios, La Laguna-Tenerife, 1978.

comenzados a hacer... [12]. Aunque la documentación existente es muy parca a la hora de dar referencias sobre las características de los instrumentos construidos por Pedro Dias, es plausible pensar que fueran organitos procesionales de tan sólo dos registros, entonación de seis palmos y medio o siete y con un flautado tapado metido dentro de la caja, si nos fijamos en la cantidad abonada para comprar sus materiales, treinta doblas (15.000 maravedíes), como los que haría veinte años más tarde su hijo Baltasar de Armas para las iglesias laguneras, en cuyos contratos figuran cantidades similares y se especifica un número exiguo de juegos [13].

Ahora bien, a pesar de que es evidente que Pedro Dias construyó unos órganos en 1522, el 27 de abril de 1527 el cabildo vuelve a plantearse el hacer nuevos instrumentos y esta vez decide traer un organero de Flandes para tal fin:

> «En este dicho día estando ayuntados en su cabildo...sus mercedes platicando çerca de la neçesidad que en esta santa iglesia ay de órganos y como no ay aparejo para hazer en estas islas y como en Flandes se hará mui mejor que en otra parte, cometieron al canónigo Cervantes que hablase con maestre Joan flamenco para que se dé orden como el dicho maestre Joan escriva a Flandes a cualquier buen maestro que a él le paresçiere para que por su interçessión venga y traiga aparejo para los hazer y sus mercedes para concluir y conçertar este con el dicho maestre Joan dieron comisión al dicho canónigo Cervantes y que escriviendo a las personas que han de venir o persona, sus mercedes mandan que se escriva a quien proveyere lo de la plata que provea de cien ducados para que se den a la persona o personas que han de venir a hazer los órganos, los çinquenta que se les da muertas porque venga y los çinquenta prestados para que los pagara a la iglesia en la obra que se hiçiere y que para que estará seguro el dicho maestre Joan dé seguridad a los maestros que han de venir a quien dieren los dichos çien ducados en Flandes y con esta seguridad el dicho canónigo lo conçierte e concluya» [14].

Desde luego, en un primer momento sorprende el hecho de que sólo cinco años más tarde de que Pedro Dias hubiera realizado unos instrumentos para la catedral, el cabildo piense en hacer otros, y además con cierto apremio; pero si nos fijamos en la cronología del mobiliario de la iglesia, todo parece lógico. En mayo de 1526, el maestro Roberto, de origen flamenco, finalizaba la sillería del coro

[12] ACCLP, 26-IX-1522. También lo recoge Santiago CAZORLA, *op. cit.*, pág. 288.

[13] Los datos de estos instrumentos los publicaremos en un trabajo posterior sobre las iglesias de La Laguna.

[14] ACCLP, 1-IV-1527. También lo cita Santiago CAZORLA, *op. cit.* pág. 288.

que había sido confeccionada en madera de borne traída de Flandes por el ya mencionado Manglés [15]. Por lo tanto, no tiene nada de particular que los canónigos contemplen entonces la posibilidad de tener unos órganos acordes con el recinto en el que iban a ser instalados. Y es por ello por lo que ruegan a otro flamenco residente en Gran Canaria, que trate de buscar en su país un organero que quiera desplazarse a la isla para construirlos. De esa manera, se harían las cajas del mismo estilo del coro y se adaptaría la hechura de los instrumentos al lugar que se le tuviera designado en su interior, colocándolos sobre tribunas.

Esta decisión del cabildo catedralicio pone de manifiesto, en primer lugar, que los canónigos no estaban satisfechos con los órganos que había construido Pedro Dias o sencillamente que conocían sus limitaciones como organero, puesto que ante la necesidad de otros instrumentos, que evidentemente querían de mayor tamaño, se los hubieran encargado a él de nuevo, al estar todavía al servicio de la catedral como relojero y afinador; y, en segundo lugar, que sabían de las excelencias de la organería flamenca, promotora, junto con la región germana septentrional, de todas las reformas organísticas que tuvieron lugar en Europa a fines de la Edad Media.

Hay que indicar que en esa época del comienzo del reinado de Carlos I, en la que Flandes forma parte del Imperio español, la llegada de organeros de esa procedencia a las ciudades de la antigua Corona de Castilla es aún esporádica, permaneciendo éstos, además, en el anonimato, como es el caso del constructor que hizo un instrumento para la catedral de León en 1521 [16]. Pero, ya en la segunda mitad del siglo, la presencia de estos artífices en la Península se intensificará, debido a la expansión de la Reforma luterana por las tierras del Norte, que detendrá por un tiempo la construcción de órganos en esas zonas. A partir de ese momento, los organeros flamencos se identificarán por sus nombres, como sucede con Maese Jorge, que hace el órgano de la catedral de Sevilla [17], o con la fami-

[15] Jesús HERNÁNDEZ PERERA, «La Catedral de Santa Ana y Flandes» en *Revista de Historia*, vol. XVIII, n.º 100, Universidad de La Laguna, La Laguna, 1952, págs. 442-454; reedición por el Cabildo de Gran Canaria en el volumen homenaje a este investigador titulado *Los arquitectos de la Catedral de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1998, págs. 139-143.

[16] Louis JAMBOU, *op. cit.* pág. 26. Este autor también cita el ejemplo de la catedral de Las Palmas.

[17] José Enrique AYARRA, *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, págs. 33 y ss; y *El órgano en Sevilla y su provincia*, Caja de Ahorros Provincial de San Fernando, Sevilla, 1978, págs. 26-29.

lia Brevos (Gilles y sus hijos Gaspar, Juan, Miguel y Nicolás), que trabajará en los de El Escorial [18]. Este panorama indica que la petición de un organero flamenco por parte del cabildo catedralicio de Las Palmas es bastante temprana con relación a lo ocurrido en otras áreas peninsulares. Pero este hecho no es extraño en unas islas perfectamente conectadas con esa zona europea a causa del comercio del azúcar, lo que permitía, por otra parte, realizar encargos de piezas artísticas flamencas para dotar a los nuevos templos que se estaban erigiendo, encargos a lo que no fue ajena la iglesia catedralicia de Santa Ana [19].

Aunque no poseemos más noticias sobre este asunto, parece cierto que los organeros flamencos vinieron a Las Palmas e hicieron otros dos instrumentos mayores que los existentes, porque en varios acuerdos capitulares de esta centuria se habla de órganos «grandes» y «pequeños» e incluso en un documento se especifica que eran cuatro órganos los que poseía el templo, como se verá más adelante.

De esta manera, en 1532, cuando ya Pedro Díaz no está al servicio de la catedral, quizás por fallecimiento, se contrata a Joan de Rivera, que era además campanero y barrendero, para *entonar los órganos grandes e pequeños* [20], mientras que en 1538 es Francisco Díaz, relojero, el que va a *lympiar los organos* [21].

Entre 1542 y 1551 existe un vacío documental al no haber actas en esos años, lo que nos impide conocer el nombre de la persona encargada de esos menesteres, pero ya a partir de la década de los cincuenta será el organista Baltasar de Armas quien se ocupe o se despreocupe de ellos, como vemos en 1556, cuando el cabildo se queja de *que por quanto Baltazar Darmas, organista avía llevado liçencia para la isla de Lançarote por sierto termino y era ya pasado y mucho más y que en los organos veía falta de no los tañer y otras cosas que en ellos se recreçían que pedía y si necesario era requería no ganase salario ninguno mas de lo que la liçencia desía...* [22].

Y frente a esta queja nos encontramos unos años más tarde, en 1563, con el reconocimiento del cabildo a los buenos servicios que prestaba este personaje por lo que se le aumenta el sueldo: *...aviendo visto el mucho trabajo que al presente tiene Baltazar Darmas ansi en tañer los organos como en afinallos que son* ***quatro organos*** *y en*

[18] Louis JAMBOU, *op. cit.*, págs. 26 y s.
[19] Jesús Hernández Perera, «La Catedral de Santa Ana y Flandes», *op. cit.*
[20] ACCLP, 3-I-1532.
[21] ACCLP 19-VIII-1538.
[22] ACCLP, 20-VII-1556.

otras cosas y ver el poco salario que tiene con el mucho trabajo acordaron y mandaron que tenga más de salario çinquenta doblas... [23], documento en el que se explicita afortunadamente el número de instrumentos que entonces tenía el templo.

Baltasar de Armas era hijo del organero Pedro Dias y de Leonor de Armas, de la que tomó su apellido. Fue contratado como organista el 20 de octubre de 1528 cuando aún era muy joven y estaba aprendiendo a tocar el instrumento, mientras el cabildo trataba de contratar a un organista experto en Sevilla [24], aunque al final se tuvo que conformar con Simón Luzardo, que residía en la isla [25]. Entre 1530 y 1553, año en que es despedido como relojero de la catedral (posiblemente a causa de la crisis que provocó en la ciudad de Las Palmas la invasión francesa en la isla de La Palma), no tenemos ninguna otra noticia de Baltasar de Armas en relación a este templo. Sí, en cambio, sabemos que estuvo en Tenerife y que construyó varios órganos para iglesias de La Laguna, aunque los hizo en su taller de Las Palmas.

Como es obvio, debió aprender el arte de la organería con su padre, pero no tenemos constancia de que hiciera algún instrumento para la catedral grancanaria, a menos que construyera alguno durante la década de los cuarenta, época de la que no existen actas capitulares. Es posible que su dedicación a la organería fuera de su isla y su estancia temporal en Tenerife en los años treinta se hubiera debido a la crisis económica por la que atravesó la capilla de música catedralicia en esos años, estando a punto de disolverse en el año 1536 por motivos económicos [26]. Pero, lo cierto es que a partir de los años cincuenta lo encontramos de nuevo al servicio de la catedral como organista, afinador y relojero, puestos que desempeñó hasta su muerte en 1572. Casado con Margarita Martínez, tuvo dos hijos que también sirvieron en el mismo templo, Luis de Armas, que fue cantor y organista y emigró a Santa Fe donde llegó a ser maestrescuela, y Baltasar de Armas, que le sucedió en el cuidado de los órganos catedralicios [27].

En efecto, ya desde 1569 comienza a realizar trabajos de afinación Baltasar de Armas Martínez [28], primero tan sólo en los organi-

[23] ACCLP, 14-VI-1563.

[24] ACCLP, 20-X-1528, 22-IV-1530, 3-X-1530.

[25] ACCLP, 31-III-1531.

[26] ACCLP, 19-V-1536 y del 22-IX-1536.

[27] ACCLP, 2-I-1553, 20-VII-1556, 6-VI-1558, 10-VI-1558, 29-VIII-1558, 12-V-1559, 20-XI-1559, 10-I-1560; 14-VI-1563, 4-XII-1564, 9-VII-1565, 11-I-1568; 9-I-1569; 13-VI-1572 y 8-VIII-1572.

[28] ACCLP, después del 9-I-1569.

tos pequeños y a la muerte de su padre en 1572 en los restantes [29]. Pero en este último año se le pide, además, un trabajo de envergadura: el traslado de los órganos grandes a la nueva iglesia en la que, tras ser inaugurada, comenzaba a celebrarse el culto. Ello conllevaba el desarmar los instrumentos, limpiarlos y volver a montarlos en su nueva ubicación:

> «En este día en este cabildo nombraron por organista para sólo affinar y aderezar los órganos grandes y pequeños y mudar los grandes a la iglesia nueva a Baltasar de Armas (Martínez), hijo de Baltasar de Armas, que sea en gloria, el qual sea obligado a hazer todo aquello que tocare al ministerio de los órganos eçepto tañerlos y para esto le señalaron sus mercedes sesenta doblas de salario en cada un año, las quales comience a ganar desde oi, y assi lo determinaron y mandaron. Ante mí, Bartholomé Cairasco, su secretario» [30].

Al llegar a este punto debemos plantearnos la cuestión del asentamiento de los cuatro órganos a lo largo de las décadas pasadas, antes de su traslado al nuevo templo, y para ello debemos retrotraernos a un acta del 10 junio de 1558, en la que se expone de forma prolija el desacato cometido contra el cabildo por Luis de Armas, el hijo indómito y violento de Baltasar de Armas, quien le quitó algunas piezas a los órganos (posiblemente los tiradores de los registros) con la pretensión de que no pudieran ser utilizados en la festividad del Corpus de aquel año:

> «...Y después desto el dicho Luys Darmas siendole notificado lo susodicho tornando a hazer hierro a hierro y añadiendo un desacato a otro y un delito a otro un día antes de la víspera de Corpus Christi que fue el martes que agora pasó después de medio día vino a la yglesia y subió a la sacristía y quitó de los organos pequeños unos palitos que son los con que se tañen los organos y las teclas dellos no se pueden tañer no teniendolos y si acaso no obiera quien entendiera el daño y el rremediarlo no pudiera servir los dichos organos que son los que se llevan en la proçesión del día de Corpus Christi y demás desto que hizo en estos organos subió a el órgano grande y acometió a hazer daño en ellos lo qual hiziera si acaso no se hallara allí Rodrigo Martel sacristán menor que le fue a la mano y le estorvó que no lo hiziese lo quel quería en los dichos organos y sobre ello pasaron el dicho Luys Darmas y el dicho sacristán palabras lo qual si el dicho Luys Darmas hiziera daño en los organos fuera para que no se pudiera servir el culto divino con ellos

[29] ACCLP, 8-VIII-1572.
[30] ACCLP, 13-VI-1572.

> espeçial siendo sobre víspera del día del verdadero cuerpo de nuestro Señor Jhesu Christo ques una de las prinçipales fiestas de todo el año...» [31].

Así pues, a través de este documento se observa que los organitos procesionales se encontraban en la sacristía de la iglesia y los grandes en una tribuna en el coro, pues se habla de «subir» allí. Pero, por otro lado, al leer este escrito donde se nos dice que el mencionado Luis de Armas *subió a el órgano grande y acometió a hazer daño en ellos,* se nos plantea una duda que no podemos dilucidar, al ver cómo se utiliza el singular y el plural de órgano con esa ambigüedad. ¿Se trataría de un sólo órgano grande con su correspondiente cadereta u órgano positivo, que al fin y al cabo era de mayor tamaño que los organitos procesionales y que por tanto cabría dentro de la denominación ofrecida por los documentos citados de órgano «grande»? o bien ¿serían dos órganos los que se hicieron en 1527 colocados en tribunas diferentes? Aunque la documentación analizada hasta ahora no nos permite responder a este interrogante, pensamos que la segunda hipótesis es más verosímil, puesto que las dimensiones de la iglesia eran reducidas y el coro se encontraba en el altar mayor [32], con lo cual no quedaría mucho espacio para un verdadero gran órgano con su cadereta. Sí, en cambio, podría haber tenido dos pequeñas tribunas a los lados del coro, que alojaran a sendos órganos positivos de tamaño grande, quizás con entonación de trece palmos en su Flautado tapado, lo que corroboraría su precio. Cuatro órganos, dos grandes y dos pequeños, tenía a mediados de ese siglo la Capilla Real de Granada [33], con el coro también situado en la cabecera de la iglesia en torno al altar y con unas dimensiones asimismo reducidas.

Por tanto, el término «grande» hay que considerarlo en relación con el reducido tamaño de los organitos procesionales y no con el concepto que actualmente tenemos de gran órgano de tribuna. De todas formas, la registración de los órganos flamencos de aquella

---

[31] ACCLP, 10-VI-1558.

[32] Santiago CAZORLA, *op. cit.* pág. 236 recoge el texto de Francisco Vélez que explica las dimensiones de este recinto en 1551: *Es muy notorio en toda la isla porque el coro y altar y todo el servicio de la dicha iglesia no podrá haber más hasta treinta pasos de largo y quince en ancho y antes menos que más, y lo que da para donde la gente se recoge a oír los divinos oficios habrá la distancia doblada* (Archivo Secreto de la Catedral, leg. 61).

[33] Juan RUIZ JIMÉNEZ, *Organería en la Diócesis de Granada (1492-1625),* Diputación Provincial de Granada y Junta de Andalucía, Granada, 1995, pág. 70.

época era muy brillante, con distintos juegos de lengüeta [34], que llenarían el ámbito sonoro de la iglesia.

Aparte de los mencionados órganos, el cabildo grancanario siempre previsor adquirió otro pequeño órgano de calle, también flamenco, en 1569, quizás porque entendía que ya los construidos por Pedro Dias en la década de los veinte estaban muy deteriorados:

> «En este cabildo mandaron sus mercedes que se compre un organito pequeño que se a traido a esta isla por un flamenco por ser cosa muy buena para el servicio del culto divino e quel señor chantre mayordomo de la fábrica compre e lo conçierte e pague e que ansí el dicho señor mayordomo de la fábrica venda otro organito pequeño questa iglesia tiene que se compró los días pasados de çierta persona que lo traxo a esta isla por preçio que su merced...» [35].

Y, al mismo tiempo que se hacía esta operación de compra, se ordenaba vender otro pequeño instrumento de similares características que se había adquirido hacía poco tiempo y con el que estaban insatisfechos. Todo ello evidencia que los comerciantes flamencos traían con cierta frecuencia órganos pequeños, portátiles o positivos, que sabían serían adquiridos por los distintos templos isleños, a los que en esos momentos se les estaba dotando de todo lo necesario para el culto.

Por ausencia de Baltasar de Armas Martínez, en 1593 nos encontramos a Juan Sánchez afinando, arreglando y haciéndole unos caños nuevos a alguno de los órganos catedralicios, entre los que se encontraba un realejo [36], aunque unos años más tarde Baltasar de Armas vuelve a intervenir en estos menesteres, como veremos. Y es que este personaje fue, además de capellán, capitán de milicias y estaba ocupado por esos años en la defensa de la ciudad, como sucedió en el otoño de 1595 cuando Las Palmas fue atacada por una escuadra inglesa al mando de Francis Drake [37].

El siglo XVI finaliza en la vida de la catedral con un infausto suceso. En junio de 1599 la ciudad de Las Palmas sufre el ataque y pos-

---

[34] Peter WILLIAMS y Barbara OWEN, «Organ» en *The New Grove Dictionay of Musical Instruments*, editado por Stanley Sadie, Macmillan Press, London, 1984, vol. II, pág. 867; William Leslie SUMNER, *The Organ. Its evolution, Principles of Construction and Use*, Macdonald and Jane's, London, 1978, págs. 72-75.

[35] ACCLP, 18-II-1569.

[36] ACCLP, 4-VI-1593 y 16-VII-1593.

[37] Lola de la TORRE, *La Música en la Catedral de Las Palmas, 1514-1600. Documentos para su estudio, op. cit.*, pág. 12.

terior saqueo de las huestes holandesas al mando de Pieter van der Does que incendiaron todos sus templos. Los órganos de la catedral quedaron destruidos, junto con los retablos y otra serie de piezas artísticas, pero también los atacantes se llevaron un sustancioso botín, en el que se encontraban los tubos de los órganos y las campanas [38]. Solamente se salvó aquello que pudo trasladarse al interior de la isla, como los libros de su archivo, y sospechamos que alguno de los organitos procesionales, como explicaremos más adelante.

Recuperada una cierta calma —siempre quedó el miedo a un nuevo ataque— y restaurado el culto en la iglesia nueva, cuya edificación no fue destruida por haber sido hecha de cantería, el cabildo se apresura a reponer todo su mobiliario y uno de los primeros acuerdos que toma el 8 de noviembre de ese mismo año es pedir un órgano nuevo a Flandes. Naturalmente, el cabildo no tenía mucho dinero en aquellos momentos y lo que piensa es comprar un «realejo», es decir, un órgano positivo de pie, si bien dentro de los de su especie exige que fuera grande y con muchas *mixturas*, término que en aquella época era equivalente al de registro [39]. Se le encarga a Pascual Leardín, conocido comerciante flamenco residente en Tenerife, que trajo muchas piezas artísticas a las islas:

> «En este cabildo se mandó que se escriva a Pasqual Leardín a Thenerife que escriva a Flandes por un realejo, el mejor que se pudiere aver, para esta iglesia y que sea con mucha brevedad. A de ser de muchas mixturas, muy grande, qual conviene para esta cathedral» [40].

EL SIGLO XVII

Dada la lentitud de las comunicaciones con Canarias, este órgano flamenco no vino hasta marzo de 1601 [41], y según indican los di-

[38] Lola de la TORRE, «Historia de la Capilla de música de la Catedral de Las Palmas» en el disco *Maestros de Capilla de la Catedral de Las Palmas (siglos XVII-XVIII)*, *op. cit.* s/p.

[39] Este vocablo con tal significado aparece en la documentación peninsular de mediados del siglo XVI y no alude todavía a un registro compuesto, como será el caso más tarde. Cfr. Louis JAMBOU, *op. cit.*, pág. 112. Entre los varios ejemplos que cita este autor menciona el uso del vocablo por parte de Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* del año 1555, fol. 89 v. A lo largo del siglo XVII aún persiste en la documentación con tal significado, si bien se va imponiendo el de registro, como veremos.

[40] ACCLP, 8-XI-1599; también lo cita Santiago CAZORLA, *op. cit.*, pág. 288.

[41] ACCLP, 29-III-1601.

versos documentos que hablan de su llegada al puerto de Las Palmas, se trataba del realejo pedido, y había sido construido en Bruselas por un tal maestro Pedro, quien cobró por su trabajo 1.728 reales. A esta cantidad hay que sumarle los gastos de los dos oficiales que intervinieron en su construcción (72 reales) y del transporte, lo que da una suma total de 2.258 reales, más 542 reales de la encomienda [42]. Este precio apunta, sin duda, a un órgano de pocos registros. Pero los gastos se acrecentaron con diversas partidas posteriores relativas a su transporte desde el puerto a la ciudad, a su afinación y a su tribuna:

> «El 7 de abril de 1601 se libraron a Sancho Vélez pertiguero 231 reales y medio para pagar el acarreto y oficiales que asistieron a traer el órgano y las campanas del Puerto a la Ciudad» [43].
>
> «En 9 de abril se libraron a Alonso Gaycó catorce reales por traer el órgano de Triana a la Iglesia» [44].
>
> «Mandose en este cabildo que se prueven las canpanas y órgano y se haga luego la tribuna para él, y se come(tió) todo al señor canónigo Cairasco» [45].
>
> «En 2 de mayo se libraron a Andrés López organista sesenta y dos maravedíes para pagar las pesas del órgano que son de plomo» [46].
>
> «Mandóse llamar a cabildo para hazer un regalo al capellán Armas porque afinó el órgano de la iglesia» [47].
>
> «Cerca de premiar al capellan Armas por lo que afinó el órgano, se le mandó librar doscientos reales» [48].
>
> «El 25 de mayo de 1601 se libraron a Baltasar Armas, Personero de la Ciudad, doszientos reales por afinar el órgano que se truxo de Flandes» [49].

---

[42] La cuenta detallada de todos sus gastos ha sido publicada por Santiago CAZORLA, *op. cit.*, pág. 289.

[43] Archivo de la Catedral de Las Palmas (=ACLP). Libro de cuentas de fábrica (1601-1621), fols. 3 y 4 en Santiago CAZORLA, *op. cit.*, pág. 289

[44] ACLP. Libro de cuentas de fábrica (1601-1621), fol. 6 v. en papeles sueltos del archivo de Lola de la TORRE. El Museo Canario.

[45] ACCLP, 9-IV-1601.

[46] ACLP. Libro de cuentas de fábrica (1601-1621), fol. 3 v. en papeles sueltos del archivo Lola de la TORRE. El Museo Canario.

[47] ACCLP, 11-V-1601.

[48] ACCLP, 13-V-1601.

[49] ACLP. Libro de cuentas de fábrica (1601-1621), fols. 3 y 4 en Santiago CAZORLA, *op. cit.*, pág. 289.

> «El 1 de junio de 1601 se libró cierta cantidad por subir el órgano a la tribuna [50].

A través de estos extractos documentales vemos cómo Baltasar de Armas Martínez, que entonces era personero de la ciudad y capellán, interviene en la afinación del órgano recién llegado, aunque ya no tiene un contrato fijo con el templo. Al mismo tiempo se comprueba la necesidad de hacer una nueva tribuna para el órgano, que habría de estar asentado en el coro.

Y si bien desconocemos las características de este nuevo instrumento flamenco, sí sabemos que tenía algunos registros de lengüetería por un arreglo que se le hace en 1709, como se verá más adelante.

Pasados unos pocos años, en 1606, se llama al religioso dominico fray Alonso de Castilla, organero residente en Tenerife con gran experiencia en este tema, para que afine «los órganos», lo que nos da pie a pensar que posiblemente algún órgano de calle del siglo XVI se salvó de la destrucción de los holandeses, como ya dijimos anteriormente, al poderlo trasladar fuera de la ciudad:

> «En este Cabildo se acordó que, por quanto el padre fray Alonso de Castilla a gastado muchos días en afinar los órganos desta sancta yglesia, atendiendo a lo que en ello a trabajado, se le diesen ciento y sinquenta reales por quenta de fábrica en remuneración de su trabajo» [51].

Que en esta época había al menos dos órganos nos lo ponen de manifiesto las actas de un cabildo de 1608, donde se decide construir *tribunas a los lados del choro para ministriles y órganos* [52] y se especifica que se harían en ambas partes del recinto.

Sea como fuere, ya el cabildo hacia 1608 está pensando de nuevo en adquirir otro instrumento de mayores dimensiones y posiblidades tímbricas y le escribe al deán Francisco Mexía que estaba en Sevilla para que le consiga un órgano grande, pero luego cambia de opinión ante el temor de nuevos ataques piráticos y le comunica que *del órgano grande no hemos sido de parecer se haga ahora hasta que se fortifique esta isla con más seguridad de la que al presente tiene*» [53].

---

[50] *Ibidem.*

[51] ACCLP, 17-IV-1606.

[52] ACCLP, 11-VII-1608.

[53] ACLP. Copiador de cartas (1603-1609), fol. 150, carta del 9 de febrero de 1609 dirigida al deán Francisco Mexía en Sevilla, en Santiago CAZORLA, *op. cit.*, pág. 290.

Tras unos años, el cabildo se plantea nuevamente la necesidad de proveerse de un órgano grande para los cultos solemnes y otro pequeño para las procesiones del Corpus, y considera, ante la carencia en la isla de un organero, que lo más idóneo es traer un artífice a Las Palmas para que lo construya, tal y como se había hecho un siglo antes con los órganos flamencos. Pero ahora el panorama de la organería peninsular ha cambiado mucho y los talleres de la escuela castellana han ido adquiriendo prestigio bajo el impulso que los organeros franco-flamencos le dieron en el siglo XVI [54]. Uno de los centros importantes de esta escuela estaba en Sevilla y como el obispado canariense dependía de la archidiócesis hispalense, allí se va a acudir a partir de ahora para la provisión no sólo de órganos sino de otros instrumentos para la capilla.

De esta manera, en 1614, el cabildo se dirige a Jerónimo de Medina, su representante en Sevilla, para que haga tratos con el hijo del organero Enrique Franco a fin de que se desplace a las Palmas a construir los dos órganos requeridos, además de reparar el flamenco, trayendo los materiales necesarios para ello:

> «En este cabildo, aviéndose llamado ante diem sobre si combendría que se trajere persona que hiciese un órgano mayor que el que a el presente ay i se refinase éste, se acordó que se escriba a Jerónimo de Medina a que hable a el hijo de Enrique Franco, de quien se tiene (buena) noticia de su habilidad, i le diga como esta iglesia tiene necesidad de un órgano grande i de refinar el que está a el presente, i que tendrá en este obispado otros en que ocuparse i se le dará aiuda de costa hasta çien ducados (rotura) y que el dicho Jerónimo (rotura) visto el aviso y orden que se a de tener en el tamaño i en las diferencias e mesturas y otras cosas tocantes a el órgano que con este aviso a de dar Juan Baptista de Medina, organista, lo conçierte en Sevilla, de donde se an de haber los materiales necesarios para lo arriba dicho, i ansimismo para un realejo portátil para procesiones del Santísimo Sacramento i otras ocasiones, todo lo qual cumplirá este cabildo, i así lo mandaron» [55].

Enrique Franco, entallador y organero de origen flamenco, trabajaba por esos años al servicio de la catedral hispalense, estando al cuidado de los órganos, ministerio en el que lo sustituyó su hijo, Bartolomé de Porras Franco, a partir de 1623 [56]. Es curioso, pues, comprobar cómo los canónigos de Las Palmas estaban al tanto de quiénes eran los artífices más destacados de la organería sevillana de la época, si bien en ese caso eran conscientes de que era más fac-

[54] Louis JAMBOU, *op. cit.*, pág. 147.
[55] ACCLP, 3-II-1614.
[56] Juan RUIZ JIMÉNEZ, *op. cit.*, pág. 130.

tible solicitar los servicios del hijo, por tener menos compromisos profesionales que el padre.

De todas formas, la petición del cabildo no se ve atendida hasta dos años más tarde, ya que la gestión con Bartolomé Franco no llega a buen término y se debe buscar a otro constructor. Por fin es Juan Márquez quien accede a las propuestas de los canónigos y se embarca para Gran Canaria en abril de 1616.

Cuando llega Márquez el cabildo le encomienda, en primer lugar, la afinación del órgano flamenco de 1601, porque urgía su revisión, y posiblemente también para poner a prueba sus conocimientos en organería [57]. Pero Juan Márquez no pierde tiempo y poco después, en mayo de ese año, presenta el proyecto del nuevo órgano que es estudiado en cabildo y aprobado, por lo que inmediatamente se realiza la escritura ante notario [58]. El secretario del cabildo le comunica, entonces, esta decisión a Jerónimo de Medina en Sevilla, diciéndole que el organero había llegado y que se había concertado con él un órgano grande y de buenos registros en quince mil reales [59], cantidad bastante considerable —si tenemos en cuenta que las rentas de la fábrica ascendían en 1616 a 60.000 reales [60]—, e indicativa del tamaño y número de juegos del instrumento.

Un año más tarde, el órgano se estaba terminando y se considera entonces la necesidad de hacerle una tribuna especial [61], porque las de 1608 debían ser pequeñas, aunque en principio se ordena *quel órgano se asiente donde estaba antes...* a la espera de la realización de esta obra [62]. Poco después, el carpintero Jerónimo de Castro construye la mencionada tribuna sobre la puerta de entrada a la iglesia, a los pies de la nave central, y la completa con su correspondiente reja de madera. A mediados de mayo de ese año la obra estaba terminada [63] y el nuevo órgano queda asentado en su definitiva ubicación [64], donde va a permanecer hasta 1862, año de su desmontaje y venta.

---

[57] ACCLP, 22-IV-1616.

[58] ACCLP, 16 y 30-V-1616. Hemos intentado encontrar la escritura del contrato, pero los libros notariales de esos años están en muy mal estado y no nos han permitido consultarlos.

[59] ACLP. Copiador de cartas, 1611-1625, fol 207. Carta a Jerónimo de Medina del 16 de junio de 1616, en Santiago CAZORLA, *op. cit.*, pág. 290.

[60] ACCLP, 15-IV-1616. Libro del Tesoro, 1557, fol.129 v.

[61] ACCLP, 4-IV-1617.

[62] ACCLP, 4-IV-1617.

[63] ACCLP, 19-V-1617.

[64] ACLP. Libro de cuentas de fábrica, cuentas de 1601-1621, fol. 230, en las cuentas de 1617 hay un descargo *por subir el órgano grande a la tribuna*. Papeles sueltos del archivo Lola de la TORRE. El Museo Canario.

Una vez colocado el órgano de Márquez, quedó listo para su examen por los expertos, según la costumbre de la época. El cabildo nombró en esta ocasión a Juan Bautista de Medina, maestro de capilla y organista, y al músico Martín de Silos, para emitir un juicio sobre los elementos sonoros, mientras que la labor de ebanistería de la caja sería juzgada por Jerónimo de Castro, maestro mayor, y el carpintero Bartolomé Jiménez:

> «En este cabildo se acordó que los señores thesorero y canónigo doctor Suárez, como comisarios que son del concierto que se hizo con Juan Marquez, vean sus mercedes la escriptura y las condiciones de ella y ver si a cumplido con su obligaçión, y asimismo Juan Baptista de Medina, maestro de capilla y organista, y Martín de Silos, músico desta santa yglesia, vean la dicha obra y órgano si está conforme a la música, perfectamente acabadas las misturas y lo demás que toca al dicho órgano para en quanto a la música, y en quanto a la obra de carpintería la vean Hierónimo de Castro, maestro mayor desta santa iglesia, y Bartolomé Jiménes o Diego Ximénes, carpinteros, y declaren si está buena y fija, durable, conforme a las condisiones de las escripturas, todo lo qual visto por los dichos señores comisarios y las rasones que dan los dichos Juan Baptista de Medina y Martín de Silos, se dé rasón a este cabildo de todo, y con esto se acabó el cabildo» [65].

Desde luego, los informes tuvieron que ser positivos y el cabildo debió quedar satisfecho, porque inmediatamente acordó encargarle a Márquez un realejo para las procesiones y vender el órgano flamenco, que era entonces el llamado pequeño:

> «En este cabildo se acordó que los señores doctores don Pedro Spino de Brito y don Diego Vázquez Romero, con asistençia y pareçer de Juan Baptista, maestro de capilla y organista desta sancta iglesia, consierten con Juan Marquez un realejo para el servicio desta iglesia que sirba a las procesiones, y estando concertado se acordó se benda el órgano pequeño y para la benta se da comissión a el señor arcediano de Canaria, que al presente está de camino, para tenerle adonde se a de bender, y para ello llebe razón de casa de quentas de lo que costó el órgano hasta ponerle en esta iglesia con los demás aderesos que a tenido hasta oy, y que hasta que no se consierte el realejo no se benda el dicho órgano» [66].

Pero quien no debió quedar satisfecho fue Juan Márquez, quien tuvo que hacer varias peticiones al cabildo después del juicio de los

[65] ACCLP, 2-X-1617.
[66] ACCLP, 9-X-1617.

examinadores [67], para que le abonaran lo que le debían [68], pues, según las actas, tan sólo le habían pagado una cantidad a cuenta hacía un año [69].

Lo que es evidente es que Juan Márquez se marchó y no hizo el organito solicitado, porque en 1621, a la petición que hizo el provincial de los dominicos al cabildo para que le vendiera el «órgano pequeño»(suponemos que se refería al flamenco de 1601, porque en esta época sólo se habla de un órgano), éste se lo niega, y en la misma sesión decide traer un realejo de la Península, lo que por el momento tampoco consigue:

> «Aviéndose llamado para ver si se venderá el órgano pequeño a el convento de Sto. Domingo y si se trairá un realejo pequeño d'España para las proçesiones, aviéndose votado se acordó por la maior parte que no se venda el dicho órgano de ninguna manera, y que se traiga un realejo pequeño d'España para las processiones, y que yo el presente secretario dé un recado a la paternidad del padre provinçial de Sto. Domingo de lo acordado» [70].

A través de este documento se comprueba, además, que el cabildo, después de cuatro años, había cambiado de opinión con respecto a la venta del órgano pequeño, decisión que había tomado el 9 de octubre de 1617, según nos explicita el acta de esa fecha que reprodujimos antes. Este cambio de opinión se produjo, en primer lugar, porque no había logrado adquirir el realejo tan necesario y, en segundo lugar, porque en ese espacio de tiempo había tomado conciencia de que la liturgia de la catedral necesitaba de varios instrumentos para su buena consecución, y prefirió quedarse con el pequeño instrumento, incluso después de que comprara mucho más tarde el órgano procesional tan deseado, como veremos más adelante.

En ese año de 1621, y ante la carencia de un organero en la isla, los instrumentos los afina y arregla el racionero Juan Bautista Pérez de Medina [71], que, como ya hemos dicho, era maestro de capilla y organista; pero en 1622 se contrata a un tal Joan Manuel, que tenía

---

[67] ACCLP, 23-X-1617.

[68] ACLP. Libro de cuentas de fábrica (1601-1621), fol. 207: *Se le descargan por dos libranzas del cabildo cinco mill reales. a Juan Marques, oficial maestro de hacer órganos por el órgano grande* ; fol. 208: *Item, se le descargan dos mill reales a cuenta del último tercio que se le debía al maestro de hacer órganos por el órgano grande.* Le agradezco a don Santiago Cazorla el haberme facilitado este dato.

[69] ACCLP, 17 y 19 -V-1617.

[70] ACCLP, 27-II-1621.

[71] ACCLP, 18-I-1621 y 20-XII-1621.

conocimientos más sólidos de organería, para el mantenimiento de los órganos. Este personaje le hace nuevos caños al órgano flamenco, repara todos los desperfectos de ambos instrumentos, los limpia y afina durante cuatro años, y a finales de 1626 deja de mencionarse, quizás por haberse trasladado a la Península [72].

Por ese tiempo, solamente existían dos órganos, el grande (el de Márquez) y el pequeño (el flamenco), con funciones muy concretas: el primero tenía que intervenir en *las vísperas y días de fiesta —misas y salves de Nra. Sra. el sábado y a las proçessiones del Santísimo Sacramento—*, es decir, en todos los actos litúrgicos más solemnes, donde habría más fieles por lo que su sonido debía llenar las naves del templo; *y que en todos los demás días se toque el órgano pequeño* [73], órgano, por lo tanto, de diario, cuya función sonora se limitaba al recinto del coro, donde se reunían cada día canónigos y capellanes a cantar las horas del Oficio Divino.

Después de la partida de Joan Manuel, serán los organistas Alonso Ramos y Pedro de Gan, venido de Sevilla este último en 1628, los que se ocupen de tener a punto los órganos [74], y además reciben la orden expresa del deán de que *tañan todas las misturas que tiene el órgano y en casso de no azerlo les multe como le pareziere y eche... si fueren inovedientes* [75]. Era la única manera de evitar que el polvo se depositase en los tubos, obstruyéndolos e inutilizándolos.

Los arreglos se van a suceder de forma más o menos periódica a lo largo de los dos siglos siguientes y es a través de aquellos documentos que los reseñan cómo hemos podido atisbar algunas de las características del órgano de Márquez, ya que no existe ninguna descripción suya. Por ejemplo, sabemos que la tubería de fachada se protegía con puertas, que son mandadas a pintar en 1630 [76]; y que tenía dos registros de lengüetería (Trompetas), juegos que por su naturaleza necesitaban reparaciones muy frecuentes: *Adrezo del órgano a cargo de Alonso Ramos/.... con que las condiçiones de que se le an dado y conque tenga cuidado de aderezar las misturas de las trompetas y... las bozes que le advirtieren el canónigo Medina y el mayordomo y quando fuere menester mayor adrezo en limpiar el órgano u otra afinación se le remunerará lo que travajare* [77]. Además, se ex-

[72] ACCLP, 26-IX-1622, 10-XII-1624, 2-V-1626, 5-V-1626 y 21-V-1626.

[73] ACCLP, 24 -XI-1625.

[74] ACCLP, 2, 6 y 9-IX-1630, 17 y 20-IX-1632, 10-X-1633 y 12-VII-1638.

[75] ACCLP, 10-X-1633. Aquí vemos cómo aún se utiliza el término «mixtura» por registro, lo que se seguirá haciendo hasta final de siglo.

[76] ACCLP, 2 y 9-IX-1630.

[77] ACCLP, 20-IX-1632.

plicita que tenía registros partidos porque se habla de medios registros [78], aunque sólo tenía un secreto, y de que su número total de juegos era de trece [79]. Estos pocos datos nos hablan ya de un órgano del incipiente Barroco, con juegos de lengüetería propios de la escuela castellana, escuela que comprende también a los órganos andaluces.

Las relaciones de la catedral grancanaria con la organería sevillana proseguirán a lo largo de todo el Barroco, como podremos ir comprobando. En 1634 el cabildo ordenó de nuevo la compra de un organito en la capital hispalense [80], que debió llegar un tiempo después y se le instaló en la capilla de la Antigua, muy cerca por tanto del altar mayor, noticia que conocemos por un acta posterior. En efecto, en 1641 el organista Juan Pablo de Ávila pide al cabildo se le abone *el trabajo de aver afinado el órgano grade* (sic) *y començado afinar los dos organos pequeños del choro y de la capilla de la Antigua* [81]. De nuevo, aquí nos encontramos con la información sobre la ubicación de dos de los tres instrumentos que entonces tenía el templo catedralicio: el flamenco en una tribuna en el coro y el pequeño procesional en la mencionada capilla de la Antigua. Y para evitar que éste se sacara fuera de la iglesia sin permiso de los canónigos, se ordena a los sacristanes menores que guarden las andas con las que se transportaba en las procesiones [82].

Asimismo, un documento posterior nos da noticia, de forma indirecta, de la ubicación del órgano grande, el cual estaba situado en la tribuna alta sobre la puerta, como ya hemos dicho, a la que se accedía por una escalera que subía a una de las torres de la fachada: *Que la puerta que entra a el órgano que sube a la torre se sierre a piedra y barro y se ponga una reja de hierro que está en la casa de la madera con sus puertesillas para que no entren los ratones que dañan los fuelles y órganos y que la reja que allí estaba se guarde en dicha casa de la madera* [83].

Por aquello años, el organista Juan Pablo de Ávila tuvo que haber ejercido de organero en más de una ocasión, aunque las actas capitulares silencien los arreglos y afinaciones que tuvieron los instrumentos durante más de treinta años, excepto uno de 1656 [84]. Es cier-

[78] ACCLP, 31-I-1678.
[79] ACCLP, 15-III-1700.
[80] ACCLP, 9-X-1634.
[81] ACCLP, 23 y 26-VIII-1641.
[82] ACCLP, 26-VI-1645.
[83] *Ibidem.*
[84] En notas sueltas del archivo Lola de la TORRE. El Museo Canario.

to que el cabildo en 1640 [85] aceptó el ofrecimiento de un organero de Córdoba que quería venir a Las Palmas para atender al mantenimiento de los órganos, pero posiblemente no le convinieron las condiciones económicas estipuladas por el cabildo, porque de ese asunto no se vuelve a hablar más en las sesiones capitulares, y los órganos van a seguir atendidos por los organistas de la capilla. Así, por ejemplo, sabemos por un documento de 1677 [86] que el órgano grande lo reparó en 1651 el palmero Juan González Montañés, discípulo y sucesor en la organistía mayor de Juan Pablo de Ávila, lo que no vuelve a hacer hasta 1678, como él mismo explica: *el organo grande ha menester de aderezo, porque ha veintisiete años que no se hace y que el termino medio a que se puede esperar son seis años, por cuya razon tiene repasos el viento en el secreto de el organo y medios registros faltas ya de las voces en defecto de corrupción del tiempo, que el Cabildo se sirva de mandarlo remediar...* [87]. Y el cabildo resuelve que la reparación la haga el propio Montañés e incluso accede a pagarle la suma de 4.000 reales que pide:

> «...atento a la necesidad grande que tiene de aderezo el dicho organo para que no se pierda del todo respecto de tener seis registros perdidos que no se tocan y muchos caños deshechos y los pasavientos y muelles de los demás con mucha corrupción como se ha reconocido.... y no haber otra persona en estas islas que entienda de este arte y de traerlo de España costaría lo que se deja reconocer, se le den al dicho Juan Gonzalez los dichos cuatro mil reales que pide en esta forma, los mil luego para los materiales moldes y demas instrumentos que necesita y los tres mil aviendo acabado con toda perfección el aderezo con obligación que lo ha de hacer enteramente en todos los registros conforme a la memoria que está en dicho organo, con sus misturas a satisfacción del cabildo y con toda la cañería que toca a cada voz de los registros todo a su costa y para ello se ha de obligar por escritura en conformidad de este acuerdo y se da comisión al Sr. Contador para otorgarla y hecha la escritura empiece luego» [88].

Esta reparación fue tan importante que se hizo incluso una escritura notarial, lo que nos da una idea del estado deplorable en que se hallaba el instrumento por aquellos años, debido a la inexistencia de organeros especializados en la isla. Pero, además, el cabildo decide en estos momentos que una vez reparado se dore su caja, que para

[85] ACCLP 19-XI-1640.
[86] ACCLP, 14-V-1677.
[87] ACCLP, 31-I-1678.
[88] ACCLP,18-II-1678.

preservarlo del polvo se le pongan puertas nuevas por ambos lados —detalle que nos confirma que el órgano no estaba adosado a la pared, pues permitía hacerle puertas traseras para el acceso a su interior—, que éstas se pinten de forma artística, y que se le añada como remate una figura tallada con la Fama, dentro de un óvalo.

Y de esta forma nos encontramos que entre febrero de 1678 y junio de 1680 el cabildo se ocupa de todos estos menesteres, ordenando que *se dore y se pongan puertas por ambas partes, las de lienzo pintadas por dentro y por fuera y las de detrás de tabla y con sus visagras, cerrojo y llave que se abran para limpiarlo* [89]. Las labores de dorado de la caja, que comprendía tan sólo el cuerpo superior, es decir, desde el teclado hasta el remate, se le encargan al licenciado Manuel Ixcrot, quien tenía que ocuparse también del estofado, mientras que Juan Franco fue el responsable de pintar las puertas por fuera con unos cogollos y flores —temática muy común en Canarias para las puertas de los órganos— y por dentro con las figuras de San Pedro y San Pablo [90], mientras que los remates tallados con la figura de la Fama se le encomiendan al escultor Andrés de Orbarán [91]. Es justamente esta escultura alegórica, que iba dentro de un óvalo y era roja, la que va a dar nombre al órgano a partir de entonces.

A los cinco años de haber concluido todas estas reformas y mejoras del órgano, el cabildo se preocupó entonces de que la tribuna alta se pintara de azul y se dorara [92].

EL SIGLO XVIII

Las adquisiciones del órgano flamenco en 1601, del grande barroco en 1617 y del realejo sevillano en la década de los treinta del siglo XVII, vinieron a cubrir las necesidades musicales del culto catedralicio durante toda la centuria y contribuyeron al esplendor de su capilla, lo que produjo una estabilidad en este terreno. Sin embargo, la llegada del nuevo siglo nos presenta a un cabildo lleno de inquietudes por renovar los instrumentos en la medida de sus posibilidades o por reformar los viejos, adaptándolos a la nueva estética sonora. Realmente, se puede constatar que la fiebre constructora que invadió la Península en esta centuria se contagió a la catedral gran-

[89] ACCLP, 7-III-1678.
[90] ACCLP, 31-7-1679 y 19-VI-1680.
[91] ACCLP, 6-XI-1679.
[92] ACCLP, 1-X-1685.

canaria, aunque la lejanía y, sobre todo, el deseo de rematar las obras del templo impidieran la compra de instrumentos similares a los de otras catedrales andaluzas —no olvidemos que siempre existió un cierto mimetismo con respecto a la catedral de Sevilla en todos los órdenes—.

El nuevo siglo comienza con las reparaciones de los tres órganos existentes, que acusan deterioros importantes en todos sus juegos, pero sobre todo el «órgano de la Fama» del que tan sólo se podían utilizar dos registros y medio, a pesar de que en varias ocasiones Francisco Quesada, cuyos conocimientos de organería no debían ser muy profundos, había intervenido en él [93]. Ante esta situación, en 1700, el cabildo pide la opinión del maestro de capilla, Diego Durón, y del segundo organista, Fernando de Carvajal, sobre el estado real del instrumento, obviando inexplicablemente la apreciación del organista mayor, Juan González Montañés [94]. Los comisionados emiten su informe y el cabildo acuerda que:

> «... en vista de la relación de D. Fernando de Carbajal, organista segundo, de estar de los trece registros de el órgano grande los dos y medio solos corrientes y los demas sin uso, y reconociendo que esto solo lo puede remediar un organero para ponerlos corrientes, y asímismo los registros de el segundo y tercer órgano de esta Santa Iglesia, y considerando que no hay persona en estas islas que los pueda aderezar para el mayor culto de los oficios divinos, y teniendo noticia este cabildo que en la provincia de San Francisco de la Andalucía está un religioso que ha aderezado los órganos de España con grande acierto, se acordó que se escriba al padre provincial de S. Francisco de esta provincia fray Diego Afonso para que se sirva de hacer todo empeño escribiendo al muy reverendo padre provincial de la provincia en donde asiste este religioso organero o al muy reverendo padre comisario general, insinuándole la gran falta que tiene esta provincia de aderezar los órganos de sus conventos y así mismo los tres órganos de esta Santa Iglesia y los de las parroquias y iglesias de estas islas para que disponga que con la visita de el padre comisario, que ha de venir a estas islas, pase a ellas dicho religioso organero con la certeza que el cabildo de esta Santa Iglesia se mostrará muy agradecido y procurará desempeñar su agradecimiento en el aderezo de los tres órganos de esta iglesia.
>
> Acordóse asímismo que se escriba al licenciado D. Juan Alvarez de Castro la gran falta que esta Santa Iglesia tiene de organero para el aderezo de los órganos de esta Santa Iglesia y que se solicita por mano del padre provincial de S. Francisco de la provincia de estas islas venga un organero religioso de S. Francisco, muy celebrado en

[93] ACCLP, 12-II-1700.
[94] ACCLP, 15-II-1700.

> la facultad de organero que se dice asiste en la provincia de la Andalucía, que estimará este cabildo saber si se resuelve el tal religioso organero de pasar a estas islas y en caso de no venir dicho religioso, se sirva de echar la voz de la necesidad que hay de aderezar los órganos de estas islas y de esta iglesia por si algun organero se resolviere a venir a estas islas. Respecto de la gran utilidad que tendría en el aderezo de todos los órganos de estas islas por que va en el ánimo de el cabildo que no venga de su cuenta y riesgo sino movido de el grande interés que se le seguirá al organero... [95].

Este documento es bastante significativo, en primer lugar porque a través de él podemos conocer que el órgano que realizara Juan Márquez en 1617 tenía trece registros completos (no sabemos si todos eran partidos o sólo algunos, pues se habla de que sólo funcionaban dos y medio), y en segundo lugar porque manifiesta la carencia ya crónica de organeros en la isla, lo que obliga al cabildo a solicitarlos de la Península, señalándole además a sus corresponsales que el trabajo no se ceñiría a los instrumentos catedralicios sino que también comprendería los instrumentos de otros conventos e iglesias con la misma problemática.

Quizás, el organero franciscano al que alude el documento se refiera a fray Domingo de Aguirre que sabemos trabajó en Córdoba y en Sevilla, concretamente en el convento de San Francisco y en la catedral de esta úlitma población en torno a 1720 hasta su muerte en 1725 [96].

De todas formas, estas diligencias del cabildo de Las Palmas no dieron resultado, a pesar de que pedía a sus corresponsales darle publicidad, por lo que en agosto de ese año de 1700 se le escribe al hacedor de La Palma, pidiéndole que envíe *un mozo que hace organos* para que repare los tres catedralicios, ya que tenían noticias de su habilidad en estos menesteres [97]. Según la documentación que hemos podido recoger, los únicos organeros palmeros que estaban activos en esos años eran Sebastián Rodríguez Piñero, que había reparado el fuelle del órgano de la parroquia de los Remedios de Los Llanos en los últimos años del siglo XVII [98] y Narciso Fernández Arturo, que hizo una importante reforma en el órgano de El Salvador

---

[95] ACCLP, 15-III-1700.

[96] José Enrique AYARRA, *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla, op. cit.*, págs. 53 y ss.

[97] ACCLP, 30-VIII-1700.

[98] Archivo parroquial de Ntra. Sra. de los Remedios de Los Llanos, Libro I de cuentas de fábrica, fol. 77 v. Cuentas de 1695-1700.

de Santa Cruz en 1725 [99]. Quizás, el cabildo se refería a este último, que posiblemente tenía más conocimientos en la materia, pero nada se puede afirmar con certeza.

Tampoco sabemos si fue el organero palmero quien se desplazó a Gran Canaria u otro de la Península, ya que lo único que se sabe es que el cabildo se reúne en noviembre para decidir quién va a realizar los arreglos pertinentes y nombrar comisarios que aconsejen sobre su desmontaje [100], sin mencionar a sus artífices. Después de esta sesión capitular y hasta 1709 no se vuelve a hablar de los órganos y sus composturas, excepto del procesional, que fue reparado por González Montañés en 1706 [101]. Por tanto, se puede presumir que este silencio de nueve años se debió a que los problemas que presentaban los órganos en aquellos momentos habían sido subsanados por algún organero venido de fuera.

En 1709, el organista segundo Domingo Ascanio informa sobre el mal estado de los dos órganos, especialmente en lo que afectaba a los fuelles y a los registros de lengüeta, y el cabildo decide que sea él quien arregle todos los desperfectos, incluso que haga algunos tubos del órgano pequeño: ... *que los fuelles del órgano de las semidobles estan tan maltratados y recios que se toca con mucho trabajo, y que así mismo tiene algunos registros especialmente de muelles o lengüetería que teniendo buenos fuelles los (...) sacando los caños y limpiándolos y componiendo los que se tuvieren que reparar. Y que el organo grande necesita se componga su fuelle, por que se le va todo el viento y un muelle quebrado y a muchas de las trompetas le falta la lengüecilla y otra menudencias que estan (....) corrutas y que deben ser de verguilla...* [102]. Aquí podemos comprobar cómo el órgano venido de Flandes en 1601 tenía registros de lengüetería.

Poco después, Domingo Ascanio se ofrece para intervenir en el órgano de las procesiones, lo que el cabildo acepta de nuevo y se le

[99] Archivo parroquial de El Salvador de Santa Cruz de la Palma, Libro II de cuentas de fábrica, descargo de 1725 en Gloria RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, *La Iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma*, Excmo. Cabildo Insular de La Palma, 1985, pág. 254. Este organero estuvo en activo entre 1725 y 1745, por lo que es posible que en 1700 fuera muy joven y ya realizara trabajos importantes que no reseñan los libros de fábrica, siempre parcos en ofrecer nombres de organeros.

[100] ACCLP, 19-XI-1700.

[101] ACCLP, 23-IV-1706 y 14-VI-1706. Para reparar este organito, se le daba permiso al organista para llevárselo a su casa. Sus continuos arreglos se debían, entre otras cosas, a que se prestaba a los conventos para celebrar sus festividades más notables, como sucedió en 1705 (ACCLP, 1-VIII-1705) cuando lo pidió el convento franciscano para celebrar la fiesta de la Porciúncula.

[102] ACCLP, 9 y 19-IV-1709 y 24-V-1709.

da permiso para llevárselo y arreglarlo en su casa [103], como sucedió con González Montañés unos años antes.

Pero estos arreglos no debieron ser muy eficaces, porque al año siguiente, cuando se incorpora el nuevo organista mayor Juan Blanco, se vuelve a plantear la necesidad que tenía el órgano grande de determinadas composturas, entre las que se encontraba el encajonar los fuelles, hacer nuevos caños, poner resortes nuevos en el arca del viento y cambiar las lengüetas de la trompetería [104]. Desde luego, esta reparación tuvo que haber sido bastante importante, porque el órgano se desmontó totalmente, y en ella intervinieron el organero Rodrigo Ruiz de Quintana, que era vecino de Gáldar, y el propio organista Juan Blanco, lo que conllevó la firma de un contrato entre el primero y el cabildo [105]. En el mismo se estipulaba que Ruiz de Quintana debía realizar toda la tubería necesaria y que debía estar en todo momento a las órdenes del mencionado organista catedralicio. Ambos trabajaron por igual y ambos cobraron lo mismo: Rodrigo Ruiz 2.000 reales y Juan Blanco 2.500, cantidad más elevada porque en ella se incluía el arreglo del clavicémbalo. El total del costo de esta reparación ascendió a 4.000 reales, cantidad exactamente igual que la gastada en 1678 en el mismo capítulo.

Y es que los canónigos se informaron de cuál había sido el costo del arreglo llevado a cabo por González Montañés en 1678 para ajustarse a dicha cantidad ¡después de 32 años!

Tras esa restauración, el órgano grande debió quedar en buen estado, porque no se vuelve a hablar de su reparación hasta 1751. Es bastante probable, además, que durante todo ese tiempo se ocupara de él el organista Juan Blanco. Sus amplios conocimientos de organería, demostrados con las obras de 1710, le permitirían corregir cualquier defecto que apareciera en el instrumento; pero tras su muerte en 1749 el órgano comenzó a acusar la necesidad de composturas. Y será entonces un fraile agustino, el visitador fray Juan de San Pedro Enríquez y Lugo, que pertenecía a algunas de las casas que la orden tenía en Tenerife y que había construido el órgano de la parroquia de Santa Ana de Garachico en 1736, el encargado

---

[103] ACCLP, 8-X-1709 y 28-XI-1709.

[104] ACCLP, 22 y 28-VIII-1710; 3-X-1710; 7, 10, 14 y 22-XI-1710. A través de estos documentos se comprueba, además, que algunos de los materiales para la reparación de la tubería, como el metal para las lengüetas y los muelles de las Trompetas, había que encargarlos a Cádiz.

[105] Archivo Histórico Provincial de Las Palmas (=AHPLP), Protocolo notarial, s.f. 1465. Escribanía de Andrés Álvarez de Silva. Véase apéndice documental, doc. n.º 1.

por el cabildo catedralicio para llevar a cabo otra importante intervención en el órgano de la Fama [106].

Ahora el fraile ya no se limitó a restaurarlo, sino que modificó su naturaleza, al añadirle dos nuevos registros de lengüetería y un juego festivo (Clarín, Bajoncillo y Tambor), colocando los dos primeros en la fachada, tendidos, según las pautas del Barroco pleno. En realidad, se trataba de dos medios registros, el Bajoncillo de mano izquierda y el Clarín de mano derecha, que se podían utilizar de forma independiente y cuando era necesario se complementaban [107]. Con ello, se modificaba la tímbrica del órgano y se «modernizaba», conforme a la estética imperante en el siglo XVIII. Pero, además, fray Juan de San Pedro confeccionó un teclado nuevo, rehízo la tubería del Flautado, le añadió un pliegue a cada fuelle, además de aligerarlos de peso, revisó todo el secreto que tenía repasos y le cambió la dirección a los portavientos para evitar la contaminación de aquél:

> «Haviendose llamado ante diem para resolver quanto se ha de dar al reverendo licenciado visitador fray Juan de San Pedro Henriquez del orden del Patriarca Sr. San Agustin por haber compuesto el organo grande de esta Sta. Iglesia que estaba totalmente arruinado con el transcurso del tiempo desde el año 1617 que se hizo, y lo ha dejado como nuevo, y a satisfacción de todos; le ha puesto el flautado principal todo nuevo, le ha puesto los registros de Clarín, Bajoncillo, y tambor, que no tenía, le hizo el teclado nuevo, hizo a las Trompetas, y Claron nuevos nudetes y tudeles a la moderna, dejó el secreto como nuevo, pues se propasaban los registros, compuso toda la cañería que los ratones havían destrozado considerablemente; acresentó un doblez a cada fuelle, y a cada uno le quitó 16 libras y media de peso, y puso debajo de ellos una bomba o conducto para que tomen aire de lo alto de la iglesia por un abujero que hizo a la tribuna y con ello impedir el que se introdusga polvo, ojas de ramas, ni otros estorvos que antes se hallaron en el secreto, y servían de bastante ruina al órgano» [108].

Desde luego, este documento es bastante significativo porque describe todas las reparaciones y reformas que se le hicieron entonces al órgano grande, pero además, y a través de ellas, podemos conocer otras características del instrumento que hiciera Márquez en 1617, como la existencia de varios fuelles, dadas sus dimensiones, y

---

[106] ACCLP, 19-XI-1751.

[107] Jesús Angel de la LAMA, *El órgano barroco español*, vol. II (2.ª parte), Junta de Castilla y León y Asociación «Manuel Marín» de Amigos del Órgano, Valladolid, 1995, págs. 562, 568 y ss.

[108] ACCLP, 21-VII-1752.

la presencia de los registros de Trompeta, ya reseñado, y el de Claron. Hay que señalar aquí, que la utilización de este último término nos ofrece dudas acerca de la naturaleza del registro, porque, si nos atenemos a la terminología empleada en la documentación peninsular, podemos pensar que se trataba de un registro compuesto de la familia de los Nasardos, de 4 o 5 hileras, tal y como se ve en muchos órganos del área peninsular. Pero, si comprobamos que fue fray José de Echevarría quien lo introdujo por primera vez en el órgano de San Diego de Alcalá de Henares en 1659 y que es a partir de entonces cuando se expande, teniendo su auge entre este fecha y 1725 [109], tendremos que convenir que el órgano de Márquez no lo podía tener. Por tanto, creemos que podría tratarse de algún otro registro de lengua, lo que corrobora el hecho de que aparezca citado junto con el registro de Trompeta, de los que se señala que fray Juan de San Pedro les había hecho «nudetes» y «tudeles a la moderna», refiriéndose, quizás, a las cuñas de madera de los zoquetes y a los muelles para la afinación. Desde luego, no debe tratarse de un error en la lectura del término (Claron por Clarín), puesto que es ahora en esta reforma cuando el fraile agustino le añade ese medio registro brillante de mano derecha que es el Clarín, introducido asimismo en el órgano español por fray José de Echevarría en el citado intrumento de Alcalá de Henares de 1659 [110].

Aparte de esta intervención en el órgano grande, fray Juan de San Pedro Enríquez construyó un nuevo instrumento para la catedral, que vino a sustituir al órgano flamenco de 1601, en pésimas condiciones desde hacía tiempo. Esta nueva obra la debió terminar antes del 19 noviembre de 1751, porque en esa fecha se reúne el cabildo y le ordena al secretario:

> «... haga dorar el segundo órgano nuevo que se acaba de hazer por el referido padre fray Juan de San Pedro y está en la tribuna del coro, que aunque se intentó componer el antiguo estaba tan deteriorado que no tubo composizion y solo se aprobecharon de él algunos materiales para éste; y no se haya de dorar todo sino las molduras y perfiles en el modo que le paresca más conveniente...» [111].

Esta noticia con otros detalles se vuelve a reiterar unos meses más tarde con motivo del pago de los trabajos:

---

[109] Louis JAMBOU, *op. cit.*, págs. 282 y ss; y Jesús Angel de la LAMA, op. cit. vol. II (2.° parte), págs. 380 y ss.

[110] Jesús Angel de la LAMA, *op. cit.* pág. 570.

[111] ACCLP, 19-XI-1751.

> «Y assí mismo hizo nuebo el segundo órgano que está colocado en una de las tribunas del coro, pues aunque quizo componer el que antiguamente había, estava tan destrosado que no tubo composición, y solo se valió de los fuelles, y algunos pocos caños de los pequeños que pudo acomodar en el nuevo órgano» [112].

La hechura del nuevo órgano, así como el arreglo del viejo, supusieron unos gastos de 15.000 reales, de los cuales 3.828 reales fue el costo de los materiales y peones, mientras que el resto concernía a los emolumentos del organero religioso y de su ayudante. La cantidad es bastante considerable, si la comparamos con otras obras de este tipo, por lo que sospechamos que el segundo órgano debió tener un número mayor de juegos que el órgano anterior flamenco. Sin embargo, el cabildo no puso reparos a estos precios y, al parecer, se mostró muy satisfecho con lo realizado por el fraile, por lo que le *encarga al presente secretario que de parte de el Cavildo dé las gracias a dicho padre visitador por la fineza de haber venido de Thenerife a componer dichos órganos, y por el mucho cuidado y aseo que en ellos ha puesto* [113].

Con la construcción de este nuevo órgano se cumplía una vieja aspiración del cabildo catedralicio, que muchos años antes, en 1733, había solicitado uno para las semidobles en Sevilla, donde por aquel entonces residía la Corte, pues el organito flamenco de Maestro Pedro ya estaba casi inútil, como acabamos de ver. Es curiosa esta carta dirigida a don Cristóbal Jacinto de Mújica, porque en ella se especifican las características que debía tener el instrumento:

> «Habiéndose quedado inútil el órgano que estaba en la tribuna y servía para las semidobles, me manda el Cabildo diga a Vm. que procure luego comprar o encargar, no hallándolo hecho, uno con el tenor siguiente: desde la media fachada con estos registros: Flautados mayores, Flauta tapada, partida de medio registro y el otro medio en octava, Símbala partida, Quincena partida, medio registro de Clarín, Trompeta real o bastarda partida, Timbal, Pajaritos y rueda de Cascabeles, que esté en tono de Capilla arreglándose a un caño que se le remite del dicho órgano de la tribuna para estar en tono con el órgano grande que se ha hecho para que se puedan tocar juntos en alguna ocasión y acompañar la Capilla, con la advertencia que los fuelles han de quedar del lado del órgano, el cual ajustará Vm. a la mayor conveniencia y procurando que para el trato sea preferido Dn. Pedro Chavarría, de suerte que no pase de tres mil reales de vellón de España, veinte o treinta ducados más o

[112] ACCLP, 21-VII-1752.
[113] *Ibidem.*

> menos, y si para lograrlo por este precio fuere necesario puede hacer que la caja precisa para acomodar el servicio y registros dichos sea llana que acá se hará lo que pareciere y por cuanto la falta es grande se encarga a Vm. la mayor brevedad en su remisión a Cádiz cuidando venga todo bien acondicionado y encargando lo remitan en primera embarcación...» [114].

Como se puede comprobar, se pedía un órgano pequeño de siete juegos, de los cuales tres son sólo medios registros (Clarín, Flauta tapada y Octava), uno es entero (Flautado mayor) y tres son partidos (Címbala, Quincena y Trompeta real), además de tres juegos festivos (Timbal, Pajarillo y Cascabeles). Ello apunta a un órgano de un único secreto pero con las correderas partidas y con los fuelles situados junto a él —dadas las cortas dimensiones de la tribuna donde iba a ser asentado—. Se exigía, además, que su precio no sobrepasara los 3.000 reales de vellón y que estuviera afinado en el tono de capilla, para lo cual se enviaba un tubo del órgano flamenco de 1601 como modelo. Ello nos da pie a suponer que la catedral canaria tenía un tono de capilla propio, que venía dado por el órgano flamenco de Maese Pedro, al que luego se ajustó el instrumento de Márquez. Ahora el nuevo órgano debía ajustarse a este último, ya que en ocasiones tocaban juntos acompañando a la capilla de música.

Al mismo tiempo, en esta carta, se pone de manifiesto una vez más el conocimiento que tenía el cabildo grancanario sobre los mejores organeros de la época, al pedir que se negociara su construcción con Pedro Echevarría, organero del Rey, de su Capilla Real y de las Descalzas Reales, entre 1724 y 1771, fecha de su muerte. Era hijo de Pedro Liborna Echevarría y sus obras más importantes las realizó en Salamanca, Oviedo, Toledo y Segovia, aparte de otras en diversos lugares [115]. En los documentos peninsulares su apellido aparece con la grafía «Chavarría», como por ejemplo en uno relativo a la catedral de Salamanca [116], al igual que en la carta del cabildo de Las Palmas.

La urgencia de la catedral grancanaria era mucha, pero el órgano sevillano nunca llegó a venir pese a todo, por lo que el cabildo se vio obligado a hacerle el encargo al fraile agustino dieciocho años

---

[114] ACLP, Copiador de cartas. Carta a don Cristóbal Jacinto de Mújica del 22 de enero de 1733. Le agradecemos a don Santiago Cazorla el habernos facilitado este documento.

[115] Louis JAMBOU, *op. cit.*, pág. 183.

[116] Ramón GONZÁLEZ DE AMEZUA Y NORIEGA, *Perspectivas para la historia del órgano español*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1970, pág. 82.

más tarde, aunque no sabemos si su composición tímbrica respondía a los mismos criterios exigidos en 1733, ya que después del tiempo transcurrido las figuras más relevantes de la capilla, que eran las que marcaban las pautas en este tema, habían cambiado. En efecto, desde 1735 Joaquín García ejercía de maestro de capilla tras la muerte de Diego Durón, y en 1750 se hacía cargo de la organistía mayor Juan de Castro Madrigal, formado en la catedral de Sevilla con José Blasco de Nebra [117].

Modernizado el órgano grande y construido otro nuevo como segundo órgano para las semidobles, el cabildo se ocupará en los años siguientes del organito para las procesiones, que ya estaba muy deteriorado y era conveniente sustituirlo. Se duda si traerlo de Sevilla o mandarlo a hacer en la misma ciudad de Las Palmas, y se escoge la segunda opción. Esta vez será el organero palmero, Fulgencio Arturo y Brito —quizás pariente del ya citado Narciso Fernández Arturo—, quien residía por entonces en la capital grancanaria, el que va a recibir el encargo a mediados de 1760, con la advertencia de que tenía que ser un instrumento resistente al movimiento, para que no se estropeara con los repetidos traslados procesionales, y que su precio no sobrepasara los 140 pesos [118]. El órgano no se termina hasta julio de 1762 [119], y aun así el maestro de capilla le puso reparos a su potencia sonora, por lo que Fulgencio Arturo tuvo que hacerle un Flautado nuevo [120], lo que sin duda encareció el instrumento, por el que se llegó a pagar 360 pesos [121]. Una vez aceptada la obra, el organito viejo se decide vender [122], pero esta operación no se llevó a cabo sino que tres años más tarde se dona a la iglesia del Pino en Teror [123].

Transcurridos tan sólo quince años desde que fray Juan de San Pedro hiciera el órgano segundo, esto es, en enero de 1766, el organista mayor Juan de Castro informa sobre *«lo deteriorado que está el órgano segundo, no sólo en los caños sino también en la caja, de modo que amenaza alguna ruina al coro»*, al mismo tiempo que explica que *«el órgano grande padece algún detrimento en el flautado y*

---

[117] Lola de la TORRE, «Historia de la Capilla de música de la Catedral de Las Palmas» en el disco *Maestros de Capilla de la Catedral de Las Palmas (siglos XVII-XVIII)*, *op. cit.*

[118] ACCLP, 25-VI-1760 y 15-VII-1760.

[119] ACCLP, 10-VII-1762.

[120] ACCLP, 28-VII-1762.

[121] ACCLP, 13 y 30-VIII-1762.

[122] ACCLP, 30-VIII-1762.

[123] ACCLP, 11-XII-1765.

fuelles para lo que pide se manden componer» [124]. Desde luego, no podemos comprender cómo en tan corto espacio de tiempo el órgano que realizara fray Juan de San Pedro estuviera ya en pésimas condiciones, tal y como reitera Juan de Castro en otros informes posteriores [125], a menos que se hubiese confeccionado con materiales inadecuados.

El cabildo catedralicio decide ante tal panorama encomendarle a Fulgencio Arturo la composición de ambos órganos [126], pues había que hacerles fuelles nuevos y sustituir varios caños deteriorados [127]. Y ordena, en la misma sesión, comenzar por el «segundo»(se alude así al órgano de las semidobles), porque era imprescindible para el buen funcionamiento de la capilla. Sin embargo, Fulgencio Arturo se niega a cumplir esta orden del cabildo, esto es, a componer el del coro sin que hubiera un compromiso formal por parte del cabildo de arreglar el grande. Y a pesar de que los canónigos acceden más tarde a que se ocupe de ambos instrumentos, e incluso le ofrecen la cantidad de 1.000 ducados por ello [128], el organero palmero se niega a cerrar el trato [129], quizás porque el mencionado órgano segundo estaba tan deteriorado que se hacía difícil su arreglo.

Sin duda, este hecho resulta bastante insólito y nos induce a sospechar que el órgano que fabricó fray Juan de San Pedro era de pésima calidad, quizás por su escasa maestría en el arte de la organería y probablemente porque utilizó materiales poco duraderos, como maderas blandas que se apolillaron en poco tiempo. (Hay que tener en cuenta que el único órgano que de él se conserva, que es el de la parroquia de Santa Ana de Garachico, está muy transformado, al haber necesitado intervenciones importantes. Incluso el mueble es prácticamente nuevo).

Ante la negativa de Fulgencio Arturo, único organero que había por aquellos años en la isla, va a ser el organista Juan de Castro el que acometa el arreglo del órgano grande, sobre todo en lo que se refiere al fuelle [130], y mientras esto se realiza se manda llevar el órgano procesional al coro bajo para que sustituya al grande, lo cual nos da una idea del estado deplorable en el que se encontraba el órgano segundo que no podía utilizarse ni en casos de emergencia.

---

[124] ACCLP, 21-I-1766.
[125] ACCLP, 14-VI-1766.
[126] ACCLP, 27-VI-1766.
[127] ACCLP, 13-I-1767.
[128] ACCLP, 20-II-1767.
[129] ACCLP, 23-II-1767.
[130] ACCLP, 13 y 20-V-1768, y 6-VI-1770.

Además, visto el informe que Arturo elaboró sobre el estado de este último instrumento, el cabildo acuerda, en marzo de 1767, que «*se escriba a Sevilla preguntando el costo que podrá tener un órgano de las medidas, registros y tamaño que es el referido órgano que está en dicha tribuna*» [131], y le encarga al organista mayor «*tome las medidas de toda la cañería del órgano pequeño que está en la tribuna, de su largo y ancho*» [132] para especificarlas en su solicitud. Aun así la petición no se hizo, y un año después vuelve a determinarse «*escribir a Sevilla para que se haga un órgano que esté en la tribuna de San Gerónimo y sirva en las semidobles, respecto a que se está perdiendo el órgano grande por el uso diario, y haberse acordado el 26 de marzo de 1767 se escribiese a dicha ciudad para saber el costo de un órgano para dicha tribuna*» [133]. Pero de nuevo se pospone esta decisión capitular, por causas que ignoramos, y es tan sólo dos años más tarde cuando se va a poner en práctica:

> «Acordóse... se mande a hacer en Sevilla un órgano mediano con octaba larga para esta Sta. Iglesia el qual ha de ser para ponerse en la tribuna del coro que corresponde a el lado del Evangelio y esta obra se ha de encargar al Dr. Dn. Luis Germán y Ribon examinador sinodal del Arzobispado de Sevilla y administrador de la Casa de los Venerables Sacerdotes... para que lo ajuste con el mejor maestro que le paresca y con la conbeniencia posible; a cuyo efecto le escrivirá el presente secretario de orden de el Cabildo prebiniéndole todas las qualidades o circunstancias que dicho órgano deve tener con arreglo a lo que previniere el organista mayor, y advirtiere el señor racionero Giraud, quien con dicho organista y el carpintero de la Iglesia asistirá a que se tomen todas las medidas de la tribuna para conciderar la proporción que deba tener el órgano previendo que en ella se suele formar muchas beses coro de Música» [134].

Para darle más fuerza a su petición, el cabildo advierte que tiene intenciones de «*mandar a hacer un órgano grande y el principal que ha de serbir en esta Sta. Iglesia para que con esta noticia se esmeren en la obra de este órgano menor a la mayor satisfacción, pues con ella es natural resuelba el Cabildo su construcción en Sevilla y no en otra parte fuera del Reino*» [135].

---

[131] ACCLP, 26-III-1767.
[132] ACCLP, 7-XI-1767.
[133] ACCLP, 13-V-1768.
[134] ACCLP,, 25-IX-1770.
[135] *Ibidem.*

Por fin, se escribe a don Luis Germán y Ribón en Sevilla para hacerle dicho encargo el 13 de octubre de ese año de 1770, e incluso en la carta se le envían dibujos de los dos órganos existentes y de sus medidas para que el organero adaptara su obra a las necesidades de la capilla de música y a las dimensiones de la tribuna, pidiéndole que el teclado tuviera ya octava larga y no corta como el de los anteriores [136]. La respuesta de don Luis Germán aceptando la encomienda no llegará hasta marzo del siguiente año [137], y pasarán dos años más hasta que vuelva a escribir, dando cuenta de la remisión del órgano, el 4 de mayo de 1773 [138]; sin embargo, el instrumento llegará a Las Palmas en agosto de ese año, ya que al parecer estuvo retenido en Tenerife por causas indeterminadas [139].

Lamentablemente, en ninguno de los documentos, tanto actas capitulares como cartas, que hemos consultado sobre la venida de este instrumento de Sevilla, hemos encontrado una sola mención al nombre del organero que lo hizo, por lo que ignoramos su autoría. Este hecho es aún más lamentable al considerar que este instrumento se conserva actualmente en la iglesia de Ntra. Sra. de Guadalupe de Teguise, después de haber estado varias décadas en la parroquia de Santiago de Gáldar, tal y como veremos al final del trabajo.

Así pues, el nuevo órgano construido en Sevilla se envió desde el puerto de Cádiz en un barco al mando del capitán Juan Francisco Loudieu [140], pasando por el puerto de Tenerife [141]. Y como el organero no se desplazó a la isla para armarlo, tuvo que hacerse a base de las instrucciones enviadas para ello.

En su montaje intervinieron el organista mayor, el arcediano Barrios, el carpintero de la iglesia y el ingeniero militar don Antonio de la Rocha [142], pero la tarea no resultó nada sencilla, en primer lugar porque las dimensiones y peso del instrumento eran mucho mayores que las del órgano anterior que estaba en la tribuna, por lo que no

---

[136] ACLP. Copiador de cartas. Cartas a don Luis Germán en Sevilla y a don José Retortillo en Cádiz del 13 de octubre de 1770.

[137] ACCLP, 6-III-1771.

[138] Se da cuenta de esta carta en el Cabildo del 22-IV-1774.

[139] ACCLP, 22-IV-1774. Se acuerda gratificar tanto al organero por su obra como al organista que había aconsejado en el tema.

[140] ACLP. Copiador de cartas. Carta a don Rafael Ramos Perera en Tenerife del 30-X-1773.

[141] ACCLP, 11 y 18-VIII-1773.

[142] *Ibidem*.

cabía en ella ni ésta podía sostenerlo; y en segundo lugar porque se extravió alguna de sus piezas en Tenerife [143].

Hasta diciembre de ese año el órgano no estuvo completamente instalado, fecha en la que el cabildo acordó «*que el órgano pequeño que está en la tribuna del coro y no sirbe ya en la Iglesia se dé al Señor Arzediano Barrios en atención a lo que se ha esmerado para armar el órgano traido de España y lo que trabajó para la composición del órgano antiguo y desde luego puede dicho Señor mandar quitar de donde está dicho órgano pequeño*» [144]. Presumimos que este órgano del que se deshace ahora el cabildo es el que hizo fray Juan de San Pedro en 1751 y que parecía ya inservible, pues hacía tiempo que no se utilizaba.

Dadas las grandes dimensiones del nuevo órgano —en documentos posteriores se le llamará el «órgano grande nuevo»— y la consiguiente imposibilidad de asentarlo en la tribuna del coro dispuesta para él, el cabildo decide colocarlo en aquella otra que estaba situada sobre la puerta mayor del templo, junto al órgano grande [145], pero este definitivo asentamiento no se llevará a cabo sino muchos años más tarde, en 1789, y el órgano quedará por ahora instalado en la capilla de San Gregorio [146], a pesar de que en un principio se pensó situarlo en la de San Jerónimo. La humedad que rezumaba en esta última capilla fue la causa del cambio de ubicación.

Transcurridos unos años, en 1780, los órganos vuelven a necesitar reparaciones, tal y como informa el organista Juan de Castro:

> «... que el órgano grande necesita de que lo repare un organero porque por su mucha antigüedad se halla bastantemente deteriorada parte de la cañería interior y sin firmeza algunos caños de la exterior, los fuelles casi inútiles, y su conjunto de tan mala condición, que da mucho trabajo para afinarlo; que el órgano 2.° experimenta algunos quebrantos, por hallarse en el suelo expuesto a la humedad, polvo y ratones, de modo que para preservarlo y que quede en proporción de afinar su interior, es preciso colocarlo en sitio correspondiente y que un organero le asegure su asiento, pues en esto consiste su conservación; y últimamente que el órgano pequeño con las continuas salidas del cabildo tiene maltratado su interior y

[143] ACLP. Copiador de cartas. Carta a don Luis Germán y Ribón en Sevilla del 25-IV-1774; y carta a don José Retortillo en Cádiz de la misma fecha. Se ordena a este último disponga lo necesario de los fondos de la fábrica catedral para gratificar al organero y al organista de Sevilla, así como a don Luis Germán.

[144] ACCLP, 11-XII-1773.

[145] ACCLP, 18-VIII-1773.

[146] ACCLP, 21-VII-1778.

> los registros quebrados, los quales hacen mucha falta para aumento de sus voces, de suerte que si un organero no lo desmonta, repara y pone en tono de capilla se quedará sin uso dentro de poco tiempo, todo lo qual hacía presente para que no se le culpe de omiso en lo sucesivo. Considerando la grande utilidad e importancia de conservar estas piezas como tan precisas para el culto y servicio de esta Santa Iglesia; se acordó conferido y votado por bolillas secretas nemine discrepante se escriba por contaduría al señor canónigo Ramos hacedor de Tenerife, que solicite al maestro organero que reside en la Ciudad de la Laguna y le proponga si quiere venir a reconocer estos órganos y hacerles los reparos y composiciones que necesiten, ofreciéndole que el Cabildo le satisfará los costos del viaje y que hecho el reconocimiento se tratará de ajuste baxo los pactos y condiciones que le acomoden y sean regulares. Y de las resultas de este encargo dará dicho señor Ramos pronto aviso, comunicando igualmente quales sean las intenciones que descubriere de parte del organero en punto de estipendios para este trabajo, y le instará quanto sea posible con un esfuerzo prudente y reservado a que se encargue de estas obras por la presisión de componer y conservar dichos órganos. Y respecto a que está acordado que se fabriquen baxo la dirección del señor racionero Toledo dos tribunas a los lados de la grande con el designio de colocar en una de ellas el órgano 2.°; y se encarga a dicho señor disponga que se preparen los materiales necesarios para que a lo menos una de dichas tribunas esté hecha a tiempo de que dicho organero deba sentarlo» [147].

Ésta es la primera noticia que tenemos del nuevo organero que se ha instalado en La Laguna por aquellos años, cuya labor la conocemos a través de otros documentos posteriores. Porque, a pesar de que no se menciona su nombre, el cabildo se refiere sin duda al cordobés Antonio Corchado, quien construyó diversos órganos para iglesias de Tenerife, La Gomera y Gran Canaria en los años siguientes, destacando en esta última isla los instrumentos de la iglesia de Santo Domingo de Las Palmas [148] y el de la parroquia de San Juan de Telde. Pero, pese a la insistencia del cabildo, Antonio Corchado se resiste a hacer el viaje en aquellas fechas, *«siempre que la composición que necesitan no sea cosa de mayor momento»* [149]. Y, en efecto, no lo hará sino muchos años más tarde.

Así, en 1788, cuando el nuevo organista Francisco Torrens informa sobre la necesidad de composición que tienen los órganos [150],

---

[147] ACCLP, 26-X-1780.

[148] Rosario ÁLVAREZ, «Un órgano rescatado: el de la parroquia de Santo Domingo de Las Palmas» en *El Museo Canario*, vol. LI, Las Palmas, 1996.

[149] ACCLP, 12-III-1781.

[150] ACCLP, 11-X-1788.

sobre todo el grande del siglo XVII, se vuelven a hacer gestiones, a través del hacedor don Tomás Eduardo, para traer a Antonio Corchado a repararlos [151]. Se le envían informes del estado en que se encontraban y se le pide un presupuesto, pero Corchado responde que tiene que desplazarse pronto a Las Palmas (seguramente por el asunto del órgano de Santo Domingo o el de Telde), y que entonces examinará personalmente los instrumentos. El 12 de mayo de 1789 ya estaba en la capital grancanaria [152] y se entrevista con el organista para comprobar los defectos de los tres órganos y emitir un juicio sobre su reparación [153], lo que sin duda hará, pues hasta diciembre de ese año no se volverá a hablar en cabildo del asunto de los órganos. Y entonces tan sólo se planteará la conveniencia de añadir dos teclas en la mano izquierda al órgano grande [154], es decir, de modificar la octava corta. Pero de este asunto no se vuelve a tratar en cabildo, por lo que hemos de presumir que no se llevó a efecto.

Además de los arreglos pertinentes, a Corchado debió encomendarle el cabildo trasladar el órgano sevillano que llegó en 1773 desde la capilla de San Gregorio, donde estaba asentado, hasta la tribuna elevada sobre la puerta principal, situándolo junto al órgano grande de Márquez (de las dos tribunas que se iban a hacer en 1780 junto a ésta ya no se vuelve a hablar), porque en documentos posteriores se habla de colocar un organito pequeño entre ambos [155] y de hacer los arreglos pertinentes en los fuelles de ambos órganos para que se puedan tocar a un tiempo:

> «Deseando el Cabildo que los dos órganos grandes se toquen a un tiempo quando corresponda, y haviendo entendido que los fuelles no dan el viento correspondiente para tocarlos juntos. Se acordó por bolillas secretas nemine discrepante informe el organista mayor de los costos que serán necesarios para poner los dos órganos en disposición de que se puedan tocar a un tiempo, y que se hicieran los fuelles de ambos órganos con todo lo demás que sea conveniente a este asunto» [156].

Queremos destacar, además, de este documento la expresión «grande» utilizada para ambos órganos, el de Márquez de 1617 y el sevillano de 1773, lo que nos indica que en dimensiones ambos ins-

[151] ACCLP, 10-II-1789.
[152] ACCLP, 12-V-1789.
[153] ACCLP, 16-V-1789.
[154] ACCLP, 4-XII-1789.
[155] ACCLP, 18-V-1790.
[156] ACCLP, 19-VI-1790.

trumentos eran similares, a pesar de que el cabildo cuando había hecho su solicitud a Sevilla había pedido un órgano para las semidobles, es decir, un órgano de tamaño mediano. Mucho más tarde, en 1808, al primero ya se le llamaba el órgano «viejo» [157].

En 1790 ingresa en el patrimonio de la iglesia catedral un nuevo órgano «*de flautas traveseras*» , que regaló el prior don Domingo Alfaro de Franchy. Se ordena colocarlo entre los dos grandes, en la tribuna alta, y para para ello se decide quitar y bajar las puertas del órgano de Márquez, puertas que, como se recordará, se le habían añadido en 1679 [158]. Poco después, el cabildo comprueba que el organito «*de flautas traveseras*» no estaba terminado [159], por lo que se le pide a su donante que corra con los gastos concernientes a su remate [160]. Lo hará no sin ciertas reticencias. Dos años más tarde se ordena tocarlo en la Semana Santa [161], y en 1795 se manda colocar entre los dos órganos grandes [162], tal y como se había pensado en un principio, pues había sido asentado provisionalmente en una de las tribunas pequeñas sobre el coro. En esta última fecha se reitera que el organista mayor lo utilice en las *Lamentaciones* y en el *Miserere*, es decir, en los Maitines del Triduo Sacro [163] y es que su parquedad de recursos tímbricos lo hacía idóneo para acompañar la liturgia más severa de la Semana Santa.

En noviembre de 1791, al enterarse el cabildo de que se encuentra en Las Palmas el organero Antonio Corchado, que había ido a trabajar en el órgano de la iglesia conventual de Santo Domingo, intenta encomendarle el arreglo del organito de calle o, si fuese necesario, la confección de uno nuevo con el aprovechamiento de la caja del existente [164]. Pero, no consigue llegar a un acuerdo en este sentido, por lo que, en 1794, los canónigos deliberan sobre la posibilidad de traer de Londres el requerido instrumento procesional [165]. Sus gestiones resultan de nuevo infructuosas, seguramente por los costes que ello suponía y por la carencia de medios económicos, en un momento en el que todos sus recursos iban destinados a la finalización de las obras del templo.

---

[157] ACCLP, 19-II-1808.
[158] ACCLP, 18-V-1790.
[159] ACCLP, 16-VI-1790.
[160] ACCLP, 19-VI-1790.
[161] ACCLP, 29-III-1792.
[162] ACCLP, 5-II-1795.
[163] ACCLP, 26-III-1795.
[164] ACCLP, 22-XI-1791.
[165] ACCLP, 30-VIII-1794.

Sin embargo, cuando dos años más tarde el prior de los agustinos pide que se le regale a su iglesia el viejo y deteriorado órgano de calle, que se consideraba inservible y que estaba en la parroquia del Sagrario sin uso [166], el cabildo se niega y se plantea de nuevo su posible reparación. Con este motivo, solicita al organista mayor, Francisco Torrens, un informe sobre el estado del instrumento para saber si se podía componer y si podía ser útil otra vez en las procesiones y *Salves* de los sábados [167]. Torrens informa favorablemente y el cabildo decide acometer el arreglo, encargándoselo al racionero Matías Fonte del Castillo, que era el autor del órgano que hoy conserva la ermita de San Antonio Abad de Las Palmas:

> «Vióse un informe del organista mayor en virtud de acuerdo de 11 del corriente en que dice que el órgano que está en la parroquia de esta Sta. Iglesia no lo juzga por enteramente inútil, sino que a su parecer puede admitir alguna composición de modo que quede muy servible y que aún en caso de que no pueda componerse se puede aprovechar parte de su máquina y toda su flautería, cuyo metal se ha hecho raro en las Islas, en cuya atención se acordó por bolillas secretas y por la mayor parte no se haga a los Padres Agustinos la donación que han solicitado del referido órgano, cuya composición se solicitará por algun sujeto inteligente, a fin de que sirva en las salidas de Cabildo, como servía antes y que no tenga la fábrica que hacer nuevos costos en comprar otro, especialmente en la actualidad que necesita de todos sus caudales para la conclusión del Templo.
>
> En consideración a la notoria habilidad e inteligencia del Sr. Racionero Fonte para la composición de órganos y aún para hacerlos de nuevo, como lo ha acreditado en el que acaba de hacer para la Hermita de S. Antonio Abad, y satisfecho el Cabildo de su amor a esta su Iglesia, y de su inclinación a servirla por todos los medios que estén de su arbitrio, se acordó nemine discrepante se encargue a dicho Sr. Fonte el cuidado de componer el órgano que está en la Parroquia, aprovechando de él todas las piezas de su máquina y Flautería que le parecieren útiles y mandando a comprar por el mayordomo de fábrica todo lo que le faltase, con el objeto de que pueda quedar una pieza servible para las salidas de Cabildo y funciones de la Parroquia; no dudando de su interés y decidida aplicación por el bien de esta Iglesia que recibirá este encargo con gusto y pondrá en ello todo su esmero para dejar servida a la Iglesia con la satisfacción que espera el Cabildo de sus talentos» [168].

[166] ACCLP, 8-VIII-1796.
[167] ACCLP, 11-VIII-1796.
[168] ACCLP, 23-VIII-1796.

Pero, a pesar de las buenas intenciones por parte del cabildo, tampoco esta vez se puede acometer la reparación del pequeño instrumento, lo cual se hará por fin ocho años más tarde, por estricta necesidad.

EL SIGLO XIX

A comienzos de la nueva centuria, el cabildo concentra toda su atención en la fábrica de la cabecera del templo, por lo que el estado de los órganos pasa a un segundo término. Solamente se preocupa del pequeño procesional, al tener que trasladar el culto a la iglesia del Seminario y necesitar un órgano para acompañar los cantos. No obstante, el detonante para su arreglo viene dado, curiosamente, por la renovada petición de los agustinos que solicitan la donación del instrumento para su iglesia [169]. El cabildo se vuelve a negar, al mismo tiempo que decide repararlo. Se acude entonces al padre regente Román, de la Orden de Predicadores, para que efectúe las composturas pertinentes, quien echará mano de algunos tubos del antiguo organito «*de flautas traveseras*» para completar su tubería. El costo de todo ello lo estimaba en 55 ó 60 pesos, sin incluir ningún tipo de emolumentos por su tarea [170].

Puesto a punto, por fin, el instrumento por el mencionado padre Román en abril de 1805, se da la orden de pago, por la cual sabemos que su precio ascendió a «*99 pesos, seis de peseta y cinco cuartos*» , en los que se incluían los ocho del pintor. A ellos hay que sumar seis onzas de oro que se le entregaron al religioso como gratificación por su trabajo, disculpándose el cabildo ante él por no ser más generoso a este respecto, al pasar la fábrica del templo por unos momentos de estrechez económica [171].

Tras estas noticias sobre el órgano pequeño, no se volverá a hablar de los órganos hasta 1817, año en que el organista mayor Benito Lentini (estuvo en este puesto entre 1815 y 1820, año en que vuelve a ocuparlo Cristóbal José Millares) pide que se compre «*un órgano pequeño, pues era el intento de este Cuerpo que los jóvenes aprendiesen aquel instrumento para el servicio de las parroquias, y se acordó que para resolver sobre esos particulares, Don Agustín Josef* (Bethencourt) *examine el organo que está en la Parroquia y si admite compo-*

[169] ACCLP, 30-VII-1804.
[170] ACCLP, 8-VIII-1804.
[171] ACCLP, 2-IV-1805.

sición, e informe para el primer cabildo ordinario, si servirá para la enseñanza del Colegio de S. Marcial» [172]. El organito debió comprarse o mandarse hacer (sospechamos que su autor podría haber sido el propio organista segundo Agustín José Bethencourt, quien tenía conocimientos de organería y construyó algún instrumento en la isla), porque en el cabildo del 1 de octubre de 1818 se habla de enseñar al colegial Chil en el *«órgano nuevo»*. Se ordena asimismo a los tres organistas (Cristóbal José Millares, Agustín José de Bethencourt y posiblemente se haga alusión también a Benito Lentini) que *«compongan del todo y afinen ambos órganos, poniendoles los caños que esten fuera de su lugar, pues tiene noticia el Cabildo se hallan separados del órgano»* [173].

A partir de entonces las noticias sobre los instrumentos catedralicios se irán espaciando debido a la crisis económica que supuso para el cabildo de Las Palmas la erección del obispado tinerfeño, lo que impedirá que se adquiera un nuevo instrumento hasta varias décadas más tarde. A través de las actas se deduce que el viejo órgano del siglo XVII ya no se tocaba, que el órgano grande sevillano era el único disponible, y que en varias ocasiones tuvo que ser reparado por el organista y organero Agustín José de Bethencourt, encargado asimismo de la afinación de los instrumentos hasta su muerte en 1834 [174]. También se utilizaba el pequeño órgano de 1818 en *«todas las Misas de los Santos semidobles y en las infraoctavas en que no hay Música y en las Misas de los Santos semidobles que tuvieren procesión y vigilias de Pascua»* [175], labor que tenía encomendada el organista Rafael González tras la muerte de Agustín José de Bethencourt.

Los órganos tuvieron a partir de entonces un período de decadencia, y cuando se incorpora en enero de 1861 el nuevo organista, don Luis Rocafort, que también tenía ciertas dotes para la organería, examina los instrumentos, sobre todo el que aún estaba en uso (el del siglo XVIII) y emite un informe sobre lo que habría que hacerse:

> «Día 22 de Febrero (1861) presenté al Illmo. Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Canarias las Memorias sobre el órgano, y de lo que podría componerse:

---

[172] ACCLP, 13-XI-1817.

[173] ACCLP, 1-X-1818.

[174] ACCLP, 11-I-1822, 21-III-1823, 11 y 28-IV-1823, 27-V-1823; 30-I-1824; y 6-II-1829.

[175] ACCLP, 2-IX-1834.

> Dos secretos nuevos, 2 teclados, fuelle nuevo, Flautado mayor, Id. dulce, Id. pastoril, Nazardos, Corneta tapada, Id. brillante, Voces burlescas, Ecos, Trompa real, Imitación de voces humanas, Temblante, pedales» [176].

La misma noticia, pero más escueta se halla recogida en el archivo catedralicio»

> «Luis Rocafort, organista interino, presenta un proyecto para un órgano que sea digno de la alta idea que inspira esta Santa Iglesia Catedral, el 22 de febrero de 1861, porque los dos que existen ya no sirven» [177].

Ahora bien, esta escueta noticia puede tener dos interpretaciones: que el proyecto fuera del propio Rocafort, quien también construyó con posterioridad un par de instrumentos en Gran Canaria, o que meramente recomendara hacer un instrumento nuevo.

Por los acontecimientos posteriores parece más plausible la segunda hipótesis, pues ese mismo año se hace venir al organero mallorquín Antonio Portell y Fullana para que examine los órganos existentes y emita un veredicto. Portell coincide con Rocafort en que es preferible hacer un órgano nuevo, ya que los existentes están tan viejos que ni siquiera se pueden aprovechar sus piezas. El cabildo catedralicio reconoce que, efectivamente, era necesario un nuevo órgano y se lo encarga al constructor mallorquín, quizás por recomendación del propio Rocafort. Y es que éste ya lo conocía, porque en sus memorias [178] habla de los hermanos Antonio Felipe y Juan Portell y Fullana, quienes repararon en 1858 el órgano del Colegio de Santa María de Lluch en Mallorca donde él se encontraba destinado por entonces. Asimismo conocía a uno de sus hijos, también organero.

Para los trámites pertinentes a la consecución del nuevo órgano, el cabildo nombra a una comisión formada por el arcediano Rafael Monje (presidente) y los canónigos Blas Troncoso y José Sagalés,

---

[176] «Diario manuscrito de don Luis Rocafort, beneficiado organista de la Catedral de Santa Ana. Lo conservaba el también organista y compositor don Santiago Tejera Ossavarry y me lo regaló su hija Pino Tejera de Quesada». Archivo de El Museo Canario. Fondo José Miguel Alzola, caja n.º 37, carpeta 5.

[177] ACLP. Legajos corrientes, 1861, en Santiago CAZORLA, *op. cit.* pág. 290. La fecha del 22 de febrero ofrecida por estas dos fuentes no coincide con la del 12 de marzo que nos da María de los Reyes HERNÁNDEZ SOCORRO, *Manuel Ponce de León y la arquitectura de Las Palmas en el siglo XIX*, ed. del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1992, págs. 665 y 668, al citar esta sesión.

[178] Citadas en la nota 176.

lectoral y penitenciario respectivamente [179]. Y cuando ya se estaba en conversaciones con el mencionado Portell, el canónigo Monje le encarga un diseño de la caja del instrumento al arquitecto local, don Manuel Ponce de León, que por razones que desconocemos no fue aceptado [180].

Una vez aclarados todos los términos entre cabildo y organero sobre las condiciones de construcción y de pago del órgano, se firma el contrato el 13 de noviembre de 1861 ante el notario Agustín Millares Torres [181]. En él se estipulaba que la hechura del órgano debía hacerse en el plazo de un año a partir de esta fecha, y en la misma ciudad de Las Palmas. Para ello el cabildo se comprometía a cederle un salón a Portell donde ubicar el taller en el que trabajarían él y tres operarios. El coste total del instrumento ascendía a 120.000 reales, que debían abonarse en cantidades de 20.000 cada dos meses.

Con posterioridad, el 10 de enero de 1862, se realizó una segunda escritura, en la que se determinaba que la caja debía hacerse de madera de caoba y de cedro (el cabildo no quería nuevos problemas con la carcoma) y que tendría una segunda fachada abierta a la nave, ya que el órgano se ubicaría en la tribuna elevada en la parte trasera del coro, que entonces se hallaba situado en la nave central. Todo ello supuso un gasto adicional de 31.716 reales de vellón:

Por la armazón o caja de cedro y caoba	Rs.	vn.	12.000
Por la fachada trasera	«	«	16.000
Por el aumento de columnas salientes del primer cuerpo	«	«	2.000
Por componer las cornisas y balaustrada del coro	«	«	72
Por el pasaje de 3 hombres de Cádiz a esta ciudad	«	«	1.440
Por el flete, carga y descarga del órgano dicho	«	«	200
Por dos palmatorias de latón	«	«	4
Suma del aumento			31.716

[179] ACCLP, 5 y 6-XI-1861 También en ACLP. Libro de Prebendados, fol. 30. Citado por María de los Reyes HERNÁNDEZ SOCORRO, *op. cit.*, pág. 665.

[180] María de los Reyes HERNÁNDEZ SOCORRO, *op. cit.*, págs. 664 y 665 ha sido quien ha descubierto este encargo, diseño que reproduce en su libro. Al parecer fue presentado al cabildo en la sesión del 8 de octubre de 1861, si bien en las actas capitulares no aparece el nombre de Ponce de León. Se trata de un diseño neogótico mucho más sencillo que el que se realizó.

[181] Ver apéndice, doc. n.º 2. Agradecemos a Juan Gómez-Pamo el haber localizado este documento dentro de los protocolos notariales, a petición mía, ya que sólo contaba con la fecha de la firma del contrato.

Por tanto, el total que recibió el organero ascendió a 151.716 reales de vellón [182].

Aparte de la presumible recomendación por parte de Rocafort, la elección de Portell como organero se debía a la fama que había adquirido en su oficio. Según el Boletín Eclesiástico de la Diócesis estaba recomendado por Real orden de 1.° de septiembre de 1857 a todos los prelados del reino, de lo que se hace eco la prensa del momento. Así *El Omnibus* [183] inserta poco después de la firma del contrato un artículo sobre la labor de este organero, firmado por Miguel Cuschieri (¿seudónimo de Millares Torres?), con la relación de los órganos nuevos construidos por su taller, que hasta ese momento eran, por orden cronológico de factura, los siguientes: el de la parroquia de San Jaime de Palma de Mallorca (1834); los de la villas de Pollensa (1835) y Santa Eugenia en la isla de Mallorca (1840); el de la colegiata de San Feliu en Gerona (1846); los de los pueblos de Randa (1849), S'Arracó (1853), Puigpunyent (1853), Artá (1854), convento suprimido de Petre (1855), Mancor de la Vall (1857) y Llorete (1857), todos ellos en Mallorca; el de la catedral de Albarracín (Teruel, 1858); el del colegio de Lluch en Mallorca (1858); el de Villafranca del Ebro (Zaragoza, 1859); el de la parroquia de San Ignacio en Buenos Aires (Argentina,1859); el del Seminario de Segorbe (Valencia, 1859); el del colegio de la Pureza de Palma de Mallorca (1859); los de las parroquias de San Agustín (1860) y San Miguel (1860) en Buenos Aires (Argentina); los de los pueblos de María (1860) e Irán (1860) en Mallorca; el de la iglesia de las monjas en San Fernando (Cádiz, 1861) y dos más que hacía pocos meses se habían instalado en iglesias de Buenos Aires por un hijo suyo. Sospechamos que toda esta información le fue transmitida a Agustín Millares Torres [184], director y redac-

[182] La descripción detallada de los términos del segundo contrato, junto a la del primero se encuentra en la nota que acompaña a la carta que don Rafael Monje, arcediano de la catedral de Las Palmas y presidente de la comisión formada para llevar a cabo la construcción del órgano, le remitió a don Vicente Calvo y Valero el 13 de junio de 1868 a Cádiz, en el momento en el que los canónigos de la ciudad andaluza se planteaban hacer un nuevo órgano. La carta se encuentra en un legajo de papeles, de distinto tamaño y cosidos a mano, que bajo el título de «Construcción del nuevo órgano. 1870» se conserva en el Archivo capitular de la catedral de Cádiz. Han sido publicados por Ramón GONZÁLEZ DE AMEZUA Y NORIEGA, *Perspectivas para la historia del órgano español,* discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1970, págs. 181-183, docs. nos. 25 y 26. Santiago CAZORLA, *op. cit.,* pág. 293, sólo cita la cantidad total a la que ascendió el nuevo contrato.

[183] 25 de enero de 1862, n.° 668, pág. 3.

[184] Este personaje debió estar muy interesado en la construcción del órgano de Portell y seguir paso a paso todo su proceso constructivo, porque en su notaría se

tor de *El Omnibus,* por el propio Portell que en enero de 1862 se encontraba en Las Palmas construyendo el órgano, por lo que hemos de considerarla bastante fidedigna.

A esta lista se le pueden añadir otros que sabemos realizó en Mallorca donde tenía su taller (con posterioridad lo trasladó a Valencia y más tarde a Barcelona), como los de las iglesias de San Salvador en Artá (1839), Binissalem (1854, reforma), la parroquial de Campos del Puerto (1849, reforma), Estallencs (1865), Fornalutx (1871, reforma), Deià y Establiments [185], además de otros dos que hizo para Canarias en 1863: el del convento de Clarisas en La Laguna (Tenerife) y el de la ermita de Ntra. Sra. de la Luz de Las Palmas. Con ello tendremos una idea, si no exacta, sí aproximada, de lo que fue su labor en los cuarenta años en que, al parecer, estuvo en activo (1834-1871). De todas formas, no sabemos si sus últimas obras se le pueden atribuir a él o a su hijo, pues en la carta de don Rafael Monje ya citada de 1868 [186], se dice que había muerto en América el año anterior.

Pues bien, el órgano de la catedral de Las Palmas es un gran instrumento (4'23 mts. de ancho y unos 7 mts. de alto) concebido aún dentro de la estética barroca [187] desde el punto de vista estructural y tímbrico. En cambio, su fachada ha sido diseñada con líneas góticas, asimilándose a la arquitectura de tipo historicista de la época. Desde luego, se trata de una magnífica fachada plana con siete calles, subdivididas en altura en uno, dos o tres castilletes con celosías góticas, y rematada por pináculos y terceletes asimismo góticos. La fachada se enriquece visualmente con la trompetería horizontal (Trompa de batalla, Trompa magna, Bajón y Clarín) y con el brillante estaño del resto de la tubería. En el pedestal (2'15 mts. de alto) las siete calles vienen marcadas por arcos conopiales ciegos, abriéndose en el central la ventana de los dos teclados manuales de 54 notas (Do 1-fa 5), de marfil y ébano, correspondientes al órgano principal y a la cadereta. Ésta, con cinco planibandas, está situada en el centro de una balconada, cuyos paramentos están ornamentados con arquillos polilobulados ciegos. Ambos cuerpos del órgano tienen secretos y registros partidos, y está en tono de 14 palmos. Su composición es la siguiente:

---

firmó el contrato, en su periódico, *El Omnibus,* se daban noticias o bien del organero, como en este caso, o bien sobre el órgano, y, por último, formó parte de la comisión de expertos para la aprobación de la obra, emitiendo un juicio positivo.

[185] Arnau REINES I FLORIT, «Inventario de los órganos históricos y actuales de las Islas Baleares» en *El órgano español. Actas del II Congreso Español de Organo,* Ministerio de Cultura, INAEM, Madrid, 1987, págs. 266 y ss.

[186] Ver nota 182.

ÓRGANO MAYOR

Flautado de 14	Flautado de 14 (estaño)
Violón	Violón (madera)
Octava	Octava (estaño)
Lleno de 4 h	Lleno de 4 h.
Corneta magna de 7 h.	Corneta magna de 7 h.
Bajón	Clarín
Trompa de batalla	Trompa magna
Trompa real con ecos	Trompa real con ecos
	Corneta en ecos de 4 h.
	Voz humana
Pajarillos	Gaita gallega

CADERETA

Violón (madera)	Salicional
Tapadillo	Tapadillo
	Corneta de 4 h.
Fagot	Cromorno
	Canarios

PEDAL (12 CONTRAS)

Violón	26 palmos en madera abierta

Tiene, además, Temblante y no el registro de Tambor que se indica en el contrato. Por otro lado, en éste se especifica que la Cadereta debía tener dos medios registros de Octava y en su lugar existe hoy un Violón de mano izquierda y un Salicional de mano derecha, como hemos visto. Que esta modificación fue realizada por el propio Portell, después de la firma del contrato, lo confirma la crónica aparecida en el Boletín Eclesiástico de la Diócesis (marzo de 1863), donde justamente se elogia la suavidad y delicadeza del «desconocido *Sancional* (sic)». Ello demuestra que el Salicional, de la familia de las Gambas, registro de tipo romántico del que carecía el órgano barroco, era una novedad en los órganos de Canarias.

Sea como fuere, el órgano tiene 12 juegos y medio o lo que es lo mismo 25 medios registros (en total 1.458 tubos), número similar al del órgano de Márquez (tenía 13 registros), que fue el que marcó la



Órgano de Antonio Portell (1862).

pauta en la vida musical del templo. A ellos se suman tres juegos festivos (Pajarillos, Gaita gallega y Canarios) y el Violón de 26 palmos de las 12 Contras.

A finales de 1862 el órgano ya estaba casi terminado, por lo que el cabildo del 16 de diciembre ordena que se estrene en la Nochebuena, al cantarse la Kalenda [188]. De todas formas, la inauguración oficial tuvo lugar el 2 de febrero de 1863, tal y como se explicita en el Boletín Eclesiástico [189], que se desborda en alabanzas a su sonoridad y a su diseño. También la prensa de la época se hace eco de este acontecimiento y no repara en elogios ante el que era entonces el mayor órgano de Canarias [190].

En esas fechas, el organero aún estaba en la ciudad, tratando de cobrar lo que se le debía. El 10 de febrero de 1863 se dirige al cabildo pidiéndole que nombre una comisión de expertos para que den su dictamen sobre la obra, al estar ya finalizada [191]. El cabildo nombra el día 14 a la comisión de peritaje, formada por los Sres. Narciso Barreto, Silvestre Bello, Daniel Imbert, Agustín Millares Torres y el organista Rocafort, pero éstos no se deciden a emitir su juicio, por lo que el 23 escribe de nuevo Portell al cabildo de forma apremiante. Señala en este escrito el gran perjuicio que se le sigue de no partir inmediatamente para la Península a fin de supervisar otras obras contratadas. Y es que por alguna razón que desconocemos,

---

[187] Jesús Ángel de la LAMA en su libro *El órgano barroco español,* vol. I, Naturaleza, *op. cit.*, págs. 3-15 nos habla de las posibles denominaciones del órgano español y de sus fronteras cronológicas, indicando que el órgano barroco comienza hacia 1660, época en la que ya están presentes la mayoría de sus características peculiares, manteniéndolas hasta 1880, en que se da paso al órgano romántico.

[188] ACCLP, 16-XII-1862. Citado por Santiago CAZORLA, *op. cit.*, pág. 290. Por otra parte, Agustín MILLARES TORRES en *Anales de las Islas Canarias*, ms. inédito en El Museo Canario, reseña que se había estrenado el nuevo instrumento en noviembre de ese año, mientras que Luis Rocafort, en su «Diario manuscrito», *op. cit.*, indica que desde Vísperas del 1 de febrero ya se estaba tocando a falta de las Cornetas, que llegaron el día 3 con el correo de Fuerteventura y Lanzarote, que el día 27 de ese mes Portell se fue a la Península y que el 29 de octubre se estaba afinando el Flautado. Se refiere al año 1862.

[189] *Boletín Oficial Eclesiástico*, marzo de 1863, año 5.° n.° 120, págs. 74-76.

[190] *El Omnibus*, 4-3-1863. La relación de todos los registros y el comentario sobre el instrumento se debe seguramente a Millares Torres, aunque el reportaje sea anónimo. Es reproducido en María de los Reyes HERNÁNDEZ SOCORRO, *op. cit.*, págs. 666-668.

[191] ACLP, Expediente del órgano. Carta de Portell al cabildo, fechada en Las Palmas el 10 de febrero de 1863. Ha sido publicada por Santiago CAZORLA, *op. cit.*, págs. 290-291.

alguien quería entorpecer los trámites finales y perjudicar al organero, pues en su carta señala que se había violentado la puerta de acceso al interior del órgano, con la intención de dañar su obra [192].

Por fin, el 26 de ese mes la comisión se pronuncia. Los señores Barreto, Imbert y Millares dicen que no son competentes *para juzgar sobre las maderas y materiales empleados en la construcción del órgano, así como de la solidez que ofrezca éste en su mecanismo interno y externo, y, atendiendo sólo a la emisión del sonido y a la suavidad, firmeza e igualdad de las voces que producen los registros, declaran que en la actualidad y tal cual éstos se encuentran hoy, reúne este instrumento las buenas condiciones que poseen los mejores de esta clase; que los teclados son suaves de pulsación; y los registros y las contra, fáciles de manejar; que el aire llena perfectamente las cañerías; y los sonidos salen, en general, claros, redondos y compactos.*

Don Silvestre Bello, que era el afinador de los órganos catedralicios y el encargado del reloj informa *que el órgano se halla ejecutado con la mayor solidez y elegancia; que los registros están colocados en sus lugares, lo mismo que todas las piezas de su mecanismo interior; y que está trabajado con conciencia y esmero.*

El único que puso inconvenientes a la labor de Portell fue el organista Rocafort, que emitió un largo informe con 8 puntos:

> 1. En las cornetas hay discordancia en algunas notas de la mano izquierda.
> 2. En el cromorno hay discordancia tocando juntas mi, sol y otras notas.
> 3. En el registro de octava se nota discordancia en las notas la y do y su correspondientes a la mano derecha cuando forman acorde.
> 4. Deben quedar en debida seguridad los papeles de las contras.
> 5. Carece del registro de la gaita gallega.
> 6. La mayor parte de los dos registros del flautado violón no están en disposición de poderse bajar de tono con facilidad en caso de ser necesario.
> 7. Carece de los accesorios que faciliten la combinación rápida del bajón y clarín y la de las cornetas.
> 8. En cuanto a la solidez, buenas cualidades y proporcionado volumen en general y de la trompetería en particular reúne las circunstancias que son de desear [193].

[192] ACLP, Expediente del órgano. Carta de Portell al cabildo, fechada en Las Palmas el 23 de febrero de 1863. Ha sido publicada por Santiago CAZORLA, *op. cit.*, pág. 291.

[193] *Ibidem*, págs. 292-293.

Estas objeciones debieron ser contempladas por el cabildo y trasmitidas a Portell, porque entre otras cosas el órgano tiene hoy un registro de gaita gallega, como ya se ha visto. Desde luego, lo que hay que tener en cuenta es que la opinión de Rocafort fue decisiva en el encargo y hechura del órgano y tal es así que a partir de entonces el instrumento se va a llamar «órgano de Rocafort».

Este instrumento, una vez terminado, será atendido en su afinación por Silvestre Bello y a su muerte en 1874 por su hijo Rafael Bello y Shanahan [194].

EL SIGLO XX

Con la llegada del nuevo siglo, surge la idea de reformar el órgano, atendiendo a los consejos del compositor francés Saint-Saëns, a quien le disgustó el instrumento de Portell por no atenerse a la estética romántica imperante. La iniciativa va a partir del obispo Cueto de la Maza, quien deseando *que el órgano de nuestra Santa Iglesia Catedral Basílica sea completado con los registros de que actualmente carece, y modificado en algún otro de los que ya posee y, después de habernos enterado de varias personas competentes, entre ellas el eminente compositor y organista Saint-Saëns, de que dicho órgano es susceptible de arreglo, y habiendo, por otra parte, averiguado que un reputado organista de la Península, después de haberse informado técnicamente del estado del repetido órgano, se comprometía a completarlo por la cantidad de ocho o nueve mil pesetas*, le pide al cabildo secundar la idea y éste accede [195].

La reforma se llevó a cabo en 1905 por los hermanos López del Rosario [196] y posiblemente fue entonces cuando se le añadió el Temblante, además del enganche del órgano principal al pedal de Contras.

El órgano, que como ya hemos dicho, fue asentado en la tribuna dispuesta en la parte trasera del coro neoclásico que trazara Luján Pérez a comienzos del siglo XIX (se inauguró en 1807), permaneció allí hasta 1964 [197]. Su esbelta caja exhibía cinco pináculos de diferente altura —el central era el más alto—, a modo de chapiteles calados

[194] ACCLP, 3-VII-1874.

[195] Santiago CAZORLA, *op. cit.*, págs. 291-292.

[196] *Diario de Tenerife*, 15-11-1905.

[197] Una fotografía del órgano en su primitiva ubicación puede verse en José Miguel ALZOLA, «El organista Rocafort» en *Diario de Las Palmas*, 12-7-1953.

de monumentos góticos catedralicios. Con ellos, la altura total del instrumento llegaba a alcanzar los 10 mts. (30 pies según el Boletín Eclesiástico de marzo de 1863). En febrero de ese año de 1964, el obispo Pildain manda suprimir el coro para dar mayor amplitud al templo [198]. Se desató entonces una enorme polémica en la población ante esta medida, pero todo resultó inútil. El órgano estuvo desarmado algún tiempo hasta que fue montado de nuevo por el organero Antonio Pérez Arrocha en la capilla de San Jerónimo, suprimiéndosele los cinco pináculos de su remate, con el objeto de que cupiese en su nuevo emplazamiento. Pérez Arrocha le acopló un motor-ventilador eléctrico y le cambió los dos teclados, que estaban desgastados. En su nuevo asentamiento, donde actualmente puede contemplarse, se inauguró el 19 de marzo de 1966 [199]. En los años ochenta ha sido restaurado por Gerhard Grenzing, quien lo revisó en 1998 con motivo de la reapertura del templo tras su restauración.

EL DESTINO DE LOS VIEJOS ÓRGANOS

En enero de 1862, el órgano de Portell ya era una realidad por lo que el cabildo decide vender en subasta los dos órganos grandes que aún estaban en la tribuna sobre la puerta: el viejo de Márquez (1617) y el sevillano de 1773. En el Boletín Oficial Eclesiástico (25 de enero de 1862) se publica el siguiente anuncio:

> «Tribunal eclesiástico del obispado de Canarias.- Por providencia del Sr. Provisor Vicario General de esta Diócesis en el espediente (sic) de subasta voluntaria instruido á instancias del Ilmo. Cabildo de esta Santa Iglesia Catedral, el día veinte de febrero á las once de la mañana se rematarán en la Sala de la Audiencia de este Tribunal los dos órganos viejos de la misma Santa Iglesia, bajo el tipo de diez mil reales el que se halla situado al lado de la Epístola y de ocho mil respecto al colocado á la parte del Evangelio, pudiéndose satisfacer el valor de los mismos en cuatro pagas iguales, la primera al contado y las siguientes una cada año, y debiéndose sujetar los postores á las demas condiciones cuyo pliego se halla de manifiesto en la Notaría de mi cargo. Las Palmas veinte y cinco de Enero de mil ochocientos sesenta y dos.- Donato Oramas, notario eclesiástico».

---

[198] Santiago CAZORLA, *op. cit.*, págs. 235 y 237 afirma que fue en 1966 cuando se desarmó, mientras que la información oral que nos dio el canónigo y organista don Heraclio precisa que fue en 1964, siendo armado en 1966.

[199] Sebastián JIMÉNEZ SÁNCHEZ, «Reinstalación del órgano en la catedral basílica de Santa Ana», *El Eco de Canarias*, 23, 24, 25 y 26 de marzo de 1966.

Inmediatamente, el 29 de enero, se reúne el pleno del Ayuntamiento de Telde y decide comprar uno de ellos para la parroquia de San Juan, pero por razones que ignoramos esto no llegó a ocurrir. Conocido este documento por la investigadora Lola de la Torre [200], pensó que la transacción se había llevado a cabo, lo que también se ha trasmitido de forma oral en Telde. Pero lo cierto es que el órgano que actualmente se conserva en la parroquial de San Juan de esta población, bastante modificado y deteriorado, fue construido por Antonio Corchado en las últimas décadas del siglo XVIII, lo que corroboran sus características y la documentación, mientras que los órganos catedralicios tomaron otro rumbo.

Millares Torres fue quien ofreció, por distintos medios, noticias del destino de ambos instrumentos. En sus *Anales* anota el dato del remate de los dos instrumentos viejos de la catedral, y añade que el mejor lo había adquirido la iglesia de Gáldar [201]. Poco después, en *El Ómnibus* del 26 de marzo, se confirmaba que el otro instrumento había sido comprado por la parroquia de San Agustín de Las Palmas. Y en efecto, su párroco, don Salvador Rivero y Bethencourt, solicita del obispo el permiso reglamentario para vender parte de unas andas de plata de Ntra. Sra. de Gracia e invertir su producto en la compra del órgano catedralicio [202], que, puesto que era el peor, debemos suponer que se trataba del instrumento que hiciera Márquez dos siglos y medio atrás y que ya debía estar en pésimas condiciones. El obispo accede a la petición, pero la parroquia sin saberlo salió perjudicada, ya que dos años más tarde el fuelle se había inutilizado por completo [203] y en 1871 el párroco se deshace de él vendiéndolo [204]. Ignoramos quién lo compró y cuál fue su final.

En cambio, el órgano sevillano de 1773 aún se conserva. Comprado por la parroquia de Santiago de Gáldar, su traslado se hizo por mar en noviembre de 1864, desembarcando en el puerto de Sardina. Después de diversas vicisitudes con su montaje, se estrenó el 15 de

---

[200] Libro de Acuerdos celebrados por el Ilustre Ayuntamiento (de Telde) en el año de 1862 (fols.2 v. y 3). Una copia del acta del pleno de ese día se conserva entre los papeles de su archivo.

[201] Agustín Millares Torres, *Anales de las Islas Canarias*, 20-II-1862, ms. inédito en El Museo Canario: «*Se rematan los dos órganos viejos de la Catedral a 10.000 y 8.000 reales respectivamente. El mejor lo adquirió la iglesia de Gáldar*».

[202] Archivo Diocesano de Las Palmas (=ADLP), Caja de la parroquia de San Agustín, legajo suelto fechado el 17 de marzo de 1862.

[203] *Ibidem*. Escrito del párroco don Salvador Rivero del 19 de enero de 1864, pidiendo permiso para hacer un fuelle nuevo.

[204] *Boletín Oficial Eclesiástico de la Diócesis de Canarias*, 22-X-1871, n.º 379.

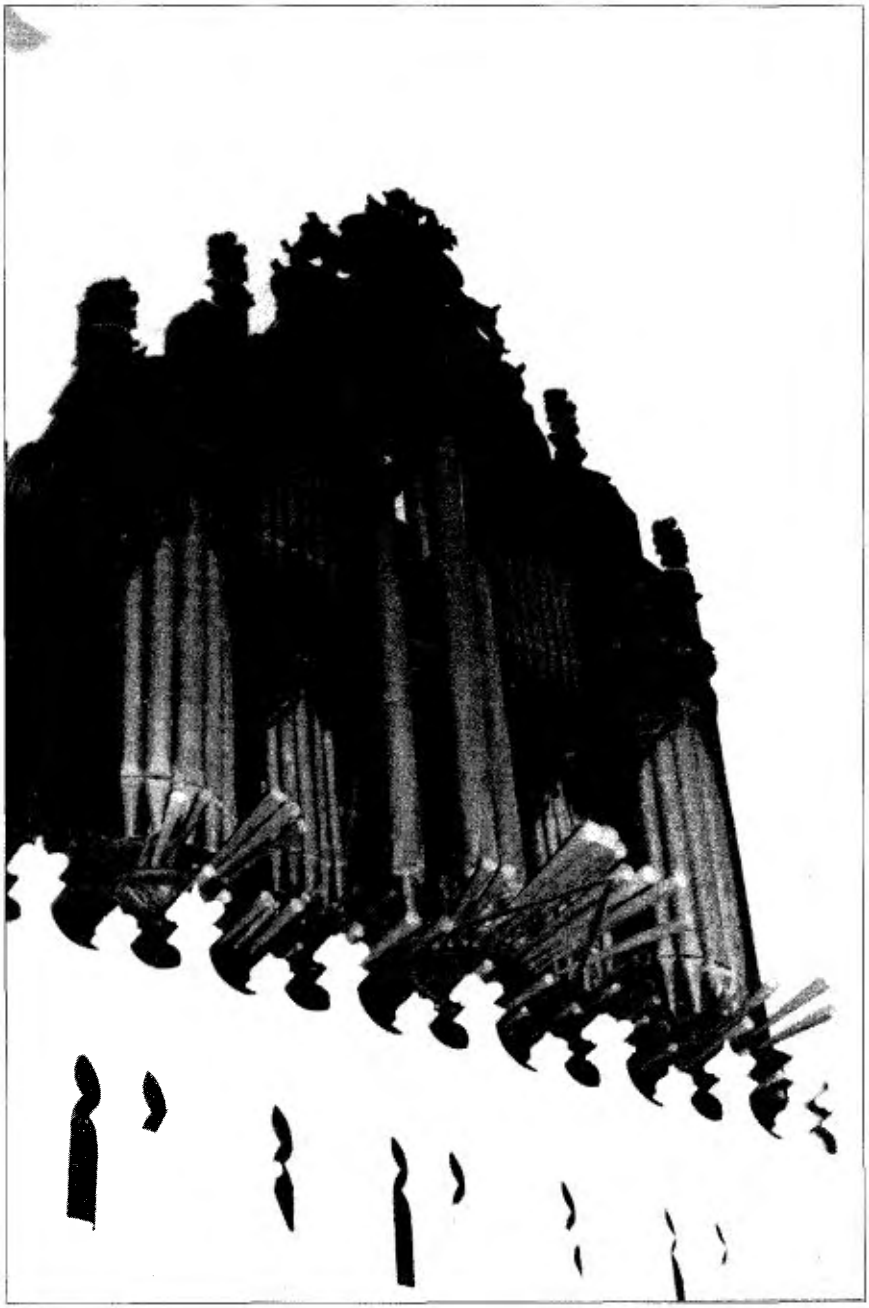
abril de 1865 [205]. No obstante, el órgano debió pronto mostrar todos sus fallos, fallos que eran difíciles de subsanar por la carencia de organeros expertos en esa época. Es por ello que en 1912 el párroco de entonces, don Jose Romero Rodríguez, decide comprar un órgano nuevo, quedando el sevillano arrinconado.

Ante este hecho, el obispo ordena que se traslade el instrumento catedralicio a la parroquia lanzaroteña de Ntra. Sra. de Guadalupe en Teguise, al reinaugurarse el templo en 1920. Y es que esta iglesia había sufrido un pavoroso incendio en 1909, que la redujo a cenizas, y con ella desapareció el antiguo órgano alemán del siglo XVIII. No existe documentación sobre este hecho, pero siempre se ha sostenido por tradición oral, tanto en Gáldar como en Lanzarote, que el órgano actual provenía de Gáldar. El único documento existente sobre el traslado, fechado en 1921, se encuentra en el ayuntamiento de Teguise, en el cual un vecino expone que no puede seguir trabajando en el montaje del órgano porque se ha herido una mano [206].

Desde luego, si nos fijamos en las características del instrumento, cuya caja de madera tallada, en blanco, es decir, de color natural, se yergue vistosa sobre las paredes blanquísimas del coro de la iglesia, tenemos que convenir que son dignas de una catedral, sin llegar a tener la prestancia, magnificencia y riqueza en tallas de otros órganos catedralicios peninsulares. No existe en Canarias ninguna caja como la de este instrumento, en cuanto a labrado de la madera se refiere. Su fachada se abre en cinco calles con tres torreones en las impares, soportados por ménsulas con hojas de acanto. Las planibandas intermedias están divididas en dos alturas, con tubos canónigos en las superiores. Las celosías muestran un finísimo calado, así como los florones y cartelas, con elementos arriñonados, que coronan a distinta altura los torreones. Hasta los paneles laterales de la caja están tallados con dibujos de hojarasca, y los remata una ancha cornisa de líneas quebradas que bordea asimismo todos los planos de la fachada. Es un tipo de caja que tiene similitudes con otras andaluzas de la época, en las que se atisban elementos rococós y se escapan ya del abigarramiento churrigueresco de la primera mitad de siglo. Concretamente, encontramos muchas coincidencias entre este instrumento y el del lado del Evangelio de la iglesia de

[205] Su traslado costó 14 pesos corrientes y 180 pesos su montaje. Agradecemos a don Santiago Cazorla el habernos facilitado estos datos.

[206] Dato facilitado oralmente por M.ª Dolores Rodríguez Armas del Archivo histórico de Teguise, a quien agradecemos asimismo toda la información sobre las reparaciones de este instrumento.



Órgano sevillano de 1773. Actualmente en la iglesia parroquial de Teguise.

San Juan Bautista de Marchena, obra de Juan de Echevarría Murugarren, del año 1765.

Este organero trabajó al servicio de la catedral de Sevilla, pero también su producción se extendió por todo el Arzobispado hispalense [207]. Por tanto, no tiene nada de particular, a la vista de los intentos del cabildo, muchas veces frustrados, de encargar instrumentos a los más destacados organeros del ámbito sevillano, que en esta ocasión don Luis Germán, el comisionado de la catedral de Las Palmas para esta obra, hubiera contratado con ese maestro, que murió en 1773, este instrumento. Si así hubiera sido, estaría dentro de sus últimas obras.

El órgano tiene secreto partido de tipo cromático, como todos los de la escuela castellana, con los graves situados en el centro, y 11 registros. Su teclado es de 48 notas (Do 1-do 5) y su posible composición sería la siguiente:

Chirimía	Clarín
Bajoncillo	Clarín
Flautado de 13	Flautado de 13
Octava general	Corneta
Violón	Octava general
Docena	Violón
Quincena	Docena
Decinovena	Quincena
Veintidosena	Decinovena
Lleno de 3 h.	Lleno de 3 h.
Trompeta de batalla	Trompeta de batalla

Tanto el Clarín como la Trompeta de batalla están tendidos en la fachada, en la que se despliega, asimismo, el Flautado de 13.

Este magnífico instrumento ha sufrido diversas modificaciones a lo largo de su historia y hoy está medio desarmado a la espera de su restauración. Sería de desear que ésta se llevara a cabo con las condiciones idóneas requeridas y pudiéramos recuperar un vestigio importante de la larga historia organística de la la catedral.

---

[207] Antonio RAMÍREZ PALACIOS, «Dinastías de organeros en Andalucía en los siglos XVIII y XIX» en *El Órgano Español. Actas del II Congreso Español de Órgano, op. cit.*, pág. 153.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Doc. n.º 1

Contrato entre Rodrigo Ruiz de Quintana y el cabildo de la Catedral de Las Palmas en 1710 para hacer un arreglo en el órgano grande.

(Al margen) El Dean y cavildo, obligación ça? Rodrigo Luis (sic) de Quintana

«En la ciudad de Canaria a tres del mes de septiembre de mill setecientos e diez años ante mí el escribano público y testigos infraescritos compareció presente Rodrigo Ruiz de Quintana, vesino de la villa de Gáldar que doi fee conosco y dijo que está ajustado con los señores Deán y cavildo de esta sancta iglecia cathedral en que a de aderezar y componer el órgano grande de dicha sancta iglecia y en dicho aderezo a de estar totalmente subordinado a don Juan Blanco organista mayor de suerte que hará y fundirá de nuevo todos los caños que el dicho organista mayor dispusiere y juzgare ser nesesario y asimismo soldará los que el dicho organista maior dispusiera que suelden y refinen y en rason de dicho adereso executara ynviolablemente y sin réplica todo lo que el dicho organista maior le ordenare y dispusiere= y por este trabajo an de dar y pagar dichos señores Deán y cavildo dos mill reales de moneda corriente en estas islas y darle todos los materiales que fueren necesarios para dicho aderezo y para que conste de la obligación del otorgante, en todo tiempo= otorga que se obliga a aderezar dicho órgano grande desta dicha sancta iglecia esto es el adereso que ubiere menester y el dicho Dn. Juan Blanco organista mayor juzgare ser nesesario y fundirá los caños de (roto) y soldará aquellos que fuere menester y estará en todo subordinado a las órdenes de dicho organista mayor, haciendo y executando todo lo que le ordenare el susodicho, sin faltar en todo ello, a cumplir lo que le ordenase y por precio y pagamento de los dichos dos mill reales de moneda corriente en estas islas; y se contenta con dicha cantidad que le an de dar y pagar dichos señores Deán y cavildo, sin que pida ni pretenda más precio del referido y desde luego se pondrá a trabajar en dicho aderesos sin alsar la mano hasta que esté perfectamnete aderesado, sobre que quiere ser compelido y apremiado con todo rigor de derecho a cuya obediencia y cumplimiento se obligó con su persona e vienes muebles y raises avidos y por aver dio poder a los justicias y jueses de su Magestad para que se lo manden guardar como sentencia pasada en cosa jusgada renunció las leyes y derechos de su favor y lo general en forma y lo firmó siendo testigos Dn. Manuel Román, Dn. Antonio de Sosa y Dn. Cayetano de la Huerta vesinos desta ciudad fanegada= sinquenta= nov(viembr)e= entre renglones señalado= fue yerro

(Firmado:) Rodrigo Ruis de Quintana. Ante mí, Andrés Alvarez de Silva (?) escribano

Archivo Histórico de Las Palmas de Gran Canaria. Protocolo notarial, s.f. 1465. Escribanía de Andrés Álvarez de Silva.

Doc. n.º 2

Contrato entre el cabildo catedral y el organero Antonio Portell y Fullana en 1861 para la realización del órgano actual.

(fol. 115)En la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria a trece de noviembre de mil ochocientos sesenta y uno, ante mí el abajo firmado escribano público y testigos que se espresarán, comparecieron los señores, arcediano de esta santa iglesia catedral don Rafael Monje, y canónigos lectoral don Blas Troncoso y penitenciario don José Sagalés de la misma santa iglesia, residentes en esta ciudad y don Antonio Portell y Fullana natural y vecino de Palma de Mallorca, a quienes doy fe conozco y dijeron: Que el Iltmo. cabildo de esta misma santa iglesia ha acordado construir un órgano para el servicio de la catedral, de cuya obra se ha encargado el don Antonio Portell y Fullana bajo las condiciones y bases propuestas y aceptadas respectivamente por el cabildo y por el referido don Antonio, habiendose comisionado por aquel a los señores arcediano y canónigos comparecientes, para el otorgamiento (fol. 115 v.) de esta contrata según los acuerdos de las sesiones de cinco y seis del corriente, de los que se inserta aquí una certificación para la debida comprobación y su tenor es el siguiente: Aquí la certificación.

Por tanto los señores arcediano don Rafael Monje y canónigos lectoral don Blas Troncoso y penitenciario don José Sagalés, en virtud de la comisión que les está conferida por el Iltmo. cabildo y aseguran hallarse en su fuerza y vigor, en representación del mismo, manifestaron que para que en todo tiempo resulte el convenio y bases bajo las cuales ha de verificarse la construcción del susodicho órgano, las establecen por medio de este instrumento público y en la forma siguiente:

El don Antonio Portell y Fullana se compromete por su parte a la construcción de un órgano que constará de dos cuerpos, uno mayor y otro menor, o sea, órgano grande y cadireta

(fols.116 r y v.: Certificación de don Antonio María de Botella, canónigo y secretario capitular, dando cuenta de los acuerdos del cabildo tomados en las sesiones del cinco y seis de ese mes de noviembre sobre la contratación de don Antonio Portell para la realización del órgano.)

(fol. 117) con arreglo al diseño aprobado por el Iltmo. Cabildo y que ha quedado archibado en su secretaría. El órgano grande se compondrá de los siguiente: dos registros de flautado, llamado de catorce, uno de mano derecha y otro de mano izquierda; dos registros flautado violón, uno de mano derecha y otro de mano izquierda; dos registros octava general, manos derecha e izquierda; dos registros corneta magna, manos derecha e izquierda; dos registros, trompa magna mano derecha, y trompa de batalla mano izquierda; dos registros, clarín mano derecha, y bajón, izquierda; dos registros trompa real con ecos, manos derecha e izquierda; dos registros, lleno completo, manos derecha e izquierda; un registro, ecos de corneta, mano derecha; un registro gaita gallega, también derecha; un registro voces humanas, derecha; un registro pajarillos, mano izquierda; un registro (fol. 117 v.) tambores que se colocará a elección del constructor a derecha o a la izquierda; doce contrabajos, dos secretos; y un teclado con cincuenta y cuatro teclas de marfil.

El segundo cuerpo del organo llamado cadireta contendrá lo siguiente: dos registros octava, mano derecha e izquierda; dos registros tapadillo, mano derecha e izquierda; un registro corneta, mano derecha; dos registros, cromorno mano derecha y fagot mano izquierda; un registro, canarios al lado que elija el constructor. Este cuerpo del organo contendrá un teclado enteramente igual al del cuerpo principal.

El órgano tendrá además los fuelles necesarios para suministrar aire a los dos cuerpos indicados, con todos los demás accesorios que tengan relación y sean precisos en esta clase de instrumentos, y con relación a su mecanismo trabajando todo con la mayor solidez y perfección tanto respecto a las maderas y útiles (fol. 118) que en el se empleen como en el trabajo material. El órgano estará concluido en el plazo de un año, contado desde el día en que se de principio a la obra, dejándolo el señor Portell colocado en el sitio que le designe el Iltmo. Cabildo y en disposición de poder ser tocado al espirar el plazo que se acaba de señalar.

Serán también de cuenta del señor Portell los tallados y todo lo correspondiente a la caja, escluyendo solamente las pinturas y dorados. Asimismo se obliga el señor Portell a costear el tabique y demás accesorios relativos a la colocación del órgano a fin de dejar el instrumento en completa perfección: y por último a emplear en esta obra los materiales, así de maderas como de cualquiera otra clase, de calidad superior, y en la misma forma que en la construcción de estos instrumentos se emplea en las mejores (fol. 118 v.) y mas acreditadas fábricas del Reino y estrangero.

Por su parte los señores arcediano don Rafael Monje y canónigos doctoral don Blas Troncoso y penitenciario don José Sagalés, en nombre y representación del Iltmo. Cabildo se obligan a satisfacer ciento veinte mil reales vellón al señor Portell por la construcción total del susodicho órgano, pagados en la forma siguiente: cada dos meses, contados desde el día en que se de principio a la obra se le entregarán veinte mil reales de modo que en el año antes prefijado para la conclusión de la obra, quedarán abonados los ciento veinte mil reales. Además de esta cantidad se le abonará al mismo señor Portell el importe de los fletes de él y de tres operarios desde Cádiz a esta ciudad en uno de los vapores de esta carrera, pero de ningún modo los fletes de su vuelta a la Península, ni ningún otro gasto por manutención, casa, pupilaje ni otro concepto alguno sea de la clase que fuere. Para la construcción del órgano que se obliga el señor Portell a construir en esta ciudad y en el plazo (fol. 119) ya fijado de un año, como queda establecido se le cederá por el Iltmo. Cabildo un salón para taller donde se coloquen las diversas piezas que se vayan concluyendo relativas al dicho instrumento, herramientas, maderas y demás útiles. Con estas calidades y condiciones se obligan respectivamente los otorgantes a la construcción del mencionado órgano y pago de su coste, sin dejar de egecutarlo y concluirlo el referido don Antonio Portell y Fullana con buenos materiales y sugeción al plano aprobado en el tiempo ya dicho sin suspender el trabajo, entregándole el Iltmo. Cabildo las sumas de dinero concertadas a sus respectivos vencimientos y según los plazos de dos en dos meses señalados, sin que al señor Portell le sirva de disculpa la carencia de oficiales u otra que dependa de su arte y que por estas u otras causas fue leso y engañado, pues renuncia cualesquiera leyes que le favorez-

can, y quiere que se egecute lo que manda la ley cuarta, título primero, libro diez de la novísima recopilación y que a todo se le compela por la vía más breve y sumaria que haya lugar. Al cumplimiento de lo pactado se obligan los señores (fol. 119 v.) arcediano y canónigos lectoral y penitenciario con los bienes de la corporación que representan y el don Antonio Portell con todos los suyos presentes y futuros y se someten a los señores jueces competentes. Y firmaron siendo testigos don Luis Rocafort, don Miguel Márquez y don Tomás Lara, vecinos de esta ciudad.

Archivo Histórico de Las Palmas de Gran Canaria. Protocolos notariales, Agustín Milllares Torres, n.º 3.372, fols. 115-119 v. año 1861.

LOS CANÓNIGOS Y LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE LAS PALMAS EN EL SIGLO XVI

MANUEL LOBO CABRERA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

La capilla de música de la catedral es tan vieja como el propio edificio, pues aunque no existen noticias anteriores a 1514, fecha en que comienza el primer libro de acuerdos del cabildo, indirectamente se sabe quién estaba su cuidado. De ella y de sus músicos se ocupó a lo largo de su vida Lola de la Torre [1]. Nosotros, partiendo de la información suministrada por la propia autora y por otras noticias, queremos rendirle homenaje estudiando el papel de los canónigos en la organización y en el avance de la capilla en el seno de la catedral.

La capilla se organizaba y vigilaba por medio del cabildo catedral, donde desde los primeros momentos existía un ambiente favorable para su ascenso y encumbramiento, a través de la educación, de muchos de sus representantes, de tal manera que el primer maestro de mozos de coro había sido el racionero Juan Ruiz y uno de sus primeros organistas el canónigo Juan de Troya, hombre polémico y de dudosa moral que había tenido litigios con el tribunal de la In-

[1] TORRE DE TRUJILLO, L. de la: *La capilla de música de la catedral de Las Palmas*, en «Historia general de las Islas Canarias de A. Millares Torres», Las Palmas, 1977, T. IV, pp. 270-279, y *La música en la catedral de Las Palmas 1514-1600. Documentos para su estudio*, Madrid, 1983.

quisición. Después de los primeros años hubo momentos de incertidumbre por la falta de liquidez para continuar las obras del nuevo templo y por supuesto para mantener al personal musical, hasta que en 1536 los canónigos toman una decisión definitiva por el convencimiento de la necesidad de la capilla, tanto «para el servicio del culto divino como para aumentar la devoción de los fieles... y se conforman con las iglesias de España, que sustentan capillas por cosa más principal en el servicio de Dios Nuestro Señor [2]».

En 1559 comienza a regir la capilla de música Pedro Gallardo de Tovar, clérigo presbítero, aunque las gestiones para su contratación se habían iniciado desde 1554, por comisión dada en cabildo al canónigo Juan Salvago [3]. Durante su magisterio surgieron elementos valiosos naturales de la tierra, y comenzaron a interpretarse en la catedral obras de los más famosos maestros italianos y flamencos, junto con los nacionales, y se recibían los primeros libros de canto de órgano, enviados por Francisco Guerrero, desde Sevilla [4]. Al otorgar su testamento nos da una sipnosis de los libros musicales de la capilla, ordenando en el mismo su entrega a la catedral [5].

Será por tanto en la segunda mitad del siglo cuando la capilla de música tome el auge deseado y cuando encontremos ya a varios canarios criollos que van a tener un papel trascendente en el avance de la música en la catedral. Es en esta época cuando tanto cantores canarios como otras personalidades que luego ocuparán cargos de responsabilidad en el cabildo, salen fuera de las islas para formarse con profesores nacionales de reconocido prestigio y en universidades hispanas. Entre los mismos se encuentran Bartolomé Cairasco de Figueroa, Ambrosio López, Luis de Morales y Gregorio de Trujillo, todos canónigos y figuras destacadas culturalmente dentro y fuera de la catedral.

Los mismos tienen bastantes rasgos en común pues se iniciaron en los estudios reglados y en los musicales en la catedral como mozos de coro, recibiendo todos los días, excepto los festivos, dos lecciones de canto llano, y algunos de ellos canto de órgano y contrapunto, en especial los más hábiles en voz y en ingenio, entre los cuales estarían nuestros canónigos, a los cuales además se les ense-

---

[2] TORRE, L. de la: *La música...*, acuerdo 119.

[3] *Idem*, acuerdo n.º 136.

[4] TORRE DE TRUJILLO, L. de la : *La capilla....* p. 272.

[5] A.H.P.L.P., Lorenzo de Palenzuela, n.º 828, f. 732 r. En su testamento otorgado ante escribano el 30 de diciembre de 1568, da una relación de los libros, entre los cuales se encuentran Magnificats, Himnos y Fabordones, además de donar su Cuaderno de Tinieblas.

ñarían versetes, los responsos de la cuaresma y los otros versos y cantos necesarios [6]. Además se habían formado en el exterior, unos en Universidades hispanas, e incluso otros en recintos lusitanos, donde habían ampliado estudios teológicos y jurídicos, además de los musicales. Tenían incluso en común su predisposición para los negocios, pues igual que cultivaban cañas de azúcar, se involucraron en los negocios mercantiles participando en empresas comerciales propias de la época. Igualmente participaron en eventos culturales desarrollados en Gran Canaria en dicho período.

Todos colaboraron, desde su posición, con el engrandecimiento de la capilla, unos como cantores, compositores y directores de la misma, y otros, influidos por sus compañeros, como mentores y colaboradores de ella.

Todos se quedaron en su tierra, después de distintos periplos, y cantaron las excelencias de la misma bien directamente, como Cairasco, o indirectamente dando lustre al ambiente cultural de la época.

De Cairasco sabemos poco acerca de dónde se formó, aunque se han hecho varias especulaciones, sobre Sevilla, Coimbra o algún lugar de Castilla, pues consta que obtuvo licencia del cabildo para ausentarse de la isla en 1555 y 1558; a él se deben obras como el *Templo Militante*, tragedias, comedias y composiciones musicales [7]. Fue dentro del ambiente cultural canario una figura distinguida entre sus contemporáneos. Se le ha comparado con Cervantes y con los poetas del Siglo de Oro [8]. Fue tal vez el primero que logró reunir en su huerta, dedicada a «Apolo Délfico», a un grupo de intelectuales, escritores y músicos, tanto de la tierra como foráneos, a manera de tertulia. Esta tertulia cultural fue, según A. Cioranescu, la primera de su género en España, a imitación de los italianos [9]. Por ella pasaron Juan de la Cueva, Gonzalo Argote de Molina, Luis Pacheco de Narváez, Leonardo Torriani, Fray Alonso de Espinosa, Antonio de Viana, fray Basilio de Peñalosa, el canónigo Luis de Morales, el contrabajo Juan de Centellas, el canónigo Ambrosio López, y otros muchos más.

---

[6] TORRE, L. de la: *La música...*, acuerdo n.º 17. Así se recoge en las capitulaciones que Juan Ruiz, cantor o maestro de capilla, debía guardar.

[7] MILLARES CARLO, A. y M. HERNÁNDEZ SUÁREZ: *Biobibliografía de escritores canarios (siglos XVI, XVII y XVIII)*, Las Palmas, 1977, II, pp. 123-186; ALONSO, M. R.: *La obra literaria de Bartolomé Cairasco de Figueroa*, «Revista de Historia», 100, La Laguna, 1952, pp. 334-389

[8] VALBUENA PRAT, A.: *Dos poetas canarios del Siglo de Oro*, «La Tarde», S/C. de Tenerife, 23 de agosto y 10 y 30 de septiembre de 1929; ARMAS AYALA, A.: *Cervantes y Cairasco: dos renacentistas*, «El Museo Canario», 24, Las Palmas, 1947, pp. 29-49.

Asimismo compuso varias canciones y recibió algunos encargos del cabildo, entre ellos aquel que se le encomendó junto con el canónigo Ambrosio López de información sobre el tiple y el ministril que se debían traer de España, lo más barato que se pudiera [10]; en otras ocasiones Cairasco planteó al cabildo el suplir al contrabajo [11]. En 1579 el cabildo nominó por diputado de la fiesta del Corpus al dicho junto con Ambrosio López, a los cuales les encargaron que hiciesen la fiesta con toda la solemnidad posible [12], y de igual manera en 1596, cuando se encargó la comedia del corpus al maestro de mozos de coro y chanzonetista Juan Centella, se recomienda que se haga con el parecer de Cairasco, al cual asimismo se nombró como diputado junto con el canónigo Gaspar de Armas [13]. La relación de Cairasco con Ambrosio López debió ser muy estrecha, no sólo por aficiones sino por representar al grupo mejor formado del cabildo, de ahí que sea justamente Ambrosio López quien solicite en una sesión del cabildo que, atentos los grandes servicios que Cairasco había hecho al mismo en todas las ocasiones que se habían ofrecido, se le remunerase conforme a sus servicios [14].

Años más tarde, ante la inminencia de la llegada a la isla de un nuevo obispo, en concreto don Francisco de Rueda, para preparar las ceremonias del recibimiento se nombró una comisión entre la cual figuraba nuestro poeta, junto con dos de los elementos más cultos del cabildo: el cantor Gregorio de Trujillo y el licenciado Luis de Morales, del cual ya hablaremos, encargándosele expresamente a Cairasco que hiciera algunas letras para cantar y emblemas y epigramas para poner en los arcos [15]. El encargo era lógico, pues Cairasco había compuesto anteriormente una comedia que se representó con motivo de la llegada a Gran Canaria del obispo don Cristóbal Vela en 1576, en la cual se introducía una canción [16]. Cairasco también se preocupó desde el cabildo de hacer acopio de materiales y de libros de canto para la capilla, como el que fue recibido en 1583 [17], y al mismo tiempo colaboró, 1593, en restaurar y enmendar los libros de

[9] CIORANESCU, A.: *Cairasco de Figueroa. Su vida, su familia. Sus amigos*, «Anuario de Estudios Atlánticos», 3, Madrid-Las Palmas, 1957, pp. 275-386.

[10] TORRE, L. de la: *La música...*, acuerdo nº 289.

[11] *Idem*, acuerdos ns. 549-550.

[12] *Idem*, acuerdo nº 309.

[13] *Idem*, acuerdo nº 488

[14] *Idem*, acuerdos ns. 380-381

[15] *Idem*, acuerdo nº 323

[16] MILLARES CARLO, A. y M. HERNÁNDEZ SUÁREZ: *Op. cit.*, pp. 125-126.

[17] TORRE, L. de la: *La música...*, acuerdo nº 346.

canto dada su experiencia musical, junto con el maestro de capilla Francisco de la Cruz [18].

La antigüedad y experiencia de Cairasco, junto con la de Ambrosio López, hizo que en momentos tuvieran ellos que dar posesión a algunos miembros de la capilla, como así se hizo en julio de 1590 en que ambos fueron al coro de la catedral y dieron posesión como sochantre a Francisco Hernández, clérigo presbítero [19]. Asimismo nuestro canónigo tuvo una influencia decisiva dentro del cabildo para que se le autorizase la compra de instrumentos musicales para la capilla, ya que en 1599 el cabildo a su instancia mandó comprar un monocordio, y un instrumento burolote para que se enseñara a los mozos a tecla o sacabuche, para suplir algunas faltas que solían haber por ausencia de los oficiales de órgano y baxón [20]. Dada su actividad y profesionalidad en los temas musicales, no es nada extraño que en la relación que se remite al rey en 1587 se diga de él que «Es único en poesía y música y buen latino» [21].

Compañero y amigo suyo en cabildo y gran músico era Ambrosio López, personaje del cual ya nos hemos ocupado en otra ocasión [22]. Éste se formó en Las Palmas y en la capilla de música, donde participó y completó su formación y estudios de canto con el maestro de mozos de coro Francisco Sánchez, pues desde al menos 1551 figura como mozo de coro ya formado y cantor de la catedral [23]. En 1560, con veinte y pocos años, solicita merced al cabildo, que le es concedida, para ausentarse de la isla durante un año con el objeto de viajar con destino a Castilla [24]. Estuvo ausente durante cuatro años, y en 1564 volvía a Gran Canaria con una provisión real, en la cual se le hacía merced de la canonjía del licenciado Camino [25]. A partir de ahí comienza a adquirir responsabilidades en su nuevo cargo, a la vez que no descuida su labor musical componiendo chanzonetas

[18] *Idem*, acuerdo nº 446.

[19] *Idem*, acuerdo nº 399.

[20] *Idem*, acuerdo nº 561.

[21] FERNÁNDEZ MARTÍN, L.: *Aspectos económicos, administrativos y humanos de la diocésis de Canarias en la segunda mitad del siglo XVI*, «Anuario de Estudios Atlánticos», 21, Madrid-Las Palmas, 1975, p. 120

[22] LOBO CABRERA, M. y L. SIEMENS HERNÁNDEZ: *Ambrosio López, primer polifonista canario, y su salmo «In exitu Israel»*, «El Museo Canario», XLIX, Las Palmas de Gran Canaria, 1992-1994, pp. 161-205

[23] Archivo Museo Canario, Inquisición, Fondo Bute, vol. VI, 1527-1560, f. 313 r.

[24] TORRE, L. de la: *La música...*, acuerdos ns. 180 y 182. Quizá para completar sus estudios teológicos y musicales en alguna universidad peninsular.

[25] *Idem*, acuerdo nº 208.

para la Pascua de Navidad y otras fiestas del año, así como para las principales de la ciudad [26].

En 26 de agosto de 1574 se nombra maestro de capilla a nuestro canónigo, cargo que ocupa hasta 1590, por concurrir en él los méritos de habilidad, voz y las otras cosas necesarias para su desempeño, lo que demuestra su gran destreza en el campo polifónico o de órgano. Después que él se encarga de la capilla, la misma se reestructura y organiza con la contratación de buenos músicos, teniendo para ello de aliado a Cairasco [27]. A la vez se encarga de componer toda la música necesaria para los oficios divinos y otras actividades, de algunas de las cuales nos ha quedado constancia, iniciándose con él la creación de un fondo musical propio creado por criollos.

Junto a los ya comentados se encuentra otra figura importante para entender el ambiente cultural de dicho centro, que aunque no es músico propiamente dicho como los anteriores, sí que completó su formación con los estudios de canto, pues fue mozo de coro desde los siete a los dieciocho años, como discípulo del maestro Pedro Gallardo. Por su formación y por su cultura ayudó a dar prestancia al cabildo catedral y a la capilla de música, con la cual colaboró tanto fuera como dentro de las islas. Nos referimos a Luis de Morales, nacido en la misma década que Cairasco y López: el primero nació en 1538, López en 1532 y éste en 1537. Al parecer fue amigo personal y cultural de ambos, aunque Ambrosio López testificó contra él en un proceso que le siguió la Inquisición, y de otra figura importante en el mundo ilustrado de la época como era fray Basilio de Peñalosa. Compartió con Cairasco el gusto por la tertulia y las preocupaciones literarias, tal como se comprueba a través de las epístolas que ambos se remitían, cuando alguno estaba ausente, entre ellas una carta que Cairasco remite en versos a Morales [28].

Éste igualmente se formó en la catedral con Pedro de Medina y el bachiller Alonso de Aguiar. En 1555 se va a Sevilla a estudiar, pasando luego por Salamanca, Osuna y Alcalá. Se dedicó como Ambrosio López y Cairasco a los negocios, en donde demostró ser un hombre hábil y suficiente, pues como dice de él el obispo Suárez de Figueroa, «es muy inteligente en negocios y cuentas» [29]. Fue un hombre de vida inquieta y talento reconocido, que pasó parte de su vida

---

[26] *Idem*, acuerdos ns. 217 y 235.

[27] LOBO CABRERA, M. y L. SIEMENS HERNÁNDEZ: *Art. cit.*

[28] CIORANESCU, A.: *Art. cit.*, pp. 348-349.

[29] FERNÁNDEZ MARTÍN, L.: *Art. cit.*, p. 121.

viajando a cuenta de sus negocios, pero ello no le impidió ser un hombre de una amplia cultura, amante de las armas, de las artes y de las letras; su biblioteca demuestra que era uno de los más despiertos espíritus de la época, pues en ella se repartían todas las ciencias [30].

En cuanto a sus prestaciones a la capilla de música de la catedral, hemos de indicar que estando ausente de Gran Canaria, antes de ser nombrado canónigo por el rey, o mientras hacia las gestiones para ello, recibió el encargo del cabildo en relación a la contratación de cuatro ministriles [31], y del mismo modo un año más tarde, en mayo de 1579, el cabildo encomienda a Luis de Morales que le escriba al sochantre ofreciéndole 200 doblas de salario, con la condición que sirva de sochantre y tenor, además «de puntar y los coros» [32]. En 1581, el mismo año en que era absuelto de un proceso que le había abierto la Inquisición, se le hizo encomienda, ante la inminencia de la llegada del nuevo obispo, junto con los canónigos Gregorio Trujillo y Bartolomé Cairasco, de preparar las cosas necesarias para el recibimiento, entre ellas letras y representaciones similares a las de otros actos [33]. En 1590, estando en Sevilla, se le encarga que envíe dos libros, un dominical y otro santoral, de los nuevos de punto grande, para reemplazar a los viejos que se tenían en la catedral [34]. Todos estos encargos los hizo cumplidamente, pues una de sus características principales era la de ser un hombre eficaz, y así lo confirma en su testamento cuando dice «suplico a los señores deán y cabildo de esta santa iglesia que por haber sido de su congregación y servicio en todo lo que yo he podido y se me ha mandado» [35].

Los mismos acabaron sus días con el fin del siglo o con el inicio del siguiente, pues López y Morales fallecieron en 1590 el primero y 1591 el segundo, mientras que Cairasco alargó sus días hasta 1610, concluyendo con ellos la más importante generación culta del siglo XVI en Canarias.

Además de estas figuras, que son las más significativas dentro del cabildo catedral, otros miembros canónigos también prestaron su apoyo decidido a la capilla, bien como actores, es decir músicos,

---

[30] LOBO CABRERA, M.: *Libros y lectores en Canarias en el siglo XVI*, «Anuario de Estudios Atlánticos», 28, Madrid-Las Palmas, pp. 675-681.

[31] TORRE, L. de la: *La música...*, acuerdo n.° 305.

[32] *Idem*, acuerdo n.° 308.

[33] *Idem*, acuerdo n.° 323.

[34] *Idem*, acuerdo n.° 395.

[35] A.H.P.L.P., n.° 883, f. 323 r.

bien haciendo gestiones para mejorar su funcionamiento. Nos referimos a los canónigos siguientes: Cervantes, quien hizo las gestiones para hacer traer órganos de Flandes, Luis de Trujillo, quien ocupó los puestos de cantor y sochantre, Gregorio Trujillo, como cantor, quien además tenía la minuta para enseñar a los mozos de coro, los canónigos Pedro Santiesteban, Valera de Albornoz y Francisco Medina, quienes cumplieron encomiendas en la búsqueda de nuevos talentos, y el canónigo Alonso de Valdés, el cual se compromete a tañer el órgano hasta tanto que hubiese persona que lo hiciera [36].

En su contra, frente a estos ilustrados se creó una cierta resistencia en el cabildo, capitaneada por el arcediano de Fuerteventura don Diego del Águila, que había sido gobernador de la isla con anterioridad, y que llegó de nuevo a ella como vicario del obispo don Cristóbal Vela, y secundada por don Pedro Salvago, arcediano de Canaria y canónigo, quien se oponía sistemáticamente a las peticiones de Cairasco y de sus aliados. De ambos hace sus comentarios el obispo don Fernando Suárez de Figueroa, y deja ver a las claras sus deficiencias: del primero indica que fue casado y después se ordenó «y se le parece porque aún no se le acaba de asentar el estado de sacerdocio» [37], y del segundo señala que «no es letrado ni aún buen latino» [38].

Con esto se demuestra la importancia que tuvieron para la capilla de música de la catedral parte de los miembros de su cabildo, entre ellos algunos de sus canónigos, que además de su vasta ilustración, adquirida tanto en la propia catedral como en las universidades peninsulares, colaboraron como aliados para elevar el nivel cultural de su centro, teniendo que luchar, a veces, contra algunos adversarios notables, que les denunciaban ante la inquisición, pues algunos de ellos se vieron en tal trance a lo largo de sus vidas.

---

[36] TORRE, L. de la: *La música...*, acuerdo n.° 409.

[37] FERNÁNDEZ MARTÍN, L.: *Art. cit.*, p. 120.

[38] *Idem*, p. 119.

EMBLEMAS HERÁLDICOS DE CAIRASCO DE FIGUEROA

JUAN RAMÓN GÓMEZ-PAMO Y GUERRA DEL RÍO
El Museo Canario

Fotos de FERNANDO PÉREZ PÉREZ
El Museo Canario

Bartolomé Cairasco de Figueroa ha gozado, desde su propia época, de un prestigio que no se ha interrumpido en la historia de la literatura canaria. Su condición de músico, que había sido mencionada por Pedro Agustín del Castillo, Viera y Clavijo y Millares Torres [1], fue documentada por Lola de la Torre [2]. El poeta tocaba el órgano de la catedral de Canarias y ponía letra a las composiciones musicales de su compañero de Cabildo el también canónigo Ambrosio López. Por la estrecha y fructífera colaboración que hubo entre ambos, se les ha calificado de «formidable binomio músico-literario» [3].

El canónigo Cairasco fue el centro del ambiente cultivado de la ciudad de Canaria en el momento de esplendor que ésta gozó antes de los dos terribles ataques que sufrió a fines de la decimosexta centuria. Había reunido en los jardines de su residencia un famoso cenáculo, la Academia del Apolo Délfico. Es de suponer que sus miem-

[1] ALONSO, María Rosa: «La obra literaria de Bartolomé Cairasco de Figueroa». *Revista de Historia*. N. 100, t. XVIII, 1952, p. 334-389, en pp. 338-339.

[2] TORRE, Lola de la: «Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1601-1605)». *El Museo Canario*. L, 1995, p. 401-439, en pp. 402 y 419.

[3] LOBO CABRERA, Manuel; SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: «El canónigo Ambrosio López, primer polifonista canario, y su salmo "In exitu Israel"». *El Museo Canario*. XLIX, 1992-1994, p. 161-205, en p. 173.

bros, además de cultivar la poesía, la historia de las islas y la música, actividades que sabemos que les interesaban, en algún momento también fijaron su atención en los emblemas heráldicos, en la ciencia heroica como ha sido llamada la disciplina que los estudiaba. El ambiente era propicio en la ciudad de Las Palmas, donde se había creado una sociedad cosmopolita formada por los descendientes de los conquistadores, de los primeros pobladores de origen ibérico y de los mercaderes genoveses de la primera época, a los que se habían ido uniendo los funcionarios y militares enviados por la corona, otros mercaderes peninsulares, flamencos, franceses, que se establecían en la isla, etc. Con ellos se fue formando a lo largo del siglo XVI una oligarquía con pujos de nobleza, antecedente de lo que más adelante serían «las casas».

Bartolomé Cairasco era hijo de un próspero mercader nizardo convertido en hacendado, Mateo Cairasco, y de María de Figueroa, hija a su vez de un genovés, Bartolomé Fontana, y de una canaria descendiente de conversos y de indígenas de La Palma. Por lo tanto formaba parte de una familia con varias generaciones en las islas, cuyos miembros, como los de otros grupos familiares de su entorno, habían adquirido los hábitos propios del patriciado urbano de la época. Por el lado materno tenía una gran parentela de linajes de relieve en la isla, sus propios hermanos enlazaron con lo más granado de esa incipiente sociedad. La familia seguía los hábitos de la nobleza y los pasos adecuados para mantener un status privilegiado, como ocupar cargos en la Iglesia, realizar matrimonios endogámicos de clase, etc.

Por otro lado, no hay que olvidar que uno los posibles contertulios de la Academia fue Gonzalo Argote de Molina, una de las máximas autoridades en genealogía, heráldica e historia de ese siglo [4]. Algunos de los amigos comprobados de Cairasco han dejado en sus publicaciones muestras de no ser ajenos al uso de emblemas heráldicos. Es el caso de la obra de Pacheco de Narváez, *Libro de las grandezas de la espada*, en cuyo frontispicio figura un escudo partido con las armas de Felipe III y de la reina Margarita. En otra página aparecen, además del retrato del autor, sus propios emblemas heráldicos familiares [5]. En la portada de la edición príncipe del Poema de Viana vemos las armas del capitán Juan Guerra de Ayala, a

[4] CIORANESCU, Alejandro: «Cairasco de Figueroa: su vida, su familia, sus amigos». *Anuario de Estudios Atlánticos*. N. 3, 1957, pp. 275-386, en pp. 355-356.

[5] PACHECO DE NARVÁEZ: *Libro de las grandezas de la espada, en que se declaran muchos secretos del que compuso el Comendador Gerónimo Carrança, en el qual cada uno se podrá licionar, y deprender à solas, sin tener necesidad de maestro que le enseñe*. Madrid: herederos de Juan Iñíguez de Lequerica, 1600.

quien va dirigido, y del propio Antonio de Viana [6]. En otra obra del mismo autor, *Espejo de chirurgia*, figura el escudo de armas del Doctor Francisco de Figueroa, a quien está dedicada [7].

LAS ARMAS DE CAIRASCO DE FIGUEROA

Las armas de Bartolomé Cairasco se representan normalmente en un escudo partido que lleva en el primer cuartel las del linaje paterno, Cairasco, y en el segundo las correspondientes a la familia gallega cuyo apellido ostentaba su madre, Figueroa. Fernández de Béthencourt blasonó las armas del linaje nizardo: «En escudo de azur un árbol de sinople sumado de un lucero de plata» [8]. El árbol ha sido identificado con un olivo [9]. Aparecen con la disposición descrita anteriormente en unas lápidas situadas en la capilla mayor de la iglesia de Santo Domingo de Las Palmas de Gran Canaria, como veremos más adelante. Mientras que en las representaciones incluidas en las ediciones de Lisboa y Madrid del *Templo Militante* y en el cuadro de la capilla de Santa Catalina Mártir de la catedral canariense, el lucero aparece situado por encima del olivo, pero en un campo delimitado, en el jefe. En la edición de Valladolid el olivo y el lucero se representan en un cortado.

Las armas de los Figueroa son mucho más conocidas, de oro cinco hojas de higuera de sinople [10]. La presencia en la ciudad de Canaria del obispo Don Fernando Suárez de Figueroa, a quien Agustín Millares Torres llama deudo del poeta [11], hacía que sus emblemas heráldicos fueran bastante conocidos. Las armas del prelado se ostentaban al menos en la primitiva fachada de la catedral [12].

---

[6] VIANA, Antonio de: *Antigüedades de las Islas Afortunadas de la Gran Canaria, conquista de Tenerife y aparescimiento de la Ymagen de Candelaria*. Sevilla: Bartolomé Gómes, 1604.

[7] IDEM: *Espejo de chirurgia*. Lisboa: Pedro Craesbeek, 1631.

[8] FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco: *Nobiliario de Canarias*. La Laguna de Tenerife: J. Régulo, 1952-1967, t. I, p. 454, en nota. El término «sumado» se utiliza cuando las dos figuras están en contacto, en el caso de las armas de los Cairasco, el árbol y el lucero o estrella están separados, por lo que hubiera sido más correcto utilizar «surmontado».

[9] MILLARES TORRES, Agustín: *Biografías de canarios célebres*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 1982, t. I, p. 138.

[10] ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo: *Nobleza del Andalucía*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1957, pp. 720-721.

[11] MILLARES TORRES, Agustín: *Op. cit.* en n. 9, p. 138.

[12] GÓMEZ-PAMO Y GUERRA DEL RÍO, Juan Ramón: «El programa heráldico de Néstor Alamo para la Casa de Colón». En *XI Coloquio de Historia Canario-Ameri-*



Las armas de Bartolomé Cairasco de Figueroa en el frontispicio de la edición vallisoletana del «Templo militante».

Millares Torres menciona también el catafalco levantado en medio de la nave principal de dicho templo catedralicio con motivo de las exequias del canónigo poeta, «rodeado de vistosos emblemas, con las armas de las casas de Cairasco y Figueroa y versos latinos y castellanos alusivos a sus méritos». Algunos de esos versos hacían referencia a los emblemas familiares del poeta, como el olivo de los Cairasco: «Bien semejante a la oliva/ en la Santa Iglesia fuiste/ pues sesenta años serviste». Al lucero o estrella del mismo linaje: «con razón tenéis la estrella/ pues cantáis la estrella y norte/ de aquesta Atlántica corte». Y a las hojas de higuera de los Figueroa: «Arrancó y llevó la higuera/ la muerte con mil congojas/ pero no llevó las hojas» [13].

cana (1994). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1996, t. II, p. 265-281, en p. 269-270 y 272.

[13] MILLARES TORRES, Agustín: *Op. cit.* en n. 9, p. 140.



Grabado con el retrato y las armas de Cairasco de Figueroa en las ediciones de Lisboa y Madrid del «Templo militante».

LAS EDICIONES DE SUS OBRAS

La edición vallisoletana de 1603 del *Templo militante* de Bartolomé Cairasco [14], cuenta con un bello principio de tipo arquitectónico, un pórtico con dos pares de columnas, coronado por un frontón partido. En él se representan dos escudos, uno en medio del frontón y otro en el centro del basamento. El superior lleva las armas de Felipe III y la reina Margarita, las de ésta con algunas diferencias con respecto a las que aparecían en el libro de Pacheco de Narváez anteriormente citado.

El escudo inferior tiene la forma ovalada que los tratadistas de la llamada heráldica normativa consideraban adecuada para damas y clérigos, ya que el tipo de escudo militar les parecía más propio de los caballeros. Las armas del poeta figuran dispuestas en un partido de Cairasco y Figueroa, pero las del primer linaje se representan aquí en un cortado, en el primer cuartel el lucero y en el segundo el olivo. Las armas de los Figueroa no experimentan cambios, las cinco hojas de higuera se representan de la forma tradicional. El escudo no lleva timbre, al tratarse de un clérigo no procedía colocarle un yelmo, tampoco aparece timbrada ninguna de las otras representaciones de las armas de Bartolomé. Está situado sobre una historiada cartela horadada, a través de la cual aparecen dos estandartes, en el de la izquierda del espectador figura una cruz, probable alusión al emblema de la república de Génova, origen familiar de Cairascos y Fontanas, el de la derecha porta el lucero de los Cairasco.

En las ediciones de Lisboa y Madrid del *Templo militante* aparece un grabado con un retrato del poeta a sus sesenta años de edad, fechado en 1600 [15]. El canónigo está representado con traje talar y bonete, mirando de frente al espectador, mientras que con su mano derecha, a cuyo lado está un tintero, escribe con una pluma en un libro que sostiene con la mano izquierda. El retrato está enmarcado por una orla circular, en cuya parte superior aparece una cruz potenzada, y colocado sobre una cartela. En la mitad superior de ésta, dos figuras femeninas, dos ninfas o musas, se encaraman por sus

---

[14] CAIRASCO DE FIGUEROA, Bartolomé: *Templo militante triumphos de virtudes festividades y vidas de santos: primera y segunda parte*. Valladolid: Luis Sánchez, 1603.

[15] ALONSO, María Rosa: *Op. cit.* en n. 1, p. 339. El retrato de Cairasco que reproducimos en este trabajo corresponde a CAIRASCO DE FIGUEROA, Bartolomé: *Templo militante flos sanctorum, y triumphos de sus virtudes dirigidos a la M.C. del Rey Don Phelippe N.S. Tercero deste nombre: primera y segunda parte*. Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1615. Biblioteca de la Sociedad Científica El Museo Canario, legado Maffiotte, signatura M-II-E-13.

bordes apergaminados, sosteniendo una corona de laurel que centra la parte alta de la composición. En la mitad inferior, dos faunos músicos, uno con cuerno o trompa natural y otro con vihuela o viola de arco, parecen soportar el círculo, apoyados en los bordes inferiores de la cartela.

Debajo del retrato y en medio de los bordes apergaminados de la parte inferior de la cartela se ha representado un escudo que adopta las formas caprichosas características de la heráldica italiana. Porta las armas del canónigo, el olivo y la estrella, ésta no aparece surmontada sino situada en el jefe. Las armas de Figueroa, las cinco hojas de higuera, están colocadas en la bordura. Ésta es una solución muy usada en Castilla durante la época medieval para combinar dos armerías, las principales, en este caso las del linaje paterno, Cairasco, aparecen en el campo del escudo, las secundarias, aquí las maternas, Figueroa, se representan en la bordura, en una posición jerárquicamente inferior.

El grabado parece convertirse en una alegoría de Cairasco, tal como le hubiera gustado ser recordado, en su doble condición de clérigo y de poeta coronado de laurel por las musas, esto explicaría las alusiones a su afición a la música y la presencia de los emblemas familiares que nos hablan de sus orígenes y abolengo.

LA CAPILLA DE CAIRASCO

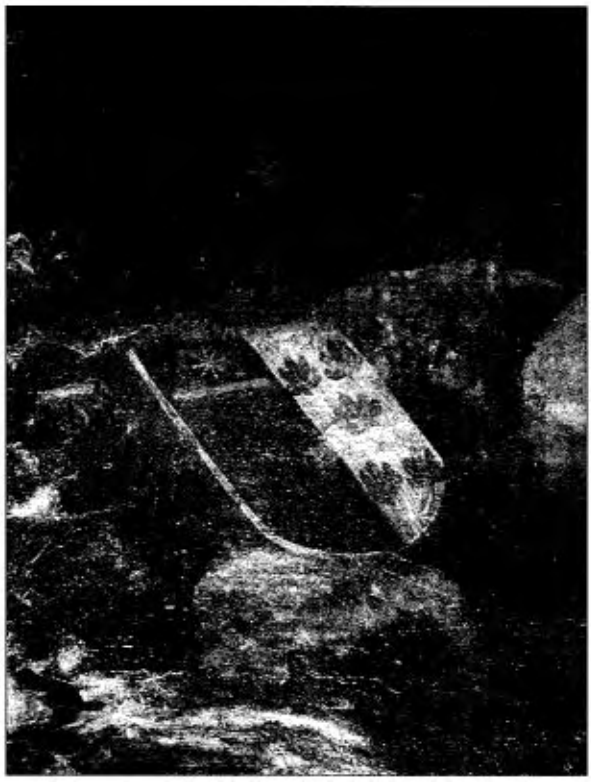
Cairasco donó para su capilla de Santa Catalina de Alejandría, en la Catedral de Santa Ana [16], una hermosa Sacra conversación que había hecho traer de Sevilla [17], y que Hernández Perera ha atribuido a Juan de Roelas [18]. En ella figuran la Virgen y el Niño con Santa Catalina, San Bernardo, San Julián y el propio donante arrodillado.

En la esquina inferior izquierda de la composición podemos distinguir un escudo que aparece inclinado por estar apoyado en unas piedras a los pies de San Julián. Lleva las armas usadas por el poeta, un partido de Cairasco y Figueroa, el olivo casi no se percibe, el lucero de plata está situado en el jefe, en cambio el campo de oro y

[16] CAZORLA LEÓN, Santiago: *Historia de la Catedral de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1992, pp. 213-225.

[17] BONNET, Buenaventura: «El cuadro de Santa Catalina en la catedral de Las Palmas». *Revista de Historia*. N. 85, t. XV, año XXII, 1949, pp. 98-102.

[18] HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Arte». En *Canarias*. Madrid: Fundación Juan March, 1984, pp. 141-340, en pp. 259-260.



Escudo con las armas de Cairasco de Figueroa en el lado izquierdo de la Sacra conversación de la capilla de Santa Catalina de la Catedral de Canarias.

las cinco hojas de higuera de sinople se aprecian con claridad. En el extremo derecho del cuadro hay un árbol, en cuyo tronco está colocado, de frente al espectador, otro escudo también partido: primero, losangeado de plata y gules; segundo, una fuente. Se trata de las armas parlantes del abuelo materno del poeta, Bartolomé Fontana. Recordemos que una importante familia genovesa, los Grimaldi, miembros de cuyo albergo se establecieron en Canarias, llevaban «un escudo de lisonjas de plata y rojo» [19].

LAS LÁPIDAS DE SUS FAMILIARES

El mayorazgo fundado por Cairasco y el patronato anejo de la capilla de Santa Catalina de Alejandría recayeron en la familia Castillo. Doña María Cairasco de Figueroa y Salbago, sobrina de Bartolomé, hija de su hermano Félix, casó con el maestre de campo Hernando del Castillo. Su bisnieta, doña Jerónima del Castillo Cabeza de Vaca y Cairasco, contrajo matrimonio con su primo, el historiador Pedro Agustín del Castillo Ruiz de Vergara, cuya familia detentaba el patronato de la capilla mayor del convento dominico de Las Palmas de Gran Canaria, actual templo parroquial de Santo Domin-

[19] ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo: *Op. cit.* en n. 10, pp. 486 y 598.

go, desde su reconstrucción a principios del siglo XVII [20]. En dicha capilla se conserva la lápida blasonada, realizada en cantería del país, de doña Jerónima. Sus armas se disponen en un escudo medio cortado y partido: en el primer cuartel, las armas de Cairasco, el olivo surmontado de un lucero; en el segundo, las armas de Castillo, el castillo con dos perros encadenados a la puerta, bordura con ocho aspas [21]; tercero, Cabeza de Vaca, el jaquelado y la orla con seis cabezas de vaca [22]. Al timbre, un yelmo o casco de caballero. Acompaña al escudo la siguiente inscripción: «HIC/ Doña Gerónima del Castillo Ca/besa de Baca y/ Benavente que/ falleció en 16/ de agosto de 1757 de 83/ años un mes i 4 días». Es de destacar que a pesar del uso por doña Jerónima del apellido Castillo en primer lugar, son las armas de Cairasco las que aparecen en el primer cuartel, indicando que es la titular del mayorazgo de esa familia.



Escudo de armas de Fontana, en el tronco del árbol del lado derecho de la Sacra conversación de la capilla de Cairasco, Catedral de Canarias.

Al lado de la lápida anteriormente descrita se conserva la del segundo conde de la Vega Grande, don Francisco Javier del Castillo Ruiz de Vergara y Amoreto, nieto de Pedro Agustín y Jerónima, que

[20] FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco: *Op. cit.* en n. 8, pp. 371 y 448-455.
[21] Idem, p. 414.
[22] ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo: *Op. cit.* en n. 10, pp. 77-78.



Lápida blasonada de doña Jerónima del Castillo Cabeza de Vaca en la capilla mayor de la iglesia parroquial de Santo Domingo de Las Palmas de Gran Canaria.



Lápida del segundo conde de la Vega Grande en la capilla mayor de la iglesia parroquial de Santo Domingo de Las Palmas de Gran Canaria.

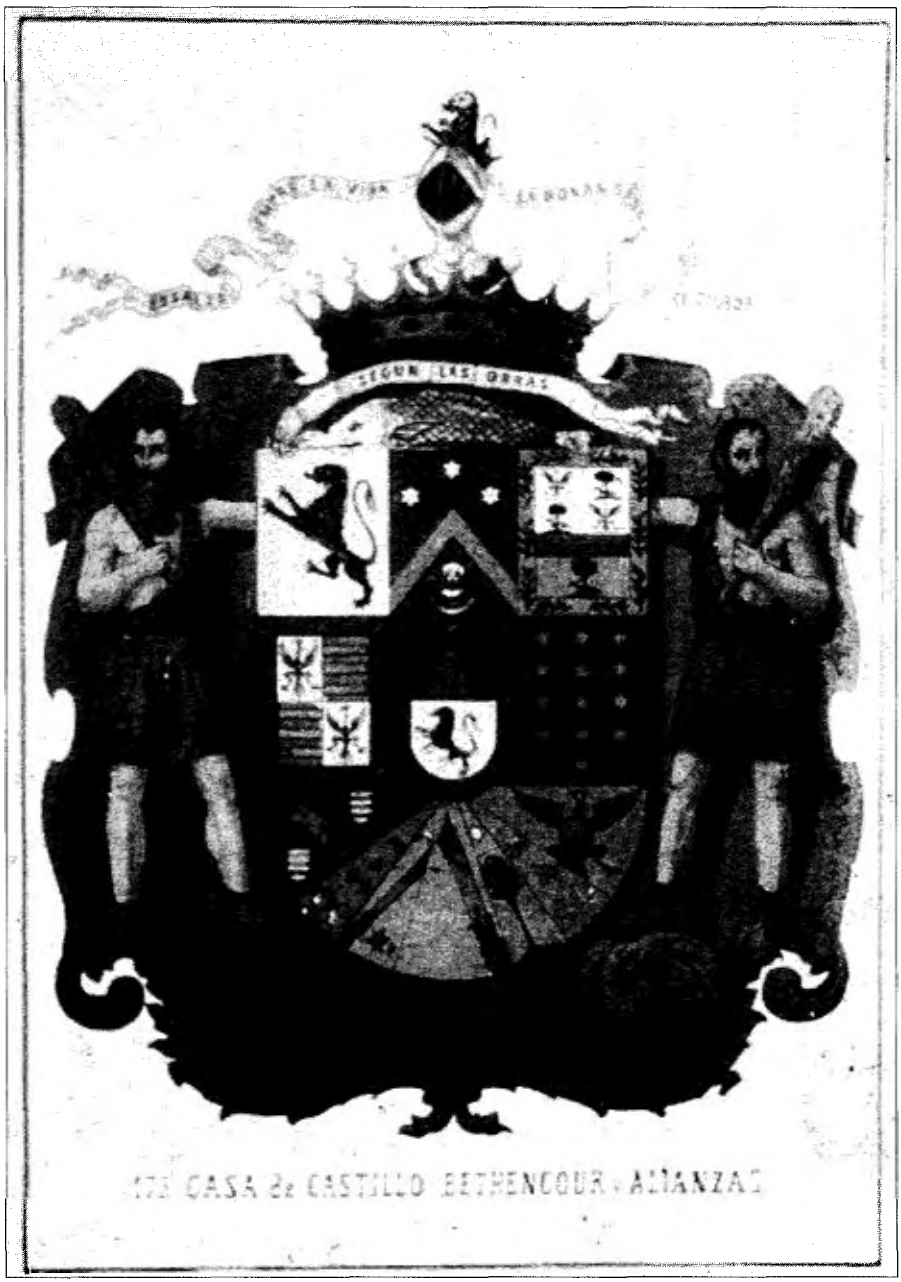
había fallecido en 1800. A partir de Pedro Agustín del Castillo su familia usaba un escudo medio cortado y partido: primero, León; segundo, Castillo; tercero Ruiz de Vergara; campaña terciada en palo: primero, Muxica; segundo, Aguilar; tercero, Salazar. Incluían, por tanto, las armas de los linajes cuyos mayorazgos habían heredado. Esa composición la vemos repetida con pocas variantes en algunas de las lápidas de la citada capilla mayor, en las fachadas de sus casas de las plazas de Santa Ana y Espíritu Santo y en el retrato que Juan de Miranda realizó de don Cristóbal Cayetano del Castillo Ruiz de Vergara, por citar unos ejemplos.

El escudo se complica en la lápida del segundo conde, a las armas citadas se añaden los emblemas que aparecían en el cuadro de Santa Catalina. Se disponen en un terciado en palo: primero, cortado de León y Castillo; segundo, cortado de Aguilar y Salazar; tercero, Ruiz de Vergara; campaña terciada en palo: primero, Muxica; segundo, partido de Cairasco, el olivo surmontado del lucero, y Figueroa; tercero, Fontana, partido del losange y la fuente. Al timbre, una corona, por el título condal. El escudo lleva acolada la cruz de los miembros del Santo Oficio de la Inquisición, del que don Francisco era Alguacil Mayor [23].

Graciliano Afonso recordaba en 1840: «D. Bartolomé Cairasco Dignidad de Prior de esta Santa Iglesia Catedral de Canaria, cuyo nombre solo es su mayor elogio, fundó la Capilla de Sta. Catalina, que es la última al lado izquierdo del magnífico templo Catedral... Como representante de la casa de Cairasco es Patrono de esta Capilla el Sr. Conde de Vega Grande de Guadalupe D. Agustín del Castillo y Betancourt» [24]. En el escudo de armas usado por éste se aprecian algunas variantes con respecto al de la lápida de su abuelo, el segundo conde. Una lámina con dichas armas se pudo ver en la exposición celebrada en 1950 en El Museo Canario, llevaba la siguiente inscripción «Casa del Castillo Bethencour y alianzas/ de las islas Canarias». En ella aparecían las siguientes armerías en un escudo terciado en palo y cortado: primero, Béthencourt; segundo, Amoreto; tercero, Ruiz de Vergara; cuarto, Mesía; quinto, cortado de Castillo y León; sexto, Salazar; campaña jironada: primero, Muxica; segundo, Lezcano; tercero, Zurita; cuarto, partido de Cairasco, el olivo figura en el campo y el lucero en el jefe, y Figueroa; quinto, Aguilar.

[23] Esta lápida y la anterior se mencionan en *Guía de la exposición retrospectiva en El Museo Canario*. Las Palmas: El Museo Canario, 1950, números 316 y 329.

[24] AFONSO, Graciliano: *La Capilla y sepulcro de Cairasco*. Las Palmas: Imprenta de Las Palmas, 1840, preliminar.



Armas del cuarto conde de la Vega Grande, fototeca de la Sociedad Científica El Museo Canario.

Al timbre, corona condal, por el título de Vega Grande, superando el delfín, con el lema «según las obras», de Ruiz de Vergara, superada la corona de un casco de caballero que mira al frente, con un león saliente por cimera y el lema «ensalza siempre la vida la honra si no se olvida», de Béthencourt. Por tenantes, los dos canarios de ese linaje [25].

La fundación vincular perpetuó las armas usadas por Bartolomé Cairasco de Figueroa aun después de extinguirse la línea masculina de su familia. El hecho de que fuera heredada por los Castillo, futuros condes de la Vega Grande, posibilitó que éstos incluyeran las armas del poeta entre sus numerosos cuarteles hasta bien entrado el siglo XIX.

[25] *Guía... Op. cit.* en n. 23, número 373: «Escudo de armas de la familia Castillo Bethencourt y alianzas, en colores». Hemos consultado la fotografía en blanco y negro realizada por José Naranjo Suárez, Fototeca de la Sociedad Científica El Museo Canario, n. 4.978.

EL CANTO TOLEDANO, ESTRATO MUSICAL EN LA POLIFONÍA SACRA DE LA CATEDRAL DE LAS PALMAS Y OTRAS IGLESIAS DE ESPAÑA

ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA
Conservatorio Superior de Música de Madrid

Doña Lola de la Torre, a quien tanto debe la musicología canaria y española, dedicó grandes esfuerzos a preservar y dar a conocer la música sacra conservada en la Catedral de Las Palmas. En homenaje póstumo a su contribución, me he propuesto escribir el breve ensayo siguiente sobre el *Canto Llano Toledano, estrato musical en la Polifonía Sacra de la Catedral de Las Palmas y otras Iglesias de España.*

EL CANTO LLANO DE LOS POLIFONISTAS

La liturgia de la Catedral de Las Palmas, como la del resto de las catedrales españolas, exigía el canto polifónico para los días más solemnes. Era ésta una tradición secular cuyos orígenes no son medievales, como comúnmente se cree, antes bien entroncan con el hábito y la facultad que poseían los maestros paleocristianos de ornamentar la salmodia, en sus distintas formas: directa, responsorial y antifonal. Así es que los tractos, responsorios y antífonas que encontramos tan adornados con larguísimos melismas en los repertorios litúrgicos occidentales (digamos, por ejemplo, los de canto gre-

goriano, canto mozárabe y canto ambrosiano, que son los más completos) son el resultado de una sedimentación de las ornamentaciones realizadas improvisadamente por los maestros cantores en los primeros siglos del cristianismo [1].

Una vez fijados los textos litúrgicos con sus melodías y realizadas sucesivas reformas desde fines del siglo VI, los cantos litúrgicos occidentales que habían vivido en la tradición oral iniciarán un proceso de transición a los soportes gráficos, manuscritos o códices, mediante el empleo del código de signos que constituyen la escritura musical. Por lo que se refiere al canto gregoriano del fondo antiguo, esto es, el plasmado en los más primitivos códices, se estima que su substancia melódica ya quedó definitivamente establecida hacia el año 900, época en que se escriben los primeros antifonarios que han sobrevivido hasta nuestros días.

Tal fijación de los cantos no impidió, sin embargo, que los maestros cantores continuaran practicando, para solemnizar aquellas piezas consideradas más importantes bien por el momento en que se cantaban o bien por la naturaleza y valor eucológico de las mismas, la técnica ornamental que habían aprendido de la tradición. La adición de melismas, y también de glosas textuales llamadas tropos, a las piezas del repertorio general, se hacía, así pues, de manera natural. Tradicionalmente los cantores usaban dos procedimientos: uno secuencial y otro organal. Aquél podía hacerlo el maestro en el desarrollo secuencial de la pieza mediante la intercalación de melismas, cantando él solo. El procedimiento organal exigía al menos dos intérpretes, pues mientras uno o más cantores desarrollaban la melodía fijada por la tradición, el maestro, llamado «organista», producía ornamentaciones o melismas en tesitura distinta buscando un efecto armónico. El origen de la polifonía occidental está aquí. Y aunque su técnica evolucionó rápidamente a partir del siglo XIII, ciertos condicionamientos ligados a aquellos orígenes perduraron en la polifonía religiosa hasta el siglo XVIII, e incluso hasta nuestros días: así, el procedimiento de tejer sobre el

[1] La bibliografía sobre este particular es extensa y refleja opiniones encontradas, ya que los especialistas no están siempre de acuerdo sobre el modo cómo se formó el canto litúrgico latino hasta llegar a plasmarse en los manuscrito medievales. La visión más lúcida y reciente sobre los diversos problemas que plantea este tema la ha dado, en mi opinión, Kenneth Levy: *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton University Press, 1998, *passim*, y especialmente los capítulos 1, «From Gregory to the Ottonians», pp. 3-18; cap. 6, «On Gregorian Orality», pp. 141-177; cap. 9, «Plainchant before Neumes», pp. 195-213.

cantus firmus de la respectiva pieza gregoriana las voces de una obra polifónica [2].

Esta breve introducción me parece necesaria para dejar sentado que los polifonistas maestros de nuestras catedrales siguen la más estricta y vieja tradición eclesiástica cuando otorgan al canto llano un lugar preeminente en sus composiciones.

Suele confundirse muy a menudo el canto llano con el canto gregoriano surgido de la reforma de la música eclesiástica iniciada en algunos círculos católicos, notablemente monásticos, en la segunda mitad del siglo XIX [3]. Como se sabe, esta reforma, llamada «restauración» por los eclesiásticos responsables de ella, se extendió a todas las iglesias de rito romano por decisión del Papa Pío X, transmitida a todos los cristianos mediante el conocido *Motu proprio* (firmado el día de la fiesta de Santa Cecilia, 22 de noviembre, de 1903) de obligado cumplimiento.

La reforma tuvo como resultado el establecimiento de un repertorio de canto gregoriano con melodías facticias, esto es, recompuestas según un modelo irreal, pero sumamente próximo, en la estimación de los reformadores, al supuesto original. Para llegar a este acercamiento se empleó el método comparativo experimentado por los documentalistas del siglo XIX en la reconstrucción de fuentes, así como el puro sentido musical, actuando sobre las versiones transmitidas por los manuscritos más antiguos [4]. Las melodías de este reper-

---

[2] Una explicación más detallada, en el texto publicado de mi conferencia sobre «El Canto Gregoriano de ayer y de hoy. II. El Gregoriano y el nacimiento de la Polifonía», *Primeras Jornadas de Canto Gregoriano*. P. Calahorra, L. Prensa, coord., Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, pp. 11-43.

[3] Fueron los monjes de la Abadía de San Pedro de Solesmes (Francia) alentados por el fervor romántico de su intrépido Abad Próspero Guéranger (1806-1875), instaurador del monacato benedictino que había desaparecido en Francia después de la Revolución de 1789, quienes iniciaron de manera sistemática la búsqueda de un supuesto original en los manuscritos musicales litúrgicos que todavía se guardaban en los archivos, para intentar recuperar el canto de los primitivos cristianos de Roma y de esa manera reproducir en todo aquellos viejos modos de vivir que pregonaba el ideal romántico.

[4] En el prólogo del *Graduale romanum*, Roma, 1908, que dio la versión musical oficial de los cantos de la Misa para toda la cristiandad, el presidente de la llamada Comisión Vaticana encargada de elaborar la edición, antiguo monje de Solesmes, Joseph Pothier, afirma que no sólo se aceptaron versiones de los más antiguos manuscritos, sino también otras menos antiguas pero muy bellas surgidas de la fe de los cristianos en su oración litúrgica a través de los tiempos. Más tarde, el monje benedictino Joseph Gajard, director de la edición del *Antiphonale monasticum*, Tournai, Desclée, 1935, se guiaría por el mismo criterio. Según oí contar a Réné Renaudin, cuando él mismo y otros monjes colaboradores en la

torio, así reformado y editado por el Vaticano y por la Abadía de Solesmes (Francia) en determinados libros litúrgicos musicales, representaban dibujos bien distintos de los que habían usado los polifonistas medievales, renacentistas y barrocos para construir sus obras sacras [5].

Así, pues, cuando nos acercamos a una obra polifónica sagrada, y destejiendo sus hilos intentamos descubrir el canto llano que, en condición de *cantus firmus* o no, hace de hilo conductor, es motivo recurrente en el cañamazo musical o es el inspirador de la pieza, debemos ineludiblemente volver a la tradición específica del canto llano en el que estuvo sumergido el compositor. Lamentablemente, para reconocer y estudiar las versiones melódicas de esta tradición específica de los campositores de la polifonía sacra, los hechos de los que acabamos de hablar hacen muy difícil superar la inmersión gregorianista producida en los investigadores por las ediciones vaticanas y solesmenses [6].

CANTO LLANO HISPÁNICO, CANTO TOLEDANO

Por cuanto acabamos de exponer, el reconocimiento y estudio de las tradiciones de canto llano en las iglesias de los diversos países apenas está iniciado. En estas tradiciones es preciso distinguir cuidadosamente dos objetos bien diferenciados. Uno de ellos es el repertorio universal, que siendo común a todas las iglesias y perteneciendo, por lo general, al llamado fondo antiguo, posee variantes que le otorgan la personalidad de una tradición diferenciada. Otro objeto de la tradición propia es el repertorio particular integrado por

---

referida edición preguntaban a Gajard por qué introducía en algunas piezas determinado giro melódico que no aparecía en ningún manuscrito, su respuesta era invariable: «c'est quand même plus beau». Nunca quiso Gajard desmentirme la realidad de esta anécdota.

[5] El libro de canto gregoriano así reformado más extendido por el mundo, que sirve habitualmente como referencia para el estudio del repertorio gregoriano es el *Liber usualis*. Versión latina del *Paroissien romain* realizada por la Abadía de Solesmes en 1903, aparecieron de ella, sucesivamente, muchas ediciones con tiradas de decenas de miles de ejemplares.

[6] Una corriente muy extendida entre algunos estudiosos del canto llano, eclesiásticos o no, derivada de la concepción positivista del canto gregoriano (a mi juicio equivocada) que presidió la reforma de la que hemos hablado, omite en sus trabajos o incluso desprecia las formas o versiones del canto llano que se separan de las que aparecen en los manuscritos que son más antiguos o son estimados como fuentes fidedignas de una tradición musical más auténtica.

obras que sólo pertenecen al ámbito de determinada iglesia, región o país.

En España, como veremos más adelante, se van a dar las condiciones necesarias para que en sus iglesias más importantes se forme una tradición propia. Las autoridades eclesiásticas y políticas, así como todo el estamento religioso en general, tendrán conciencia de su propia tradición musical en lo que se refiere al canto llano, cuya salvaguarda se procurará con el mayor celo a través de los siglos. Claro está, todas las iglesias peninsulares tenían muchos puntos en común, razón por la cual ha podido hablarse de tradición de canto llano en España con singularidades que no existen en otros países.

El dato más concluyente sobre la conciencia de tradición propia de canto llano en las iglesias de España aparece en los libros que nos lo transmiten. Los impresos de naturaleza litúrgica que se publican en España, desde los orígenes de la imprenta, destacan en el título el nombre de la iglesia, diócesis, para la que están compuestos [7]: *Missale Cesaraugustanum*, Zaragoza, Pablo Hurus, 1485; *Missale Toletanum*, Toledo, Pedro Hagenbach, 1499; *Breviarium Hispalense*, Sevilla, Estanislao Polono, ca. 1500; *Psalterium secundum usum Ecclesiae Palentinae*, Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1512; *Officiarium Toletanum*, Arnao Guillén de Brocar, Alcalá 1517; etc. Por otro lado, desde la reforma eclesiástica emprendida a mediados del Siglo XV en toda la Península, las iglesias principales disponían de libros corales en pergamino en los que se copiaba el canto de la liturgia diaria y festiva, así el que pertenecía a la liturgia romana universal, como el que era particular de la Iglesia. Éstos eran de tamaño grande para que, puestos en el facistol situado en el medio del coro, la capilla de canto llano y el resto de clérigos y religiosos pudieran leer con comodidad su música.

De manera poco rigurosa, no pocos eclesiásticos, escritores, músicos, etc, llamaban toledano, por sinécdoque, al canto litúrgico tradicional practicado en las iglesias de España. Sin duda, era la igle-

[7] Un recorrido por los impresos litúrgicos, para ver los títulos y contenidos, puede hacerse a través de la obra de ANTONIO ODRIOZOLA: *Catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses en los siglos XV y XVI*, Museo de Pontevedra, 1996; Vid. también I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: «Libros de música litúrgica impresos en España antes de 1900. Siglos XV y XVI» en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 3,1996, pp.11-29. Existe en la actualidad una base de datos de Libros litúrgicos impresos anteriores al año 1601 preparada por un grupo de trabajo de la Universidad de Michigan, Ann Arbor, dirigido por David CRAWFORD: *Renaissance Liturgical Imprints: A Census*, cuyo acceso puede efectuarse a través de World Wide Web en http://www-personal.umich.edu/~davidcr.

sia de Toledo la que tenía el mayor privilegio de conservar algunos cantos y usos litúrgicos propios. Desde su conquista por el Rey Alfonso VI, no obstante el supremo esfuerzo de los clérigos francos traídos por el rey para sustituir la vieja liturgia hispana por la recién importada gregoriana, muchos fieles y algunos eclesiásticos se resistieron a abandonar de plano todas sus prácticas. Sucesivamente fue calando, asimismo, en Toledo la conciencia de ciudad real poseedora del título de capitalidad que ostentaba en tiempos de los reyes visigodos. La salvaguarda testimonial de algunos de los considerados viejos cantos servía, por tanto, para establecer una primacía que ha perdurado en la Iglesia española hasta el día de hoy. A ello había que añadir la extraordinaria dimensión de su territorio diocesano y su condición de gran archidiócesis metropolitana, cuyo arzobispo poseía una autoridad real sobre las diócesis sufragáneas y sus obispos determinada por los cánones [8]. La referencia al canto romano y toledano, como veremos más adelante, será una constante no sólo dentro del territorio sometido a la autoridad metropolitana de Toledo, sino en varias otras catedrales e iglesias importantes fuera de él.

La defensa de la propia tradición, como digo, no es particular de las iglesias de España. En Francia ocurrirá otro tanto con el canto neo-galicano y su liturgia respectiva, hasta el punto de crear un verdadero conflico con Roma durante los siglos XVII y XVIII. Pero la tradición propia era defendida también por las órdenes religiosas. Por una parte, las congregaciones monásticas habían mantenido para el Oficio divino la estructura establecida en el llamado bloque litúrgico de la regla de San Benito (capítulos 8-20) [9], esto es, más extensa que la del rito romano propiamente dicho en virtud del número de salmos, antífonas y responsorios. Por otro lado, la entrada en escena del Císter con el propósito de reformar las costumbres de las congregaciones benedictinas existentes, notablemente la de Cluny, tendrá dos efectos: la simplificación del canto llevada a cabo en 1134 y 1140 por San Bernardo [10], y su práctica uniforme en todos los mo-

[8] D. MANSILLA: «Geografía Eclesiástica» en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, CSIC, 1972, vol. 2, pp. 985-1014.

[9] *Regula monachorum*: G. COLOMBÁS: *San Benito su Vida y su Regla, Madrid*, Madrid, BAC, 1954, pp. 392-451.

[10] Los principales principios de la reforma del canto llano llevada a cabo por San Bernardo bajo los auspicios de Gui de Charlieu y Gui de Longpont, fueron los siguientes: Unidad de modo en las piezas; exclusión del bemol; ámbito reducido a un decacordo (décima) según entendieron diversos textos de los salmos en los que se pide alabar a Dios «in dechacordo»; clara distinción entre el modo auténtico y el modo plagal, por lo que había que recortar el ámbito cuando una

nasterios mediante un riguroso control en la copia de libros litúrgicos según un arquetipo celosamente guardado. Seguidamente, las nuevas órdenes religiosas, cartujos, dominicos, franciscanos, etc., tendrán, asimismo, sus libros propios a veces con un repertorio modificado respecto al modelo gregoriano, ya sea éste secular, ya monástico o benedictino. Como los del Císter, los cantos de cada orden religiosa presentarán una gran unidad, y deberán acomodarse a un manuscrito-tipo [11]. Llegada la imprenta, las órdenes religiosas trasladarán a sus libros litúrgicos los usos de su propia tradición: benedictina, cisterciense, cartuja, dominica, franciscana, premostratense, etc.

La salvaguarda de la propia tradición tuvo incluso consecuencias políticas y diplomáticas en las relaciones del rey de España con Roma. Como se sabe, el Concilio de Trento había encomendado al Papa la publicación de los libros litúrgicos oportunos para que, superadas las ambigüedades admitidas por la tradición de algunas iglesias en la selección de los textos eucológicos, la liturgia romana se celebrase de manera uniforme en toda la cristiandad de rito latino, según los libros indicados. Así, pues, el Papa Gregorio XIII, en un Breve pontificio con fecha del 25 de octubre de 1577, ejecutaba el mandato conciliar y ponía en marcha la preparación de una edición del canto llano de la Iglesia de Roma, «purgado, corregido y reformado», similar a las ediciones del Breviario y del Misal aparecidas años antes [12]. El encargo fue hecho a dos músicos: Giovanni Pier Luigi da Palestrina y Annibale Zoilo [13]. A Felipe II no le agradó la decisión del Papa, pues conculcaba la tradición del canto llano en sus reinos. Así, encomendó a Fernando de las Infantas, embajador e insigne músico, que hiciera valer ante el Papa los inconvenientes de

---

determinada pieza se extendía al respectivo tetracordo superior o inferior de otro modo que no era el suyo; y sobre todo, reducción de los melistas largos. Vid. M. HUGLO: «Réglement du XIIIe. siècle pour la transcription des livres notés» en *Festschrift B. Stäblein* , Kassel, 1967, pp. 121ss.

[11] Vid. M. HUGLO: *Les livres de chant liturgique*, Turnhout, Brepols, 1988, pp.127-130.

[12] Fue su antecesor, el Papa Pío V, quien realizó las ediciones llamadas típicas, esto es modélicas y de obligado cumplimiento, del Breviario, 1568, y del Misal, 1570.

[13] Sobre la intervención de Palestrina en la edición del Libro Gradual, que no pudo realizarse sino mucho más tarde, en 1614 y 1615, por la imprenta Medicea de Roma, se suscitó una polémica protagonizada por X. HABERL: *Jean Pierluigi Palestrina et le Graduel romain officiel de l'édition médicéenne*, (trad. francesa) 1894, y por O. RESPIGHI: *Giovanni Pier Luigi da Palestrina e l'emendazione del Graduale Romano*, Roma, Desclée, s.f. (ca. 1899-1900).

una reforma del canto llano [14]. La intervención del rey fue de gran eficacia. Por una parte los trabajos de reforma, si no se paralizaron del todo, se realizaron con mucha lentitud, pues debieron pasar casi cuarenta años hasta que apareció la famosa edición medicea del Gradual (1614 y 1615). Por otra parte, cualquiera que fuere el resultado de tal reforma, jamás podría ser oficial y de obligado cumplimiento en toda la Iglesia, como de hecho así fue. Es comprensible, por tanto, que, poco después de este incidente, en las constituciones antes referidas de la Real Capilla, Felipe II pusiera una cláusula coercitiva para que sus capellanes cantasen el canto toledano: «El capellán de altar que fuere remiso en aprender las ceremonias romanas y canto toledano sea penado en las distribuciones, y no le hagan parte hasta que aprenda» [15].

Felipe II tenía sus razones, incluso jurídicas, para oponerse al Papa. Desde antiguo, como hemos visto, se había tolerado que algunas iglesias practicaran algún tipo de canto propio, o formas particulares de cantar el canto romano. Tal uso terminó siendo sancionado por la autoridad del Papa. En la ratificación de la plaza de claustrero de la catedral toledana en 1448 el Papa Nicolás V había encomendado a éste el oficio «ad docendum seu instruendum clericulos vel pueros dicta ecclesia in divinis officiis et praesertim cantu seu musica de melodia» [16]. Más adelante veremos que el canto *melodía*, llamado también eugeniano, era una manera particular de cantar el canto llano. Asimismo, Felipe II en las ya referidas constitucio-

---

[14] La correspondencia de Fernando de las Infantas, conservada en la Biblioteca Vaticana, Ms 2020 Reg. fol. 394, fue publicada en la revista de los Agustinos del Escorial por O. RESPIGHI: *La ciudad de Dios,* octubre de 1899 y recogida en su folleto, ya citado, *Giovanni Pier Luigi da Palestrina e l'emendazione del Gradual Romano,* Roma, Desclée, s.f. (ca. 1899-1900). La intervención de Felipe II y su correspondencia con Fernando de las Infantas ha sido tratada también por R. MITJANA: *Don Fernando de las Infantas, Teólogo y Músico*, 1 fasc. Estudio crítico biobibliográfico, Madrid, 1918, Cap. 3: La revisión del Gradual romano y la intervención española, pp. 36-55. La carta de Fernando de las Infantas al Papa Gregorio XIII, escrita en italiano, está comentada por Mitjana en las pp. 52-53.

[15] Madrid, Archivo General de Palacio, Real Capilla, Leg. 5.1, actualmente Caja 76. Hay copia en los Papeles Barbieri, Madrid, B.N., Ms.14.018, Vid. Francisco ASENJO BARBIERI: *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*. vol. II, ed. E. Casares, Madrid, 1988, p. 52. El texto de estas constituciones ha sido oportunamente comentado por L. ROBLEDO: «La música en la Corte de Felipe II» en *Felipe II y su época.* Actas del Simposium 1/5-IX-1998, El Escorial, EDES, 1998, pp. 150-152.

[16] Texto tomado de los Papeles Barbieri, Madrid, BN. Ms. 14.045, por F. REYNAUD: *La polyphonie Tolédane et son milieu*, París (CNRS), Turnhout (Brepols), p. 100.

nes de 1584 que regulaban la actividad litúrgica y musical de la Real Capilla, invocaría las bulas del Papa [17] para exigir que «El canto llano de la capilla sea conforme al toledano, así en los finales de las oraciones, como en los prephacios, paternóster, epístolas, evangelios y prophecías, que así lo disponen las bulas de la Real Capilla» [18].

Intentemos ahora precisar comó era la verdadera tradición musical propia de las iglesias hispánicas en el canto llano. Según hemos señalado, en esta tradición debemos ditinguir cuidadosamente dos campos: el del repertorio propio, y el de las variantes del repertorio universal. A uno y otro me referiré a continuación.

VESTIGIOS DEL FONDO ANTIGUO

Las iglesias hispánicas desde los primeros siglos del cristianismo habían celebrado su liturgia con una eucología, un rito y una música distintos de los practicados en el resto de las provincias romanas y en los reinos de la Europa paleocristiana y altomedieval. No voy a insistir en un tema que se sale del propósito de este trabajo [19]. Por diversas causas, fundamentalmente políticas aunque fueron teñidas con una sospecha de heterodoxia, el canto hispánico, también llamado mozárabe como toda la liturgia, fue sustituido por el canto gregoriano.

No podemos enjuiciar esta sustitución del canto hispánico como producto de una decisión de efectos inmediatos, si bien asombra con qué facilidad en Castilla, no tanta en León, los eclesiásticos del país se pusieron al lado de los clérigos francos venidos a repoblar iglesias y monasterios. La liturgia no fue implantada en todos los lugares, ni toda, por igual y a la vez. Un repertorio litúrgico no es algo unívoco, simple y lineal, sino compuesto de formularios y estructuras de gran complejidad.

---

[17] De estas bulas y otros documentos pontificios hay una edición del siglo pasado: *Bulas y Breves pontificios relativos a la jurisdicción privilegiada de la Real Capilla publicados por la Real Casa*, Madrid, Imprenta Enrique de la Riva, 1878.

[18] Madrid, Archivo General de Palacio, Real Capilla, Leg. 5.1, actualmente Caja 76. Copia en los Papeles Barbieri, Madrid, B.N., Ms.14.018, Vid. Francisco ASENJO BARBIERI: *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*. vol. II, p. 52.

[19] Vid. M. HUGLO: «La pénétration des manuscrits aquitains en Espagne» en *Revista de Musicología*, 8 (1985) p. 249; I. Fernández de la Cuesta: «La irrupción del canto gregoriano en España. Bases para un replanteamiento», *Revista de Musicología*, 8 (1985) p. 239-248.

Como ya he apuntado en otras ocasiones [20], la presión del imperio y del papado sobre las iglesias de la Península Ibérica para que aceptaran la *lex romana* en materia litúrgica se observa desde la época de Carlomagno. Un claro ejemplo de ello es la misión que encomendó al clérigo Egila († 785), sin ningún éxito (en parte a causa de la torpeza del propio emisario, quien se proclamó obispo de Elvira), de acudir a la Bética dominada por el Islam, para intentar establecer allí lo que hoy llamaríamos una cabeza de puente. Cataluña, encuadrada en la *Marca Hispanica*, sería la primera región en sustituir de manera gradual la liturgia y el canto hispánicos por el romano-carolingio o gregoriano. Diversos intentos en siglos posteriores no dieron su fruto hasta que Hugo Cándido, legado del Papa Alejandro II, llegó a España (1064) con órdenes severas de suprimir la tradición hispánica. En 1067 era introducido el rito romano en el monasterio de Leyre, del reino de Navarra, y en 1071 en el de San Juan de la Peña, del reino de Aragón, antes de hacerse efectivo en el reino de Castilla durante el concilio de Burgos (1081) en presencia del rey Alfonso VI. A pesar de lo cual, algunas comunidades de Toledo y de su entorno, desafiando a la autoridad, prosiguieron celebrando sus festividades según la tradición hispánica mozárabe, esto es, la que habían mantenido antes de que el rey Alfonso VI conquistara la ciudad en 1085. Tal práctica fue tolerada, con altibajos, por las autoridades eclesiásticas, hasta que poco antes del año 1500 el Cardenal Cisneros la oficializara, creando la capilla del Corpus Christi en la catedral de Toledo. Pero el rito mozárabe celebrado en esta capilla fue un verdadero reducto que no tuvo influencia significativa en las solemnidades litúrgicas de la catedral toledana.

El repertorio musical que llegó a España con el nuevo rito era el romano galicano compilado por los carolingios, entre los que destacaron algunos monjes y clérigos de ascendencia visigoda, como Teodulfo de Orléans († 821), el abad Helisachar (Elisagarus), preceptor del rey Luis el Piadoso (ca. 814-822), el monje Witiza, *alias* San Benito Aniano (750?-821), sobre la base de la liturgia papal de Roma. Ya desde antes, en el rito de la Iglesia romana se habían aceptado ciertos cantos procedentes de la liturgia hispánica. Eran cantos elaborados sobre textos especialmente preparados para la música. La liturgia romana sólo cantaba hasta entonces,

[20] I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: «La música en la Cultura del Románico. Siglos XI al XIII» en *Historia de España Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa, 1995, pp. 504-509.

según su severa tradición, sobre textos tomados de los salmos y no recompuestos como mosaicos con fragmentos de otros libros bíblicos [21].

No sabemos si los cantores hispánicos reconocieron estas piezas en el nuevo repertorio que sustituía al viejo. Lo que conocemos con certeza es que no todas las prácticas litúrgicas de la tradición hispánica fueron reemplazadas por las del rito gregoriano. Éste es el caso, por ejemplo, de algunas de las celebraciones no ligadas al calendario, como son las del Ritual y Pontifical, incluidas las exequias. En esta parcela de la liturgia, la tradición hispánica poseía una eucolo-

[21] K. LEVY: «Toledo, Rome and the legacy of Gaul» en *Early Music History*, 4 (1984) pp. 49-99, reeditado en *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton University Press, 1998, pp. 31-81; y también del mismo autor «Old-hispanic Chant in its European Context» en *España en la Música de Occidente.* Actas del Congreso Internacional. Salamanca 1985, vol. I, pp. 2-14. Un breve resumen de las investigaciones realizadas hasta la fecha sobre la presencia del antiguo canto hispánico en los repertorios occidentales puede leerse en J. C. ASENSIO: «El canto en la antigua Iglesia de España» en *Actas del I Congreso Nacional de Cultura Mozárabe.* Córdoba, 1996, pp. 146-150. Este resumen no exime, naturalmente, de la consulta de la amplia gama de trabajos que aporta en bibliografía a pie de página, cuya reseña hubiera requerido una mayor matización. Así, cuando dice: «las hipótesis que se derivan de la lectura del artículo del Prof. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA («El Canto viejo-hispánico y el canto viejo galicano», Actas del Congreso SIM Madrid, 1992, *Revista de Musicología,* XVI, 1993, pp. 438-456) apuntan al contrario de las de K. LEVY (expuesta en el trabajo aquí mismo citado): fue la iglesia hispana la que influyó en la iglesia de la Galia y muy concretamenete en la Galia Narbonense, y no a la inversa. A favor del Prof. Levy están las pruebas musicales de los ofertorios que presentan unos testimonios muy plausibles. A favor de la otra tesis están las comparaciones entre los distintos *Ordines* (si bien no es difinitivo) y algunos testimonios histórico-literarios». La cuestión que tanto K. Levy como yo mismo tratamos no es la influencia de una liturgia sobre la otra, sino la procedencia galicana o hispánica de ciertas piezas (básicamente ofertorios) introducidas en la romana o romano-gregoriana. K. Levy no entra en consideraciones sobre la relación de las dos liturgias, las cuales desde las investigaciones de L. DUCHESNE y F. CABROL (*Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de la Liturgie*, París, 1907-1953, voz «Mozarabe») han sido consideradas procedentes de un mismo tronco. K. LEVY constata la inserción de cantos del repertorio hispánico, o galicano, en el repertorio romano. En mi trabajo lo que aporto son algunos datos para señalar que la llamada liturgia hispánica se nos ha transmitido con una robusta, abrumadora y fidedigna carga documental, eucológica y musical, de la que carece la liturgia galicana que nos describe el seudo Germán con términos similares a los usados por los padres visigodos, notablemente San Isidoro. Lo cual me da pie para concluir que habiendo sido la Hispania tan romanizada, y habiendo asumido plenamente los visigodos la cultura paleocristiana, no era necesario acudir a otros lugares para situar la formación de la única célula generadora de ambas liturgias.

gía rica adornada con numerosos cantos propios [22]. La tradición romana, por el contrario, no disponía de un repertorio tan compacto, ni sobre todo tan homogéneo, especialmente en los cantos. Ya en la época carolingia, y durante varios siglos después, la práctica relativa a las celebraciones circunstanciales, esto es, no sometidas al calendario litúrgico anual, era muy diversa, según los tiempos, las iglesias, los obispos y los papas [23].

Los códices hispánicos son testimonio de la pervivencia de prácticas antiguas que no fueron enteramente reemplazadas por el rito y canto romano-carolingio. No me refiero a la escritura visigótica en la que durante un tiempo se siguieron copiando incluso el texto y la música de los nuevos repertorios en ciertos escritorios riojanos y castellanos [24], sino a los propios formularios y a los cantos integrados incluso en la estructura del nuevo rito implantado. Veamos algunos ejemplos.

Los manuscritos que contienen los *ordines* de la liturgia visigótica (Madrid, Bibl. Real Ac. de la Hist. Mss. 56, y Silos Ms. 4) exhiben numerosas pruebas del uso de estos formularios, con posterioridad a la supresión del rito hispánico en España. Las más importantes son los 21 cantos mozárabes recogidos y transcritos por C. Rojo y G. Prado [25], pertenecientes todos ellos respectivamente a las exequias y al rito del lavatorio de los pies. Por lo que se ve, al menos las iglesias de donde proceden tales manusritos seguían cantando según la tradición hispánica, puesto que ritos y cantos, escritos éstos en no-

---

[22] M. FÉROTIN: *Le «Liber ordinum» en usage dans l'Eglise wisigothique et mozarabe d'Espagne*, Paris, 1904: J. JANINI: *Liber ordinum sacerdotal,* Abadía de Silos, 1981; ID.: *Liber ordinum episcopal,* Abadía de Silos, 1991.

[23] Tras arduos trabajos de confrontanción de fuentes, los liturgistas han podido hoy repertoriar los *ordines* romanos, Vid. M. ANDRIEU: *Les «Ordines romani» du Haut Moyen Age*. 5 vols. Lovaina (Spicilegium Sacrum Lovaniense). 1931-1961, y los formularios del pontifical romano; Vid., asimismo M. ANDRIEU: *Le Pontifical romain au moyen âge*. Ciudad del Vaticano (Studi e testi) 1938-1941; C. VOGEL, R. ELZE: *Le pontifical romano-germanique du dixième siècle,* Ciudad del Vaticano, 1963.

[24] Uno de los casos más señalados es el del *Antiphonale Silense*, introducción, índices y edición facsímil por I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Madrid (Sociedad Española de Musicología) 1985.

[25] C. ROJO, G. PRADO: *El canto Mozárabe. Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual.* Barcelona, 1929, pp.66-82. Sobre la transcripciçón de algunas de estas piezas, Vid. I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: «Sobre la transcripción de dos responsorios del *'liber ordinum'* procedente de San Millán de la Cogolla», en *II Semana de Estudios Medievales*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1992, pp. 191-204; J. C. ASENSIO: «El canto en la antigua Iglesia de España» en *Actas del I Congreso Nacional de Cultura Mozárabe.* Córdoba, 1996, pp. 127-150.

tación de puntos sobre raspadura de los viejos neumas visigóticos, son los mismos que los que aparecen en otros manuscritos anteriores a la supresión del canto hispánico.

El rastreo por los códices de rito gregoriano posteriores a la supresión del canto hispánico permite aumentar esta breve lista de cantos, los cuales, si no todos pueden atribuirse al fondo antiguo de la liturgia hispánica, ciertamente pueden considerarse propios de las iglesias de la Península Ibérica. Fue G. Prado el primero en llamar la atención sobre este particular al rescatar textos del fondo antiguo de la liturgia visigótica referentes al rito solemne de la Iniciación cristiana, Consagración de las Iglesias, Unción de los enfermos [26]. Posteriormente han seguido esta recuperación de textos y cantos M.S. Gros [27] y M. C. Rodríguez Suso [28] en manuscritos aquitanos o fragmentos de éstos. Según se ve, tales cantos se sitúan, como los descubiertos y transcritos por C. Rojo y G. Prado, en celebraciones circunstanciales (consagración de las iglesias) o especiales en el calendario litúrgico (lavatorio de los pies). A pesar de todo, estos cantos acusan la influencia del repertorio gregoriano en detalles tan significativos como las fórmulas de recitación salmódica, las cuales, insertas en las piezas, dan la pauta a la notación aquitana para su fiel transcripción [29].

---

[26] G. Prado: *Textos inéditos de la Liturgia mozárabe*, Madrid, 1926.

[27] M. S. Gros: «El ordo romano-hispánico de Narbona para la consagración de iglesias», *Hispania sacra*, 19 (1996), p.352.

[28] M. C. Rodríguez Suso: «Les pièces musicales pour la dédicace d'église dans les anciens liturgies de la Septimanie», Colloque l'Art du Chantre Carolingien, Centre d'Études Grégoriennes de Metz, 22-24 mars 1996; y «La música del antiguo rito de Consagración de Iglesias en el País Vasco». XXI Semana de la Música Vasca, Rentería, 17 de mayo de 1997: noticia bibliográfica que proporciona la autora en «L´évolution modale dans les antiennes de l' ordo wisigothique pour la consécration de l'autel», en *Etudes grégoriennes*, XXVI, 1998, p. 174.

[29] Es el caso, por ejemplo, de los responsorios que aparecen en el *Liber Ordinum* de San Millán de la Cogolla, Real Academia de la Historia, Mss. 56. Gracias a la diferencia del tono salmódico que acompaña a la pieza, puede establecerse con exactitud el modo a que pertenece, y, por tanto, puede fijarse en la escala modal la altura exacta de los sonidos representados por los puntos aquitanos. Vid. I. Fernández de la Cuesta: «Sobre la transcripción de dos responsorios del 'Liber ordinum' procedente de San Millán de la Cogolla», en *II Semana de Estudios Medievales*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1992, pp. 191-204. Es éste un síntoma de la «gregorianización» a la que se refiere M. C. Rodríguez Suso: «L´évolution modale dans les antiennes de l'ordo wisigothique pour la consécration de l'autel», p. 185.

VARIANTES PARTICULARES EN LA TRADICIÓN GENERAL DEL REPERTORIO GREGORIANO

Dejados aparte los escasos vestigios de la antigua liturgia hispana, conviene señalar que las señas de identidad, quizá, más destacables de lo hispánico, son el resultado que en el repertorio universal ha producido una determinada manera de cantarlo. En efecto, las maneras de cantar el canto del repertorio universal a lo largo y ancho de la geografía eclesiástica produjo, no sólo en España sino en toda la cristiandad, numerosas variantes capaces de configurar versiones propias, regionales o nacionales del canto gregoriano, que han cambiado incluso la fisonomía modal de muchas piezas [30]. En España, y refiriéndose al canto llano que contienen las decenas de libros corales del Monasterio del Escorial, S. Rubio señaló algunas de estas características, como es la vacilación sonora en las dos cuerdas del semitono, y la fijación de la cuerda infrasemitonal en los recitativos del modo III [31]. La idiosincrasia del canto llano practicado en España ya se aprecia en el repertorio recuperado por K. Nelson y M. C. Rodríguez Suso referido a la zona de Zamora y al País Vasco [32]. Una ingente multitud de testimonios pertenecientes a toda la Geografía española esperan una recuperación similar.

---

[30] Karl SCHLAGER: «Regionaltradition und Modalität in der Monodie des Mittelalters», *Studia Musicologica*, 27 (1985) p. 121.

[31] Samuel RUBIO: *Las melodías gregorianas de los 'Libros corales del Monasterio del Escorial'*. Estudio crítico. El Escorial, EDES, 1982. Este estudio había sido publicado parcialmente en *La ciudad de Dios*, 182, 1969, pp. 345-372; y en *Tesoro Sacro-Musical*, 1971, n.º 3, pp. 86-88; n.º 4, pp. 117-120; 1972, n.º 3, pp. 86-88.

[32] Kathleen E. NELSON: *Medieval Liturgical Music of Zamora*, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 1996; M. C. RODRÍGUEZ SUSO: *La monodía litúrgica en el País Vasco*. 3 vols. Bilbao, 1993. Los trabajos de ambas autoras se refieren, especialmente, al canto de los manuscritos o fragmentos conservados en los archivos de la ciudad, provincia o región respectiva, el cual, es de suponer, fue el practicado en ellas. Como precisa M.C. Rodríguez Suso, matizando la anacronía que podría crear la simple lectura del título (pp 5-32), en el tiempo en el que cabe fechar los manuscritos que se estudian, ni Zamora ni, menos aún, el País Vasco existían tal como están hoy territorialmente configurados. Según la jurisdicción eclesiástica desde la que hay que contemplar los usos litúrgicos, la mayor parte del territorio que tiene hoy como marco jurídico el Estatuto de Guernica, perteneció durante muchos siglos (tras las divisiones eclesiásticas de las que tenemos vagas noticias durante la alta Edad Media) a la Provincia eclesiástica de Calahorra, y el resto a otras diócesis limítrofes, hasta que en época muy reciente fue creada la diócesis de Vitoria (1862) y posteriormente la de Bilbao y San Sebastián (1949). Sobre las demarcaciones y provincias eclesiásticas véase el concienzudo y esclarecedor estudio de D. MANSILLA: «Geografía Eclesiástica» en *Diccio-*

La manera como se efectuó la reforma del canto gregoriano por el Vaticano y los monjes de Solesmes y como se llevó a cabo su difusión al mundo entero haciendo tabla rasa de las tradiciones particulares, ha hecho olvidar la naturaleza misma del canto gregoriano, la cual radica en un principio de unidad básica, del todo compatible con la diversidad y riqueza de formas y variantes melódicas acumuladas a lo largo de la historia.

Como a la literatura y la poesía en particular, es aplicable a la música, y muy especialmente a una música tradicional como es el canto gregoriano, el concepto de versatilidad (*mouvance*) que usan algunos estudiosos de la poética tradicional [33]. Lo que se quiere indicar con ello es que cierto tipo de poemas, piezas o fórmulas musicales, incluso fijados por la tradición, entre otras causas por haber sido compuestos para ejecutarse en vivo y en directo, poseen un margen real de indefinición que sólo es capaz de llenar el intérprete en su actuación. Las diferentes versiones de una misma obra, con sus variantes, nos reflejan, sin duda, usando la terminología de los filólogos, un «estado de música» de la vida de la obra. Todas las versiones, por tanto, y muchas más que no han sido puestas por escrito o impresas, son la obra, pues ésta no ha alcanzado su auténtica realidad total sino en sus diversas actuaciones del intérprete, cantor, maestro, coro, capilla, etc. De ahí que me parezca ocioso, o más aún, ineficaz por sí mismo y fuera de lugar, el uso del método crítico habitual de restitución de textos escritos en la búsqueda de un original histórico que, aun habiendo pasado del ámbito oral al escrito, el tiempo, la incuria y tantas otras causas que directamente o por accidente intervienen en la transmisión, ha modificado [34]. En el caso que estamos tratando, sin duda existió un original o prototipo oral desde donde partió la multiforme tradición. Pero tal original, si fuese posible establecerlo, sólo podría tener ante nosotros la consideración de modelo facticio con respecto a la realidad histórica. Si nos

---

nario de Historia Eclesiástica de España, Madrid, CSIC, 1972, vol. 2, pp. 985-1014. Por esta razón es necesario avanzar en los estudios comparativos, para ver qué diversidad de usos litúrgicos y de cantos produce la diversidad jurisdiccional eclesiástica.

[33] Vid. P. ZUMTHOR: *Introduction à la poésie orale*, Trad. esp. *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus, 1991; A. DÍAZ PIMIENTA: *Teoría de la Improvisación. Primeras páginas para el estudio del Repentismo*, Oiartzun (Guipuzcoa), Sendoa, 1998.

[34] Vid. I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: «Lo efímero y lo permanente en la música tradicional» en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 2, 1995, pp. 73-101.

sirve de ejemplo, echemos una mirada a las investigaciones de los filólogos. ¿Quién duda hoy del origen indoeuropeo de la mayor parte de los grandes idiomas occidentales? ¿Pero cómo llevar a la realidad de una lengua, medio de comunicación sonora de determinadas gentes en determinado tiempo y espacio, lo que es proyección de un conjunto de rasgos comunes entresacados de dichos idiomas hacia una época pasada muy lejana en un espacio indeterminado? ¿Cómo podría calificarse la pretensión de implantar el idioma indoeuropeo reconstituido como sustituto de nuestras lenguas de comunicación, el castellano, el inglés, el ruso, etc? Pienso, por tanto, que, salvadas las distancias, así como el indoeuropeo sólo ha estado y está vivo en las múltiples lenguas que conservan sus rasgos, así también el gregoriano sólo ha estado y está vivo en las versiones que nos aportan la tradición oral, las sucesivas reformas y los manuscritos de todas las épocas.

FIESTAS PROPIAS DEL CALENDARIO HISPÁNICO

Por lo que se refiere a los cantos propios de las iglesias españolas que se deslizan en el interior del repertorio gregoriano universal, el estado actual de las investigaciones no permite hacer una evaluación, siquiera sea de manera aproximada.

La uniformidad cerrada con que quiso presentarse el rito y canto galorromanos, atribuyendo su autoría a San Gregorio Magno (quien ejerció el papado entre 590-604), dejó de ser tal al poco tiempo de ser éste aplicado en toda la cristiandad latina. Hagamos un recorrido por el repertorio gregoriano.

Los formularios del fondo antiguo integrados en el calendario litúrgico romano, así del propio como del santoral, constituían la substancia de la eucología y canto gregorianos. Pero ellos solos no cumplían todas las necesidades rituales de las iglesias particulares. Éstas tenían, por tradición, festividades propias y celebraciones particulares. A ello había que sumar toda una pléyade de santos cada vez mayor, de reciente canonización, cuya memoria había que celebrar en la liturgia. La *lex romana* en materia litúrgica no impedía la acumulación de oficios y festividades nuevas a las ya existentes. La religiosidad medieval podía, gracias a esta que podríamos llamar permisividad, enriquecer la severa liturgia procedente de Roma no sólo con el exceso simbólico de nuevos ritos, sino con la continuidad de un calendario festivo sumamente apretado. A título de ejemplo, podemos citar el nacimiento de la festividad del apóstol Santiago y

la consiguiente creación de los formularios con sus cantos para el oficio y la misa, tal como nos transmite el *Códex Calixtinus* [35].

Los manuscritos pertenecientes a determinadas iglesias, los libros corales de nuestras catedrales, los libros impresos por cada iglesia para atender a las severas exigencias del culto divino, están llenos de oficios, misas, formularios y cantos destinados a la liturgia de las festividades exclusivas del lugar, de la diócesis, del país.

Los polifonistas, muchos de ellos maestros de capilla de las más importantes catedrales, tenían la obligación de componer obras destinadas a la liturgia particular de la iglesias, muy en especial para las festividades de los santos patronos, las cuales eran celebradas, por lo general, con formularios y canto llano propios. Son infinitos los ejemplos que podríamos traer para ilustrar esta información. Así, la fiesta de los Santos Justo y Pastor era celebrada con solemnidad en Toledo y para ella se compone el himno *Ecce Justus ecce Pastor* a 4 v. conservado en Toledo de autor anónimo (Bibl. Cap. Cod. 25, fol. 82v-83). También en Toledo, se compondrán obras sobre textos litúrgicos de las fiestas de quienes fueron sus obispos, San Ildefonso, 23 de enero: *Laudibus canoris* de A. Torrentes († 1580) y F. Guerrero († 1599); y San Eugenio, 15 de noviembre: *Docte alumnus gratiae* de Alonso Lobo († 1617). En El Escorial la fiesta de San Lorenzo era celebrada con toda solemnidad y los maestros de capilla se preciaban de componer para el santo patrón, siguiendo las pautas de la liturgia sobre canto llano propios. En Segovia habrá un repertorio propio para San Frutos, patrón de la ciudad y de la diócesis, etc. Para la festividad del Apóstol Santiago, patrón de las Españas, T. L. de Victoria († 1611) compondrá sobre el himno *O lux decus Hispaniae*, y C. de Morales († ca.1553) sobre los dos himnos: *In sacratis precibus*, y *Te supplices exaudias*. Más curioso es el himno a Santiago compuesto por Melchor Robledo († 1586). Para celebrar la fiesta solemne del Apóstol, antes de que se extendiera a toda España, lo que ocurrió en el siglo XVII, algunas iglesias cantaban parte del oficio litúrgico del Códice Calixtino. Así Melchor Robledo puso polifonía a la segunda estrofa del himno de maitines que aparece en el citado códice, inspirándose en su melodía (fol. 101): 1. *Psallat chorus celestium*. 2. *In quorum choro Iacobus* [36] (Fig. 1).

[35] *Sobre la formación de los oficios del Códex Calixtinus*, Vid. I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: «La música litúrgica de la Peregrinación a Santiago: el Códice Calixtino» en *Santiago, Camiño de Europa. Culto e Cultura na Peregrinación a Compostela*, Catálogo de la Exposición Santiago, Xacobeo 93, 1993, pp. 37-53.

[36] Vid. Pedro CALAHORRA: *Melchor Robledo († 1586). Opera Polyphonica*. II. Oficio Coral – Composiciones en castellano. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988, pp. 20 y 126-131.

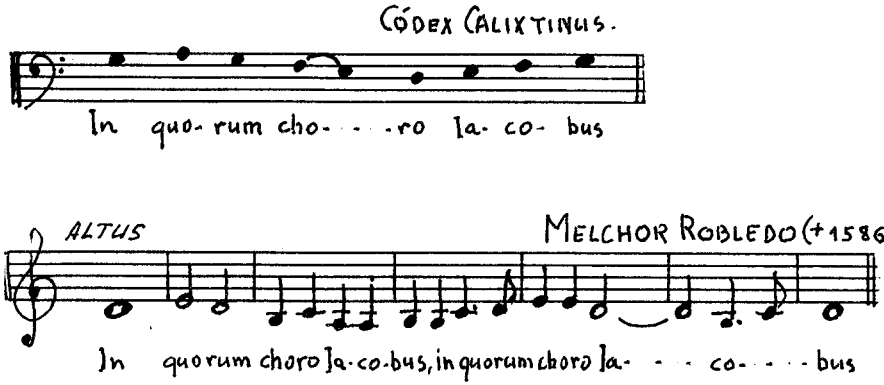


Fig. 1.—Himno a Santiago Apóstol. Códice Calixtino. Melchor Robledo.

LOS RECITATIVOS

Donde la tradición hispánica del canto llano es, probablemente, más clara es en el variado repertorio de recitativos que celosamente se ha guardado.

Cuando se efectuó la fijación por escrito del repertorio romano carolingio, las fórmulas de recitación quedaron fuera de los manuscritos. Era obvio. A los recitativos no les acechaba el peligro del olvido o de la desaparición, porque su esquema musical era extraordinariamente sencillo. Todas las frases dentro de un mismo texto se recitaban igual y poseían los mismos elementos: un tenor o cuerda de recitación en cualquiera de las únicas tres cuerdas posibles (para entendernos, en *re, mi, fa* y sus equivalentes en los respectivos tetracordos, si nos tomamos la licencia de situarlas en la escala diatónica [37]), una entonación y una cadencia. La tradición oral era el marco donde se conservaron los diferentes esquemas de recitación, y ello dio pie para que los cantores no se sintieran obligados a abandonar los recitativos que habían servido desde antiguo en la propia iglesia para proclamar las lecturas, elevar las oraciones. Por otro lado, una gran parte de recitativos, los que acabamos de señalar referidos a las lecturas y oraciones, no estaban ligados como los salmos a las respectivas antífonas y a los estribillos de los responsorios.

[37] Vid. Jean CLAIRE: «L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux», *Revue Grégorienne*, 40 (1962), pp. 196-211, 229-245; 41 (1963), pp. 8-62, 77-102.

En estas piezas, efectivamente, era obligado elegir un tono de recitación acorde con la modalidad (digamos mejor, cadencia y entonación) de la respectiva pieza gregoriana.

Pues bien, las iglesias de la Península Ibérica admitieron, o quizá mantuvieron como pervivencia de prácticas anteriores, algunos esquemas recitativos que no aparecen en la tradición gregoriana ni en la de las iglesias de otros países. La recitación propia fue un signo de identidad puesto sobre el repertorio gregoriano de la Iglesia universal, al cual se aferraron las iglesias particulares.

Las constituciones de la Capilla Real promulgadas por Felipe II a las que ya nos hemos referido, sitúan al canto toledano precisamente en los recitativos de las oraciones, prefacios, paternóster, epístolas y evangelios: «El canto llano de la capilla sea conforme al toledano, así en los finales de las oraciones, como en los prephacios, paternóster, epístolas, evangelios y prophecías, que así lo disponen las bulas de la Real Capilla» [38]. Sin duda era lo más llamativo, lo más importante y lo que mejor definía al canto toledano.

Lo que el rey y los maestros de capilla entendían como canto toledano en los recitativos no era, las más de las veces, sino las variantes muy significativas de las fórmulas romanas de recitación, especialmente en las oraciones [39]. Así lo da a entender el texto de las referidas constituciones reales, y es perceptible tras el análisis de las fórmulas melódicas que recogen los numerosos libros de canto lla-

---

[38] Madrid, Archivo General de Palacio, Real Capilla, Leg. 5.1, actualmente Caja 76. Copia en los Papeles Barbieri, Madrid, B.N., Ms.14.018; Vid. Francisco Asenjo Barbieri. *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*. vol. II, p. 52.

[39] Para percatarse de la imprecisión con que se usaba tradicionalmente el término *canto toledano* he aquí un texto bien significativo del siglo XVIII de quien era precisamente músico tenor de la Real Capilla de S. M., tomado de la dedicatoria: «Al Rey Nuestro Señor: A sus reales pies esta Obra, que contiene el Canto-llano que arregló y puso orden S. Gregorio el Magno... Aquel Canto que S. Eugenio III, Arzobispo de Toledo, no se desdeñó de enseñar por sí mismo a los jóvenes que habían de servir en el coro de su santa iglesia, y en que fueron igualmente instruidos los Infantes...; este es el canto que llaman por excelencia los Concilios y Santos Padres Canto Eclesiástico, y el que desde tiempos antiquísimos se admitió en la muy Santa Primada de Toledo, de donde se propagó a las demás iglesias de España y aún de fuera del reyno»: Vicente Pérez Martínez: *Prontuario de Canto llano gregoriano para celebrar uniformemente los divinos oficios todo el año, así en las Iglesias catedrales como en las Parroquias y Conventos de estos Reynos, según práctica de la Muy Santa Primada Iglesia de Toledo, Real Capilla de S. M. y varias Iglesias catedrales,* T. I, Madrid, en la imprenta Real por Don Pedro Julián Pereyra, 1799: p. III.

no, especialmente los intonarios y los *manuale chori* [40]. La misma observación debe hacerse para el conjunto de fórmulas con que se recitaban las lecturas, epístolas, evangelios. Pero en este caso existen singularidades muy notables que han marcado una parte de nuestro repertorio musical. He aquí las más importantes:

Durante la Edad Media el evangelio era proclamado solemnemente en la Misa y al final de los Maitines con unas determinadas fórmulas melódicas. El gusto por el simbolismo propiciaba que dos de los evangelios que de manera estereotipada narraban la genealogía de Cristo fueran cantados con melodías propias precisamente en dos días señalados: Navidad y Epifanía. Los evangeliarios manuscritos españoles recogen varias de estas fórmulas, la mayoría de las cuales proceden de un mismo tronco común, con el invariable íncipit, *Liber generationis* [41]. Justamente el título completo de este evangelio con este *íncipit* era cantado polifónicamente en algunas catedrales. Así, en Toledo el *Liber generationis* que se cantaba era de Josquin de Prés[42]. Pero sin duda en otras catedrales se cantaban otras versiones o simplemente el canto llano hispánico en fabordón, especialmente antes de que se extendiera la reforma litúrgica del Concilio de Trento.

El canto de los cuatro relatos evangélicos de la Pasión tenía lugar como lectura evangélica en la Misa de los días tradicionalmente más importantes de la Semana Santa: Domingo de Ramos, Martes, Miércoles y Viernes Santo. Como en toda la Iglesia, tres personajes representantes de Cristo, el Cronista (o el Evangelista) y la Sinagoga protagonizaban la recitación de los textos respectivos en una cuerda diferente según determinado simbolismo que sería prolijo explicar [43]. Posteriormente el canto del Sinagoga se desdobló para que los textos puestos en boca de los judíos, fuesen cantados por un coro, llamado Turba, y el *Soliloquium* lo cantase un solista. Las iglesias españolas cantaban según tradición musical propia estos textos de la Pasión, la cual, como ha estudiado J. V. González Valle [44], es perfec-

---

[40] Para una definición de estos libros Vid. I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: «Libros de música Litúrgica Impresos en España antes de 1900. Siglos XV y XVI» en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 3, 1996, p. 16.

[41] M. C. PEÑAS: *La música en los evangeliarios españoles*, Madrid, 1983.

[42] F. REYNAUD, *o.c.*, p. 310.

[43] Vid. M. HUGLO: *Les livres de chant liturgique*, Turnhout, Brepols, 1988, pp. 17-19.

[44] Vid. J. V. GONZÁLEZ VALLE: *Die Tradition des Liturgischen Passionsvortrags in Spanien*, Ph. Diss. Ludwig Maximilian Universität, Munich, 197; edición española revisada por el mismo autor: *La tradición del canto litúrgico de la pasión en Es-*

tamente diferenciable en los reinos de Aragón y de Castilla. El paso del tiempo y la acción de los cantores responsables en las diferentes iglesias produjo, como en el resto de los cantos de similares características que estamos comentando, significativas variantes no sólo en las sencillas melodías, sino también en el uso de las cuerdas de recitación e incluso en la selección del propio texto evangélico. Lo que en mi opinión más debe interesarnos en el canto de las Pasiones no es el prototipo, sino su tradición, esto es, la realización del mismo en las diversas iglesias españolas a lo largo de los siglos. De ahí la utilidad de sorprender en cada lugar y en cada tiempo su versión propia.

Dos tipos de libros impresos llamados respectivamente *Passionarium* (así, por ejemplo, los pretridentinos, de Palencia 1536 y de Alcalá 1561) y el *Officium Majoris Hebomadae* (p. e., los postridentinos de Salamanca 1582, y de Madrid 1616) recogen principalmente estos recitativos. Suelen incluir estos libros también algunos cantos más, como el canto de las Lamentaciones y el Pregón Pascual *Exultet* que veremos más adelante. Los Maestros de Capilla ponen en polifonía los pasajes correspondientes al canto de la Turba, e incluso a algunas frases emblemáticas del evangelista. En la larga vida de una catedral, la Pasión se puede cantar con la polifonía de varios autores. Así en el Pasionario (Ms. B/X-1) de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria: Melchor Cabello (principios del s. XVII) puso música a la Turba y a algún versículo conclusivo del evangelista, siempre incluyendo el canto firme de la recitación toledana. Más tarde haría algunas interpolaciones polifónicas sobre frases escogidas del evangelista Manuel de Tavares (s. XVII), y por fin Diego Durón († 1731) completaría polifónicamente el resto de estas Pasiones [45].

El polifonista siempre tiene ante sí el recitativo en canto llano según alguna de sus múltiples versiones. Sabemos que el canto de la Turba al que Fray Martín de Villanueva († 1605) pone polifonía está tomado de la versión que se cantaba en El Escorial, bien conocido por el bello *Pasionario 2* que la contiene [46]. Pero el reconocimiento

---

paña. Barcelona, CSIC, 1992; poco antes el mismo autor había publicado el estudio y la música de la polifonía del canto de la Pasión en Aragón: *La tradición polifónica del canto de la «passio» en Aragón*. Pasiones de los siglos XV, XVI y XVII de las catedrales de Albarracín (Teruel), Gerona, Segorbe (Castellón) y Zaragoza. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990.

[45] L. SIEMENS HERNÁNDEZ: «Las pasiones polifónicas tradicionales en la catedral de Las Palmas», *Revista de Musicología*, I, 1978, pp. 234-242.

[46] Editado por José SIERRA: *Fray Martín de Villanueva. Obras Completas*, El Escorial, R.C.U., 1997, pp.83-161 y pp. 213-266.

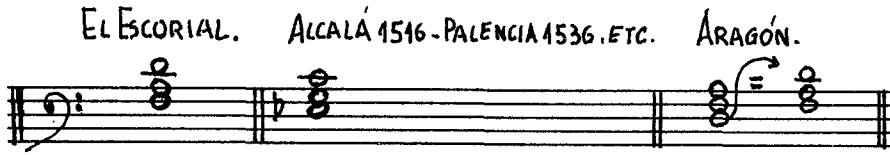
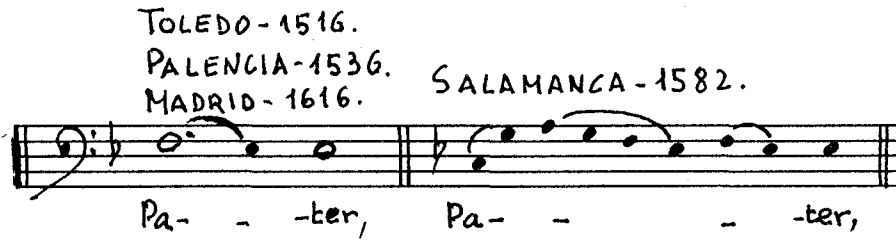


Fig. 2.—Perfil armónico del canto de la Pasión según las diversas tradiciones.

de la versión concreta que servía a muchos maestros para escribir el canto polifónico de la pasión poco importa, pues tal versión no afectaba a la polifonía propiamente dicha. Las variantes, incluso en la posición de la cuerda, son el reflejo de su versatilidad, lo cual atribuye a estos recitativos la posibilidad de ser cantados con la polifonía de cualquier autor, gracias a su capacidad acomodaticia mediante el transporte. Efectivamente, en la tradición castellana (o toledana) el perfil armónico de las tres cuerdas (Cristo, Cronista y Sinagoga) siempre es el mismo, si bien puede aparecer en tesitura diversa: *mib, sol, do,* (Versiones de los Pasionarios: Toledano, Alcalá 1516; Palentino, 1536; *Officium Hebdomadae Sanctae*, Matías Gastius 1582; *Officium Hebdomadae Sanctae*, Madrid, 1616), *fa, la, re* (Ms. *Pasionario 2* de la Biblioteca del Escorial). Las cuerdas de recitación de la Pasión en la tradición aragonesa, por el contrario son *re, fa, la*, versión que, según González Valle, tendría el mismo origen que la versión en *fa, la, re* (fig. 2). Frente a lo cual, cualquier variación melódica en el canto llano producida generalmente por exigencias expresivas del cantor, mediante el floreo y la ornamentación, es poco significativa para el polifonista, aun cuando sea importante. Así, en el Pasionario de Salamanca de 1582 la exclamación *Pater* correspondiente al pasaje de la oración del Huerto de Getsemaní en la Pasión de San Mateo y San Lucas, viene muy adornada, mientras en las de Alcalá 1516 y el resto de las anteriormente señaladas solamente queda reflejado el acento (fig. 3).



Ornamentación del Christus en el pasaje de Getsemaní, *Pater,* de San Mateo y Lucas según el Pasionario de Salamanca, y del resto.

La solemnidad y veneración con que se cantaba el Evangelio no era trasladable a la recitación de la Epístola, la cual podía ser *farcida*, esto es, con la inclusión de tropos, farsas y hasta representaciones teatrales. Ejemplo típico de farsa en la lectura de la Misa, dentro del repertorio hispánico aparte los señalados por H. Anglés [47], lo tenemos en el Códice Calixtino: *Farsa lectionis de Missa S. Jacobi* (*Calixtinus*, fols. 135v-138)[48].

Las lecciones del oficio de Maitines de algunos días señalados eran cantadas con fórmulas especiales. Las más importantes por la singularidad y belleza de sus melismas eran las de las Lamentaciones de Jeremías del oficio de Tinieblas, los días Jueves, Viernes y Sábado Santo. Desde que la mayor parte de ellas fueran publicadas por C. Rojo [49] y G. Prado [50], han sido consideradas como una aportación extraordinaria de España al canto llano. Los dibujos melódicos de algunos de estos cantos, precisamente sobre los textos de las Lamentaciones, parecen encontrarse ya en algunos códices de la Biblia de los siglos X y XI [51]. En cualquier caso, la práctica de estos cantos ha sido poco menos que universal en España y se ha prolongado desde la Edad Media hasta la reforma del canto gregoriano en el siglo XIX, antes de que fuese recuperada de nuevo por C. Rojo. Las intervenciones de los diversos Maestros de Capilla durante tantos siglos en las respectivas iglesias han originado en estos tonos de las Lamentaciones variantes de extraordinario interés para conocer las diversas maneras de producir ornamentaciones sobre el canto llano [52]. Todo lo cual hace sumamente difícil y problemático el estable-

[47] H. ANGLÉS: *La musica a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1935, ed. anastática, Biblioteca de Catalunya amb la col.laboració de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1988. pp. 302-311.

[48] G. PRADO: *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus. II. Música*. Santiago de Compostela, Seminario de Estudios Gallegos, 1944, pp. 57-65.

[49] C. ROJO: «El canto español de las lamentaciones según el códice de Silos» en *Música Sacro-Hispana*, X, 1917, pp. 26-28; 38-42, y su folleto: *Cantus Lamentationum apud hispanos usurpatus*, Bilbao, Eléxpuru, 1917.

[50] G. PRADO: *Cantus Lamentationum pro ultimo triduo Hebdomadis Majoris juxta hispanos codices*, Tournai, Desclée, 1934.

[51] I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: «El Canto Gregoriano, la Polifonía y la Música antigua» en *La música en la Iglesia hoy: su problemática*, V. Decena de Música en Toledo, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, pp. 100-101; Vid. P. LUDWIG: «Lamentations notées dans quelques manuscrits bibliques» en *Etudes grégoriennes*, 12, 1971, pp. 127-131.

[52] A título de ejemplo, destacamos las curiosas versiones de estas lamentaciones que publica el Cantor de la Real Iglesia de San Isidro: Francisco MARCOS Y NAVAS: *Arte o Compendio General del Canto Llano, Figurado y Órgano*. Madrid, en la Imprenta de José Doblado, 1776, pp. 458-548
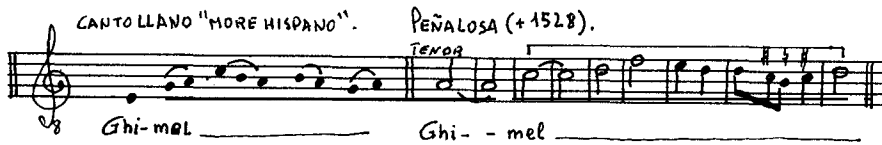


Fig. 4.—*Ghimel.* Canto de la Lamentación del Jueves Santo *more hispano,* y de F. de Peñalosa.

cimiento del texto musical de estas piezas [53], como ya hemos indicado a propósito de las Pasiones.

Este canto *more hispanico* ha sido la principal fuente de donde se ha tomado el *cantus firmus* o el tema de no pocas Lamentaciones polifónicas de Maestros españoles. Al estar fuera de nuestro propósito hacer una lista de obras y autores, a título de ejemplo podemos citar las Lamentaciones de Francisco de Peñalosa (ca., 1470-1525) [54] (Fig. 4.).

Como las Lamentaciones, algunos Maestros componen en polifonía las lecturas de maitines del *Officium defunctorum.* Recordemos la lección *Parce mihi Domine* de Cristóbal de Morales, o el conjunto de lecciones que Juan Vázquez incluye en su *Agenda defunctorum* publicada en Sevilla en 1556 [55]. También aparece a veces polifónica la lección breve de completas *Fratres sobrii estote et vigilate.* Pero no conozco que haya un canto llano específicamente hispano para estas lecciones.

Junto a las Pasiones en los Pasionarios y en los Libros con los Oficios de la Semana Santa, y a veces en los Evangeliarios, las fuentes hispánicas traen una tonada especial para el Pregón Pascual *Exultet* [56]. Se trata de una invitación a la alegría por el anuncio de la Pascua que canta el diácono en la ceremonia de la Vigilia Pascual, el día Sábado Santo [57]. Su melodía en la tradición hispánica es idén-

[53] Vid. J. MORLET HARDIE: «Lamentations in Spanish sources before 1568: notes toward a geography». Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, *Revista de Musicología,* XVI, 1993, nr. 2, pp. 912-942. Este artículo forma parte de un trabajo mucho más amplio que prepara la musicóloga australiana sobre el canto de las lamentaciones en España.

[54] Vid. Francisco DE PEÑALOSA (ca. 1470-1525): *Opera Omnia. Vol. III. Himnos, lamentaciones «et alia»,* ed. Dionisio Preciado, Madrid, SEdeM, 1997, pp. 97-169.

[55] Juan VÁZQUEZ: *Agenda Defunctorum.* Ed. S. Rubio, Madrid, 1975, pp. 27 *passim.*

[56] El Procesionario de la orden dominica de 1494 en Sevilla por Ungut Polono contiene el pregón pascual *Exultet.*

[57] Vid. G. BENOIT-CASTELLI: «Le praeconium paschale» en *Ephemerides Liturgicae,* 67, 1953, pp. 324-325.

tica a la de uno de de los tonos de las Lamentaciones ya referidos, y del canto inicial de la Misa mozárabe *Per gloriam nominis tui, Christe* [58]. Por tratarse de un canto solista, no era cantado polifónicamente. Desconozco, no obstante, si alguna parte de su texto fue puesto en polifonía por alguno de los Maestros españoles.

EL ORDINARIO DE LA MISA

Los códices que transmiten el fondo antiguo latino no recogen los cantos del Ordinario de la Misa, entre otras, por las siguientes razones: porque, salvo el *sanctus*, habían sido recientemente introducidos en las liturgias; y porque eran considerados como recitativos, cantados con melodías formularias. Gracias a la permeabilidad que demostraron en la aceptación de tropos, estos cantos alcanzarían desde el siglo XI un gran desarrollo, el cual culminaría en el siglo XIV, cuando dichos cantos llegaron a conformar conjuntamente la Misa como forma polifónica unitaria, compuesta de *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* y *Agnus Dei*. Por lo que se refiere al repertorio gregoriano, tal unidad no llegó a establecerse sino tras las numerosas intrigas que precedieron a la publicación del *Kyriale romanum* por el Vaticano en 1905 [59].

Desde que en 1934 G. Prado publicara su Suplemento al Kyrial romano con el estudio de sus fuentes [60], se dio por admitido que en España hubo melodías propias para los cantos del Ordinario de la Misa. Estos cantos recopilados por G. Prado constituían tan sólo una parte del caudal que aportan las fuentes españolas. En su presentación siguió el criterio litúrgico práctico de las ediciones vaticanas y no el estrictamente musicológico.

Los polifonistas españoles, cuando componen sus Misas, toman el canto llano de las piezas que están en uso en las respectivas iglesias. Sin duda el canto llano que más comúnmente es tomado por estos autores existe en los repertorios de otras iglesias no hispánicas. El referido a las Misas polifónicas aparece también en el antedicho *Kyriale romanum*, aunque a veces con atribución distinta. Así, por ejemplo, el Kyrie de la *Missa de Beata* que toman algunos polifonis-

[58] Vid. la transcripción en C. ROJO G. PRADO: *El canto mozárabe,* Barcelona, 1929, p. 120.

[59] P. COMBE, *o.c.*, p. 424 *passim.*

[60] G. PRADO: *Supplementum ad Kyriale ex codicibus hispanicis excerptum,* Tournai, Desclée, 1934, seguido del correspondiente estudio sobre sus fuentes en *Analecta Sacra Tarraconensia*, 14, 1941, pp. 97-108; 15, 1942, pp. 53.58.

tas españoles no es el *Cum jubilo* (Kyriale n.º IX), sino el *Cunctipotens* (Kyriale n.º IV)[61].

En cuanto a las melodías de tradición hispánica que toman los polifonistas, una de las más corrientes es la del Kyrie de la Misa ferial. Ésta se cantaba los días ordinarios, es decir los que no eran fiesta o conmemoración de ninguna clase, principalmente en Cuaresma. La melodía es muy sencilla y, a pesar de ello, las fuentes presentan significativas variantes. G. Prado la publica en su *Supplementum ad Kyriale* (p. 8), ya referido, con el n.º X. Tiene un probable mismo origen que la publicada en el *Kyriale romanum* y en el *Liber usualis* con el n.º XVIII (*Deus Genitor Alme*). Pero, sin duda, la forma que posee en algunos manuscritos españoles es diferente de la romana. Entre los polifonistas que componen la Misa ferial con este *cantus firmus*, señalaremos, por ejemplo, a Fray Martín de Villanueva [62], a Hernando Franco (1532-1585) compositor andaluz que desarrolló su actividad en México donde murió [63], Pedro Bermúdez (+ca. 1603)[64], Melchor Robledo [65], y sobre todo es digna de destacar la Misa ferial atribuida a Tavares pero probablemente no suya que se guarda en la catedral de Las Palmas, a 6 v. con bajo continuo, al comienzo del Pasionario polifónico de facistol B/X-1. La melodía de este Kyrie que se cantaba en la catedral de Las Palmas coincide plenamente con la recogida por G. Prado. (fig. 5).

---

[61] Este es el *cantus firmus* del Kyrie de la Misa de Nuestra Señora de Fray Martín de Villanueva: vid. José SIERRA: *Fray Martín de Villanueva. Obras Completas*, El Escorial, R.C.U., 1997, p. 49; y también el de la *Missa de Beata* de Melchor ROBLEDO: vid. CALAHORRA: *Melchor Robledo († 1586). Opera Polyphonica.* I. Misas. Pasiones. Motetes. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, p. 109.

[62] José SIERRA: *Fray Martín de Villanueva. Obras Completas*, El Escorial, R.C.U., 1997, pp. 79-82.

[63] Con el mismo *cantus firmus* tiene dos misas feriales: *Hernando Franco (1532-1585). Obras*. Vol I. ed. J. M. Lara Cárdenas, México, Tesoro de la Música polifónica en México, IX, 1996, pp. 20 y 28.

[64] R. SNOW: *A New World colection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service*. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4. Chicago & London, The University of Chicago Press. 1996, Monuments of Renaissance Music. Vol. IV, Bonnie J. Blackburn, General Editor, p. 114. En esta colección se publican otras dos misas feriales anónimas, pp. 125 y 140. R. Snow, que no cita a G. PRADO, *Suplementum ad Kyriale*, estima que la melodía del Kyrie es una variante de la Letanía de los Santos, *ibid.* p. 89.

[65] P. CALAHORRA: *Melchor Robledo (+1586). Opera Polyphonica.* I. Misas. Pasiones. Motetes. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, p. 124
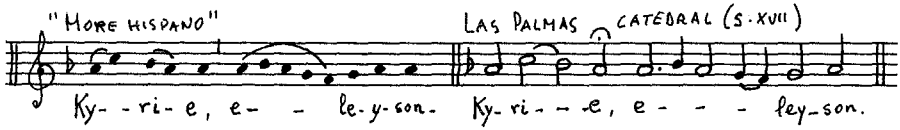


Fig. 5.—*Kyrie.* G. Prado, *Supplementum ad Kyriale.* Anónimo de Las Palmas.

LOS HIMNOS

La antigua liturgia hispano-visigótica había recibido los himnos con más prontitud que la liturgia romana [66]. Dentro del ámbito romano, fue la liturgia monástica la primera en aceptarlos, como consta en el bloque litúrgico de la *Regula monachorum* [67]. Los himnos no formaban parte del conjunto de piezas que designamos como fondo antiguo romano. Así es que cuando se introdujo el rito galorromano en España, lo que menos podía extrañar a los cantores peninsulares era el canto de los himnos, ya que éstos eran ya tradicionales en la liturgia mozárabe. Una de las características de la transmisión de los himnos es la ausencia casi general de melodías con que aparecen en los primitivos himnarios. Al ser poemas con estrofas isométricas, la melodía de la primera estrofa valía para todas. Por otro lado, determinada melodía podía también ser aplicada, como *contrafactum,* a himnos que poseyeran la misma métrica. Así lo dice manifiestamente el *Intonario General para todas las Iglesias de España,* Zaragoza 1548 (fols. 41v - 49v). Tales melodías compuestas de muy pocas frases, pues éstas se repetían a veces dentro de la estrofa, eran muy fáciles de retener en la memoria.

Las fuentes más accesibles donde podemos rastrear en la actualidad los himnos, dejando a un lado algunos manuscritos medievales principalmente breviarios más que himnarios [68], son los libros litúrgicos impresos de los siglos XV y XVI, a saber, himnarios, procesiona-

[66] Vid. J. PÉREZ DE URBEL, «Origen de los himnos mozárabes», *Bulletin Hispanique,* 28 (1926) págs. 5-21,113-139, 204-245, 305-320; Birgitta Thorsberg, *Etudes sur l'hymnologie mozarabe,* Estocolmo, 1961.

[67] *Regula monachorum,* 9,4; 12,4; 13,11; 17,8: G. COLOMBÁS: *San Benito Su vida y su Regla,* pp. 402, 416, 420, 432.

[68] Vid. El interesante repertorio de 17 himnos, cuyas melodías pertenecen en su mayor parte al repertorio universal, recogidos en manuscritos zamoranos por Kathleen E. NELSON: *Medieval Liturgical Music of Zamora,* Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 1996, mientras estamos a la espera de la aparición del himnario español a cargo de Carmen Julia GUTIÉRREZ en la importante colección *Monumenta Monodica Medii Aevi.*

les, intonarios, manuales y otros. Estas fuentes contienen muchas melodías que pertenecen al repertorio general y fueron recogidas en las ediciones vaticanas, pero también otras que parecen propias de la práctica particular de las iglesias españolas.

Los polifonistas toman siempre como *cantus firmus* y como tema de sus composiciones la melodía del himno que se cantaba en la catedral para la que componen la obra, entre otras razones porque en las estrofas la polifonía era alternante con el canto llano. No es, por tanto, en el *Liber Usualis* donde encontraremos el respectivo canto llano, sino en las fuentes antedichas. Las melodías más conocidas *more hispano* son las de los himnos *Pange lingua gloriosi - Corporis mysterium* (que no debe confundirse con *Pange lingua gloriosi - Praelium certaminis*) y *Sacris sollemniis*. Pero hay otras muchas que, aun siendo dudosa su atribución hispana, su práctica ha sido más frecuente en las iglesias españolas. El tono que toman muchos de nuestros polifonistas para el himno de la Cruz *Vexilla regis prodeunt* no es el del Antifonario romano, ni del *Intonario General para todas las Iglesias de España*, Zaragoza de 1548 (fol. 43), sino el que aparece en el *Intonarium Toletanum* de 1516 (fols. 4. 16 y 17). Tal es el caso de Francisco Guerrero (1528-1599)[69] y de Hernando Franco[70] (Fig. 6). Otro himno interesante, por el significado que tiene para los músicos es el *Ut queant laxis*. La melodía más común de este himno ha dado los nombres a las notas de la escala diatónica porque los sonidos de las primeras sílabas de los versos de la primera estrofa avanzan por grados conjuntos. Pero esta melodía, aunque también está recogida en los repertorios hispánicos, no es la más común en la tradición de las iglesias de España. Aquí este himno solía

[69] R. SNOW, *o.c.*, p. 328.

[70] *Hernando Franco (1532-1585).* Obras. Vol I. ed. J. M. Lara Cárdenas, México, Tesoro de la Música polifónica en México, IX, 1996, pp. 50 y 66. El editor transcribe a continuación la versión gregoriana del *Liber Usualis* que evidentemente no es la del compositor. El mismo editor atribuye a Hernando Franco que murió en 1585, el himno de la Ascensión, *Salutis humanae Sator.* Este himno de la Ascensión, como todos los del oficio romano, fue reformado por Urbano VIII «Ad metri et latinitatis regulas» por la Bula *Divinam Psalmodiam* del 25 de enero de 1631, hasta el punto de ser apenas reconocible el original *Iam Christus astra ascenderat* cuyo texto y melodía recoge el *Intonarium Toletanum* (fol 8). El editor, en efecto, no ha encontrado el himno en cuestión. Siendo esto así, es difícil atribuirlo a Hernando Franco, so pena de que el manuscrito de donde procede sea posterior a la reforma y el copista haya hecho la adaptación del nuevo texto. A propósito de la corrección de los himnos, para datación de obras Vid.: I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: «Catalogación de cantorales o libros de facistol» en *Revista de Musicología*, IV, 1981, p. 328.
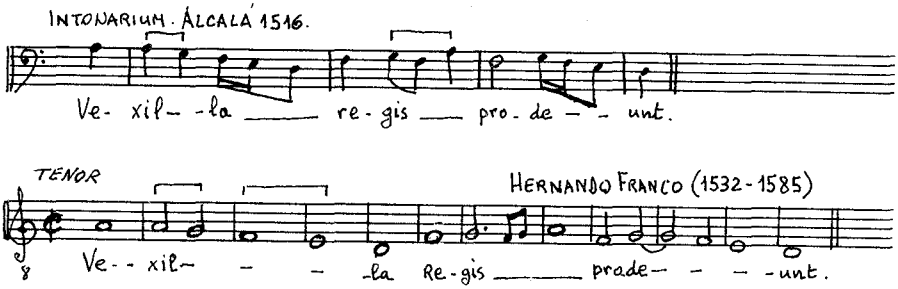


Fig. 6.—*Vexilla Regis, more hispano.* Secuencia de Hernando Franco.

cantarse con otra música que no tiene relación alguna con los grados de la escala [71].

PROSAS Y SECUENCIAS

El canto romano carolingio entró en la Península Ibérica tal como se cantaba en el resto de las iglesias y monasterios de la cristiandad latina, acompañado muchas veces de tropos y secuencias. No todas las congregaciones monásticas admitían que en los cantos del repertorio gregoriano tradicional se interpolasen composiciones o poemas de autores modernos, como eran tales tropos y secuencias. Los manuscritos españoles acusan prácticas diversas en esta materia. La colección de prosas y secuencias que se encuentran en las fuentes españolas aparecen también salvo excepciones en otras fuentes [72]. De

[71] Esta melodía la encontramos en el *Intonarium Toletanum* de 1516 (fol 13v), junto con la otra melodía más universal, y en el *Intonario General para todas las Iglesias de España*, Zaragoza de 1548 (fol. 46v), como versión única de este himno. Dionisio Preciado opina que esta melodía la usa Peñalosa como *contrafactum* del himno polifónico *O Lux, beata Trinitas.* Sin embargo, la melodía usada por Peñalosa contiene tales variantes con respecto al *Ut queant laxis* hispánico, que hace falta completar una buena parte de la melodía para hacerla reconocible. Pero sobre todo el metro es totalmente distinto en ambos himnos, yámbico uno y sáfico el otro, razón indispensable para poder hablar de *contrafactum* en sentido propio. Vid. Francisco DE PEÑALOSA (ca. 1470-1525): *Opera Omnia. Vol. III. Himnos, Lamentaciones «et alia»*, ed. Dionisio Preciado, Madrid, SEdeM, 1997, p. 75.

[72] Para percatarse de la gran cantidad de poemas y versos de esta naturaleza que se encuentran en los manuscritos españoles véase la extensa lista publicada en I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: *Manuscritos y Fuentes musicales en España. Edad Media.* Madrid, Alpuerto, 1980. Una colección representativa de las que aparecen en manuscritos catalanes fue editada por H. ANGLÉS, *La musica a Catalunya fins al segle XIII.* Barcelona, 1935, ed. anastática, Biblioteca de Catalunya amb la col.laboració de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1988, pp. 193-266. Vid.

algunas de ellas consta la autoría, al menos en lo que se refiere al texto literario. Reconocer origen y autor de miles de obras anónimas no es tarea fácil, ya que el hecho de constar en determinados manuscritos no implica procedencia del lugar donde fue copiado el manuscrito. Para vislumbrar los lugares de origen, entre ellos la Península Ibérica, a veces se acude al aislamiento de ciertos rasgos estilísticos a los que se suman otros datos de crítica externa [73].

El Kyrie tropado *Qui expansis in Cruce* aparece en muchos repertorios hispánicos especialmente como *Kyries tenebrarum*. No parece ser típicamente hispano, pero al menos se cantaba al final del Oficio de Tinieblas en la Semana Santa en muchas de las iglesias de España, y era cantado polifónicamente antes de que Trento prohibiera el canto de tropos en la liturgia. Tenemos un bello ejemplo de Francisco de Peñalosa [74].

Desde el punto de vista musical, las prosas y secuencias aparecen en los manuscritos con melodías diferentes, testimonio de prácticas distintas en diversas iglesias.

Para tejer sus obras sobre secuencias y tropos, los polifonistas, como ya hemos visto en otras circunstancias, acuden a la tradición particular. Éste es el caso de la prosa *Ad tante Nativitatis invitemur laetitie,* a 4v., compuesta por Cristóbal de Morales sobre un canto monódico desconocido. El *Ceremonial* de Juan Chaves Arcayos (1568-1643) atribuye este canto a la tradición toledana con las siguientes palabras: «Y acabado el verso (toledano que dice *Verbum Patris hodie processit...deo dicamus gratias*)... se van al sagrario y el cabildo al coro, y van cantando los cantores a canto de órgano una prosa compuesta por Morales cantor, y es toledana, que dice así: *Ad tantae Nativitatis invitemur laetitia*, y repítenla otra vez dentro del coro detrás del altar de prima mientras acaban de entrar en el coro los beneficiados» [75].

---

asimismo las que publica Kathleen E. NELSON: *Medieval Liturgical Music of Zamora*, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 1996, pp. 153-167, 276-285.

[73] Vid. las observaciones de Nancy VAN DEUSEN: «Style, Nationality and the Sequence in the Middle Ages», en *Journal of the Plainsong and Mediaeval Music Society,* 5, 1982, pp.46-49.

[74] Vid. J. MORLET HARDIE: «Kyries Tenebrarum in Sixteenth-Century Spain» en *Nasarre*, IV, 1988, pp. 161-194; Francisco DE PEÑALOSA (ca. 1470-1525): *Opera Omnia. Vol. III. Himnos, lamentaciones «et alia»*, ed. Dionisio Preciado, Madrid, SedeM, 1997, pp. 171-183.

[75] Catedral de Toledo, Biblioteca Capitular, Ms. 49.29, fol. 414v: Vid. F. REYNAUD: *La polyphonie Tolédane et son milieu*, París (CNRS), Turnhout (Brepols), p. 309. La obra polifónica de Morales se encuentra en Toledo, Bibl. Cap., cod. 21, fols. 30v-31.
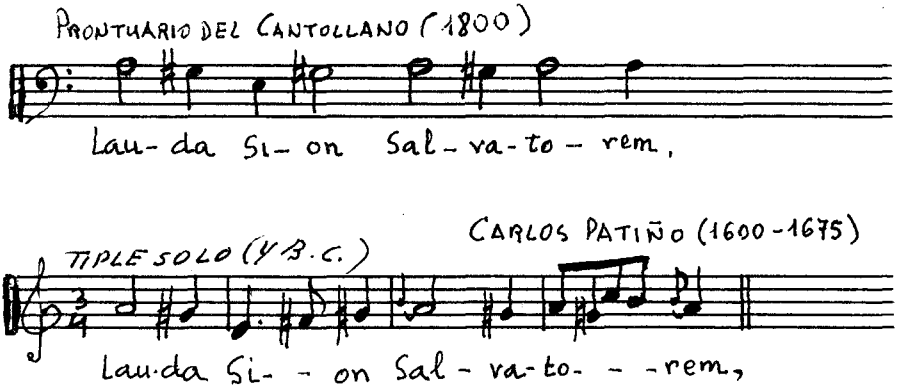


Fig. 7.—Secuencia *Lauda Sion, more hispano.* Secuencia de Carlos Patiño.

Otro caso muy distinto, pero asimismo significativo, es el de la secuencia *Lauda Sion* de la Misa del Corpus Christi. La melodía que se canta en algunas iglesias de España es del todo diferente de la que recoge el Gradual romano [76]. Pues bien, varios Maestros españoles, entre ellos Carlos Patiño († 1675) componen su secuencia sobre esta melodía escrita en canto llano figurado [77] (Fig. 7).

CANTO MELÓDICO Y CANTO EUGENIANO, CANTO MIXTO Y CANTO FIGURADO

No se puede terminar este breve recorrido sin aludir a ciertos tipos de canto litúrgico etiquetados como *melódico* y *eugeniano, mixto* y *figurado.*

No hay que confundir el *canto eugeniano* con el *canto mozárabe,* ni siquiera con el toledano, como ya señalaron C. Rojo y G. Prado a propósito de la definición dada en el siglo XVIII por el racionero de

[76] La versión que tengo a mano de esta melodía es la que publica Vicente PÉREZ MARTÍNEZ, Músico Tenor de la Real Capilla de S. M.: *Prontuario del canto llano gregoriano para celebrar uniformemente los divinos oficios todo el año, así en las Iglesias catedrales como en las parroquias y conventos de estos Reynos, según práctica de la muy Santa Primada Iglesia de Toledo, Real Capilla de S.M. y varias Iglesias Catedrales,* Tomo II, Parte Primera, Madrid, en la Imprenta Real por Don Pedro Julián Pereyra, 1800, pp. 454-458.

[77] L. SIEMENS: *Carlos Patiño. Obras recopiladas.* Vol. II, Cuenca, Instituto de Música religiosa, 1987, p. 33-59

la catedral toledana, Jerónimo Romero de Ávila (1717-1779)[78]. Este ilustrado sacerdote nos indica que el *canto eugeniano* se llama también *canto melódico*, o *melodía*, y explica con cierto pormenor cómo se canta [79]. No tiene repertorio propio, antes bien es el mismo canto gregoriano, glosado. En origen, el nombre de *canto melódico* parece que se refería únicamente a la interpretación «mensurada», acompasada, de las obras del repertorio general. Vendría a designar una de las acepciones del *canto figurado* que señalaremos luego. Así, un texto del siglo XIII (1248) sobre Januarius Guidolinus, de Parma, nos habla de que se cantaba «in cantu melodiato, id est fracto» [80]. En efecto, mientras la capilla de cantollanistas cantaba pausadamente al *tactus*, nota por nota, la melodía gregoriana, el sochantre tenor glosaba cada una ellas. Distingue Romero de Ávila dos tipos de glosas. Una era glosa sencilla, para los días ordinarios, y otra era doble o compuesta para los días más solemnes. Una como la otra se hacían iniciando la ornamentación sobre la misma nota del canto llano, en octava alta, para caer otra vez en la respectiva nota siguiente [81] (Fig. 8). Similares prácticas de ornamentación en el canto llano existían en las iglesias de otros países e incluso en Roma. En algunas iglesias de Francia se practicaba el «machicotage», que consistía en ornamentar el canto lanzando la voz hacia la tercera de cada nota. Similar ejercicio debía practicarse en la Capilla Sixtina. Cuenta Mendelssohn de su viaje a Roma en 1830, que escuchó el canto llano cantado de la siguiente manera: «mientras los sopranos y tenores cantaban la melodía como está en el libro, los contraltos y bajos cantaban a la tercera..., todo con un ritmo saltarín» [82].

---

[78] C. ROJO, G. PRADO: *El canto Mozárabe. Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual.* Barcelona, 1929, pp. 148-156; Vid. también L. SERRANO: *Historia de la Música en Toledo*, Madrid, 1907.

[79] Vid. C. ROJO, G. PRADO: *ibíd.*; y K. W. GÜMPEL: «El canto melódico de Toledo: Algunas reflexiones sobre su origen y estilo», en *Recerca Musicològica*, 8, 1989, pp.23-60

[80] Citado por K. W. GÜMPEL: «El canto melódico de Toledo», p. 30.

[81] El propio presbítero claustrero Jerónimo Romero da unos «Avisos para cantarlo con perfección. 1. El compás irá a la breve, como apunta, pero no muy acelerado en la glosa doble. 2. Todo lo que se presenta bajo ambas glosas lo ejecutarás ligado, y nunca picarás punto alguno, porque lo echaste todo a perder. 3. Los trinados, que son los que van señalados así «tri» no han de durar más que lo que dure el valor de la figura sobre que estén, ya sea con puntillo, ya sin él. 4 y último. Jamás hará en punto alguno cosa que desdiga un átomo de lo apuntado, porque la gracia de este canto estriba en esto». Texto publicado por C. ROJO y PRADO: *ibíd.*, p. 150.

[82] Citado por A. BESCOND: *Le Chant Grégorien*, Paris, Bouchet-Chastel, 1972, p. 241.

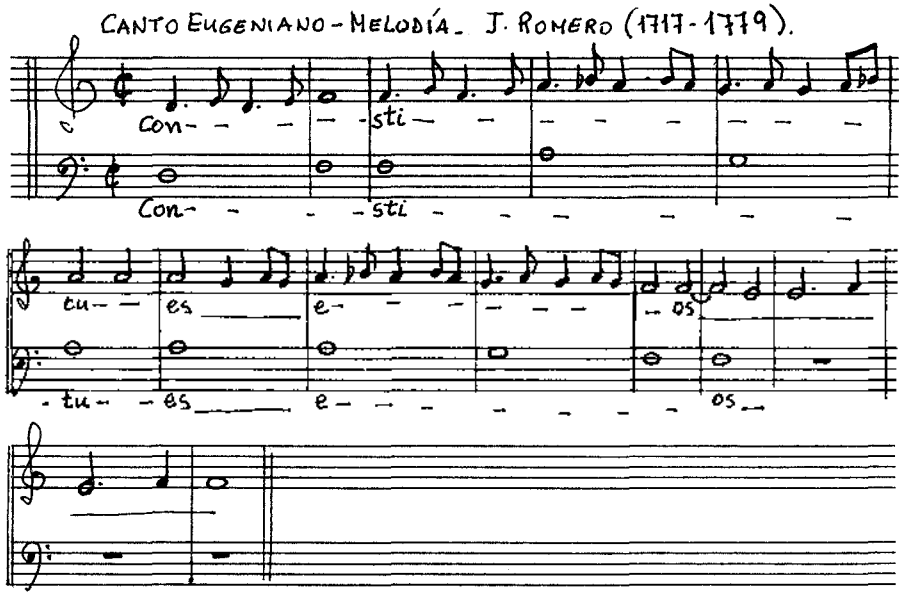


Fig. 8.—Canto Eugeniano, glosa doble, según Jerónimo Romero de Ávila.

El *canto figurado*, sobre el que existen numerosos tratados con esta designación en el título, especialmente en el siglo XVIII, se llama también *canto mixto* [83]. El *canto figurado* o *mixto*, como tal, es siempre monódico, y tiene como característica la mensuración o el compás. Puede ser canto llano propiamente dicho, esto es perteneciente al repertorio litúrgico tradicional, o canto elaborado por determinado autor para uso de su iglesia, generalmente para alguna ceremonia especial. La técnica interpretativa del *canto figurado*, esto es, la mensuración, sólo suele aplicarse a aquellas piezas del repertorio tradicional, cuyo texto tiene algún tipo de metro y sus melodías son silábicas: así, los himnos, las secuencias, pero también algunas lecturas cuya recitación debía realizarse con especial solemnidad, por ejemplo, la lectura de la Pasión de la que ya antes se trató, o el invitatorio de difuntos [84].

Por lo que se refiere al canto especialmente compuesto como *canto figurado* por determinado autor, sochantre, tenor o músico de la

[83] Sobre este canto José SIERRA tiene en preparación un estudio, cuyo borrador me ha entregado gentilmente para su consulta.

[84] Vid., por ejemplo, en Francisco MARCOS Y NAVAS: *Arte o Compendio General del Canto Llano, figurado y órgano.* Madrid, en la Imprenta de José Doblado, 1776, pp. 218-224.

respectiva Capilla, el repertorio es grande y está sin estudiar. Los libros corales de las catedrales, descartados sin aparente justificación de los ambiciosos catálogos de música elaborados por el jesuita J. López-Calo sobre los archivos de las respectivas iglesias, poseen una cantidad significativa de obras de esta naturaleza. También existen ejemplos de esta música en los tratados y prontuarios de canto llano de los siglos XVIII y XIX. Imitando las obras clásicas de polifonía sacra los compositores de canto litúrgico figurado, algunas veces utilizaban temas del repertorio tradicional. Un tema que veo empleado varias veces por los compositores es la melodía *more hispano* del *Pange lingua*, y de otros himnos del Corpus Christi [85], o el himno de la Virgen: *Quem terra pondus ethera* [86]. Las composiciones de canto figurado iban a veces señaladas con la cifra correspondiente para su acompañamiento con el órgano [87].

CONCLUSIÓN

Las precedentes notas de información general sobre el canto llano hispánico y toledano y su incidencia en la polifonía española señalan solamente el marco general en el que, a mi modo de ver, debe encuadrarse un campo extenso de investigación. El cerco dibujado debe llenarse, pues, con muchos más datos, todos los disponibles. El homenaje póstumo que quiero rendir a Doña Lola de la Torre sólo será completo cuando la investigación que propongo sea llevada a buen término.

---

[85] Así, por ejemplo, Francisco MARCOS Y NAVAS: *o. c.*, pp. 306; similar composición la recoge Plácido GRANDE y FRUTOS, organista y sacristán mayor de la Iglesia parroquial de San Lorenzo de la Villa y Corte de Madrid: *Cantoral Manual de Semana Santa*. Barcelona, 1877, pp. 89 ss.

[86] *Missa super hymnum SS. Virginis Mariae* en Vicente PÉREZ MARTÍNEZ: *Prontuario de Canto llano gregoriano para celebrar uniformemente los divinos oficios todo el año, así en las Iglesias catedrales como en las Parroquias y Conventos de estos Reynos, según práctica de la Muy Santa Primada Iglesia de Toledo, Real Capilla de S. M. y varias Iglesias catedrales*, T. I, Madrid, en la imprenta Real por Don Pedro Julián Pereyra, 1799: pp. 1010-1022. A continuación incluye otra misa sobre el *Pange lingua*, y *Sacris Solemniis*, pp. 1023-1036.

[87] Una amplia colección de estas misas en los ocho tonos con acompañamiento cifrado aparecen en ROMÁN GIMENO: *Método de Canto Llano y Figurado*, Madrid, Viuda de Aguado; 1886, pp. 75-290.

DOS SECUENCIAS DESCONOCIDAS ATRIBUIDAS A ALONSO LOBO EN LA CATEDRAL DE LAS PALMAS

LOURDES BONNET
Universidad de Friburgo

Alonso Lobo de Borja (1555-1617), que fue maestro de capilla de las principales catedrales españolas del Renacimiento (Sevilla y Toledo), es citado en el actual catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Las Palmas realizado por Lola de la Torre de Trujillo [1]. Dicho artículo menciona a Alonso Lobo en relación al inventario realizado por Martín de Silos en 1607: «... *un libro grande, enquadernado en pergamino, de misas de Lobo*» [2].

El volumen mencionado tanto en dicho inventario como en las actas capitulares [3], no puede ser otro que el *Liber primus missarum* de 1602, única edición impresa realizada por el autor. Este impreso

[1] Lola DE LA TORRE DE TRUJILLO, «El Archivo de música de la Catedral de Las Palmas», Rev. *El Museo Canario*, Nr. 25 (1964), pp. 181-242.

[2] *Ibidem*, p. 182.

[3] Lola DE LA TORRE, «Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1601-1605)». Rev. *El Museo Canario*, Nr. 50 (1995), p. 435. «Lunes 14 [17] de octubre de 1605: (...) se cometió al señor prior Cayrasco el ver un libro de música que imbió a esta yglesia Lobo, Racionero de Syvilla y tasallo, y su merced lo a tasado en treynta ducados, acordó el cabildo que esto se le imbie a dicho racionero Lobo, y que escriba una carta significándole la probreça de la yglesia».

no sólo contiene seis misas, sino que, siguiendo el ejemplo de Francisco Guerrero, añade Lobo siete motetes al final del volumen. El que este volumen fuera enviado a Las Palmas no es de extrañar, ya que de ese mismo año (1605) data un inventario conservado en el Archivo de Indias, indicando el contenido de 16 cajas de libros que España exportó a las primeras Catedrales en el Nuevo Mundo. Dicho inventario manuscrito está firmado por Alonso Lobo, entonces Maestro de Capilla de la Catedral hispalense, quien no sólo envió ejemplares de su maestro y antecesor en el cargo catedralicio Francisco Guerrero, sino también un número, actualmente indeterminado, de volúmenes de su *Liber primus missarum*, del que se encuentran catalogados ejemplares en las catedrales de Puebla, Oaxaca, México City, Morelia y Guadalajara. No nos debe sorprender por tanto, que siendo Lobo el responsable de dichos envíos, aprovechara esta oportunidad para dar mayor difusión a su obra, mandando un ejemplar a la Catedral de Las Palmas, donde los navíos hacían escala.

Según Gilbert Chase, en esa primera expedición, cada una de las 16 cajas contenía «un libro de canto de [Francisco] Guerrero con las vísperas de todo el año»[4]. Este libro debe ser el *Liber Vesperarum* (Roma 1594) que contiene salmos e himnos para Vísperas así como magníficats en los ocho tonos y algunas antífonas marianas, y a esta misma edición debe referirse Baltasar Zambrano en su inventario de 1626: «*Item otro libro de magníficats e himnos de Guerrero, en becerro negro*»[5].

Las ediciones impresas que de esta época se conservan en la Catedral de Las Palmas, se encontraban ya en 1964 inservibles por los destrozos de las polillas, según las informaciones de Lola de la Torre.

Además de conservarse en estado fragmentario el mencionado ejemplar del *Liber primus missarum* de Alonso Lobo, el Archivo de Música de la Catedral de Las Palmas cuenta con dos obras manuscritas, conservadas en papeles sueltos también catalogados por De la Torre, que son atribuidas al mencionado autor en la portada de una y al Bajo 2.º de la otra[6]. Se trata de dos Secuencias:

A/I-17 *Lauda Sion Salvatorem*, a 5 v. (2S ATB) y bc. (6 papeles sueltos).

---

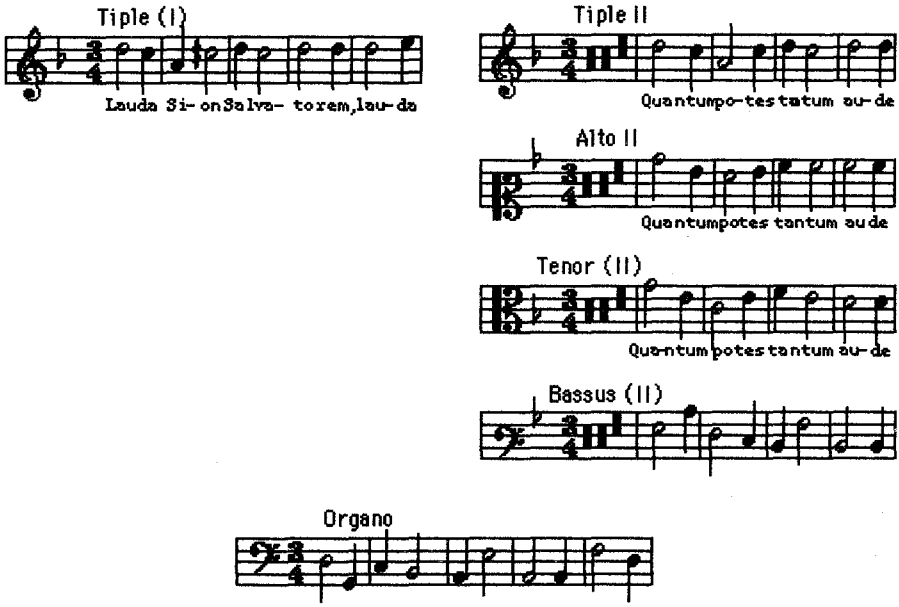
[4] CHASE, Gilbert: *A guide to the music of Latin America*. 2nd, Ed.1962 p. 278.
[5] DE LA TORRE, *El Archivo... op. cit.*, p. 184.
[6] *Ibidem*, p. 190.

A/I-18 *Victimae Paschali Laudes*, a 8 v. (2S 2A 2T 2B) y bc. (9 papeles sueltos).

La singularidad de estas dos secuencias conservadas en Las Palmas merece que nos aproximemos analíticamente a ellas, con el objeto de considerar la veracidad de su atribución a este músico.

1. *Lauda Sion Salvatorem*

Esta obra se nos presenta hoy en día en 6 papeles sueltos, para [Tiple (1.º)], Tiple 2.º, Alto 2.º, [Tenor (2.º)] y [Bajo (2.º)], además de Continuo (órgano), en la portada reza: «*Sequencia a 5 para la Festivida (sic) de Corpus. Lauda Sion Salvatorem. Mro. Don Alonso Lobo*».



La grafía musical de estas particellas, en compás ternario, con barras de compás y notación redonda, tal y como reflejan los íncipits, nos hace datar el manuscrito en una fecha no anterior al S. XVIII.

El único material que hemos podido estudiar son fotocopias de dichas particellas, (amablemente facilitadas por el Cabildo Catedra-

licio de Las Palmas a través de Lothar Siemens), no habiendo sido posible observar personalmente los manuscritos originales. Esto nos ha impedido comprobar si todos los papeles llevan título en el original, en cuyo caso las fotocopias estarían cortadas por el margen superior o si realmente los originales no indican nada. Ello nos plantearía el primer problema: La primera particella, [Tiple (1.º)], no tiene ninguna indicación. Las siguientes particellas llevan indicaciones de Tiple 2.º y Alto 2.º respectivamente. Las restantes, Tenor y Bajo, tampoco llevan más indicaciones. Lógicamente se especifica un tiple II porque existe un tiple I, aunque no sabemos si éste aparece así en el original, o si hace mención a un primer coro.

Al realizar el catálogo de A. Lobo hemos recopilado un total de 60 composiciones, así como 9 obras de dudosa autoría en estos momentos, pero ninguna de ellas está escrita en compás ternario en su totalidad. Lobo es bastante parco en el empleo de este compás, utilizándolo sólo en los *Osanna* de las misas de la edición de 1602. Dado que el empleo del compás ternario se limita a 6 ocasiones a lo largo de 60 obras conservadas, nos resulta extraño que pudiera haber escrito una composición íntegramente en dicho compás. A pesar de haber muerto ya algo iniciado el siglo XVII, en 1617, el corpus de composiciones que se ha conservado nos da una visión de una música poco novedosa, muy apegada a la tradición, tanto por su estilo compositivo, como por las formas musicales empleadas. Valga como ejemplo la misa-parodia, forma de todas las misas que se conservan de Lobo a excepción de dos misas breves, basadas en motetes de Guerrero y Palestrina, todas ellas con cánones enigmáticos.

Tras realizar un análisis pormenorizado de la obra, podríamos cuestionarnos la autenticidad de esta composición. Los mayores problemas los presentan el empleo del compás ternario y la estética de la composición.

Respecto a la voz de órgano, tampoco se conserva en la actualidad ninguna partitura de Lobo con continuo, a excepción de las aquí comentadas y del *Credo Romano*, composición independiente, sólo conservada en copias tardías. Actualmente únicamente tenemos noticia del empleo del continuo en vida de Lobo por un libro para bajón datado a principios del S. XVII, que se conserva en el archivo de la Catedral de Sevilla [7]. Aquí aparece copiada la parte del *Bassus* de obras de uso frecuente entre las que se encuentran composiciones de Lobo. Ello no significa que no conociera el empleo del órgano como continuo, tanto en la práctica musical como en la edito-

[7] Catedral de Sevilla, Archivo Musical, Sig. Ms. 110-1-8.

rial. No sólo el hecho de recomendar Lobo la compra de distintas ediciones de Tomás Luis de Victoria para la capilla catedralicia toledana, sino también el de encomendarle a su colega la supervisión de la impresión de su *Liber primus* en Madrid en 1602, demuestra que existió amistad entre ambos. Aunque la práctica de añadir órgano a las obras policorales, empleada por Victoria desde 1581, era sin duda conocida por Lobo, no tenemos constancia de que la empleara.

Estas dos consideraciones, así como el escaso movimiento que presentan las voces interiores en la Secuencia *Lauda Sion*, inusual en Lobo, incluso en obras tan homófonas como las Pasiones, nos hacen realmente dudar sobre la autenticidad de esta obra, a menos que se trate realmente de una incursión de Lobo en el nuevo estilo barroco.

Sorprendente, en cambio, es la similitud de esta *Lauda Sion* con la secuencia homónima de Carlos Patiño (1660-1675)[8], precisamente principal discípulo de Alonso Lobo. Patiño, quien llegó a ser el primer compositor de España como Maestro de la Capilla Real, escribe su *Lauda Sion* a nueve voces en tres coros, divididos en: Tiple solo, y dos coros a 4 voces, además de continuo. En esta secuencia emplea las estrofas 1-6, 12, 16-17, 23, 24, y Amen, Alleluia del texto atribuido a Santo Tomás de Aquino. Por su parte, la composición del archivo grancanario emplea las estrofas 1-5, 7, 23, 24, Amén, Alleluia, interpretadas *alternatim* entre [Tiple (I)] y coro *ripieno*.

Ambas obras se basan en una serie de motivos melódicos idénticos, que podemos limitar a 6, con alguna variante. El orden en que Patiño usa estos motivos es el siguiente:
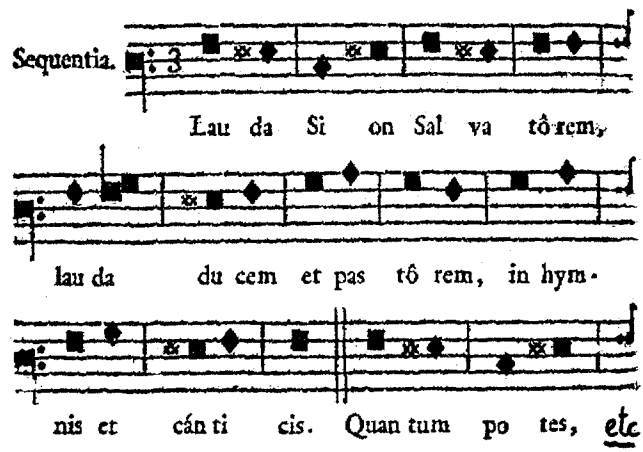
	Motivos	**CORO**
1.ª estrofa,		
Lauda, Sion, Salvatorem	1	Coro I (Tiple solo)
Lauda, Sion, Salvatorem	2	Coro II+III
Lauda ducem et pastorem	3	Coro II
In hymnis et canticis	4	Coro III
2.ª estrofa	5, 1, 4	Coro I
3.ª estrofa	5, 1, 4	Coro II
4.ª estrofa	5, 1, 4	Coro III
5-6.ª estrofa	compás binario con diseños melódicos nuevos cada una con la misma disposición del conjunto que la 1.ª estrofa	

[8] Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ, *Carlos Patiño Obras musicales recopiladas*, Vol. 2, Cuenca. 1986. pp. 33-59.

12.ª estrofa	= 1.ª estrofa
16.ª estrofa	= 2.ª estrofa
17.ª estrofa	= 3.ª estrofa con variantes
23.ª estrofa	= 1.ª estrofa y motivo 6
Amen, Alleluia	Coro I-III

Por su parte la Secuencia conservada en Las Palmas de Gran Canaria lleva la siguiente disposición de dichos motivos [9]:

1.ª estrofa	1, 3, 6'	Tiple solo
2.ª estrofa	1, 3, 6	Coro 4 voc.
3.ª estrofa	5, 6',4	Tiple solo
4.ª estrofa	5, 6',4	Coro 4 voc.
5.ª estrofa	otros motivos	Tiple solo
7.ª estrofa	otros motivos	Coro 4 voc.
23.ª estrofa	1, 3, 6'	Tiple solo
24.ª estrofa	1, 3, 6'	Coro 4 voc.
Amen, Alleluia	Coro I-II	
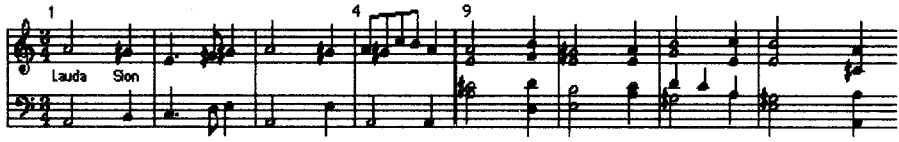


Melodía del *Lauda Sion* en canto figurado, según la práctica y tradición de Toledo.

Si tenemos en cuenta que lo denominado como «motivo 2» (que aparece sólo en Patiño) es una variante del «motivo 1», vemos claramente que tanto el plan compositivo, como el empleo de los diseños melódicos son tremendamente similares; motivos que ambos autores tomaron del *Lauda Sion* en canto figurado (esto es mensu-
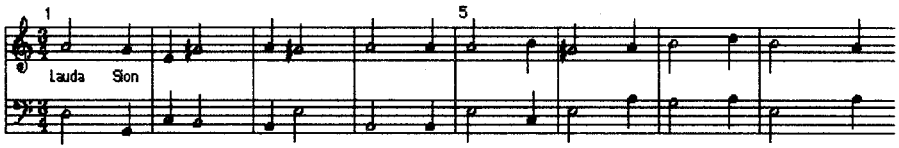
[9] Utilizamos un apóstrofe cuando el motivo está ligeramente variado.

rado), según la tradición de la iglesia toledana, lo que explica el compás ternario adoptado, según informaciones facilitadas por Lothar Siemens [10]. Véase la comparación de los fragmentos reproducidos en el siguiente ejemplo:

C. Patiño [11]:



A. Lobo [12]:



Otro nexo de unión entre ambas obras es la ornamentación. La empleada por Patiño, al parecer no totalmente original [13], es similar a la que aparece en la composición de Lobo. En el manuscrito de Las Palmas se ve claramente que ha sido añadida con posterioridad, con una tinta más débil y sólo en el tiple solista. Esta ornamentación añadida demuestra que, realmente, esta obra ha sido interpretada tal y como se conserva hoy en día: una voz ornamentada solista que es respondida por un coro a 4 voces, acompañado todo el conjunto por un bajo continuo, que en este papel tardío se atribuye al órgano, indicando: «Primer tono, con el Flautado».

No cabe duda que ambas obras están íntimamente relacionadas, al emplear Patiño motivos que también aparecen en la obra, atribuida a su maestro Lobo, siguiendo una técnica similar, aunque decididamente más barroca. La Secuencia de Patiño se conserva actualmente sólo en la Catedral de Pamplona [14], y es posible pensar que el

---

[10] *Prontuario de canto llano gregoriano (...) según la práctica de la muy Sta. Primada Iglesia de Toledo, R.S.M. y varias iglesias Catedrales*. Tomo II, Parte 1.ª, Madrid, Imprenta Real, 1800.

[11] Sólo Coro I y II de la transcripción realizada por Lothar SIEMENS, *Op. cit.*, pp. 33 y ss.

[12] En esta obra se ha efectuado un transporte de 4.ª descendente en las partes vocales.
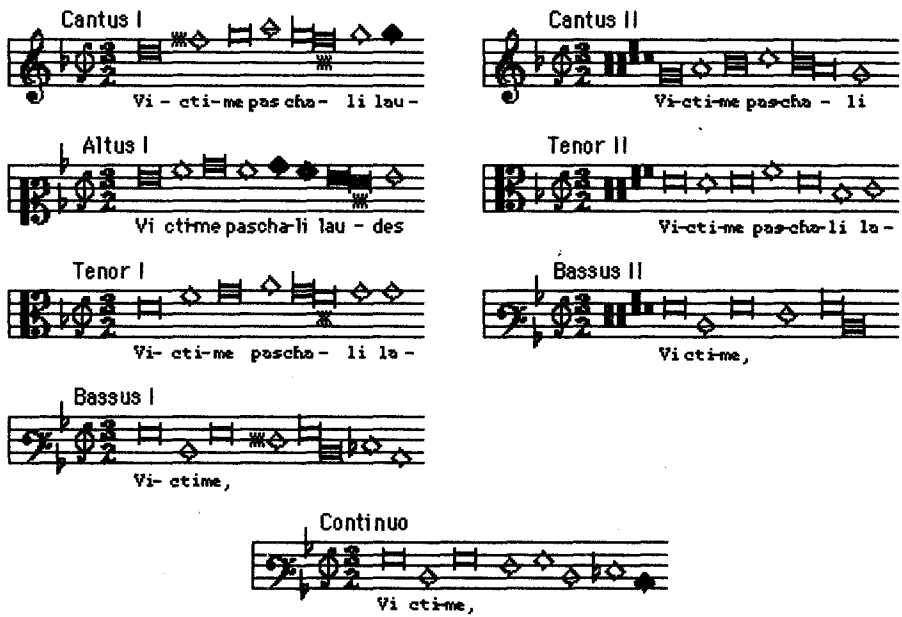
[13] SIEMENS, *Op. cit.*, p. 10.

[14] *Ibidem*, p. 10.

archivo grancanario hubiera contado con una copia de dicha obra, ya que sigue contando con otras para la misma festividad de Corpus Christi: el motete y la misa-parodia *In devotione*, así como el motete al Santísimo *Sapientia aedificavit* [15].

Lamentablemente no es posible aclarar nuestras dudas por comparación, ya que de la secuencia comentada, como en el caso de Patiño, sólo hemos encontrado el ejemplar del archivo grancanario.

2. *Victimæ paschali laudes*



Esta secuencia para la Pascua de Resurrección se halla recogida en 8 papeles sueltos para doble coro, formado por Cantus I, Altus I, Tenor I y Bassus I, contrapuesto a Cantus 2.°, Tenor (2.°), y Bassus 2.°, además de un papel para el Continuo. Dado que el Tenor 1.° es duplicación a la octava baja del Cantus 1.°, salvo en el verso «Surrexit Christus spes mea», en que tiene una materia musical diferente a las demás voces, nos parece evidente que la obra ha sufrido una manipulación importante y que posiblemente nos encontremos ante una versión incompleta, según veremos a continuación.

[15] DE LA TORRE, *Op. cit.*, p. 191.

A pesar de poder datar el manuscrito, por la grafía musical, en una época más cercana a Lobo que en el caso anterior, se ve claramente que la partitura ha sido objeto de añadidos posteriores. Tenemos en primer lugar, las líneas divisorias insertas en las voces de Bassus 2.° y Continuo, así como la palabra «acompto» (acompañamiento), añadida sobre el Bassus del coro II con grafía más moderna. Además se observan alteraciones accidentales en la voz de Bassus I, añadidas con una tinta más débil y que no aparecen en el continuo original. Las cuatro particellas del primer coro y las de Tenor y Bassus de segundo especifican en su encabezamiento «V voc.», es decir: a cinco voces.

El verso «Dic nobis Maria quid vidisti in via?», 4.° del texto original, es tratado de un modo especial (con cambio a compás binario): dicho verso es repetido por el segundo coro, con distintas realizaciones, tras el 5.° y el 6.° verso a modo de estribillo. La primera vez es interpretado sólo a tres voces, la segunda a cuatro y la última a seis voces, según indican todos los papeles a excepción del Cantus 1.°, que omite esta información. La realización a tres voces, actualmente para Cantus, Tenor y Bassus, ha sido objeto de retoques, ya que al final del papel del Bassus 2.° aparece su parte (idéntica al continuo) añadida con grafía más reciente. Dado que con grafía original se indica «Dic nobis a 3 tacet», queda patente la falta de una voz de Altus.

La segunda realización, tras el 5.° verso del Coro I, es «a 4», para Cantus, Tenor (tachado posteriormente en el original) y Bassus, faltando asimismo una voz de Altus. Pero en el último «Dic nobis», tras el 6.° verso, se indica en todos los papeles conservados que es «a 6, Chorus 2.°», no contando en la actualidad sino con Cantus, Tenor (como en el verso anterior, tachado en el original) y Bassus; ello evidencia la falta, además del Altus, de otra voz intermedia, bien un segundo Cantus o un segundo Tenor.

A diferencia de la anterior composición, como el texto de esta secuencia es notablemente más corto, se ha puesto música a todo el texto; así las alternancias de ambos coros no conllevan un avance en el texto, sino que el segundo coro repite lo cantado por el primero, salvo en el verso «Dic nobis Maria». Observando que el desarrollo musical de ambos coros es similar, hemos intentado reconstruir la composición partiendo de las voces existentes. Se han podido completar algunos versos, empleando el Tenor 2.° en el primer coro para evitar el unísono del original, y se han reelaborado las voces de contralto y soprano del segundo coro, partiendo del Cantus 2.° original. Aun así no es posible reconstruir la obra en su totalidad, ya que ha-

bría que añadir dos voces para el verso «Dic nobis» a 6, amén de muchos retoques para conducir las líneas melódicas, ateniéndonos al uso de la época de Lobo. Por las alteraciones accidentales añadidas con posterioridad al manuscrito, y grafías distintas tanto en la notación musical como en el texto latino, deducimos que esta obra, al igual que la anterior, ha sido interpretada, por lo menos hasta el S. XVIII, siendo posible que alguno de los papeles extraviados se encuentre en el legajo de considerable tamaño sin clasificar del archivo grancanario, al que no hemos tenido acceso. Tal como se encuentra la obra, la reconstrucción completa presenta serias dificultades, sobre todo en las cadencias del final de cada verso, nexos de unión entre ambos coros.

3. CONSIDERACIONES FINALES

Estas dos obras representarían una faceta excepcional dentro del repertorio conservado por tratarse de obras bicorales que apuntan hacia el nuevo estilo barroco. En el catálogo de composiciones de Lobo, hasta ahora sólo hemos podido recoger una única composición policoral completa, el motete «Ave María» de su *Liber primus missarum* a doble coro. Otras dos composiciones bicorales encontradas se hallan incompletas: *Lamentationes Jeremiah Prophetae* Lectio secunda para el Sábado Santo (Archivo de la Catedral de Toledo), sólo el 2.° coro; y un primer coro, sin texto, de otra obra conservada en el Archivo de la Catedral de Sevilla.

Pero tenemos indicios de que Lobo practicó esta técnica en otras obras. En el catálogo del D. Joao IV de Portugal [16] se encuentran recogidas otras obras policorales que no han perdurado, el Villancico de Navidad «Nace la estrella del alba» (a 3 y 8 voces) y un «Miserere» a tres coros (12 voces).

En consecuencia, de confirmarse mediante fuentes alternativas la paternidad de nuestro músico sobre estas dos secuencias que le son atribuidas en el archivo de Las Palmas, se confirmaría que Alonso Lobo se interesó por el nuevo estilo y representaría el nexo de unión entre la técnica polifónica renacentista propia del S. XVI y el estilo coreado, que se practicará profusamente en el S. XVII. Su discípulo Carlos Patiño, se decantó mayoritariamente por el nuevo estilo y su

[16] *Primeira parte do Index da Livraria de mvsica do mvyto alto e poderoso Rey Dom Ioão IV. Nosso Senhor. Lisboa*, Paulo Craesbeck, 1649. Ed. F. Vasconcellos, Porto, 1874, pp. 245 y 399.

trabajo, con técnica similar a la de Lobo, de la Secuencia *Lauda Sion*, pudiera indicar que, efectivamente la nueva doctrina le llegó a través de su maestro. En todo caso no deja de resultar importante la existencia de estas dos obras.

LA MISA FERIAL DEL PASIONÁRIO DE LAS PALMAS, PROBABLE OBRA DE MELCHOR CABELLO, 1612-1615

JAVIER ROMERO NARANJO
Universidad de Granada

A la memoria de Lola de la Torre Champsaur

I. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El siglo XVII en Canarias es un siglo muy rico, cuya investigación ofrece aún nuevos e insospechados caminos. Dicha riqueza se ve reflejada en muchos aspectos de la cultura canaria, pero es de destacar el panorama musical de la misma. La catedral de Las Palmas de Gran Canaria tuvo la capacidad de traer entonces a maestros de capilla de gran talento [1] como Melchor Cabello (1612-1615), Manuel de Tavares (1631-1638), Miguel de Yoldi (1661-1669), y cómo no, el destacado Diego Durón (1676-1731), hermano del famoso compositor Sebastián Durón.

Lo cierto es que fue un siglo cuyos avatares lo hacen aún más curioso. Un ejemplo puede ser el caso del maestro de capilla portu-

[1] TORRE, L. de la: *La capilla de música de la catedral de Las Palmas*, en «Historia General de las Islas Canarias de A. Millares Torres», Las Palmas de Gran Canaria, 1977, tomo IV, pág. 271 y siguientes.

gués Gaspar Gómes [2] (1604-1607), que por asunto de amores, terminó condenado a las galeras del rey por el tribunal de la Inquisición, al igual que años más tarde le ocurriría a uno de sus sucesores, el maestro Juan de Cuevas [3] (1651-1659). Entre tantas historias también destaca un episodio de Manuel de Tavares, afamado policoralista que antes de marcharse le vendió a la catedral un lote de obras suyas, algunas de las cuales no lo eran. Tavares tenía a su cargo el archivo de música de la catedral, como maestro de capilla que era. Al enterarse el cabildo de su marcha, le obligó a devolver las partituras de la catedral que tuviese en su poder, lo cual aprovechó para vender una serie de obras de su autoría y de otros maestros, concretamente: una colección de salmos, himnos, motetes, pasiones y oficios de Semana Santa, entre los cuales coló algunas composiciones de sus antecesores en la catedral de Las Palmas, Ambrosio López y Melchor Cabello, retocadas por él y haciéndolas pasar por suyas.

Se llega a esta conclusión gracias a los inventarios realizados a principios del siglo XVII en la catedral publicados por Lola de la Torre [4]. Dichos inventarios fueron llevados a cabo en primer lugar por Martín de Silos en 1608, el segundo en 1615, y el tercero y más interesante por Baltasar Zambrana en 1626. En ellos se cita la existencia de «un libro de quatro pasiones y una misa ferial» ambos atribuidos a Melchor Cabello [5]. Pero de la misma manera dan constancia de la existencia de un libro cuyo contenido es el salmo «Exitu Hisrrael de Egipto y officio de Semana Santa», siendo su autor Ambrosio López (1532-1590), polifonista canario que fue canónigo y maestro de la catedral de Las Palmas entre 1574 y 1590. Ésta fue una de las premisas fundamentales de las que partió Lothar Siemens [6] para

---

[2] TORRE, L. de la: *Gaspar Gómes, maestro de capilla de la catedral de Las Palmas (1603-1607/9), y su proceso inquisitorial, en* «El Museo Canario» XLIX (Las Palmas de Gran Canaria, 1996), pp. 475-482.

[3] TORRE, L. de la: *Documentos sobre la Música en la catedral de Las Palmas (1641-1660)*, en «El Museo Canario» LIII (Las Palmas de Gran Canaria, 1998).pp. 499-672.

[4] TORRE, L. de la: *El archivo de música de la catedral de Las Palmas I*, en «El Museo Canario» núms. 89-92, (Las Palmas de Gran Canaria, 1964), pp. 181-242. Véase especialmente pp. 181-187.

[5] TORRE, L. de la: *El compositor Melchor Cabello (Fray Melchor de Montemayor): 1558-1678*, en «Revista de Musicología», vol. XI-1988 nº 1 (Madrid, 1988), pp. 109-121.

[6] LOBO CABRERA, Manuel y SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *El canónigo Ambrosio López, primer polifonista canario, y su salmo «In exitu Israel»*, en «El Museo Canario», XLIX, (Las Palmas de Gran Canaria, 1994), pp. 161-205. Véase especialmente pp. 171-205.

gués Gaspar Gómes [2] (1604-1607), que por asunto de amores, terminó condenado a las galeras del rey por el tribunal de la Inquisición, al igual que años más tarde le ocurriría a uno de sus sucesores, el maestro Juan de Cuevas [3] (1651-1659). Entre tantas historias también destaca un episodio de Manuel de Tavares, afamado policoralista que antes de marcharse le vendió a la catedral un lote de obras suyas, algunas de las cuales no lo eran. Tavares tenía a su cargo el archivo de música de la catedral, como maestro de capilla que era. Al enterarse el cabildo de su marcha, le obligó a devolver las partituras de la catedral que tuviese en su poder, lo cual aprovechó para vender una serie de obras de su autoría y de otros maestros, concretamente: una colección de salmos, himnos, motetes, pasiones y oficios de Semana Santa, entre los cuales coló algunas composiciones de sus antecesores en la catedral de Las Palmas, Ambrosio López y Melchor Cabello, retocadas por él y haciéndolas pasar por suyas.

Se llega a esta conclusión gracias a los inventarios realizados a principios del siglo XVII en la catedral publicados por Lola de la Torre [4]. Dichos inventarios fueron llevados a cabo en primer lugar por Martín de Silos en 1608, el segundo en 1615, y el tercero y más interesante por Baltasar Zambrana en 1626. En ellos se cita la existencia de «un libro de quatro pasiones y una misa ferial» ambos atribuidos a Melchor Cabello [5]. Pero de la misma manera dan constancia de la existencia de un libro cuyo contenido es el salmo «Exitu Hisrrael de Egipto y officio de Semana Santa», siendo su autor Ambrosio López (1532-1590), polifonista canario que fue canónigo y maestro de la catedral de Las Palmas entre 1574 y 1590. Ésta fue una de las premisas fundamentales de las que partió Lothar Siemens [6] para

---

[2] TORRE, L. de la: *Gaspar Gómes, maestro de capilla de la catedral de Las Palmas (1603-1607/9), y su proceso inquisitorial, en* «El Museo Canario» XLIX (Las Palmas de Gran Canaria, 1996), pp. 475-482.

[3] TORRE, L. de la: *Documentos sobre la Música en la catedral de Las Palmas (1641-1660)*, en «El Museo Canario» LIII (Las Palmas de Gran Canaria, 1998).pp. 499-672.

[4] TORRE, L. de la: *El archivo de música de la catedral de Las Palmas I*, en «El Museo Canario» núms. 89-92, (Las Palmas de Gran Canaria, 1964), pp. 181-242. Véase especialmente pp. 181-187.

[5] TORRE, L. de la: *El compositor Melchor Cabello (Fray Melchor de Montemayor): 1558-1678*, en «Revista de Musicología», vol. XI-1988 nº 1 (Madrid, 1988), pp. 109-121.

[6] LOBO CABRERA, Manuel y SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *El canónigo Ambrosio López, primer polifonista canario, y su salmo «In exitu Israel»*, en «El Museo Canario», XLIX, (Las Palmas de Gran Canaria, 1994), pp. 161-205. Véase especialmente pp. 171-205.

sospechar que el salmo «In Exitu Israel», atribuido a Tavares en las copias posteriores a su marcha (únicas que se conservan) no pertenecían a este maestro.

Tavares tuvo la sutileza de refundir en un libro de coro, obras suyas y otras que no lo eran, de manera que esas obras ajenas a su puño y letra las retocaba, con el fin de adaptarlas a la estética de su tiempo, y cómo no, de «enmascararlas» como suyas siendo su propósito vendérselas a la catedral.

La sospecha no sólo concierne al salmo antes comentado, cuya atribución por Siemens a Ambrosio López parece definitiva tras su análisis, sino igualmente a la Misa ferial [7], ambas incluidas al comienzo del pasionario de coro B/XI-1 y con el nombre de Tavares sobre sus respectivos encabezamientos. La Misa, objeto ahora de nuestra atención, tampoco se corresponde para nada con el estilo de las obras de Tavares. Igualmente, el sistema de notación mensural u ortocrónica aparece todavía muy ligado al siglo XVI, y nos lo corrobora sobre todo el tipo de ligaduras paleográficas empleadas [8].

En nuestro intento de aclarar la autoría de la Misa ferial hemos consultado el Pasionario de la catedral de Las Palmas, Ms. B/XI-1. Melchor Cabello compuso los versos de la turba para las cuatro pasiones de Semana Santa [9], todas en estilo fabordón a 4 voces y sobre un cantus firmus hispano o toledano, no gregoriano. Ocasionalmente remató la Pasión con un versículo final tomado del Evangelista, en un estilo motético sobrio, menos austero que los fabordones y a 5 voces (Pasión según San Juan), lo que nos va a interesar a efectos de nuestra comparación estilística. Estas Pasiones poseen otros versos del Evangelista añadidos posteriormente por Manuel de Tavares y Diego Durón, que fue quien compiló en nueva copia este libro de coro hacia 1700.

En cuanto a la Misa ferial del Pasionario, un vez aclarado que el salmo «In exitu Israel» no puede ser de Cabello, ni de Tavares, sino de Ambrosio López, la tarea pendiente se reduce a la siguiente, según Lothar Siemens: «Habiéndose constatado que su estilo no se co-

---

[7] LOBO CABRERA, Manuel y SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *El Canónigo Ambrosio López... Op. cit.*, pp. 176-177.

[8] APEL, Willi: *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, en The Medieval Academy of America Cambridge, Massachusetts, 1953, USA. Véase especialmente pp. 87-188.

[9] SIEMENS HERNÁNDEZ, L.: *Las Pasiones polifónicas tradicionales en la catedral de Las Palmas*, en «Revista de Musicología», vol. I-1978 núms. 1-2 (Madrid, 1978) pp. 234-242.

rresponde con el de Tavares, debe dilucidarse si formaba parte del antiguo «Oficio de Semana Santa» de Ambrosio López o si era la que dejó Melchor Cabello con sus Pasiones al ausentarse en 1615. Se impone, por lo tanto, su transcripción y el correspondiente análisis comparativo». Ésta es la tarea que nos imponemos ahora.

II. SINOPSIS ANALÍTICA DE LA MISA FERIAL

La liturgia de la Misa contiene 11 secciones musicales, cinco del Propio y seis del Ordinario, ambas empleadas en circunstancias diferentes. La Misa ferial pertenece al Ordinario porque es propia de la Cuaresma, que se cantaba en estilo polifónico el Miércoles de Ceniza y el Martes y Miércoles Santos. Igualmente, emplea textos que permanecen idénticos a lo largo del año litúrgico.

Nuestra Misa pertenece al «Oficio de Cuaresma», por tanto no posee ni el Gloria ni el Credo, constando tan sólo de los Kyries, el Sanctus y el Agnus Dei. Por tanto realizaremos un breve esbozo analítico de la Misa, en función de estas tres partes.

Kyries: Están escritos a seis voces y un bajo continuo. Cada parte comienza con un canto llano a modo de solista, realizado por el Tiple I, en modo hispano, no gregoriano.

Observamos el empleo de la técnica del fabordón y la del cantus firmus de forma obligada en una voz. El comienzo polifónico de la obra responde a un tratamiento homófono, cuya forma de composición es el contrapunto tonal y muy poco imitativo, propio de ciertas obras funcionales del siglo XVI. La posible aportación del maestro portugués comenzaría con el añadido del bajo continuo, el empleo de acordes de séptima en segunda inversión (c.2) y los comienzos fugados (a distancia de quinta entre el sujeto y la respuesta) empleando dominantes en primera inversión (c.8 y 9), dando lugar a choques armónicos impropios a la estética de su tiempo. Esta primera parte de la misa está dividida en tres partes, debido a su texto (Kyrie Eleyson-Christe Eleyson-Kyrie Eleyson) y finalizan con una semicadencia porque la Misa continúa de forma hablada por el oficiante.

Sanctus: Está escrito a 5 voces y no presenta el bajo continuo. Su textura homofónica es mucho más simple, y su ritmo armónico y figuración rítmica es mucho más lenta. Cadencia de la misma manera que Ambrosio López, con ausencia de terceras, muy propio de la

estética del siglo XVI. No emplea acordes de séptima invertidos (c. 18 y 20) y sus resoluciones son muy palestrinianas. El tipo de melodía contrapuntística responde al «*stile antico*» [10], es decir, se mueve por grados conjuntos preferentemente, y en caso de emplear grados disjuntos, proliferan los saltos de tercera, sobre todo menores, de cuarta y sexta, pero nunca de séptima menor, propia de los compositores francoflamencos de los siglos XV y XVI [11].

Agnus Dei: Presenta las mismas características que el Sanctus, escrito a 5 voces y sin bajo continuo, incluso vuelve a emplear el mismo proceso armónico en sus primeros cinco compases. Ambas partes de la misa emplean en sus partes intermedias cadencias de engaño, finalizando en la tónica paralela (Tp) [12]. Igualmente, es curioso el empleo del texto completo en estas dos últimas partes de la Misa. Diego de Pontac realiza la misma labor en cuanto al texto en sus Misas feriales [13].

III. COMPARACIÓN DE LOS ESTILOS DE TAVARES, CABELLO Y LÓPEZ

La forma de composición de estos tres compositores presenta unas características que los hacen distintivos.

Manuel de Tavares (1585-1638), policoralista de origen portugués, gustaba de composiciones a dos, tres e incluso cuatro coros. La estética de nuestro compositor es primordialmente la policoralidad propia del barroco. Hay en su obra poca concesión al canto llano como canto alternante, cantándose casi todas sus obras en polifonía ininterrumpida, empleando comienzos fugados enriquecidos en contrapunto imitativo. Su tratamiento es mucho más motético y libre. Igualmente, el tratamiento armónico de sus obras es bastante novedoso, ya que presenta una constante cadena de disonancias por re-
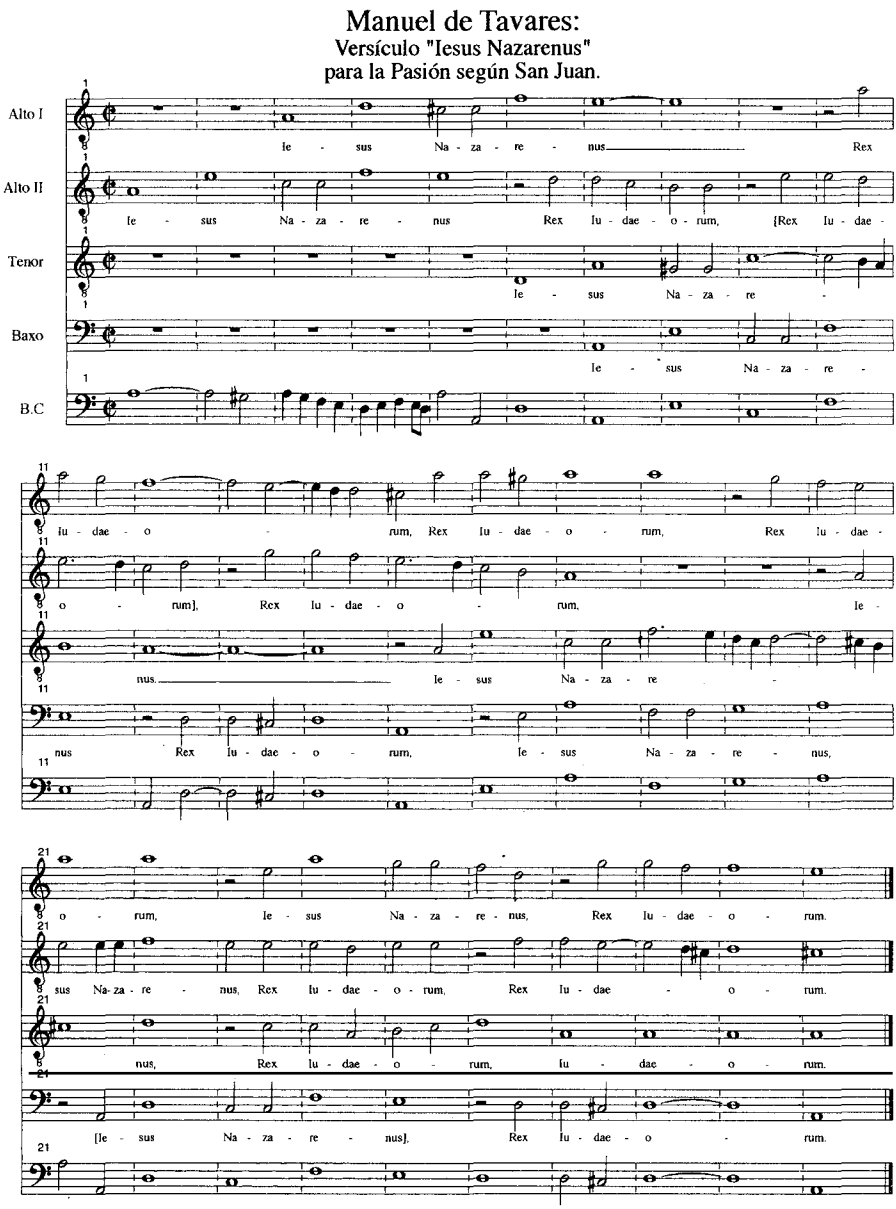
[10] MANFRED F., Bukofzer: *La música en la época barroca, de Monteverdi a Bach*, Alianza música.Traducción de Clara Janés y José Mª Martín Triana. Véase especialmente págs. 17-34.

[11] JEPPESEN, Knud: *Counterpoint, The polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, en Dover Publications, Inc. New York, 1992.

[12] RIEMAN, Hugo: *Armonía y modulación*, Editorial Labor. Barcelona 1952.

[13] RAMOS, Pilar: *La música en la catedral de Granada, en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac.* Tesis Doctoral. Diputación de Granada, 1994.

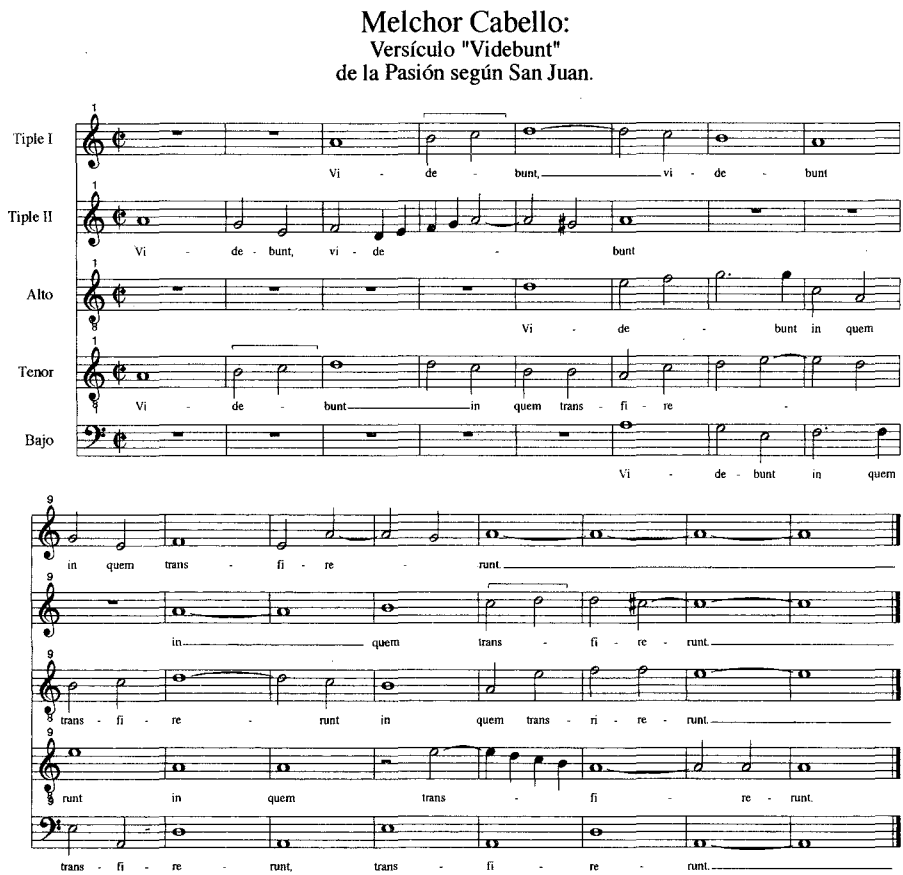
tardo que nos llevan a una gran profusión de acordes de séptima de varias especies. Como compositor barroco que era, empleaba el bajo



Ejemplo I.

continuo, procedimiento compositivo del siglo XVII, cuya función era la de llevar sobre sí el soporte armónico de la obra. Todo ello es impensable para Ambrosio López. Cuando aborda la composición monocoral «a capella», como en sus interpolaciones del Pasionario, su estilo motético dilatado y armónicamente rico contrasta con el de los otros autores. (Ver ejemplo I).

Melchor Cabello (1588-1678), cordobés de origen, estuvo tan sólo dos años en la catedral de Las Palmas, cuando aún era joven y el estilo barroco pleno no se había consolidado. De él se ha conservado una serie de obras posteriores repartidas por toda la península. En el archivo de nuestra catedral se conservan las Pasiones de los
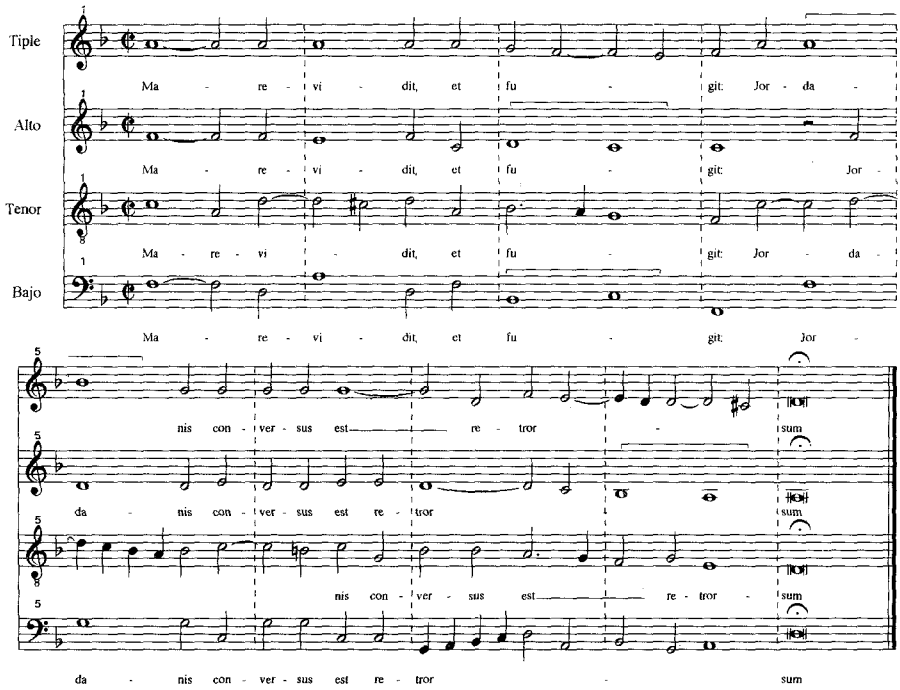


Ejemplo II.

cuatro Evangelistas que, como anteriormente comentamos, fueron enriquecidas con nuevos versos en polifonía por Tavares y por Diego Durón. El estilo de Cabello sigue estando apegado al del siglo XVI, aunque con claras innovaciones propias de la transición al barroco. Su técnica de composición es bastante sencilla y tradicional, dándole concesión al canto hispano o toledano, siempre obligado en una de las voces. El uso del fabordón es sistemático, aspecto muy propio del siglo XVI, e igualmente el sistema de notación mensural blanca empleado, y que se ha copiado como debió de figurar en sus originales, no pertenece para nada al del siglo XVII, como lo prueban las longas y breves cuadradas y sobre todo el uso de ligaduras de más de dos notas, que son prueba indicadora de una estética aún muy apegada al siglo XVI. Este tipo de notación aparece también en la Misa ferial y no es la utilizada por Tavares en sus obras verdaderas. Sobre la manera de componer Cabello a 5 voces «a capella», ofrecemos el verso final de su Pasión según San Juan (Ver ejemplo II).

Ambrosio López (1538-1590), es el primer polifonista canario, que tal y como se deduce de su salmo, es un músico propio del siglo XVI. Su uso del gregoriano alternante es importante, al igual que el del cantus firmus y de la técnica del fabordón. Su textura es completamente homofónica, más que la de Cabello, ya que la imitación la emplea muy poco. Tan sólo busca falsos efectos de fuga, por contrapunto. Su contrapunto es tonal y no modal, aspecto bastante importante, ya que de ello se valió Tavares para retocar este Salmo [14]. Es interesante observar el modo en que cadencia, ya que suele suprimir la tercera del acorde, lo cual constituye un arcaísmo impensable en el siglo XVII. Cabe recordar que, antiguamente, el uso de la tercera en la cadencia era una disonancia que creaba tensión. Sólo al imprimir contrastes dramáticos, de acuerdo con el texto de sus obras, hacía uso López de la tercera. Su empleo de la melodía es muy palestriniano, ya que se mueve muchísimo por grados conjuntos y las disonancias están perfectamente resueltas. Compárese el siguiente fragmento de su salmo con la manera de hacer de los anteriores. (Ver ejemplo III).

[14] LOBO CABRERA, Manuel y SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *El canónigo Ambrosio López...*, pp. 178-182.

Ambrosio López:
Salmo "In exitu Israël", versículo 3°



Ejemplo III.

IV. EXAMEN ESTILÍSTICO DE LA MISA FERIAL A LA LUZ DE SU TRANSCRIPCIÓN. CONCLUSIÓN

Sin entrar en los pormenores del minucioso análisis de la Misa ferial que hemos realizado, interesa resaltar las siguientes observaciones:

a) Los Kyries son a 6 y el Sanctus y el Agnus Dei a 5. Es indicio de que la parte inicial de la Misa pudo haber sido manipulada añadiéndole una voz espuria para disimular su verdadera procedencia. Probablemente la voz añadida sea el Tiple II, ya que no aparece en el Sanctus ni en el Agnus Dei y sobre todo se cruzan las voces con el Tiple I.

b) El estilo no se ajusta a Tavares, ni es tan primitivo como el de López, en cambio, coincide con el de Cabello en los si-

guientes pormenores: La textura homofónica de las otras obras consultadas concuerda perfectamente con el estilo de Cabello, como podemos observar en las dos últimas partes de la Misa; su contrapunto tonal es propio del «estile antico»; la resolución de las disonancias es muy palestriniana, e incluso las cadencias mediales son tratadas como manda la estética del siglo XVI (sin terceras).

c) Si Tavares, además de añadir una voz espuria en los Kyries, puso algo más de sí en la Misa, esto pudo ser la introducción de ciertas séptimas por retardo y algunas células de imitación de carácter anacrúsico (Kyrie I: c. 9-10-13-16...); pero no es descartable que esto lo hubiera podido hacer anteriormente Cabello.

CONCLUSIÓN: la Misa se ajusta perfectamente al estilo de Melchor Cabello, tanto en la técnica de composición como en la dimensión y espacio que le confiere a la polifonía, menos dilatada que en Tavares y también menos estricta que en López. Por lo tanto, parece lógico pensar que esta Misa ferial se corresponde con la que acompaña a las Pasiones según reza en el inventario realizado en 1615 [15], donde se habla de «un libro de quatro pasiones y una Misa ferial» de Melchor Cabello, y en el de 1626 realizado por Baltasar Zambrana, donde se nos habla de «otro [libro] de chiries y passiones de Semana Santa que dexó Melchor Cabello».

V. CRITERIOS DE NUESTRA TRANSCRIPCIÓN DE LA MISA FERIAL

La realización de su transcripción en función de la interpretación práctica conlleva las siguientes explicaciones:

1. EL COMPÁS

Nuestra Misa está compuesta en «compás mayor» según Lorente (1672: 165) y Nasarre (1724-I: 238-239 y II: 335), mientras que el compás C lo llamaban «compasillo». Nasarre consideraba al compás

[15] TORRE, L. de la: *El archivo de música de la catedral.*, pp. 181-187.

mayor propio de los antiguos, explicando claramente que no es más rápido que el compás de «compasillo» [16].

Nos ha parecido adecuado reducir los valores a la mitad y encuadrarlos en un compás de dos tiempos, estableciéndose la relación de la longa igual a la redonda, breve igual a la blanca y la semibreve igual a la negra. Creemos que así la música adquiere fluidez y su pulso natural, marcada entre barras a dos tiempos.

2. Barras de compás

La partitura original no presenta barras de compás. Éste es un concepto posterior, ya que comenzó a generalizarse a finales del siglo XVII. En nuestra transcripción hemos seguido el método que aconseja Caldwell (*Editing early music.* Oxford: Oxford University

[16] «... llámase compás mayor porque se incluye en cada uno de sus compases dobladas figuras que el compasillo» (Lorente, A.: *El porqué de la música.* Ed. Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672, p. 165). Lorente también relaciona la proporción menor con el compasillo, y la mayor con el compás mayor (León Tello, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII.* 1974. Madrid: Instituto de Musicología, 1974, p. 31).

«Hazense la mayor parte de las composiciones latinas debaxo de la señal indicial de el *compasillo*; y para variar de ayres en ellas, usan algunos Maestros en algunos periodos de la *proporción mayor*, que de uno y otro tiempo son los ayres graves, muy propios para la música Eclesiástica. Los antiguos usaron mucho de el *compás mayor*, y como no hay diferencia en quanto al ayre de él al *compasillo*, usan ahora más de este, por ser más fácil de cantar por las menos figuras que entran al compás» (Nasarre, F. P.: *Escuela música según la práctica moderna*, 1980. Facsímil de Zarazoga, Herederos de Diego de Larumbe, 1723 y 1724. Volumen III. Zaragoza. Institución Fernando el Católico, p. 335).

«En el que comunmente se llama compás mayor, no se diferencia del compasillo en otra cosa más, que en el valer las figuras la mitad. Figurase con una virgula, atravesada por el medio círculo. Este tiempo es más antiguo, que el del compasillo, y si los músicos más modernos inventaron aquel, partiendo este, haziendo de cada compás dos; y por eso algunos escritores llaman al de compasillo tiempo de por medio, porque cada uno de los movimientos del compás mayor, es uno entero en el de compasillo.[...] El padre Bermudo se quexa, de que la poca paciencia de los Españoles, fue la causa de partir este tiempo, inventado el de compasillo, por no poder aguantar lo pesado de este, para componer por aquel con más velocidad la Música; pero según mi dictamen fue muy otro motivo, pues para componer Música más grave, y más pesada, es más propio el de compasillo; pues vale cada figura doblado que en compás mayor, en el que precisamente ha de ser más veloz, por entrar figuras en el compás, aunque esto assi en un tiempo, como en otro es arbitrio del compositor el echar el compás más o menos acelerado, y de tal modo puede echar el de compasillo, que sean iguales en la aceleración las figuras, como las del compás mayor, y puede ser más, y puede ser menos» (Nasarre, 1722-I: 238-239).

Press. 1985. p. 48). Por tanto aparecen unas líneas discontinuas, porque la concepción musical de la música era mucho más horizontal (contrapunto), que vertical (armonía).

3. Ligaduras

Siguiendo la normativa actual que recoge Caldwell (1985), se enmarcan dentro de un corchete horizontal superior, las notas que forman una ligadura en el manuscrito.

4. Alteraciones

Todas las alteraciones que están delante de las notas se encuentran en el original, las que no están en el manuscrito pero creemos convenientemente alterar para facilitar su interpretación (según los conocimientos actuales sobre la semitonía subintellecta) se ponen siempre sobre la nota afectada. Dicha parte de este artículo ha sido realizada por el musicólogo Lothar Siemens, a quien le agradezco su colaboración. Igualmente, en la partitura original faltaban pequeños trozos de papel, ya que se los habían comido las polillas. Las posibles notas que las suplen se enmarcan dentro de un corchete vertical, igualmente realizadas por Siemens.

5. Canto hispano o toledano
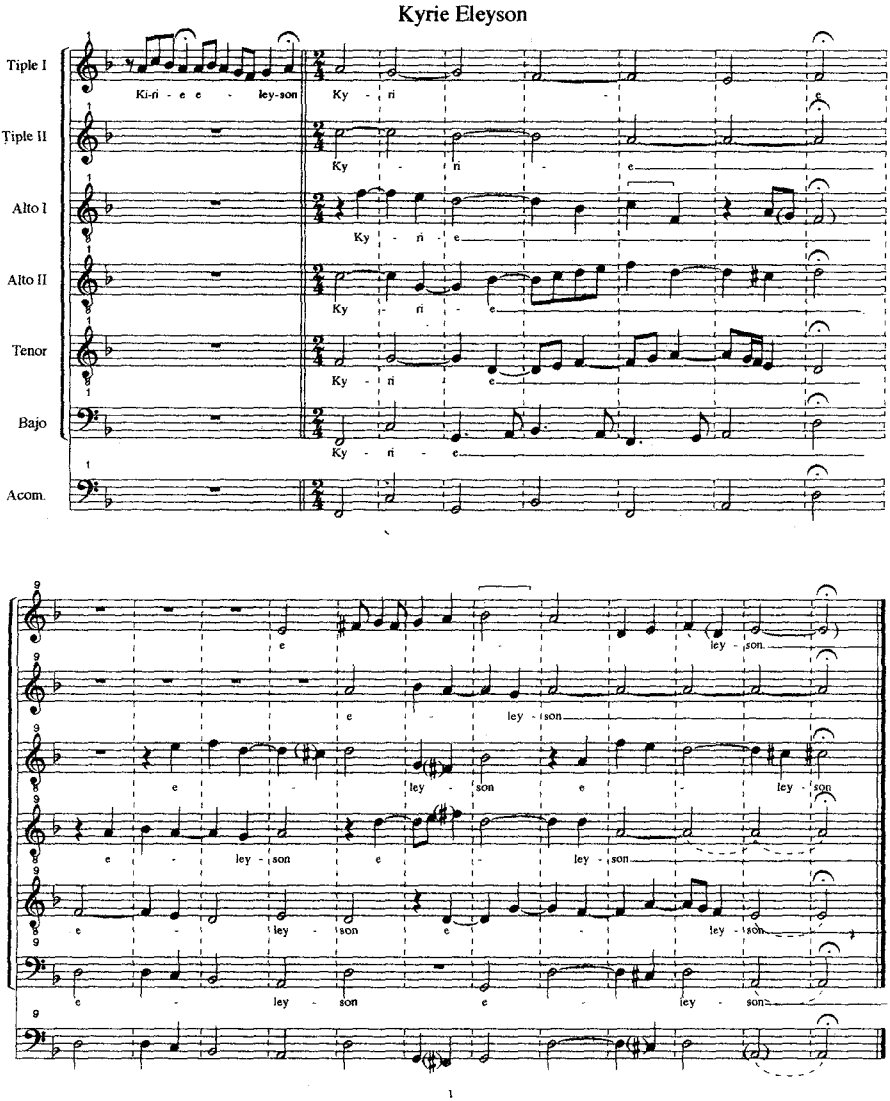
Las partes de canto hispano las escribe Cabello en notación medida, ya que se cantaba al menos desde el Renacimiento sometido a un compás. Se ha respetado la notación del manuscrito, aunque sin poner barras de compás, ya que no hay ningún signo de compás en los originales y su ausencia no supone ninguna dificultad para el intérprete.
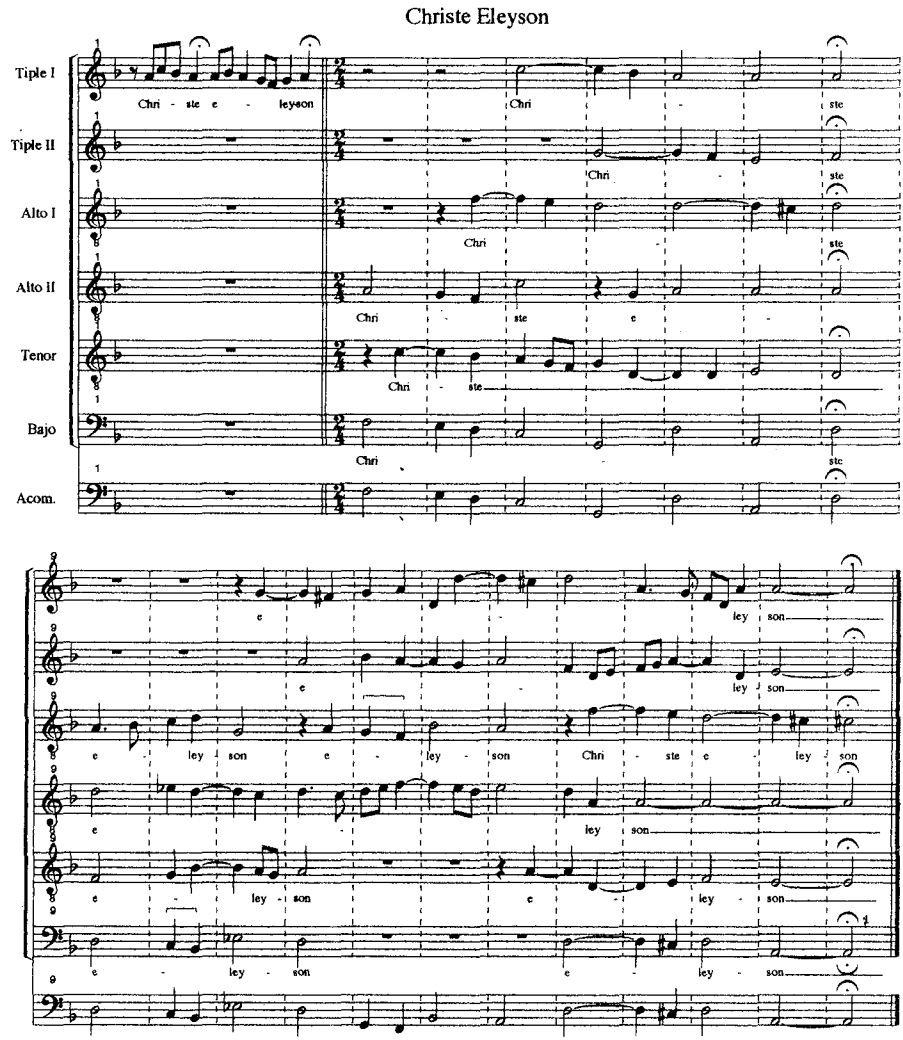
6. El bajo continuo
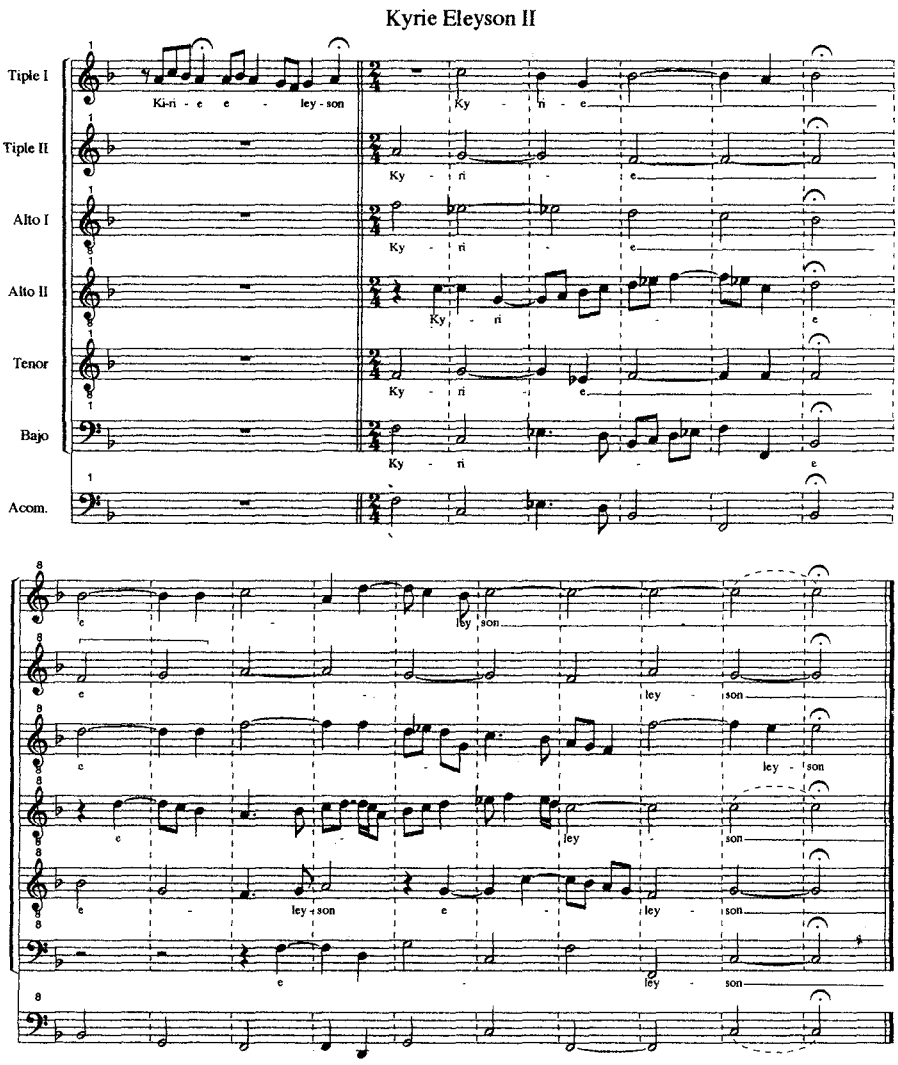
Según Siemens [17] «debe ser realizado con un violón de 16 pies (equivalente al contrabajo), con bajón de 8 pies (equivalente al fagot)». El bajo continuo no lleva ninguna indicación del cifrado, por tanto no debe de emplearse arpa ninguna.
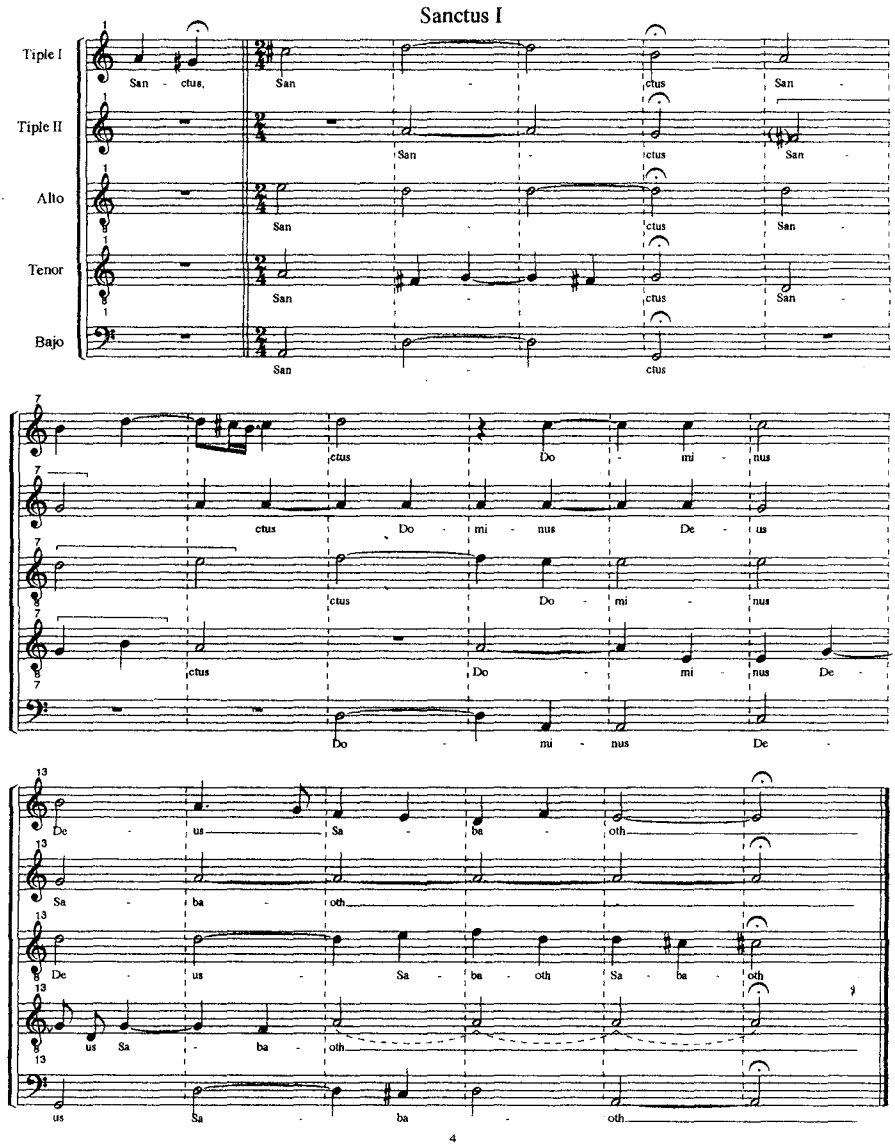
---

[17] Lobo Cabrera, Manuel y Siemens Hernández, Lothar: *El canónigo Ambrosio López...*, p. 183.
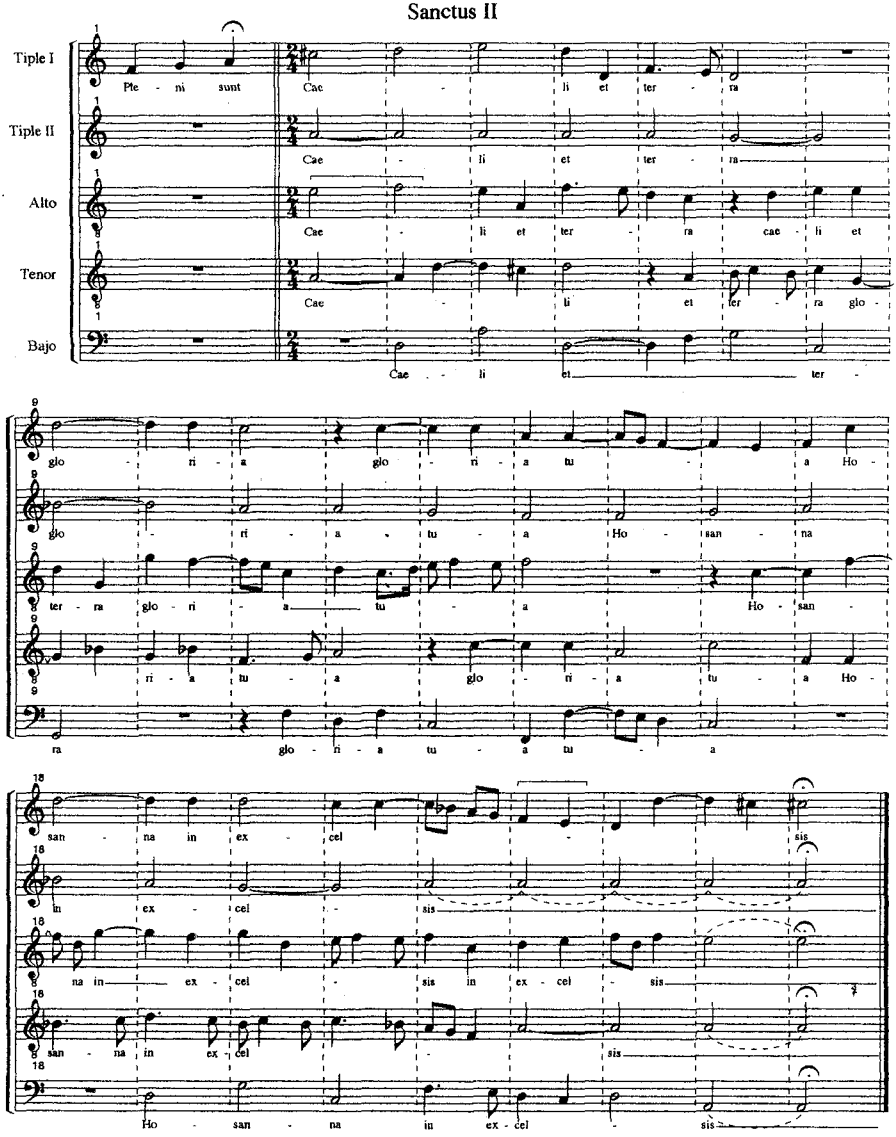

Kyrie Eleyson
Tiple I
Tiple II
Alto I
Alto II
Tenor
Bajo
Acom.
Ki-ri - e e - ley-son
Ky - ri
Ky - ri - e
e - ley - son


Christe Eleyson
Tiple I
Tiple II
Alto I
Alto II
Tenor
Bajo
Acom.
Chri - ste e - leyson
Chri
ste
e
ley
son
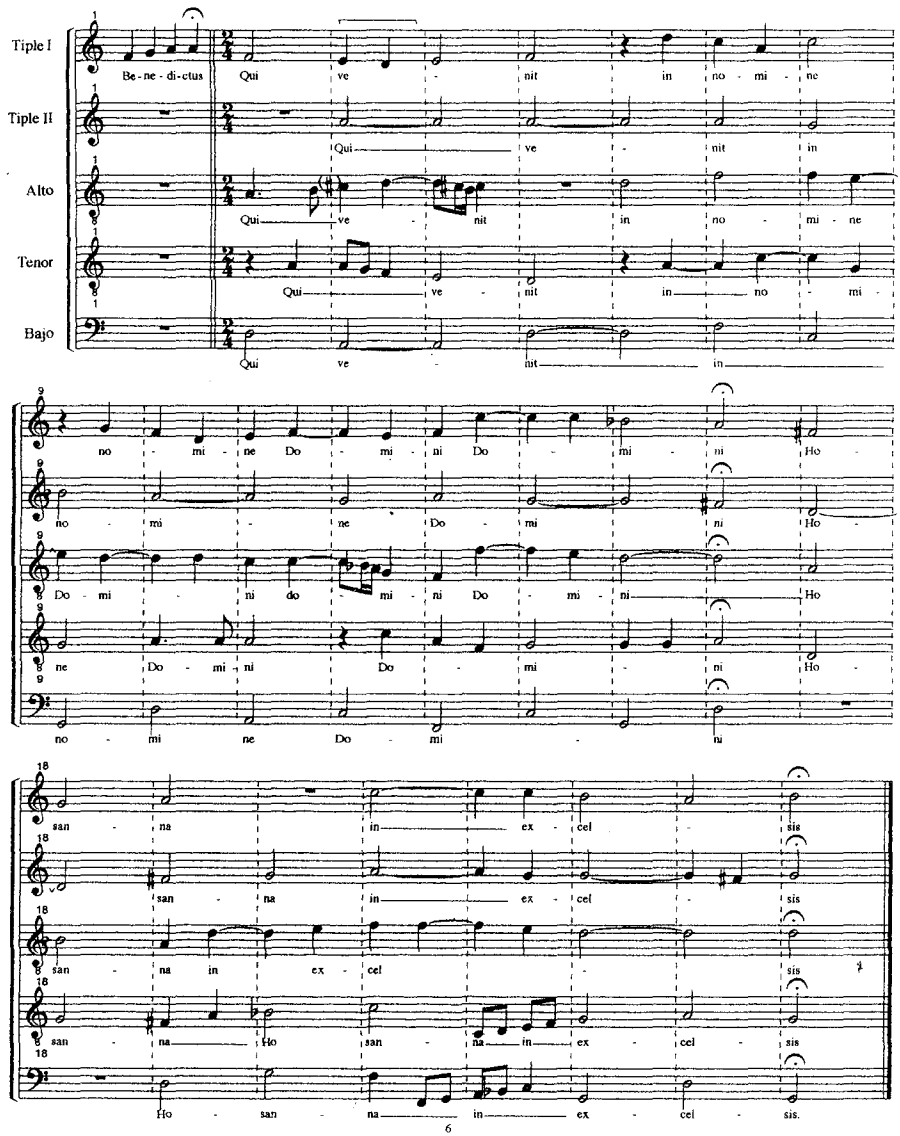

Kyrie Eleyson II
Tiple I
Tiple II
Alto I
Alto II
Tenor
Bajo
Acom.
Ki-ri - e e - ley - son
Ky - ri - e
ley - son
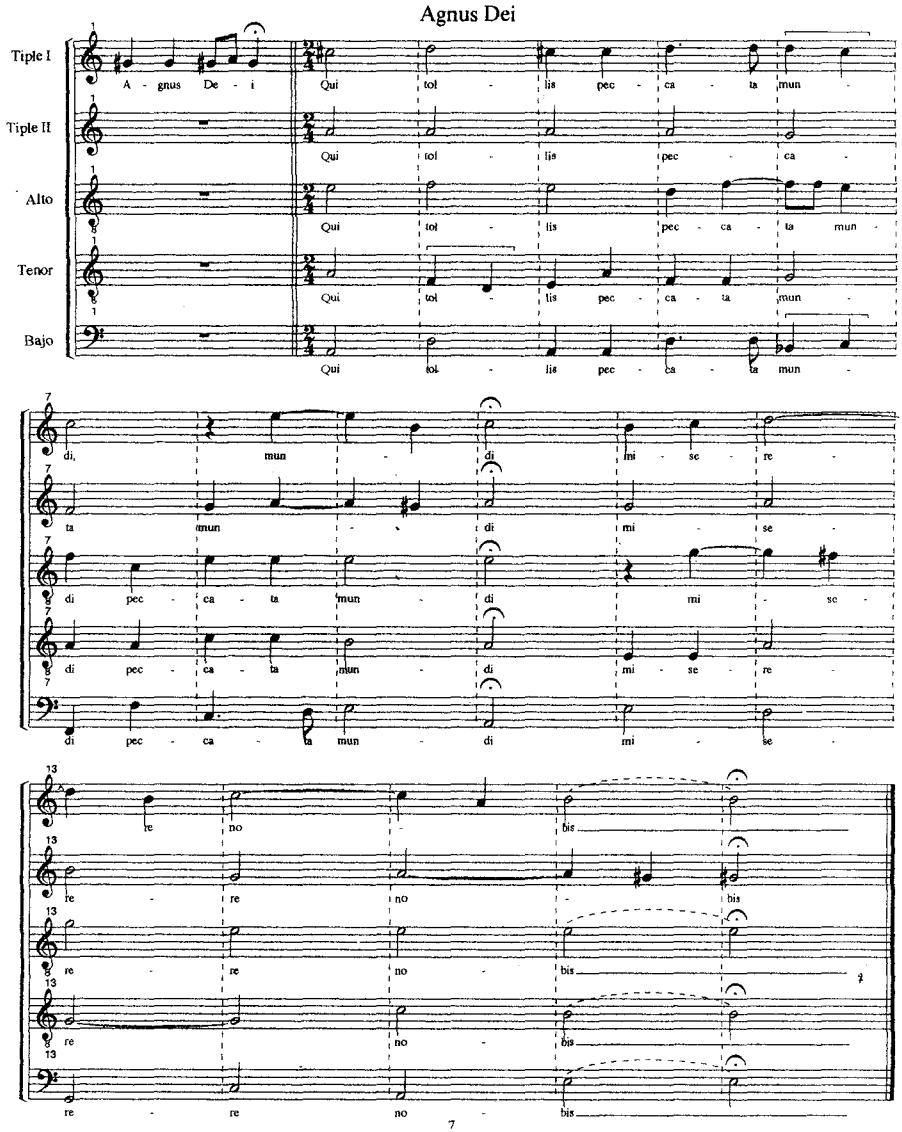

Sanctus I
Tiple I
Tiple II
Alto
Tenor
Bajo
San - ctus,
San
ctus
Do - mi - nus
De - us
Sa - ba - oth
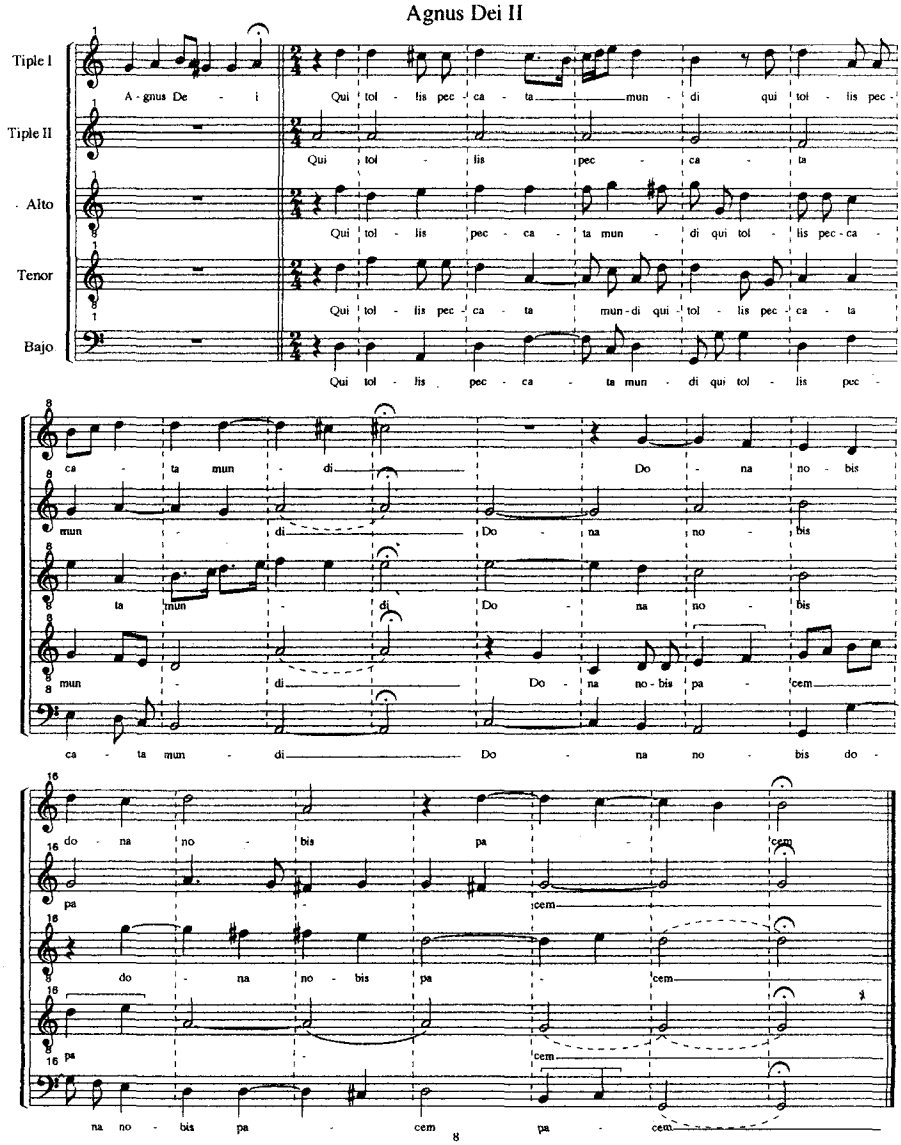
Sanctus II


Tiple I
Tiple II
Alto
Tenor
Bajo
Ple - ni sunt Cae - li et ter - ra
Cae - li et ter - ra
Cae - li et ter - ra cae - li et
Cae - li et ter - ra glo -
Cae - li et ter -
glo - ri - a glo - ri - a tu - a Ho -
glo - ri - a tu - a Ho - san - na
ter - ra glo - ri - a tu - a Ho - san -
ri - a tu - a glo - ri - a tu - a Ho -
ra glo - ri - a tu - a tu - a
san - na in ex - cel - sis
in ex - cel - sis
na in ex - cel - sis in ex - cel - sis
san - na in ex - cel - sis
Ho - san - na in ex - cel - sis

Sanctus III


Tiple I
Tiple II
Alto
Tenor
Bajo
Be - ne - di - ctus Qui ve - nit in no - mi - ne
Qui ve - nit in
Qui ve - nit in no - mi - ne
Qui ve - nit in no - mi -
Qui ve - nit in
no - mi - ne Do - mi - ni Do - mi - ni Ho -
no - mi - ne Do - mi Ho -
Do - mi - ni do - mi - ni Do - mi - ni Ho
ne Do - mi - ni Do - mi - ni Ho -
no - mi ne Do - mi - ni
san - na in ex - cel - sis
san - na in ex - cel sis
san - na in ex - cel - sis
san - na Ho san - na in ex - cel - sis
Ho - san - na in ex - cel - sis.


Agnus Dei
Tiple I
Tiple II
Alto
Tenor
Bajo
A - gnus De - i
Qui tol - lis pec - ca - ta mun -
di, mun - di mi - se - re -
ta mun - di mi - se -
di pec - ca - ta mun - di mi - se -
di pec - ca - ta mun - di mi - se - re -
di pec - ca - ta mun - di mi - se -
re no - bis
re - re no - bis
re - re no - bis
re no - bis
re - re no - bis
7


Agnus Dei II
Tiple I
Tiple II
Alto
Tenor
Bajo
A - gnus De - i
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di qui tol - lis pec -
Qui tol - lis pec - ca - ta
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di qui tol - lis pec - ca -
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di qui tol - lis pec - ca - ta
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di qui tol - lis pec -
ca - ta mun - di Do - na no - bis
mun - di Do - na no - bis
ta mun - di Do - na no - bis
mun - di Do - na no - bis pa - cem
ca - ta mun - di Do - na no - bis do -
do - na no - bis pa - cem
pa - cem
do - na no - bis pa - cem
pa - cem
na no - bis pa - cem pa - cem

EXTRANJEROS Y MÚSICA EN LA CATEDRAL DE LAS PALMAS DURANTE EL SEISCIENTOS

ALEXIS D. BRITO GONZÁLEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Hace ya más de tres décadas que doña Lola de la Torre comenzó a investigar acerca de la capilla de música de la catedral de Las Palmas desde sus orígenes hasta su desaparición en la primera mitad del siglo XIX. Fruto de esas investigaciones fueron una serie de artículos publicados a lo largo de la década de los sesenta [1] así como una recopilación de datos sobre la capilla de música que aparecían en las actas del cabildo catedralicio, los cuales han empezado a ser publicados desde 1995 en la revista del Museo Canario [2].

Pese a estas contribuciones, han sido escasos los historiadores interesados por investigar en los diferentes aspectos de la cultura que se desarrollaba en el archipiélago canario durante el Antiguo Régimen. Dentro de la vida cultural, nos interesan, y fruto de ello es

[1] Estos artículos son: «La capilla de música de la catedral de Las Palmas y el compositor D. Sebastián Durón». *El Museo Canario* N.º 85-89 (1963), pp. 39-49; «El Archivo de Música de la Catedral de Las Palmas I». *El Museo Canario* N.º 89-92 (1964), pp. 181-242; «El Archivo de Música de la Catedral de Las Palmas II». *El Museo Canario* N.º 93-96 (1965), pp. 147-203.

[2] Ya en 1983, doña Lola de la Torre había publicado las actas del siglo XVI. En *La música en la catedral de Las Palmas (1514-1600): documentos para su estudio.* Madrid 1983.

este artículo, las relaciones y aportaciones que los extranjeros pudieron realizar durante su estancia en el archipiélago. No hay que olvidar que, aunque vamos a hacer referencias a las contribuciones en el campo de la música, se produjeron importantes aportes en diferentes artes plásticas [3].

Por lo tanto, nuestro objetivo es investigar aquellos músicos de origen extranjero que llegaron a Las Palmas durante el siglo XVII y entraron en la capilla de música de la catedral, cuáles fueron sus aportaciones al campo de la música, sus vinculaciones con otros músicos; pero también por qué llegan a las islas, cómo se instalan, sus relaciones con la sociedad isleña de este período, etc. Se trata, en definitiva, de reunir los datos obtenidos por doña Lola de la Torre y añadir los que hemos encontrado y que pueden enriquecer los que ya se conocen sobre algunos de estos individuos.

1. LOS MÚSICOS: DATOS PARA UN CONOCIMIENTO DE SU VIDA

A lo largo del siglo XVII, hemos encontrado seis músicos de origen extranjero que llegaron a ingresar en la capilla de música. Como se puede apreciar en el Cuadro I, proceden mayoritariamente de Portugal, principalmente de la zona peninsular aunque tenemos uno de Madeira, lo que no es sino un reflejo de las estrechas vinculaciones del mundo luso con el archipiélago canario durante este período, especialmente durante la Unión Ibérica (1580-1640) [4].

Los datos sobre su origen geográfico son, quizás, los que poseemos con mayor certeza, ya que de algunos de ellos apenas tenemos referencias sobre su presencia en la isla salvo aquellas que les relacionan con la capilla de música. Esto dificulta la labor de rastreo y conocer cómo se relacionaban con el resto de la sociedad canaria así como su quehacer cotidiano en la ciudad de Las Palmas del Seis-

[3] Como han reseñado los estudios de Carmen FRAGA GONZÁLEZ: «Pintores ingleses del siglo XVII en Tenerife». *Revista de Historia Canaria* N.º 175 (1984-86), pp. 677-683; y «La Iglesia y los artistas extranjeros en el siglo XVII». *Almogarén* N.º 13 (1994), pp. 211-223.

[4] Una muestra de estas relaciones las podemos encontrar en TORRES SANTANA, Elisa: «Lanzarote y Madeira durante la Unión Ibérica a través de la documentación notarial». *III Coloquio Internacional de Historia da Madeira,* Funchal, 1993, pp. 635-658; «Lanzarote y Portugal continental. 1600-1640». *X Coloquio de Historia Canario-Americana* (1992), Las Palmas de Gran Canaria, 1994, Tomo II, pp. 297-318; PÉREZ VIDAL, José: «Aportación portuguesa a la población de Canarias». *Anuario de Estudios Atlánticos* N.º 14 (1968), pp. 41-108, entre otros.

cientos. Un ejemplo lo tenemos en Manuel de Tavares, músico portugués; sabemos que nació en Portalegre hacia 1585, que hacia 1612 era maestro de capilla en la catedral de Baeza y en 1625 en la de Murcia y fue nombrado como maestro de capilla en la de Las Palmas en julio de 1631, cargo que ocupará hasta 1638 [5]. Sin embargo, no tenemos datos, salvo los que se reflejan en las actas capitulares, sobre su estancia y su vida en la isla.

CUADRO I

ORIGEN DE LOS MÚSICOS [6]

Músico	*Origen*
Francisco Visconti	Milán
Gaspar Gomes	Abrantes
Custodio Camelo	Évora
Manuel de Tavares	Portalegre
Juan de Figueredo Borges	Lisboa
Manuel Ferreira de Almeida	Madeira

Fuente: AHPLP, Protocolos Notariales; ACC, Actas del Cabildo. Elaboración propia.

Otro tanto puede decirse de Francisco Visconti, milanés que llega a Las Palmas en 1602 y entra en la capilla de música como maestro de capilla y cantor; sin embargo, tiene la mala fortuna de contraer la peste, enfermedad que le deja ciego e incapacitado para ejercer su cargo [7].

Gaspar Gomes es otro caso de una relativa mala fortuna. Nacido en Constanza, cerca de Abrantes, en 1579, llega a Gran Canaria en 1604 y es nombrado maestro de capilla. Casado en 1605 con Isabel Luis, es delatado en 1607 ante el Santo Oficio por Custodio Camelo

[5] En TORRE, Lola de la: «Documentos de la música de la catedral de Las Palmas (1621-1640)». *El Museo Canario* LII (1997), pp. 491-582.

[6] Aunque José Pérez Vidal menciona a un músico llamado Matías Freile como de origen lusitano, no hemos hallado ninguna prueba de que eso fuese así. En las Actas del Cabildo de la Catedral de 1621 y 1622 encontramos a este personaje participando como tenor pero no consta su origen, en contra de lo que señala Pérez Vidal. En PÉREZ VIDAL, José: *Los portugueses en Canarias. Portuguesismos*. Las Palmas de Gran Canaria, 1991, pp. 55.

[7] Deja de ejercer como maestro desde agosto de 1603 en que se le concede una limosna de 100 reales. (A)rchivo de la (C)atedral de (C)anarias Libro IX Actas del Cabildo (1696-1606) (Acuerdo de 1603/Agosto/3).

—otro músico portugués que había llegado a finales de 1606 [8]— acusado de bigamia, permaneciendo preso en las cárceles secretas de abril de 1607 a diciembre de 1608. Parece ser que después de cumplida la sentencia, condenado a oír misa y a cuatro años de galera, siguió en la isla ya que se tienen algunos datos de su presencia en 1619 y 1622 [9]; pero, al igual que los otros, desconocemos casi por completo sus actividades a lo largo de este período.

Sí tenemos algunos datos sobre los músicos que encontramos en la segunda mitad de la centuria. Así sabemos que Juan de Figueredo Borges llega a Gran Canaria en 1668; natural de Lisboa, ese mismo año entra como músico en la capilla, en plaza de tenor y supliendo a Miguel de Yoldi, entonces maestro de la capilla, en sus enfermedades. Casado con Isabel de la Concepción, también portuguesa, desarrolla una vida normal en la isla. No obstante, su estancia será relativamente corta ya que en abril de 1674 otorga su testamento en el que, entre otras cosas, reconoce deudas por valor de 2.579 reales, aunque también se le deben 750 reales del tercio de Navidad de su salario; asimismo declara ser hermano del Santísimo Sacramento [10]. Fallece ese mismo mes siendo enterrado en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la catedral, a petición suya [11].

Algo similar ocurre con Manuel Ferreira de Almeida. Natural de Madeira, ingresa como arpista en la capilla de música en 1681 [12]. Se avecinda en la ciudad, integrándose en ella de manera que, en 1699, se casa con Lucía Castrillo, hija de Juan Castrillo [13], recibiendo en dote más de 4.000 reales [14], prosiguiendo sus actividades durante las primeras décadas del siglo XVIII. No obstante, sigue manteniendo

---

[8] Se le recibe como contrabajo por acuerdo de 12 de Enero de 1607. A.C.C. Actas del Cabildo Libro X (1607-1611).

[9] Para un mayor acercamiento a su persona y el proceso inquisitorial, véase TORRE TRUJILLO, Lola de la: «Gaspar Gomes, maestro de capilla de la catedral de Las Palmas (1603-1607/9) y su proceso inquisitorial». *El Museo Canario* LI (1996) pp. 475-482.

[10] (A)rchivo (H)istórico (P)rovincial de (L)as (P)almas, Melchor Gumiel de Narváez leg. 1382 98 rto - 102 rto (1674/Abril/11).

[11] Así lo señala su mujer en su testamento. A.H.P.L.P. Baltasar González Perera leg. 1249 fol. 183 rto - 186 rto (1674/Mayo/8).

[12] Ingresa el 20 de Octubre tras ser examinado por el maestro de capilla. A.C.C. Libro XXII Actas del Cabildo (1680-1688).

[13] Casados el 30 de Mayo de 1699. (A)rchivo (H)istórico (D)iocesano de (L)as (P)almas Parroquia del Sagrario Libro V de Matrimonios (1692-1703).

[14] En total son 4.009 reales repartidos principalmente en un esclavo (1.300 reales), ropa (1.114 reales), tierras (500 reales) y muebles (451 reales). A.H.P.L.P. Domingo de Cala Valdes leg. 1493 fol. 149 vto - 153 rto (1699/Mayo/21).

contactos con su lugar de origen ya que en 1686 da poder para recibir bienes que le toquen por herencia de sus padres [15]; y poco después de su boda recibe licencia de cuatro meses del cabildo para ir a Madeira a cobrar deudas [16].

En definitiva, salvo casos muy excepcionales, nos encontramos con una escasez de datos sobre la presencia y la vida que desarrollan estos individuos a lo largo de su estancia en la ciudad, especialmente en lo que se refiere a actividades paralelas o relaciones con otras capas de la comunidad fuera del ámbito de la catedral. No obstante, se puede señalar que, en líneas generales, se integraron perfectamente en la sociedad insular del momento; no hay que olvidar que dos de ellos se casaron con naturales de la isla y que, indudablemente, tenían contactos con otros extranjeros y buena parte de esa sociedad en la que estaban inmersos.

3. ACTIVIDADES EN LA CAPILLA

Una vez estudiados como elementos integrados en la sociedad, nos ocuparemos de sus actividades dentro del ámbito musical, tanto dentro como fuera de la capilla de música. En este sentido, conviene resaltar la importancia que estos individuos tuvieron ya que, como se puede apreciar en el Cuadro II, cuatro de ellos fueron maestros de la capilla (al tiempo que realizaban otras funciones dentro de la misma) lo que suponía que eran los encargados de dirigir a los músicos, estudiar qué composiciones se debían tocar en las fiestas religiosas, componer obras que se le encargasen para días o festividades concretas, etc.

El salario que cobraban por su trabajo estaba en función del cargo que ocupaban. Como es lógico, el salario más alto era para el maestro de capilla; al iniciarse la centuria, estaba situado en 120 ducados y medio cahíz de trigo, aunque pronto fue ampliado a 130 doblas y un cahíz de trigo [17]. Sin embargo, al contratarse a Gaspar Gomes el salario fue incrementado a 200 doblas y un cahíz de trigo, evidencia de unas necesidades que el anterior salario no cubría. En algún momento de las décadas de los diez o los veinte, esta cantidad

[15] A.H.P.L.P. Diego Gerardo Castelló, leg. 1348 fol. 61 rto - 62 rto (1686/Julio/11).

[16]. A.C.C. Libro XXV Actas del Cabildo (1696-1701) (Acuerdo de 1696/Julio/13).

[17] Con este salario fue contratado Francisco Visconti el 7/Octubre/1602 al cual se le aumentó en la cantidad señalada el 4/Febrero/1603. A.C.C. Libro IX Actas del Cabildo (1596-1606).

volvió a aumentar, ya que Manuel de Tavares es recibido como maestro de capilla con salario de 300 ducados y dos cahíces de trigo; salario que, según parece, los canónigos consideraron más que suficiente porque se va a prolongar hasta la segunda mitad del siglo pues en 1669 se admite a Juan de Figueredo Borges con este mismo salario [18].

CUADRO II

CARGOS EN LA CAPILLA

Músico	*Cargo*	*Fecha de ocupación*
Francisco Visconti	Cantor	1602/X/7-1603/VIII/4
	Maestro de capilla	«
Gaspar Gomes	Maestro de capilla	1604/I/16-1607/IV/27
Custodio Camelo	Contrabajo	1607/I/12-1614/V/23
Manuel de Tavares	Maestro de capilla	1631/VII/4-1638/III/31
Juan de Figueredo Borges	Tenor	1668/XI/26-1674/IV
	Maestro de capilla	1669/VIII/30-1674/IV
Manuel Ferreira de Almeida	Arpista	1681/X/20

Fuente: ACC, Actas del Cabildo. Elaboración propia.

El resto de los músicos tenía unas retribuciones mucho más bajas. Así, Custodio Camelo es admitido como contrabajo con salario de 100 doblas y un cahíz de trigo cuando Gaspar Gomes, maestro de capilla, cobraba el doble (aunque poco después se le incrementó el salario a 150 doblas [19]). Algo similar ocurre con Manuel Ferreira de Almeida, que es recibido como arpista con salario de 200 ducados y 24 fanegas de trigo [20].

No obstante, este salario era, a menudo, incrementado con ayudas de costa, como ocurrió con Manuel de Tavares en algunas ocasiones por celebraciones en determinadas festividades; así, se le die-

[18] Admitido el 30/Agosto/1669. A.C.C. Libro XX Actas del Cabildo (1669-1674).

[19] Acuerdo del 27 de Abril de 1607. A.C.C. Actas del Cabildo Libro X (1607-1611).

[20] Junto al salario, cuando ingresa se le dan 50 ducados que le habían ofrecido de ayuda de costa. A.C.C. Libro XXII Actas del Cabildo (1680-1688) (Acuerdo de 1681/Octubre/20).

[21] Acuerdo de 1636/Febrero/7. A.C.C. Libro XV Actas del Cabildo (1635-1641) fol. 76 rto.

ron 200 reales por el trabajo de los villancicos de Navidad de 1635 [21]; o en las danzas de Corpus [22].

La cuestión que más nos interesa sobre estos individuos es su labor dentro de la capilla de música. Como maestros de capilla, estaban obligados no sólo a ensayar y dirigir a los músicos sino a participar en todas las festividades (Navidad, Semana Santa, Corpus, etc.) así como a la composición de obras musicales para estas celebraciones. En este sentido, debemos señalar que en el archivo de la capilla sólo se conservan obras de dos de los cuatro maestros de música: Manuel de Tavares y Juan de Figueredo Borges. De los otros dos no ha llegado ningún vestigio, aunque sabemos que realizaron composiciones musicales, como veremos más tarde. Estas composiciones, como es lógico, tienen un carácter religioso, tratándose principalmente de misas, motetes, salmos, antífonas, etc. (Vid. Apéndice) que se creaban para ser ejecutados en momentos concretos de la liturgia y en determinadas celebraciones.

Aunque sólo ha llegado poco más de una veintena de obras musicales de ambos maestros, parece que, en su momento, pudo existir un número mayor de composiciones. Así, cuando Manuel de Tavares se marcha en 1638 vende al Cabildo una colección de salmos, himnos, motetes, pasiones, oficios de Semana Santa y dos misas; en el archivo sólo se conserva dos misas, cuatro salmos, tres motetes y algunas obras más [23]. Otro tanto podemos decir de Juan de Figueredo Borges. Tras su fallecimiento, su viuda presenta un memorial al cabildo catedralicio exhibiendo diferentes obras de villancicos, motetes, salmos y lecciones que quedaron de su marido y pide se le dé algún pago por ellos para poder volver a Portugal [24].

Su labor musical no sólo se ceñía al ámbito de la catedral. Parece que, en determinadas ocasiones, la capilla de música actuaba en otros recintos religiosos. Al menos es lo que se desprende de una escritura que Juan de Figueredo Borges, como maestro de capilla, junto a los ministriles y músicos otorgan a favor de la iglesia de

---

[22] Existen varios ejemplos con este maestro de capilla en 1632 y 1633 (Libro XIV de las Actas del Cabildo) recogidas en TORRE, Lola de la: «Documentos de la música de la catedral...» art. cit.

Otros ejemplos pueden ser un aguinaldo de 100 reales que se dio a Gaspar Gomes por haber trabajado las Pascuas de 1604. A.C.C. Libro IX Actas del Cabildo (1596-1606) (Acuerdo de 1605/Enero/24).

[23] TORRE, Lola de la: «El Archivo de música de ...» art. cit., pp. 185.

[24] Visto el informe del canónigo Macel, se acordó darle en pago por vía de ayuda de costa 100 ducados. A.C.C. Libro XXI Actas del Cabildo (1674-1680) (Acuerdo de 1674/Abril/27).

nuestra señora de los Remedios; se obligan todos a asistir con sus intrumentos a las salves y letanías, a cambio de lo cual reciben un salario de veinte ducados [25]. Al mismo tiempo, hemos de decir que, si bien los maestros de la capilla creaban obras musicales, en alguna ocasión se recurrió a algún músico que ya no pertenecía a la capilla de música de la catedral. Eso fue lo que ocurrió con Gaspar Gomes; en 1622, cuando hacía catorce años que había dejado de ser maestro de música, se obligaba a los racioneros Juan Bautista Perez de Medina y al licenciado Cosme de Santa María, diputados de la fiesta del Corpus de ese año, «... *de haser una dansa de la ynbision de el Rey negro q[ue] son ocho figuras y un negro nueve y mas me obligo de dar cascaveles y camisas y mas cosas nesesarias para ello el dia de corpus...*» y por todo ello había de recibir 300 reales [26].

En definitiva, los músicos extranjeros, sobre todo portugueses, participaron de forma significativa en la capilla de música de la catedral de Las Palmas. Su labor y sus composiciones constituyen una parte importante del legado cultural que el Seiscientos nos ha dejado; la escasez de referencias, tanto sobre su presencia y actividades en la isla como de su contribución musical, no debe ser óbice para no reconocer y valorar positivamente la aportación que estos personajes realizaron en su momento a la cultura y el arte de Canarias.

[25] A.H.P.L.P. Melchor Gumiel de Narváez, leg. 1380 fol. 217 vto - 219 rto (1672/Abril/23). Por su interés lo hemos transcrito en su totalidad al final del artículo.

[26] A.H.P.L.P. Francisco Gallegos leg. 1081 fol. 196 rto - 197 rto (1622/Febrero/10).

APÉNDICE

I. *Composiciones musicales de Manuel de Tavares y Juan de Figueredo Borges que se conservan en el archivo de música de la catedral de Las Palmas.*

A. MANUEL DE TAVARES:

1. Salmo CREDIDI a 11 voces con arpa y baja continuo.
2. Motete CUM COMPLERENTUR a 8 voces y bajo continuo.
3. MISA en La Menor a 8 voces.
4. Salmo BEATUS VIR a 8 voces con órgano y bajo continuo.
5. Motete SI DULCISSIMUM NOMEN a 10 voces y bajo continuo.
6. Motete A TOTA PULCHRA a 7 voces y bajo continuo.
7. Salmo DIXIT DOMINUS a 7 voces con órgano y bajo continuo.
8. Invitatorio REGEM CUI OMNIA VIVUNT para bajo.
9. Cántico evangélico NUNC DIMITTIS a 9 voces (Incompleto).
10. Motete a la Virgen SURGE a 8 voces y bajo continuo.
11. MAGNIFICAT a 4 voces en los ocho tonos.
12. Oficio de Cuaresma a 6 voces.
13. Salmo IN EXITU ISRAEL DE AEGIPTO a 4 voces.

B. JUAN DE FIGUEREDO BORGES:

1. Motete VIDENS CRUCEM ANDREAS a 8 voces y bajo continuo.
2. Motete JOSEPH, FILI DAVID a 8 voces y bajo continuo.
3. Motete ADIUVA NOS DEUS a 4 voces y bajo continuo.
4. Salmo LAUDEMUS VIRUM a 8 voces con dos violines y bajo continuo.
5. Antífona SALVE REGINA a 5 voces y bajo continuo.
6. Salmo MISERERE MEI a 8 voces y bajo continuo.
7. Salmo CUM INVOCAREM a 8 voces y bajo continuo.
8. STABAT MATER a 7 voces y bajo continuo duplicado.
9. MAGNIFICAT ANIMA MEA a 8 voces y bajo continuo.
10. MAGNIFICAT a 8 voces.

En TORRE, Lola de la: «El Archivo de música de la catedral de Las Palmas I». *El Museo Canario* N.º 89-92 (1964) pp. 181-242.

II. *Acuerdo de la capilla de música con el mayordomo de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios.*

A.H.P.L.P. Melchor Gumiel de Narváez leg. 1380 fol. 217 vto - 219 rto.

«Sepan quantos esta carta de asiento y concordia vieren como nos el Maestro de capilla Ministrilis y musicos de la santa Iglesia cathedral de señora santa ana de estas Islas es a saver el Maestro Juan de figueredo borjes

Salvador alfonso de la guarda Juan Rodrigues hidalgo Pedro palacio del hoio Luis valerio vaez andres felipe hidalgo y Barme castellanos todos musicos y ministriles de dha cathedral por si y los demas que al presste son tan solamente por quien prestan bos y caucion de rracto en forma so espresa obligon que hacemos de nras personas y bienes de la una pte y de la otra el capn Alonsso de Ayala y Rojas Maymo de la Yglessia de nra sa de los Remedios desta ciud y todos de mancomun [...] otorgamos y conocemos por esta dha carta y decimos que por quanto nos la dha capilla de musica mobidos de la debocion y afecto que se tiene a la dha Yglesia de los Remedios y a los que concurren los sabados a el tercio y demas funciones y para que la debocion mas ferborosamente se continue y por nuestra debocion estamos en hacer concordia entre nos como la hacemos en que por nuestras propias personas emos de asistir con nros ynstrumentos a las salves y letanias digo a las letanias y el nombre y asistiremos a estas funciones por el tpo que nos pareciere de debocion despues de tocada la campana de la oracion a lo qual asistiremos con puntualidad y con condicion que si acaso algun señor capitular o persona poderossa o debota quisiere hacer algas ympusiciones desta calidad en algunas yglesias o partes desta ciud emos de admitirlas y serbirlas si nos pareciere con tal que no emos de faltar a esta obligacion y debocion que la dejamos por forçossa y si se impusiere en dha Yglesia de los Remos entonces para que quede obligatoria y no forçossa se a de hacer el asiento pa que por nos y los que nos sucedieren nos obliguemos y asistiremos a esta letania y nombre con toda puntualidad sin que de nra parte aia omission alga y para en parte de pago de la asistencia y travajo que en esto emos de poner nos contentamos tan solamente con veinte ducados de a once Rs cada uno los quales corren desde el savado santo deste año de setenta y dos por manera que la prima paga que nos an de acer a de ser por el savado santo del año de setenta y tres y desde alli los demas años por dho dia mientras la sirbieremos [...] fha la carta en cana en vte y tres de abril de mill ssos y setenta y dos [...] siendo testigos franco mustelier juo de la cruz procor y el alferes gregos gs fleitas vzos desta ciudad = Joan de figueredo Borges Salvador alfonso de la guarda Pedro palasio del hoyo Andres phelipe Hidalgo Luis valerio vaez Bartholome Castellano y muñoz Joan rodrigues hidalgo Alonso de Ayala y Roxas».

VILLANCICOS BARROCOS DE DIEGO DURÓN: REFLEXIONES EN TORNO A SU INSPIRACIÓN CANARIA

NOELIA RODRÍGUEZ MARTÍN
Universidad de Salamanca

«Estamos en deuda con el Maestro de Capilla don Diego Durón, compositor de grandes méritos; su personalidad, su amor a nuestra Isla, su especial devoción a nuestra Virgen del Pino, su dedicación al magisterio durante más de medio siglo en nuestra ciudad, le hacen merecedor de la admiración y recuerdo perpetuo de todos los canarios» [1].

Han pasado más de treinta y cinco años desde que Lola de la Torre escribiera estas palabras y quizás sigamos en deuda con este maestro, cuyas obras están a la espera de transcripciones y estudios analíticos [2], con el fin de conocer algo más sobre su música.

INTRODUCCIÓN

Un testimonio [3], fechado a comienzos de 1500, el cual narra la vida del confesor de la Reina Isabel la Católica, nos da noticia de la

[1] TORRE TRUJILLO, Lola de la: «La capilla de música de la Catedral de las Palmas y el compositor Don Sebastián Durón» en *Revista del Museo Canario*, 1963; pp. 48-49.

[2] En este sentido sólo podemos destacar los trabajos realizados por Lothar G. SIEMENS.

[3] El texto lo recoge LÓPEZ-CALO, J. en *Historia de la Música española: Siglo XVII*; n.º 3, p. 114.

sustitución de los responsorios por los villancicos en los maitines de Navidad [4], con el fin de que el pueblo pudiera asimilar los misterios de la Fe. El éxito de los villancicos fue tal que se extendió rápidamente a otros momentos del calendario litúrgico: el Corpus, las fiestas de los Santos o de la Virgen [5].

Muchos villancicos tenían como protagonistas a personajes populares o exóticos, que hablaban con modismos de sus lenguas o dialectos, suscitando la risa y el jolgorio dentro del templo.

Este hecho causó la indignación de algunos sectores del clero, y en numerosas ocasiones se intentó prohibir la interpretación de los mismos; pero, a pesar de todo, los villancicos pervivieron hasta finales del siglo XVIII, en el que fueron sustituidos por los responsorios en latín.

La introducción, pues, de personajes extranjeros —polacos, moros, negros, portugueses— o de españoles —vizcaínos, gallegos— en los villancicos de Navidad, nos está haciendo referencia a la idea de UNIVERSALIDAD del Nacimiento, que no sólo quedó sistematizada con la incorporación de personajes de distintas nacionalidades, sino también por el uso de personajes de distinta condición social; prueba de ello son algunos de los villancicos de Diego Durón:

«*Escuchad, cortesanos*» a 10v y arpa, 1707
«*Un pastor que en valentías*» a 8v, 1676
«*Sacristanes*» a 6v y arpa, 1682
«*Theólogos y Beatas*» a 6v y arpa, 1682
«*Porque soy jardinero*» a 4v y b.c., 1699

En los villancicos de Navidad, se nos muestra que el Dios nacido es el único y común para todos, al cual debemos adorar. Nos encontramos por ejemplo, portugueses y gallegos conviviendo en el mismo villancico «*Un portugués y un gallego*», *a 6v 1676,* pero Diego Durón también hace uso de personajes populares del pueblo canario.

Desde mi punto de vista, detrás de la música y de todo lo que pudiera representar el villancico como «espectáculo», subyace un programa ideológico; una forma más para hacer llegar al pueblo inculto un mensaje universal. Para ello se toman referencias y textos bíblicos que se adaptan a las circunstancias de la vida cotidiana del «hombre barroco isleño»; un ejemplo es «*Al Alcalde de Tejeda*» que trataré posteriormente.

[4] Para más información consultar: RUBIO, S.; *Historia de la Música española: Del «Ars Nova» hasta 1600*. Capítulo 2: «Organización litúrgica y formas musicales», pp. 71-101.

[5] De Diego Durón nos han llegado doce villancicos dedicados a Santa Ana.

DURÓN Y SUS VILLANCICOS

Diego Durón (1653-1731), nacido en Brihuega, Guadalajara, llega a Las Palmas de Gran Canaria en 1676, estableciéndose como maestro de capilla en la Catedral de Santa Ana de dicha ciudad, tras haberlo intentado en las provincias de Cuenca y Teruel en 1675. La producción musical de este compositor es amplia y variada, nos han llegado un total de 462 obras aproximadamente, de las cuales 420 son villancicos, catalogados por Lola de la Torre y publicados en la Revista del Museo Canario [6].

No ha de extrañarnos el elevado número de villancicos de Diego Durón, teniendo en cuenta la popularidad que adquirió este género en la segunda mitad del siglo XVII. Ello dio lugar a que una de las obligaciones del maestro de capilla consistiera en componer gran número de villancicos para cada fiesta del año. Este repertorio debía renovarse de una temporada a otra. El maestro, con el fin de impresionar y sorprender, acudía a un gran despliege de medios: desde la utilización de tres voces hasta el gran villancico policoral de dieciséis, divididas en cuatro grupos de cuatro voces cada uno.

La participación instrumental ocupa un lugar relevante dentro de los villancicos de Diego Durón: las flautas, sacabuches y chirimías aparecen en 1680; las cornetas hacia 1700; en 1713 el violón y en 1724 los violines en el villancico «*Sale el Alba, nace el día*». Por último, un aspecto ha destacar en el villancico «*El Torneo*» de 1710, en el que intervienen un clavicémbalo.

En el catálogo de sus obras aparecen dos villancicos que por su título nos aluden a una temática canaria: «*Al Alcalde de Tejeda*» y «*Los muchachos de Canaria*» a 8v, con instrumentos y bajo continuo. Probablemente éstos no debieron ser los únicos. Un estudio realizado por Lothar G. Siemens sobre el villancico «*de Ángeles y Pastores*» de 1692, encontró una melodía popular romancesca que se canta en La Palma, El Hierro y La Gomera: un romance tradicional con el clásico pie *Qué lindo romero nuevo, nuevo qué lindo romero* [7]. Estimo oportuno investigar la posibilidad de que exista un mayor número de villancicos con temática canaria, imposibles de testimoniar sólo a través del catálogo de sus obras, aunque científicamente comprobables con un estudio directo y detallado de los textos y la música.

---

[6] *Revista del Museo Canario*: Vol. XXV 1964, n.º 89-92, «El Archivo de Música de la Catedral de las Palmas», pp. 181-242.

[7] SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: «Villancicos representados en el siglo XVII: El de ángeles y pastores de Diego Durón 1692», en *Revista de Musicología*, Vol. X, 1982, pp. 547-558.

Hay que recordar que los textos de los villancicos no salían de la pluma del compositor sino que se los proporcionaba un letrista externo (seglares, clérigos, frailes, monjas e incluso canónigos), cuyo nombre nunca se hace constar. No debemos descartar la probabilidad de que éste fuera isleño.

Sin embargo, no fue práctica común utilizar el elemento musical popular en los villancicos del siglo XVII-XVIII. Esto, junto a la introducción del personaje canario en los villancicos, debemos considerarlo genialidad y excepción del maestro Durón.

«*Al Alcalde de Tejeda*» es un ejemplo de inspiración y temática canaria. En la portada aparece escrito: «Navidad A8. Alcalde. Mº Don Diego Durón. Año de 1713». Para su catalogación se utilizó el primer verso que aparece en el villancico, quedando titulado como «*Al Alcalde de Tejeda*». Sin embargo, en la portada primigenia reza sólo el título más neutro de «*Alcalde*».

Se trata de un villancico de Navidad a 8v, con violón y bajo continuo; lo integran once particellas: cada una firmada por el maestro en el lado superior derecho y especificando la voz y el coro a la que pertenece. Se caracteriza por la policoralidad, ocho voces divididas en dos coros: primer coro —tiple, altus, 2 tenor— y el segundo coro —tiple, 2 altus, bajo—. El esquema formal es típico del villancio del Barroco español, combinación de estribillo y copla con una pequeña introducción.

INTRODUCCIÓN: presentación del hecho cantado por el primer coro —tiple, altus, tenor— y localización del alcalde por el topónimo Tejeda a propósito de un pueblo de Gran Canaria:

1. *Al Alcalde de Tejeda*
que el ganado alborotó
la Noche Buena pasada
vestido de cazador

2. *Después de haberse dormido*
los sesos en la elección
de un festejo no común
lo echan en el concejo hoy.

ESTRIBILLO: es la sección más elaborada del texto, se realiza un diálogo entre el alcalde y el concejo de la siguiente forma:

2S, T, 3A, B:[8]
Atención
que empieza hablar su merced

[8] El concejo: dos tiples, tenor, tres altus y bajo.

el Alcalde Pero Antón
el Alcalde Pero Antón
el Alcalde Pero Antón
Atención, atención
dice muy bién
atención, atención
que su señoría habla:

T:[9]
Tiene mucha cortesía
nora mala para vos

2S, T, 3A, B:
Atención
Atención

T:
Al mismo rey en persona
O soy alcalde o no soy

2S, T, 3A, B:
Dice muy bien
Atención

T:
Así me llamo

2S, T, 3A, B:
Que su señoría habla
Atención

T:
Avisar, escribano
junto a mí y todito
cuanto yo fuera diciendo
entendéis

Así se va sucediendo el diálogo, imposible de reproducirlo por completo dada su extensión. Hay algunas expresiones utilizadas por el concejo para ridiculizar la figura del alcalde Pero Antón: «*pasen sus figuras hoy*», «*gallarda invención*» o «*eso va lindo*».

En medio del diálogo se introducen cuatro sextillas cantadas por el tenor que personifica al alcalde; el último verso de cada estrofa rima: «*Faraón*», «*pasión*», «*Asunción*» y «*frisón*», rima que también aparece en el último verso de las tres estrofas que forman la copla «*gallarda invención*».

1. *Pués será el paso primero,*
la Borrica de Balán,
luego irá con su gaván,
de martas al Rey Asuero,

[9] El alcalde: tenor.

y después con un harnero,
zarandando Faraón.

2. *Cerniendo con dos cedazos,*
y su trapo en la cabeza,
irá aquella buena pieza,
Caín con un diablo en brazos,
y dándole picotazos,
el Gallo de la Pasión.

3. *Irá Holofernes hilando,*
dos copitos de la rueca,
y en el caballo Bavieca,
Caifás escaramuzando,
después Herodes cantando,
maitines de la Asunción.

4. *Danzando el Canario a veces,*
irá Londres y Castilla,
haciéndoles con la villa,
con cincuenta almireses,
y un grillo tirando nueces
sobre un caballo frisón.

El texto está remitiendo constantemente a referentes bíblicos e históricos relacionados de forma arbitraria: Bavieca, el caballo del Cid, «la borrica de Balán» (Nm. 22, 22-35), «el Rey Asuero» (Est.5, 1c-1d), «Caín» que aparece en el Génesis o el «gallo» en los Evangelios según San Mateo, San Marcos o San Lucas.

Es interesante el uso de palabras que podemos situar dentro del ámbito rural: «harnero», «zarandando» o «cedazo» que identifican al personaje protagonista y al pueblo que las escucha.

El v. 19, «Danzando el Canario», es la incorporación del individuo canario con identidad propia, de la misma manera que en otras obras se introducen gallegos o vizcaínos.

El estribillo finaliza con la intervención al unísono de todas las voces que cantan: «Atención a la mogiganga» [10], esta expresión nos sitúa en el ambiente que se describe a continuación.

COPLA: conclusión y salvación:

1. *Vaya Adán de gala y boya*
libre de aquella prisión
en que le puso la culpa

[10] Era una fiesta pública en la cual se ridiculizaban personajes.

eso va lindo
gallarda invención

2. *Vaya la muerte corrida*
delante del resplandor
que difuende el rostro bello
eso va lindo
gallarda invención

3. *Vaya el diablo fugitivo*
despeñada exhalación
a impulsos del tierno pie
eso va lindo
gallarda invención.

Tras haber sido acusado el alcalde por alborotar el ganado vestido de cazador, queda finalmente libre de toda culpa: «*Vaya el diablo fugitivo, despeñada exhalación, a impulsos del tierno pie*», las fuerzas del Mal personificadas en el Diablo, huyen enloquecidas ante la presencia del Niño Dios que ya nació.

CONCLUSIÓN

Tras el examen de este ejemplo, vemos cómo la producción de villancicos navideños de Diego Durón puede ser una fuente nada desdeñable para el estudio de la cultura insular del siglo XVII y para la detección de rasgos canarios en las obras musicales cultas del Barroco generadas en Canarias. Es una lástima que no se conserve la producción de villancicos de sus antecesores en la capilla de música de la catedral de Las Palmas, los maestros Rojas Caballero, Redondo, Figueredo y Yoldi. Pero la cuantiosa producción de Diego Durón suple con creces esta falta, tanto por su variedad como por su calidad. Su estudio nos deparará, sin duda, gratas sorpresas.

BIBLIOGRAFÍA

Biblia de Jerusalén. Ed. Desclèe de Brouwer. Bilbao, 1975.

LÓPEZ-CALO, J.: *Historia de la música española: Siglo XVII*. Alianza Música. Madrid, 1983; pp. 113-122

QUEROL GALDAVÁ, M.; «Villancicos polifónicos del siglo XVII» en *Monumentos de la Música Española XIII: Música Barroca Española*. Vol. III. Barcelona, 1982, pp. 7-15

QUEROL GALDAVÁ, M.; «La producción musical de los hermanos Sebastián y

Diego Durón. Catálogo de sus obras», en *Anuario Musical*: Vol. XXVIII-XXIX 1973-1974. Barcelona, 1976, pp. 209-215

RUBIO, S.; *Historia de la música española: Desde el «ars nova» hasta 1600.* Alianza Música. Madrid, 1988.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: «Villancicos representados en el siglo XVII: El de Ángeles y Pastores de Diego Durón (1692)», en *Revista de Musicología*, Vol. X, 1987, n.º 2. Madrid, 1987, pp. 547-558.

TORRE DE TRUJILLO, Lola de la: «La capilla de música de la catedral de Las Palmas y el compositor Don Sebastian Durón», en *Revista del Museo Canario*, 1961; pp. 48-49.

TORRE DE TRUJILLO, Lola de la: «El Archivo de Música de la Catedral de Las Palmas I» en *Revista del Museo Canario*, 1964, pp. 181-216.

DOCE CANTADAS RELIGIOSAS DE JOAQUÍN GARCÍA

MARÍA-SALUD ÁLVAREZ
Sevilla

El compositor valenciano Joaquín García fue maestro de capilla en la Catedral de Las Palmas desde 1735 hasta 1779, fecha de su muerte. Dedicó, pues, casi toda su vida profesional a la composición y a la dirección de la capilla musical de la catedral grancanaria. Su tarea no era fácil, pues venía a ocupar la plaza que dejara vacante en 1731 Diego Durón.

Entre las numerosas obligaciones de su magisterio de capilla, se encontraba la de componer en el curso del año veinticuatro villancicos (en realidad se trata de villancicos, tonadas y cantadas), así como otras obras en lengua latina que, ocasionalmente, podían encargársele. En esto radica la considerable desproporción entre el número de sus composiciones religiosas latinas y las tradicionales en lengua romance: cincuenta y cuatro obras entre antífonas marianas, cánticos espirituales, himnos, motetes, misas y salmos, frente a las quinientas quince piezas en español, obras que se conservan en el archivo de música de la catedral de Las Palmas.

Por tanto, si es cierto que se necesitaban composiciones nuevas en lengua romance a intervalos regulares: «diez villancicos de Navidad, los nueve para los maitines y el uno para la calenda, más tres villancicos para los maitines de los Santos Reyes, más ocho villanci-

cos para la víspera, día y octava del Corpus, más un villancico para la Ascensión del Señor, más un villancico para la Asunción de Nuestra Señora, más un villancico para el día de la Señora Santa Ana»[1] (ésta era una de las obligaciones más trabajosas de los maestros de capilla en los centros religiosos de toda España), tenemos que concluir que se ha perdido casi la mitad de su producción, ya que durante su prolongado magisterio debió componer aproximadamente un millar de pequeñas piezas para todas estas festividades. Es, pues, Joaquín García un ejemplo de fecundidad y laboriosidad, como sucede con tantos otros compositores de su época.

En el conjunto de su obra, los villancicos son las formas más utilizadas en las diversas festividades del año eclesiástico, escritos los más a varias voces (entre cuatro y ocho es lo habitual), unos cuantos a solo o a dúo, y únicamente unos pocos sobrepasan las ocho voces —nueve y diez podemos encontrarnos en algunos villancicos de calenda—. Atrás han quedado las impresionantes agrupaciones policorales que utilizaba su antecesor en el cargo, Diego Durón. Por el contrario, una escasa minoría la componen sus tonadas, y éstas sólo aparecen en los primeros años de su estancia en Las Palmas. Son piezas todas estas enraizadas en la tradición de la música española de los siglos XVI y XVII.

Pero son las cantadas las composiciones que revisten mayor interés para el estudio de la música en las islas Canarias, por la novedad que supone utilizar con regularidad una forma musical, ya ampliamente conocida en los círculos musicales de nuestro país desde los comienzos del XVIII, que contrasta con los villancicos y tonadas, y a los que llega a sustituir en determinadas funciones. En este aspecto, se nos muestra Joaquín García como un renovador.

La coexistencia de villancicos y cantadas, es decir, de formas españolas e italianas, era normal en todas las catedrales hispanas. Es más, pueden encontrarse bajo el nombre genérico de «villancico» recitados y arias, así como incluir en una cantada religiosa, formada por la pareja recitado-aria, estribillos y coplas. Se influyen mutuamente con respecto a las piezas que los integran, pero también con relación a otros elementos musicales.

Se conservan unas cien cantadas de García, pero, sin temor a equivocarnos, podemos duplicar el número de las realmente compuestas en proporción al de obras perdidas. Adviértase hasta qué

[1] Esta relación ha sido tomada de Lothar SIEMENS: *Joaquín García (ca. 1710-1779). Tonadas, villancicos y cantadas*. Instituto de Música Religiosa: Cuenca, 1984, p. 11.

punto son importantes en el conjunto de la obra del compositor valenciano. De ahí que, de las ocho piezas que debía escribir anualmente para la festividad del Corpus, algunas sean cantadas: una, dos o tres, según los años, menos en cinco de su prolongada estancia en la isla canaria. Asimismo, Joaquín García va alternando a lo largo de los años las cantadas y los villancicos con que se solemnizaba la fiesta de Santa Ana. Y aunque son escasas las obras conservadas correspondientes a la Navidad, también se encuentran entre los villancicos unas pocas.

No obstante, no las considera apropiadas para la calenda de Navidad, para la que siempre escribe un villancico con un número elevado de voces —según una costumbre muy arraigada desde el siglo XVII, que seguían todos los compositores—, ni para Reyes —sólo se conservan dos: *Déjame, que he de hacer...* (1742), que estudiamos aquí, y *Estrellas más que el sol* (1765)—, ni para las festividades de la Asunción y de la Ascensión (si exceptuamos la cantada *¿Qué es esto, padre amante?*, de 1769, para esta última fiesta), pues apenas si aparecen entre las obras que se encuentran en el archivo de la catedral de Las Palmas [2]. Como es lógico, estas conclusiones están sujetas a un margen de error debido al número de piezas presumiblemente perdidas o extraviadas, o a que alguna se repitiera en años sucesivos, a pesar de lo inhabitual de su reposición.

Aun con todo, de esto puede deducirse que, a juicio de Joaquín García, las cantadas se adaptaban mejor a unas determinadas festividades que a otras. Por ello, la mayoría de las estudiadas aquí están destinadas a celebrar el Corpus, en concreto nueve, y las tres restantes pertenecen a las celebraciones de la Navidad, Reyes y Santa Ana.

1. LAS CANTADAS RELIGIOSAS DE JOAQUÍN GARCÍA

Joaquín García compone sus cantadas desde los comienzos de su magisterio en la catedral grancanaria. La más antigua conservada, *Mas ya, señor*, data de 1736, e ininterrumpidamente renueva su repertorio hasta 1778, fecha en la que escribe la última, *Ah, del Olimpo*, ambas para la festividad del Corpus.

En ellas se observa un claro predominio de las escritas a una sola voz, seguidas de lejos por aquellas que son *a dúo*. Sólo dos esca-

[2] Lola de la TORRE: *El archivo de música de la Catedral de Las Palmas*. Museo Canario: Las Palmas, 1964.

pan a esta norma: *Oh, soberano Dios* (1775), a tres voces, y *Admiración del ángel* (1759), a cuatro. Desde la implantación de la cantata en España a finales del XVII, existía una tendencia general a escribir estas piezas para un solista o dos y, como vemos, García se acomoda a ella.

En general, su acompañamiento instrumental está formado por los violines y el bajo continuo. Sin embargo, se observa cómo los instrumentos más usados en la música barroca del XVII y principios del XVIII —bajoncillos, cornetas o arpas— van cediendo el paso a otros de uso más moderno, como los oboes, las flautas y las trompas. Sin duda, la preponderancia de los violines en estas pequeñas piezas suyas nos lleva a un manifiesto adelanto de la música en lo que a acompañamiento instrumental se refiere en el ámbito de la catedral. La influencia de la música italiana se hacía sentir también en este aspecto. Sin embargo, estos instrumentos apenas si realizan en estas obras las figuraciones rápidas utilizadas por otros compositores contemporáneos.

Para comprender el lenguaje musical de Joaquín García, nos vamos a centrar en el estudio de doce cantadas que abarcan casi toda su vida profesional como maestro de capilla en la catedral de Las Palmas. Unas han sido ya publicadas: *Atención, que hoy empieza* (1737), *Tremendo Sacramento* (1740), *Oh, soberano augusto* (1744), *De brillante hermosura* (1745), *Cuantos el sol enciende* (1757), *Asombroso milagro* (1757), *Oh, Dios inmenso* (1758)[3] y *Noble, majestuosa* (1757)[4], pero otras aún están inéditas: *Déjame, que he de hacer...* (1742), *Venid, labradores* (1742), *Hoy celebra la tierra* (1748) y *Oh, soberano Dios* (1775)[5].

Cada cantada presenta un texto coherente formado por diversas estrofas que adecúan su métrica a la forma musical a la que van destinadas: introducción, recitado, aria o final. Asimismo, la letra condiciona su longitud y la posición de las cadencias importantes. Estos textos se caracterizan por su mediocridad o escaso valor poético, aunque a veces puedan llegar a ser humorísticos, como en la cantada de Reyes *Déjame, que he de hacer...*, que se presenta en forma de diálogo, con preguntas y respuestas.

---

[3] Véase Lothar SIEMENS, *op. cit.*

[4] Miguel QUEROL: *Música Barroca Española*, vol. V. *Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos*. I.E.M.: Barcelona, 1973.

[5] Desde aquí quiero expresar mi agradecimiento a mi amigo Lothar Siemens por haberme facilitado las fotocopias de las tres primeras cantadas, y a Cristina Molina —quien actualmente realiza un estudio monográfico sobre Mateo Guerra— por la transcripción de *Oh, soberano Dios*.

2. ESTRUCTURA DE LAS CANTADAS DE JOAQUÍN GARCÍA

Estas doce cantadas religiosas se componen, básicamente, de recitado y aria [6], según parece ser la costumbre generalizada de los compositores españoles de mediados de siglo, que se alternaba con la doble pareja recitado-aria. Sin embargo, en *Venid, labradores* esta pareja viene precedida de una introducción. Introducción que también se observa en *Hoy celebra la tierra*, pero como sustituta del recitado. Asimismo, en tres de ellas, *Atención, que hoy empieza*, *Tremendo Sacramento* y *Hoy celebra la tierra*, se añade un lento movimiento final, con el que se cierran estas cantadas. Por tanto, se incluyen dos o tres movimientos, pero en ningún caso se sobrepasa este número.

En estas cantadas de Joaquín García no se utilizan ni los estribillos ni las coplas que otros compositores coetáneos integraban en ellas, ya fuesen religiosas o profanas. Así, en las de José de Nebra [7], en las de Antonio Literes [8], José de Torres [9] o Francisco Courcelle [10], por citar a algunos autores de la primera mitad del siglo vinculados a la corte; o en las del maestro Valls [11], Pedro Rabassa o José Pradas [12], compositores relacionados con el área mediterránea. Nos centramos en estas áreas porque es probable que Joaquín García estudiara, si no con estos maestros en concreto, sí con quienes pudieron estar en contacto con ellos o con su obra.

Todos los movimientos de una cantada se encuentran en una misma tonalidad, lo que les proporciona un elemento de cohesión. Las tonalidades de estas doce cantadas abarcan un ámbito de dos

---

[6] Joaquín García utiliza los términos españoles *recitado*, que hemos respetado, y *area* en todas estas cantadas.

[7] R. STEVENSON: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, 1970; Mª Salud ÁLVAREZ: *Cuatro villancicos y una cantada de José de Nebra (1702-1768)*. I.F.C.: Zaragoza, 1995.

[8] J. J. CARRERAS: «La cantata de cámara española de principios del siglo XVIII: El Manuscrito M-2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias», en *Actas del Congreso «Música y Literatura en España. 1600-1750»*. Valladolid, 1997, pp. 65-120, p. 70.

[9] Begoña LOLO: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez-Bravo (h.1670-1738)*. Univ. Autónoma: Madrid, 1988.

[10] J. PERIS LACASA: *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Ed. Patrimonio Nacional: Madrid, 1993.

[11] Louis JAMBOU: «Cantatas solísticas de Valls y compositores anónimos. Identidad y ruptura estilística», en *Revista de Musicología*, vol. XVIII, 1995, 291-325.

[12] V. RIPOLLÉS: *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Inst. d'Estudis Catalans: Barcelona, 1935.

sostenidos a tres bemoles, como solían utilizar sus contemporáneos. Sólo fugazmente, en pasajes modulantes, puede ampliar estos límites, por lo general convirtiendo un modo mayor en menor, o viceversa.

Además, estas cantadas religiosas, al estilo de las cantatas sacras italianas, se caracterizan por su brevedad. No puede olvidarse que se conciben como parte de una ceremonia más amplia, que podía incluir otras cantadas, villancicos, o incluso, piezas en latín.

2.1. Las arias *da capo*

Todas las arias son *da capo* —en su época ya no se concebía otra forma de aria—, con la habitual estructura *A B A*, y en la que la primera sección *A* se articula en dos periodos, *a'* y *a"*, lo que venía exigido por la repetición del texto, aunque el segundo es más amplio y desarrollado que el primero. Los límites entre secciones y periodos los establecen, invariablemente, los *ritornelli*. Es una norma, pues, en Joaquín García la presencia de un *ritornello* inicial, que nos prepara y anuncia los temas que luego ha de interpretar la voz (en unas pocas) o las figuraciones que la acompañarán (en la mayoría); de otro, para reforzar la articulación de la primera sección en dos periodos, y de un tercero, para cerrar con brillantez el aria, y que suele ser la repetición casi exacta del primero.

La primera sección con su doble articulación y la presencia de los *ritornelli* resulta de mayor interés que la segunda, que no puede llegar a considerarse sustancialmente como una sección contrastante (no varía ni melódica ni rítmicamente, así como tampoco modifica el metro o el *tempo*, ni disminuye el número de instrumentos acompañantes, pero sí se produce un cambio de tonalidad), y este hecho se aprecia, incluso, en su longitud. Aunque en algunas arias *B* es aproximadamente la mitad de *A*, como en *Venid, labradores*, *Hoy celebra la tierra* o *Cuantos el sol enciende*, puede llegar a reducirse hasta su quinta o sexta parte, como en *Tremendo Sacramento*, *De brillante hermosura*, *Asombroso milagro* o *Noble, majestuosa*.

Esta estructura del aria *da capo*, con su alternancia de fragmentos vocales e instrumentales, y de secciones, viene consolidada por el juego de las tonalidades. Era habitual que se modulara a la mitad de la primera sección a la tonalidad de la dominante, mientras que en *B*, la segunda, se produjera un desplazamiento hacia la tonalidad del VI grado, es decir, hacia el relativo menor. Y esto es lo que observamos en las arias que se encuentran en modo mayor —*Tre-*

mendo Sacramento, Déjame, que he de hacer..., Venid, labradores, De brillante hermosura, Hoy celebra la tierra y *Noble, majestuosa—*.

Sin embargo, si el aria se encuentra en modo menor no existe la regularidad de las anteriores. La modulación más utilizada en la primera sección es, no obstante, la de su relativo mayor, como sustituta de la de dominante en la mayor parte de los compositores —*Atención que hoy empieza, Oh, soberano augusto, Asombroso milagro* y *Oh, soberano Dios*—, tonalidad que se repite en la segunda sección de las dos primeras arias citadas, mientras que en las dos segundas se modula a la dominante. Sólo en las arias de las dos cantadas restantes se aparta de esta norma, pues a la mitad de su primera sección o permanece en la tonalidad de origen, como en *Cuantos el sol enciende*, o modula a la tonalidad de la subdominante, *Oh, Dios inmenso*, reservándose en ambas la tonalidad del relativo mayor para la segunda sección.

Los recitados preceden a las arias, a excepción de *Hoy celebra la tierra*, y son todos secos, es decir, la voz se apoya únicamente en los acordes del continuo. Se caracterizan por su brevedad (de diez a diecinueve compases), menos el de la cantada *Déjame, que he de hacer...* que es más extenso por el texto al que acompaña. En los recitados a dúo o a trío, las voces van dialogando hasta un periodo del texto, el último es el más significativo, en que declaman juntas.

Se caracterizan por su silabismo y por su sencillez melódica. Son habituales los silencios como expresión musical de las pausas finales de verso, así como la fórmula estereotipada de cuarta descendente que señala las cadencias; unas veces éstas coinciden con el término de un periodo del texto, pero son norma en los finales.

Todos estos recitados se encuentran en la misma tonalidad del aria siguiente, preparando su entrada. Existe en ellos cièrta unidad tonal —presentan armadura— que constituye el marco general en el que se producen breves modulaciones de una concisión acusada. Desde la tonalidad principal se modula a otras cercanas, pero el resultado de este recorrido es poco imaginativo.

En consecuencia, nada diferencia a Joaquín García de cualquier compositor contemporáneo, ya que sus arias y recitados se ajustan a la estructura establecida, que se repite rígidamente.

2.2. Introducciones y finales

Las introducciones y finales pertenecen a las cantadas más tempranas *Atención, que hoy empieza* (1737), *Tremendo Sacramento*

(1740), *Venid, labradores* (1742) y *Hoy celebra la tierra* (1748). La introducción de *Hoy celebra la tierra* se amolda a las características de un recitativo *accompagnato*, no en vano se sustenta en una sucesión de versos heptasílabos y endecasílabos, y sustituye al recitado. El acompañamiento instrumental del violín y el violón, mediante un motivo rítmico de gran fuerza (semicorcheas con puntillo), subraya las frases del texto con entradas en las pausas, que se producen cada tres o cuatro compases. Asimismo, las modulaciones son constantes y siempre vienen reforzadas por cadencias. Carece, pues, de la flexibilidad de los recitativos *secos*.

Sin embargo, la de *Venid, labradores* se articula en dos secciones de longitud similar, como ocurre también con el final de *Hoy celebra la tierra*, lo que viene dado por la métrica. El juego de las dos voces de cada cantada es similar, o cantan simultáneamente a distancia de tercera o sexta, o una voz imita a la anterior, pero siempre cadencian juntas.

Los finales de *Atención, que hoy empieza* y *Tremendo Sacramento* se sustentan en versos de arte menor que se corresponden con breves frases seguidas de una pausa. Están tratados a modo de *ariosi*, destacando en ellos su expresividad, sus notas de larga duración, un uso más acentuado del cromatismo, la especial incidencia de la secuencia de quintas y la presencia de síncopas antes de las cadencias. Es significativo el uso de las escalas como elemento melódico en la voz y en el bajo, pero también por la coincidencia en un mismo pasaje de las escalas menores ascendente y descendente.

3. ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE SU LENGUAJE MUSICAL

Para iniciar un acercamiento al estilo de Joaquín García, es necesario abordar, aunque de forma concisa, los distintos elementos que hacen de estas cantadas algo coherente y único.

3.1. El sonido

Todas estas cantadas están escritas para voz solista de alto —*Cuantos el sol enciende* y *Asombroso milagro*—, o tenor —*Atención, que hoy empieza, Tremendo Sacramento, Oh, soberano augusto, De brillante hermosura, Noble, majestuosa* y *Oh, Dios inmenso*—; para dúos de dos sopranos —*Venid, labradores* y *Déjame, que he de hacer* (aunque en esta última el aria está cantada sólo por el soprano pri-

mero)— o de alto y tenor, *Hoy celebra la tierra* (aquí es el tenor quien calla en el aria), e incluso, contamos con una cantada a tres voces: soprano, alto y tenor, *Oh, soberano Dios*.

El acompañamiento instrumental, necesario para crear contraste, suele ser tan variado como las voces, aunque siempre reducido, como se observa en las cantadas de la mayoría de sus contemporáneos [13].

La presencia del bajo continuo, interpretado por cierto número de instrumentos —unas veces se precisan, otras, no— nos sitúa de lleno en el periodo barroco. Una sola cantada, *Venid, labradores* (1742), carece de otros instrumentos acompañantes, si no es el ineludible bajo continuo. La utilización de los demás parece depender de la festividad a la que iba destinada la cantada —así la de Navidad *Noble, majestuosa* (1757) lleva un acompañamiento de oboes y bajones (la más rica de este grupo de doce con respecto a su instrumentación, lo que le permite establecer un diálogo no sólo de los instrumentos con el tenor, sino también de los oboes con los bajones)—; de su carácter —como en *Oh, Dios inmenso* (1758), cuyo acompañamiento de flautas se adecúa a su *area amorosa*—, o de la libre elección de uno u otro timbre instrumental, el más apropiado a las voces solistas, por parte de García.

Unas cantadas presentan como acompañamiento de la voz solista a los violones —*Atención, que hoy empieza* (1737) y *Tremendo Sacramento* (1740), las más antiguas de las que hemos seleccionado aquí—, otras a los violines —*Déjame, que he de hacer...* (1742), *Oh, soberano augusto* (1744) y *Asombroso milagro* (1757)—, y a la combinación de ambos, violín y violón, como en *Hoy celebra la tierra* (1748), dedicada a Santa Ana. Pero también utiliza los bajones en *De brillante hermosura* (1745) y en *Cuantos el sol enciende* (1757), y los oboes en *Oh, soberano Dios* (1775). Todo un despliegue de posibilidades tímbricas que manifiestan la inventiva del compositor valenciano, haciendo de cada aria un caso particular.

En general, las voces cantan acompañadas de los instrumentos y del bajo continuo, pero en muchos pasajes, e incluso, en arias completas los instrumentos realizan sus figuraciones en las pausas, dejando a la voz sostenida sólo por el bajo, incluso en los finales, como ejemplo destacado el aria de la cantada *Noble, majestuosa*. Existe, pues, un claro predominio de la polaridad melodía-bajo. Las líneas melódicas instrumentales ceden su importancia a las voces

[13] Véanse, por ejemplo, las cantadas de Iribarren en M. QUEROL, *Cantatas y canciones...*, op. cit.

solistas, a las que arropan e incluso doblan, aunque en algunos fragmentos logren equipararse con ellas y manifestarse en igualdad de condiciones. De ahí, la posibilidad de intercambiar motivos que pasan de los instrumentos a la voz, o viceversa, como se observa en el aria de *Atención, que hoy empieza*, donde una escala descendente cromática que realiza el bajo en el *ritornello* inicial, es utilizada más adelante por la voz para introducir variedad en el segundo periodo de su primera sección. O por el contrario, una célula motívica en progresión que aparece en el segundo periodo del aria de *Oh, soberano augusto*, sirve a los violines como acompañamiento en un fragmento destacado de *B* por sus diferencias rítmicas. Sea cual sea el procedimiento utilizado por estos instrumentos acompañantes, el resultado es siempre una trabazón decisiva para el interés musical de la cantada.

Las particellas de sus obras conservadas en la catedral grancanaria carecen de las indicaciones dinámicas habituales en los compositores barrocos. Se precisan, no obstante, efectos de *eco* para las voces en algunas cantadas, *Atención, que hoy empieza* y *Oh, soberano Dios*, pero en otras, para los instrumentos acompañantes en *De brillante hermosura* y *Cuantos el sol enciende* (este efecto resulta expresivo en las dos últimas cantadas por estar situado en fragmentos, donde la voz solista realiza vocalizaciones o mantiene notas de larga duración, y porque implica un cambio en las figuraciones del acompañamiento).

Como es natural, existen matices implícitos que se derivan de la inflexión musical, así como los que proceden de la combinación de los instrumentos con las voces solistas. Joaquín García parece no prestar atención a este aspecto en su obra escrita, aunque pueden justificarse estos descuidos por el hecho de ser él mismo el director de su composición, según estaba dispuesto, y la particular circunstancia de ser piezas de uso pasajero.

3.2. El ritmo

De la misma manera que Joaquín García tiende a combinar diferentes voces e instrumentos cada año y en cada obra, también se inclina por la variedad en el metro y el *tempo* de las arias de sus cantadas. Nos encontramos con compases de 4/4, 2/2, 3/4, 3/8, 6/8 ó 12/8, que se combinan con *tempi* sosegados, expresados con los términos *Andante, Moderato* o con el más antiguo *Despacio*. Una cantada, *Déjame, que he de hacer...*, presenta un aria *Muy viva*, mientras

que otras cinco carecen de la expresión de *tempo* (resulta significativo que sean, en concreto, las cuatro arias en compás de 4/4, además de una en 3/4). Por último, una sola aria, la de la cantada *Oh, Dios inmenso*, lleva la indicación *area amorosa*, lo cual implica tanto al movimiento como al carácter de esta pieza.

Para la *introducción*, en las dos cantadas que la presentan, utiliza el compás de compasillo sin expresión de *tempo*, mientras que para el movimiento *final* con que concluyen tres de las cantadas, el 4/4 ó 3/4 se combina con *tempi* lentos o muy lentos, como *Despacio* o *Grave*.

Las arias presentan, básicamente, unos motivos rítmicos en las melodías y en las figuraciones instrumentales que se mantienen tanto en la sección *A* como en *B*. De ahí, la señalada personalidad de cada una de ellas. Sin embargo, como medio de evitar la monotonía, subrayar momentos importantes o preparar una cadencia, Joaquín García puede interrumpirlos o ponerlos en marcado contraste con otros —síncopas, tresillos, notas a contratiempo, puntillos, etc.—, introduciendo modificaciones en el *continuum*. Así, al final de *a"* en *Cuantos el sol enciende* o los finales de *a'* y *a"* en *Noble, majestuosa*.

3.3. La armonía

En estas doce cantadas, García se manifiesta como un compositor que prefiere moverse en un terreno armónico conocido, pero eficaz para sus fines; sin embargo, ensaya ciertos experimentos armónicos. Se caracteriza por la extraordinaria parquedad en el uso de las modulaciones, ya que apenas si se registran las indispensables para estructurar sus piezas, y siempre dentro del marco general preestablecido, como se ha visto en 2.1.

Es indudable que el compositor valenciano se encuentra inmerso en la concepción de la armonía de dominante, lo que no podía ser de otro modo por la época en que le tocó vivir. Sigue, pues, los principios de la denominada práctica común, la propia de los compositores de los siglos XVIII y XIX. Estas pequeñas piezas se basan fundamentalmente en progresiones armónicas en las que prevalecen los grados *I*, *IV* y *V*, es decir, los tonales; de ahí que no resulten extraños en la línea del bajo continuo los intervalos de cuarta y quinta.

Es habitual la yuxtaposición de cadencias auténticas y plagales, que constituyen en algunos pasajes su única base armónica, como en la segunda sección del aria de la cantada *De brillante hermosura*. No obstante, las cadencias rotas, sustitutas de las auténticas, tampoco son ajenas a su vocabulario y sirven de compás de espera hasta

la conclusiva final. El hecho de que la dominante descanse en la primera inversión de la subdominante reiteradamente, le proporciona una fuerza adicional al fragmento final de la sección *B* del aria de *Noble, majestuosa*, al aumentar la efectividad de la cadencia perfecta con que concluye. En efecto, suele reservar las perfectas para los finales de sección o de pieza.

Sin embargo, lo que llama la atención en algunas cantadas de este compositor es el protagonismo que le concede al círculo de quintas. En esto, se asemeja a sus contemporáneos, pero extiende el círculo hasta el VII, lo que era poco común en su época. Quintas ascendentes y descendentes que se desplazan en un viaje de ida y vuelta, en los que recorre minuciosamente todos los grados de la escala, como en las arias de las cantadas *Venid, labradores* y *Oh, Dios inmenso*, por citar las más significativas, aunque están presentes en otras muchas. Asimismo, el trayecto de regreso a la tónica por quintas descendentes se suele caracterizar por el uso de la tríada mayor en lugar de la menor (en especial, nos referimos al III, VI o II grados de un modo mayor), por analogía con la cadencia perfecta (V-I), creando así breves modulaciones ornamentales. A estos acordes se les pueden añadir también séptimas que carecen de la función de dominante, pero son expresivas, como en *Oh, Dios inmenso* (aunque aquí las séptimas podrían entenderse también como bordaduras).

Estos encadenamientos de acordes por cuartas y quintas contrastan con otros en los que el bajo se mueve por movimiento de segunda o tercera. Movimiento melódico del bajo que suele situarse en fragmentos de paso —sirven de enlace entre pasajes de fuerza armónica—, como al final de la segunda sección de *Atención, que hoy empieza* (del V al I entre cadencias auténticas) o en *Oh, Dios inmenso* (del I al V).

Es significativa la ausencia casi absoluta del acorde de sexta y cuarta cadencial, acorde reiteradamente utilizado por todos los músicos de esta época. Es cierto que en unas pocas ocasiones la cuarta aparece como apoyatura de la tercera de un acorde de dominante, pero no puede llegar a considerarse como tal acorde, sólo en las cantadas *Asombroso milagro* y *Cuantos el sol enciende* parece cobrar independencia y haberse incorporado al vocabulario armónico del compositor.

Por el contrario, los acordes de séptima son habituales, tanto las séptimas de dominante, como las mayores y disminuidas (podemos encontrarlas incluso sobre el IV, como preparación de la cadencia final de la segunda sección del aria *Hoy celebra la tierra*). Estas séptimas bien aparecen preparadas —tendencia habitual entre los

compositores españoles de primera mitad del siglo—, bien como notas de paso o bordaduras. Resulta, asimismo, de interés ver cómo también las toma por salto, con lo que se demuestra que para Joaquín García el acorde tenía autonomía. Incluso, puede surgir del acorde de quinta sobre el V para recogerse de nuevo en la consonancia inicial, como se observa en el movimiento final de *Hoy celebra la tierra*. Es más, una vez asimilado este acorde, aunque tímidamente, se pasa mediante un ejercicio de exploración al empleo de la novena, como ampliación del acorde anterior. Acordes que añaden sucesivamente a la sonoridad inicial, la tríada sobre la dominante, la séptima y la novena, para invertir el proceso en un trayecto de vuelta, como en el aria de *Asombroso milagro* (1757), justamente sobre la palabra *vicios*, lo que lo convierte en un procedimiento altamente expresivo.

Joaquín García no siente inclinación por el cromatismo, pero cuando se da, se presenta de la mano de las dominantes secundarias, que pueden aplicarse a cualquier grado de la escala (véase el movimiento final de *Atención, que hoy empieza*, o en arias de *Tremendo Sacramento* y *Cuantos el sol enciende*, en especial), así como del intercambio entre grados modales de los relativos mayor y menor, y, a veces, procede de notas extrañas a la armonía. En cualquier caso, su objetivo es prestarles color armónico a los fragmento en los que se utilizan.

3.4. La melodía

La mayor parte de las arias presenta temas que se amoldan a los versos y a su repetición, por lo que se caracterizan por su irregularidad. Están construidos sobre motivos rítmicos y melódicos, y sobre fórmulas cadenciales, creando una gran variedad. Es posible encontrarnos con algún tema secundario, aunque éste no llega a contrastar con el principal. Pero, además, los diferentes movimientos de las cantadas que presentan introducción o final son temáticamente diferentes.

En sus frases predomina el silabismo, lo cual no impide la presencia de vocalizaciones, si bien de forma comedida, como en *Atención, que hoy empieza*, *Asombroso milagro* o en *Oh, soberano Dios*. Destacan por su corte belcantista las que se producen en *Oh, soberano augusto*, *Noble, majestuosa* y *Hoy celebra la tierra*. Sin embargo, en tres cantadas, *Venid, labradores*, *Cuantos el sol enciende* y *Oh, Dios inmenso*, están ausentes.

Una simple escala diatónica o cromática (*Atención, que hoy empieza*) o la repetición de un mismo sonido (*Tremendo Sacramento*), pueden elevarse a la categoría de motivos, pues el escaso interés melódico que presentan se ve compensado por el ritmo y la armonía. También podemos observar que algunos temas se dejan influir por la base armónica y surgen directamente del acorde, a veces ligeramente adornado, aunque casi siempre combinados con distintas fórmulas rítmicas (motivo del acompañamiento instrumental de *Cuantos el sol enciende* o del comienzo de *B* en *Oh, Dios inmenso* y en *Atención, que hoy empieza*, entre otros). Pero también utiliza frases de perfil ondulado o en arco que suelen moverse por grado conjunto. Este movimiento puede quedar interrumpido por la presencia de saltos que, a veces, tienen una intención figuralista, como en el uso de cuartas, quintas y séptimas disminuidas. Asimismo, en alguna ocasión puede llegar a utilizar motivos descriptivos: toque del clarín y el tambor en *Atención, que hoy empieza.*

En sus frases puede repetirse inmediatamente un motivo melódico —es éste un rasgo típicamente barroco—, que muchas veces coincide con la repetición de un fragmento del texto. Pero, además, esta duplicación parece tener como consecuencia inmediata un cambio en el ritmo o en otra dimensión (*Oh, soberano augusto* o *Cuantos el sol enciende*), o incluso, como preludio a una vocalización (*Noble, majestuosa*). Sin embargo, la recurrencia, aunque ésta no sea próxima, puede darse ante la presencia de expresiones similares, como en la cantada *Oh, soberano Dios* sobre *vida quiero celestial* y *vida inmortal*, o en *Oh, Dios inmenso* con *bendito sea Dios* y *bendito su amor*. Se trata en ambos casos de los últimos versos de las dos estrofas, de manera que Joaquín García establece una estrecha relación temática entre a *A* y *B*.

Esta recurrencia puede tener un origen diferente en otras arias, como en *Hoy celebra la tierra* y en *Venid, labradores*. En ambas, el tratamiento fugado es el que engendra la repetición. La primera se basa en un único tema —no en vano lleva la indicación *Area en fuga*— que se repite en la voz y en el acompañamiento, mientras que en la cantada a dúo, el segundo soprano reproduce los diversos motivos entonados por el primero, menos en los finales de periodo o sección, donde cantan juntos.

En *Asombroso milagro*, la frase con que comienza *a'* se repite en *a"*, con las modificaciones propias del cambio de tonalidad, como realizan la mayor parte de los compositores de este periodo, pero este recurso no es usual en Joaquín García. O construye una variante de la frase inicial para el segundo periodo de *A* o presenta una

nueva frase que se genera de la anterior, pero siempre de forma que los dos comienzos parezcan similares. De cualquier manera, el material melódico y rítmico básico de *a"* y *B* se extrae de *a'*, ya que se trata de un desarrollo continuo de los elementos que han aparecido en el tema, lo cual es propio de los compositores del Barroco tardío. Sólo introduce un cambio decisivo, aunque siempre breve, para producir sorpresa o evitar la monotonía en algunas de las segundas secciones.

Lo que llama la atención en el compositor valenciano es su capacidad de invención, pues ofrece variantes a cada uno de sus temas principales o secundarios, sin dejar de sentirlos siempre emparentados, brotando espontáneamente de la música: inversión, extensión en secuencias (no sistemáticas en él), estrechos, son recursos básicos en la creación de estas variantes.

Joaquín García tiende a construir breves frases separadas por una pausa que vienen subrayadas por cadencias, especialmente en sus cantadas más tardías. Apenas si se asoman aquí los incontenibles movimientos melódicos barrocos, sinuosos y prolongados, con motivos repetidos y secuencias.

Es consustancial a sus melodías y ritmos un cierto regusto popular. De ahí que se haya hablado de su «españolismo». *En ellas, brilla su españolismo a gran altura*, dice Lothar Siemens [14], a lo que añade doña Lola de la Torre: *las obras de Joaquín García representan... el resurgimiento del espíritu de los ritmos y modulaciones populares españolas* [15]. No obstante, este «españolismo» se da en nuestros compositores desde la primera mitad del XVIII [16]. Existe una estrechísima relación entre los villancicos y tonadas, de una parte, y las cantadas, de otra —tanto en sus formas integrantes como en sus elementos contributivos—, puesto que todos los maestros de capilla de las catedrales españolas, como lo era Joaquín García, componían indistintamente unos y otras. Y esta influencia se observa, en especial, en aspectos melódicos y rítmicos «*de orientación propiamente dicha hispánica, un gusto y estilo autóctonos...*», según palabras de Louis Jambou [17].

---

[14] Lothar SIEMENS, *op. cit.*, p. 13.

[15] Comentario de Lola de la Torre en disco MEC, 1021: *Maestros de Capilla de la Catedral de Las Palmas. Siglos XVII-XVIII.*

[16] Ya V. RIPOLLÉS en su obra citada habla de la influencia del elemento popular en los villancicos y cantadas de Rabassa.

[17] Louis JAMBOU: «Cantatas solísticas de Valls y otros compositores anónimos. Identidad y ruptura estilística», en *Revista de Musicología*, vol. XVIII, 1995, 291-325, p. 298.

4. CONCLUSIÓN

A Joaquín García, se le debe reconocer el valor de haber introducido las cantadas de manera sistemática en el repertorio habitual de la catedral de Las Palmas. Se trataba de un género musical italianizante, adoptado por los músicos españoles tanto en el ámbito profano como en el religioso desde finales del XVII y comienzos del XVIII. García procede, pues, de acuerdo con la corriente general. Después del largo magisterio de Durón, era lógico que la llegada de un músico foráneo, formado presumiblemente con maestros valencianos o madrileños influidos por la música italiana, introdujera cambios.

La reiteración de una misma estructura en sus *arias da capo* (el *aria en fuga* de su cantada *Hoy celebra la tierra* no deja de ser un *aria da capo* en toda regla) y en la composición de sus cantadas, integradas casi exclusivamente por la pareja recitado-aria, así como los convencionalismos en el uso de las tonalidades y modulaciones, hacen de Joaquín García un compositor arrastrado por la tendencia mayoritaria. Era necesario acomodar el espíritu de los tradicionales villancicos y tonadas a un molde que le era extraño. De ahí que su inspiración la pusiera al servicio de temas y ritmos contrastados, que se sustentan en una sólida base armónica.

Joaquín García es un compositor con personalidad, que bien puede situarse entre los más destacados del siglo XVIII español, por su riqueza imaginativa, su maestría y la vivacidad de sus temas y sus ritmos.

La aparente sencillez de estas cantadas, que siguen conservando toda su frescura, es la demostración de una fantasía creadora bien dosificada. La riqueza en la creación de variantes, la naturalidad de sus melodías y sus ritmos pronunciados son la base de estas cantadas, breves, sí, pero hábilmente trabajadas.

MATEO GUERRA (1735-1791), DESTACADO MÚSICO Y COMPOSITOR GRANCANARIO [1]

CRISTINA MOLINA ROLDÁN
El Museo Canario

La capilla de música de la Catedral de Las Palmas, pese a su notable organización y a la gran calidad de sus maestros a lo largo de la Historia, apenas formó compositores insulares durante sus tres primeros siglos de vida. Las excepciones son el canónigo y polifonista grancanario Ambrosio López (1538-1590), quien llegó incluso a regentar la capilla durante sus últimos años de vida [2], el palmero Juan González Montañés, primer organista de la catedral durante la segunda mitad del siglo XVII, y Mateo Guerra, cantor y compositor de Las Palmas, de cuya vida y obra trataremos someramente en este trabajo.

Cronológicamente, las primeras anotaciones sobre la figura de Mateo Guerra se sitúan en la obra de Agustín Millares Torres *Noticias musicales sobre la Capilla de Música de la Catedral de Las Pal-*

[1] Este trabajo ha sido posible gracias al constante y entusiasta apoyo de la Dra. Rosario Álvarez y don Lothar Siemens. Mi agradecimiento al Archivo Histórico Diocesano y al personal del Archivo Histórico Provincial de Las Palmas de Gran Canaria.

[2] LOBO CABRERA, Manuel, y SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: «El canónigo Ambrosio López, primer polifonista canario, y su Salmo «In exitu Israel», en *El Museo Canario,* XLIX/1992-1994 (Las Palmas de Gran Canaria, 1994), pp. 161-205.

mas, recogidas y coordinadas en 1880, manuscrito conservado en El Museo Canario con la signatura I-D-19. Las primeras investigaciones publicadas fueron obra de Lola de la Torre. En su catálogo «El archivo de música de la catedral de Las Palmas I» [3], la musicóloga clasifica y cataloga las obras de nuestro músico conservadas en el archivo de música de la catedral. En su estudio «La capilla de música de la catedral de Las Palmas» [4] cita la figura de Mateo Guerra como maestro de capilla interino entre 1779 y 1780. Asimismo en el libreto del disco *Maestros de capilla de la catedral de Las Palmas*, se reproduce el mismo texto [5]. También en la monografía de Lothar Siemens sobre Joaquín García (ca. 1770-1779) y su obra [6], se hace una breve referencia al compositor. No obstante, poco se sabe aún de este importante músico, del que ofrecemos aquí una primera biografía y evolución de su obra.

1. BIOGRAFÍA

1.1. Infancia y juventud

Nace Mateo Nicolás de Santa Ana Guerra el 21 de septiembre de 1735 en Las Palmas de Gran Canaria. Tal y como consta en su partida de bautismo [7] recibe sus primeros óleos en la Parroquia de El Sagrario, siendo su padrino Juan de la Barreda Alarcón. Sus padres, Pedro de Santa Ana y Catalina Guerra, tuvieron otros dos hijos, María del Patrocinio, tres años mayor que nuestro protagonista y apadrinada también por Juan de la Barreda Alarcón [8]; su hermano Nicolás Antonio, nacido en 1739 [9] también perteneció a la capilla de música de la catedral, llegando a ser organista menor de la misma antes que su hermano.

---

[3] Torre, Lola de la: «El archivo de música de la catedral de Las Palmas», en *El Museo Canario*, n.º 89-92 (Las Palmas de Gran Canaria, 1965), pp. 164-165.

[4] En Millares Torres, Agustín: *Historia general de las Islas Canarias, IV* (Las Palmas: Edirsa, 1977), p. 277.

[5] En el disco *Maestros de capilla de la catedral de Las Palmas* (Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1979), MEC 1021.

[6] Siemens Hernández, Lothar: *Joaquín García: Tonadas, villancicos y cantadas* (Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1984), p. 12.

[7] Archivo Diocesano de Las Palmas = A.D.L.P.: Parroquia del Sagrario, *Libro XX de Bautismos*, fol. 137. V. Parroquia del Sagrario. Confróntese nuestro Apéndice Documental, Doc. N.º 1.

[8] A.D.L.P.: Parroquia del Sagrario, *Libro XX de Bautismo*, fol. 50.

[9] A.D.L.P.: Parroquia del Sagrario, *Libro XXI de Bautismo*, fol. 66 v.

Mateo pasa su infancia en las cercanías de la catedral, puesto que el domicilio familiar estaba en la otra ribera del Guiniguada, en los alrededores del Terrero. Sabemos que aprende sus primera letras en una escuela, puesto que allí fue descubierto por Joaquín García [10], a la sazón maestro de capilla. Las primeras noticias que aparecen en las actas capitulares de la catedral son del 24 de enero de 1746, fecha en la que ingresa como mozo de coro supernumerario agregado a la capilla de música. Curioso es observar que el que será el primer compositor canario conocido del siglo XVIII no causa una honda impresión en el maestro de capilla, puesto que afirma que: «El que puede servir no obstante no tener el mejor tiple». De este modo Mateo Guerra se nos presenta con todos los requisitos necesarios para ser cantorcico de la catedral: poseer oído y una voz aceptable, saber leer y escribir y tener alrededor de 10 años [11]. En dos años [12] se le otorga la plaza entera de mozo de coro. En ese mismo año de 1748, en los acuerdos del cabildo, tanto él como su hermano, recién recibido, aparecen calificados como tiples, y la fábrica de la catedral les otorga una ayuda de costa por su intervención en las Navidades pasadas [13].

Anualmente, el cabildo catedralicio organiza una diputación para asistir a la festividad de Nuestra Señora del Pino en Teror. Esta comisión solía estar compuesta por una representación del cabildo: clérigos, músicos de voz y ministriles. Mateo Guerra será escogido para formar parte de este grupo en 1750 [14], donde en adelante será una presencia habitual. En las actas capitulares vemos que desde su ingreso como supernumerario pronto se hace con el puesto de tiple solista y, prácticamente, todos los años él y su hermano Nicolás, supernumerario desde 1748, reciben unos reales de gratificación por las Navidades y el Corpus.

Como todos los cantorcicos, Mateo Guerra se enfrenta con un período de incertidumbre al llegar a la adolescencia, puesto que ignora cuál va a ser la calidad de la voz que le quede una vez la haya

---

[10] El Museo Canario. Archivo Lola de la Torre: *Documentos para la historia de la música en Canarias, copia de los acuerdos musicales de las actas capitulares de la Catedral de Las Palmas* = *A.L.T.* Libro 39, 24 de enero de 1746. Confróntese nuestro Apéndice Documental, Doc. N.º 2.

[11] GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio: *Los seises de Sevilla* (Sevilla: Castillejo; 1992), p. 44.

[12] El Museo Canario: A.L.T., Libro 40, 3 de julio de 1747 y 22 de enero de 1748.

[13] El Museo Canario: A.L.T., Libro 40, 2 de mayo de 1748.

[14] El Museo Canario: A.L.T., Libro 41, 21 de agosto de 1750.

mudado. Muchos cantores, dado lo bajo de sus salarios, al llegar a este momento deciden volver a la casa familiar. Otros, poseedores de buenas dotes musicales, deciden permanecer en la capilla y aprender algún instrumento por si la voz que les quedase no fuera aceptable. A estos últimos se les presenta también la posibilidad de ordenarse sacerdotes, no sólo por vocación sino también porque se les abría así un mundo de capellanías y beneficios vedados para los laicos. Esto es lo que va a decidir Mateo Guerra, quien el 17 de septiembre de 1751 [15] recibe las órdenes de corona y grado, iniciándose en la carrera eclesiástica; decimos iniciándose porque será la única orden que reciba hasta que en 1762 pida permiso para ordenarse de mayores fuera del obispado de Canarias. Una vez tonsurado, su puesto en la capilla se consolida. El siguiente paso es el permiso de uso de bonete y arrimo a banco, licencia que se le concede en junio de 1752 [16]. Se le aumenta entonces la renta a 440 reales al año y se le libra de asistir al coro, salvo los días y horas en que asisten los ministros [17]; en la diputación de Teror de ese año recibe el calificativo de «músico de voz» o cantor [18]. En ambas ocasiones, y no será la última, su nombre aparece acompañado del de Ignacio de la Paz.

Este último aparece ya como tiple en 1747 [19] y, aunque recibe licencia para aprender distintos instrumentos como corneta, oboe e incluso violón [20], permanece laico, y finalmente continúa en la capilla también como músico de voz [21]; en 1761 contrae Paz matrimonio, con el permiso del cabildo [22], y continuará ejerciendo como músico cantor hasta 1790, fecha de su muerte [23]. Como podemos observar por las fechas de ingreso y óbito, Ignacio de la Paz será testigo muy cercano de la carrera de nuestro compositor; sin embargo, a pesar de que sus nombres aparezcan unidos infinidad de veces en las actas capitulares, no hemos encontrado ningún otro documento, compraventas, préstamos, litigios, en donde coincidan ambos personajes.

---

[15] A.D.L.P., *Libro de Asientos de órdenes, Obispo Valentín Morán,* fol. 1 v.
[16] El Museo Canario: A.L.T., Libro 42, 7 de mayo de 1752.
[17] El Museo Canario: A.L.T., Libro 42, 7 de mayo de 1753.
[18] El Museo Canario: A.L.T., Libro 43, 25 de agosto de 1753.
[19] El Museo Canario: A.L.T., Libro 40, 1 de septiembre de 1747.
[20] El Museo Canario: A.L.T., Libro 41, 25 de octubre de 1751.
[21] El Museo Canario: A.L.T., Libro 44, 22 de agosto de 1757.
[22] El Museo Canario: A.L.T., Libro 45, 26 de febrero de 1761.
[23] El Museo Canario: A.L.T., Libro 55, 3 de septiembre de 1790.

1.2. El músico profesional

Mateo Guerra debió también optar en estos años por adiestrarse en aprender a tocar el órgano con Juan de Castro, organista mayor, y en el arte de la composición. Su formación como mozo de coro en contrapunto y polifonía y su conocimiento profundo de las obras, que él mismo cantaba, del maestro Joaquín García fueron una sólida base para el desarrollo personal de un oficio, cuyo ejercicio implicaba la copia y análisis de muchas obras de calidad. El 21 de abril de 1755 las actas capitulares dan así fe de una nueva faceta de nuestro músico: la de consumado copista [24]. Habiendo copiado el Libro de «Asperges y Misas», el mayordomo de fábrica lo manda encuadernar y se le libran a Mateo 160 reales por el trabajo realizado [25]. Implicado ya en la tarea de copiar música, Mateo Guerra cae en la tentación de aumentar su peculio a costa de esta labor. Sabido es que el único propietario de la música escrita por los maestros de capilla era el cabildo catedralicio; incluso, si un maestro fallecía o se trasladaba a otra ciudad, debía dejar sus obras allí donde las hubiere compuesto. De este manera cada catedral tenía un patrimonio musical numeroso o escaso, dependiendo de lo escrito por sus maestros. Pues bien, en el cabildo celebrado el 5 de diciembre de 1755 [26] se da cuenta de la copia y posterior venta en Tenerife por parte de Mateo Guerra de distintas obras: villancicos, magníficats, etc. A nuestro músico se le suprime el privilegio de asiento en el coro, pero en julio de 1757 se le retira el castigo [27]. A quien se le exigen responsabilidades es al maestro Joaquín García, puesto que era él el responsable de la custodia y uso de los libros de música de la catedral.

Durante cuatro años, la mayor parte de las noticias que tenemos de Mateo Guerra se refieren a que forma parte de las comisiones para asistir a la festividad de Nuestra Señora del Pino [28], días de licencia, a veces en julio [29] y otras en septiembre [30]; aumentos de renta hasta llegar en 1761 [31] a los 100 ducados (cantidad que le obliga a dejar vacante su plaza de mozo de coro); e incluso se le da licen-

[24] El Museo Canario: A.L.T., Libro 43, 21 de abril de 1755.
[25] El Museo Canario: A.L.T., Libro 43, 2 de mayo de 1755.
[26] El Museo Canario: A.L.T., Libro 43, 5 de diciembre de 1755.
[27] El Museo Canario: A.L.T., Libro 43, 17 de julio de 1757.
[28] El Museo Canario: A.L.T., Libro 43, 22 de agosto de 1757.
[29] El Museo Canario: A.L.T., Libro 43, 11 de julio de 1757.
[30] El Museo Canario: A.L.T., Libro 44, 10 de septiembre de 1759.
[31] El Museo Canario: A.L.T., Libro 45, 17 de diciembre de 1761.

cia para que junto con su hermano Nicolás acuda a cantar a la ermita de San Antonio Abad en Tamaraceite [32].

Tal y como afirma Samuel Rubio [33], las relaciones entre los distintos miembros de las capillas distaban mucho de ser amables y armoniosas. Eran frecuentes los enfrentamientos entre el maestro de capilla y el cabildo, las faltas de respeto de los músicos y mozos de coro a sus superiores y los juegos y distracciones de los más jóvenes. Por supuesto, la catedral de Las Palmas no fue una excepción; en sus actas capitulares aparecen continuas llamadas al orden y al decoro, aderezadas con su correspondiente dosis de amenaza e intimidación. Éste es el ambiente que se respiraba en la capilla, al que había que unir las dificultades del maestro de capilla para gobernar eficazmente a sus músicos, como bien apunta Lola de la Torre [34]. Mateo Guerra será protagonista de alguno de estos incidentes, a veces acompañado de su hermano. Transcribimos el acuerdo del 14 de agosto de 1758:

> «Al memorial de Joaquín García, maestro de capilla de esta Santa Iglesia, en que suplica al cabildo se sirva dar providencia sobre Mateo Guerra, músico, que está con total desarreglo en el cumplimiento de su obligación, inquietando a la capilla con sus acciones, sin quererse sujetar a lo que es su obligación, respeto y veneración que debe tener a su maestro, como le ha mandado el cabildo varias veces por sus acuerdos, y con el último de 22 de septiembre de 1750. De modo que canta cuando le parece, y si no, no canta, y si se lo manda el suplicante por lo mismo no lo hace, dando mal ejemplo a todos. Habiéndose conferido y votado por bolillas secretas, némine discrepante, se acordó se llame a la sala capitular a dicho Mateo Guerra, y ante el presente secretario y en presencia del maestro de capilla le corrija severamente el señor chantre Domínguez su desarreglado proceder; intimándole la grave obligación que tiene de obedecer a su maestro sin dar lugar a quejas, ni mal ejemplo a los demás, advirtiéndole que si acaso de lo que el maestro le mandare se sintiere agraviado, sin dejar de obedecerle, dé cuenta al cabildo. Y apercibiéndole tenga la mayor puntualidad en ejecutar lo que ahora se le ordena, y siempre ha debido hacer, bien entendido que a la primera queja que dé en cabildo el maestro de capilla de su desobediencia y modo de proceder, constando su razón, se le despedirá del servicio de la Iglesia» [35].

---

[32] El Museo Canario: A.L.T., Libro 44, 8 de febrero de 1760.

[33] RUBIO, Samuel: *Historia de la Música Española. Desde el "Ars Nova" hasta 1600* (Madrid: Alianza Música, 1988), pp. 13-48.

[34] TORRE, Lola de la: 1977, p. 277.

[35] El Museo Canario: A.L.T., Libro 44, 14 de agosto de 1758.

Los incidentes no finalizaron con este acuerdo y, tras varios lances sin trascendencia, Mateo y Nicolás Guerra fueron despedidos del servicio de la Iglesia, como resultado de un enfrentamiento directo con el arcediano Verdugo [36]. Pero la sanción no fue muy duradera, y tres meses después se les vuelve a admitir con la misma renta que tenían [37].

En el verano de 1761 [38] se inicia un procedimiento para que Mateo Guerra pueda obtener la capellanía fundada por Isabel de Porras en 1556 [39], procedimiento que culmina con la dispensa que se le concede [40] para recibir dicha capellanía. A partir de este momento, Mateo Guerra comienza a pensar en la posibilidad de ordenarse de mayores y poder participar así de mejores beneficios que los que podía obtener con sólo su salario de músico de voz. Decimos esto porque creemos que si su verdadera vocación hubiera sido la religiosa no habría dejado pasar más de diez años sin recibir otra orden que la de corona. De este modo, el 15 de enero de 1762 [41] se le concede licencia para trasladarse a otro obispado y recibir allí las órdenes mayores [42]. Teniendo una licencia de seis meses para el viaje, es probable que lo realizara entre junio de 1762 y el 20 de abril de 1763, fecha ésta en que «suplica una licencia de quince días para cumplir algunas promesas hechas con motivo de su viaje a ordenarse» [43].

En febrero de 1766 Mateo Guerra es nombrado organista menor interino, tras la muerte de su hermano Nicolás [44]. Éste ingresa en la capilla como supernumerario en enero de 1748, como ya dijimos, y tan sólo cinco meses después se le otorga media renta [45]. Con el cambio de voz, pronto ve que el resultado no va a ser de calidad, y ya en 1754 solicita que se le permita aplicarse a un instrumento:

---

[36] El Museo Canario: A.L.T., Libro 46, 30 de abril de 1764.

[37] El Museo Canario: A.L.T., Libro 47, 24 de julio de 1764.

[38] El Museo Canario: A.L.T., Libro 45, 2 de junio de 1761.

[39] A.D.L.P., *Capellanías*, Leg. 112 (la mayor parte de este legajo está en un pésimo estado de conservación, resultando parte del mismo ilegible).

[40] El Museo Canario: A.L.T., Libro 45, 6 de julio de 1761.

[41] El Museo Canario: A.L.T., Libro 45, 15 de enero de 1762.

[42] En el Archivo de la Archidiócesis de Sevilla no aparece ningún registro con su nombre. El otro Archivo que hemos querido consultar ha sido el de Granada que está en proceso de recatalogación, por lo que sus fondos no están disponibles. Desde aquí mi agradecimiento a M.ª Salud Álvarez y a Javier Romero por su colaboración en la presente investigación.

[43] El Museo Canario: A.L.T., Libro 45, 20 de abril de 1763.

[44] El Museo Canario: A.L.T., Libro 46, 26 de febrero de 1746.

[45] El Museo Canario: A.L.T., Libro 41, 25 de junio de 1748.

corneta o bajón [46]; posteriormente solicita un préstamo para traer un bajón de la Península [47]. Dos años más tarde ya lo toca en algunas solemnidades, puesto que los dos bajonistas Agustín Romero y Agustín Machado suelen faltar por motivos de salud [48]. Con fecha 19 de junio de 1758 pide licencia para aplicarse al órgano [49] y cuatro meses más tarde pide permiso al cabildo para componer el clave viejo que está en la casa del organista mayor, Juan de Castro, y ejercitarse en él, a lo que el cabildo accede gustoso [50]. De esta manera Nicolás Guerra emprende el camino hacia un puesto de mayor responsabilidad dentro de la capilla. Efectivamente, un año más tarde, el 27 de abril de 1759 [51], es nombrado organista menor, cargo que ejercerá hasta su muerte en febrero de 1766.

Así pues, Mateo Guerra pasa de ser músico de voz a organista menor; sin embargo, siempre que es necesario ejerce de músico de voz, principalmente en las grandes solemnidades, en que no falta su nombre: funciones fúnebres [52], diputaciones para Teror [53]... Una vez alcanzado el grado de organista menor podemos decir que Mateo Guerra llega a su madurez profesional.

1.3. El compositor

Es a partir del año 1768 cuando comienzan a aparecer noticias acerca de la actividad de Mateo Guerra como compositor. Así, en el cabildo del 26 de agosto de 1768 leemos lo siguiente: «... Y que Don Matheo Guerra, músico de voz, uno de los nombrados para dicha función, decía tener algunas cosas que cantar en Teror, para lo que era preciso el acompañamiento de trompas...» [54]. No sólo se tocan sus obras, sino que también se recurre a él para que instruya a los mozos de coro, los que crea convenientes, para las danzas del Corpus [55]. El capítulo de las danzas del Corpus y su Octava merecen un estudio más exhaustivo, del que no son objeto en este trabajo. En

[46] El Museo Canario: A.L.T., Libro 42, 11 de enero de 1754.
[47] El Museo Canario: A.L.T., Libro 42, 18 de febrero de 1754.
[48] El Museo Canario: A.L.T., Libro 44, 21 de agosto de 1757.
[49] El Museo Canario: A.L.T., Libro 44, 19 de junio de 1758.
[50] El Museo Canario: A.L.T., Libro 44, 23 de octubre de 1758.
[51] El Museo Canario: A.L.T., Libro 44, 27 de abril de 1759.
[52] El Museo Canario: A.L.T., Libro 47, 12 de septiembre de 1767.
[53] El Museo Canario: A.L.T., Libro 47, 13 de agosto de 1768.
[54] El Museo Canario: A.L.T., Libro 47, 26 de agosto de 1768.
[55] El Museo Canario: A.L.T., Libro 47, 10 de abril de 1769.

cuanto a las obras a las que se aluden en el cabildo de agosto de 1768 y siguientes [56], por sus fechas no coinciden con las obras conservadas de Mateo Guerra. Por esto es fácil adivinar que las doce composiciones que han llegado a nosotros no son más que una parte de la obra originaria del autor. A partir de 1779, fecha en que es nombrado maestro de capilla interino, las obligaciones de su cargo, según la pandecta de 6 de mayo de 1735 entregada a su predecesor, son

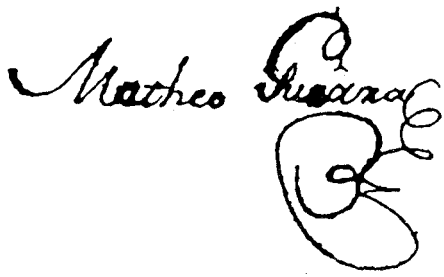
> «... Y componer en cada un año los villancicos de Navidad, los nueve para los maitines y el uno para la calenda, más tres villancicos para los maitines de los Santos Reyes, más ocho villancicos para la víspera, día y octava del Corpus, más un villancico para la Ascensión del Señor, más un villancico para la Asunción de Nuestra Señora, más un villancico para el día de la Señora Santa Ana, y además de esto es de su obligación componer lo que se ofreciera en esta Santa Iglesia y el canónigo le encomendare, así de latín como de romance, y es de su obligación entregar todas las copias de los dichos villancicos y de las demás obras que el cabildo le encomendare o necesitare la Iglesia, por ser dichas obras de la fábrica catedral» [57].

Desde luego, si Mateo Guerra cumplió las obligaciones de su antecesor, su producción tuvo que ser mucho más abundante de lo que se conserva. Aun sin haber cumplido con todas las festividades, es más que probable que cada año hubiera compuesto para la Navidad, Reyes y festividad de Nuestra Señora del Pino; puesto que son las festividades más repetidas entre sus obras conservadas. Pero creemos que durante su interinidad utilizó obras del archivo, ya que no debió sentirse inclinado a asumir la intensidad de estas tareas, prefiriendo renunciar a una posible designación como maestro de capilla en propiedad.

Volviendo a asuntos más mundanos, el 4 de septiembre de 1769 solicita un préstamo de 300 pesos de los que se le conceden 250 [58]. Cantidad bastante respetable teniendo en cuenta que desde 1765 su renta es de 200 ducados [59] y que cuando es nombrado organista menor se le concede una renta adicional de 80 pesos y seis fanegas de trigo. Hasta este momento todos los préstamos solicitados por Mateo Guerra no pasaban de los 60 pesos. La explicación a este y otros

---

[56] El Museo Canario: A.L.T., Libro 48, 8 de agosto de 1769.
[57] SIEMENS, Lothar, 1984, p. 11.
[58] El Museo Canario: A.L.T., Libro 48, 4 de septiembre de 1769.
[59] El Museo Canario: A.L.T., Libro 46, 20 de septiembre de 1765.



préstamos más sustanciosos nos la da una escritura de compra de una casa a doña Ana de Cala Valdez, situada en la plazuela del Espíritu Santo [60], cuya reconstrucción pretende asumir. La cuantía de los préstamos llegó en 1771 hasta 6.500 reales para la obra de su casa [61]. Nuestro protagonista no podrá hacer frente a los pagos de los préstamos y el 22 de diciembre de 1773 se ve obligado a hipotecar la casa que había comprado [62]. Finalmente, el 19 de mayo de 1779 el señor racionero don Miguel Mariano de Toledo compra la casa y se hace cargo de la deuda [63]. Es de reseñar que en el documento notarial [64] los que realizan la venta son Mateo Guerra y Pedro de Santa Ana, su padre, puesto que ambos habían construido en la casa y solar comprado en 1769.

Coincidiendo con sus problemas económicos, por primera vez en las actas capitulares aparecen alusiones a su estado de salud [65]. Teniendo en cuenta que hacia 1787 (Censo de Floridablanca), la edad media en Las Palmas era de 30 años [66], y que Mateo ya había pasado en 1779 de los 40 años, parecen normales las primeras licencias por consejo médico.

El 1 de junio de ese año, dadas «las indisposiciones habituales y porfiados quebrantos de salud que sobre su abanzada edad está padeciendo ha mucho tiempo don Joaquín García» se nombra sustituto a Mateo Guerra [67]. Queremos insistir aquí en que a pesar de los enfrentamientos a veces violentos entre el cabildo y el maestro de capilla a lo largo de todo su magisterio, los miembros de la catedral muestran, en los momentos de enfermedad y senectud, una preocupación encomiable por el bienestar de aquellos que le sirvieron bien.

---

[60] Archivo Histórico Provincial de Las Palmas = A.H.P.L.P., *Protocolos notariales.* Fernández de Vulches, Francisco Xavier, 6 de octubre de 1769.

[61] El Museo Canario: A.L.T., Libro 48, 6 de septiembre de 1771.

[62] A.H.P.L.P., *Protocolos notariales:* Alvarado, José Agustín de. Leg. 1723, fols. 910 y ss.

[63] El Museo Canario: A.L.T., Libro 50, 30 de junio de 1779.

[64] A.H.P.L.P., *Protocolos notariales:* Alvarado, José Agustín de. Leg. 1729, fol. 131 y ss.

[65] El Museo Canario: A.L.T., Libro 50. 19 de septiembre de 1777.

[66] MARTÍN RUIZ, Juan Francisco: «La población en el siglo XVIII», en: *Historia de Canarias,* vol. III (Valencia: Prensa Ibérica, 1991), p. 471.

[67] El Museo Canario: A.L.T., Libro 50, 1 de junio de 1779.

Veremos, más adelante, cómo nuestro protagonista, que no fue siempre ejemplo de buena disposición, también se beneficia de la benevolencia del cabildo.

1.4. Trabajos, enfermedades y muerte

A la muerte de Joaquín García el 15 de septiembre de 1779 [68], se le encarga al día siguiente a Mateo Guerra que recopile los papeles de música que estaban en casa del maestro [69]; aunque será Joseph Martín, músico de la catedral el encargado de su transporte [70]. Inmediatamente, la organización de la catedral se pone en marcha para traer de la Península un maestro de capilla con los méritos suficientes para cubrir la vacante de esta Santa Iglesia [71]. El 16 de noviembre de 1779 se nombra maestro de capilla interino, hasta que llegue un nuevo maestro, a Mateo Guerra [72]. Pero este nuevo cargo no alivia la situación económica del recién nombrado maestro, puesto que no sólo se le otorga un nuevo préstamo de 200 pesos [73] sino que se ofrece al Cabildo para copiar las obras de música que estén deterioradas [74], incluso llega a copiar obras que no se le solicitan [75]. De nuevo a las dificultades económicas se le unen problemas de salud. En 1780 son varias las noticias que tenemos acerca de este último punto, llegando hasta el extremo de que en agosto, tras presentar una certificación médica, se le conceden cincuenta días para alejarse de la ciudad y recuperarse [76]. Durante este período se hace cargo de la instrucción de los mozos de coro Ignacio de la Paz [77], músico de voz, que había sido cantorcico, según ya dijimos, junto con Mateo Guerra.

Mientras, los representantes del cabildo en la Península seguían buscando al músico con mejores referencias para cubrir la maestría vacante. Fue decisivo el informe presentado por don Antonio Rodríguez de Hita, capellán de Su Majestad y Maestro de la Capilla Real de Señoras de la Encarnación de la Corte, acerca de don Francisco

---

[68] Siemens, Lothar: 1984, p. 12.
[69] El Museo Canario: A.L.T., Libro 50, 16 de septiembre de 1779.
[70] El Museo Canario: A.L.T., Libro 50, 7 de octubre de 1779.
[71] El Museo Canario: A.L.T., Libro 50, 20 de septiembre de 1779.
[72] El Museo Canario: A.L.T., Libro 50, 16 de noviembre de 1779.
[73] El Museo Canario: A.L.T., Libro 51, 16 de marzo de 1780.
[74] El Museo Canario: A.L.T., Libro 51, 1 de julio de 1780.
[75] El Museo Canario: A.L.T., Libro 51, 12 de julio de 1780.
[76] El Museo Canario: A.L.T., Libro 51, 26 de agosto de 1780.
[77] El Museo Canario: A.L.T., Libro 51, 30 de agosto de 1780.

Torrens para que el 13 de septiembre de 1780 se redactara la escritura de nombramiento del mismo como maestro de capilla de nuestra catedral [78]. Desembarca en la ciudad 29 de octubre de 1780 [79]. Nada más llegar el maestro Torrens presenta un plan de remodelación de la capilla de música que desembocará en la fundación del Colegio de San Marcial. Solicita, además, que el cabildo destine a tres señores capitulares como protectores de la capilla de manera que velen, junto con él, la reforma, reglamento y buena marcha de la capilla [80]. «El maestro Torrens no mostró interés por las actividades de la capilla y delegaba en sus músicos las obligaciones y enseñanzas y ejercicios que él tenía señalados. Le interesó más la composición y escribió numerosas obras: misas, motetes, salves, lamentaciones, salmos, magnificat y villancicos» [81]. Esta información viene refrendada por las actas capitulares, puesto que se suele delegar en Mateo Guerra la elección de los músicos para participar en las distintas solemnidades [82]. Torrens ve una salida a su posición a la muerte del organista mayor, Juan de Castro, en 1788, año en el que abandona la maestría para pasar a ser organista mayor [83].

Durante los años de maestría de Torrens, Guerra continua solicitando préstamos [84] y su salud no termina de mejorar. Representativo del estado en que se encuentra resulta el informe del cabildo del 28 de julio de 1787, en donde «se acordó que no se rebaje nada de este tercio a Don Matheo Guerra por hallarse en cama gravemente enfermo y no tener con qué costear las medicinas y alimentarse» [85]. Aunque el 11 de diciembre de 1788 se le encarga de nuevo la dirección y gobierno de la capilla de música [86] componiendo a partir de este año la mayor parte de las obras conservadas, su salud vuelve a jugarle malas pasadas. A partir de septiembre de 1790 todas las noticias que tenemos de él son sus padecimientos [87]. El 25 de febrero de 1791 hace testamento ante el escribano Tomás Vicente Álvarez

[78] El Museo Canario: A.L.T., Libro 51, 13 de septiembre de 1780.

[79] El Museo Canario: A.L.T., Libro 51, 31 de octubre de 1780.

[80] El Museo Canario: A.L.T., Libro 51, 22 de noviembre de 1780.

[81] TORRE, Lola de la: 1977, p. 278.

[82] El Museo Canario: A.L.T., Libro 52, 18 de agosto de 1783, 11 de agosto de 1784.

[83] El Museo Canario: A.L.T., Libro 55, 23 de agosto de 1788.

[84] El Museo Canario: A.L.T., Libro 51, 20 de septiembre de 1782 y Libro 53, 20 de diciembre de 1785.

[85] El Museo Canario: A.L.T., Libro 54, 28 de julio de 1787.

[86] El Museo Canario: A.L.T., Libro 55, 11 de diciembre de 1788.

[87] El Museo Canario: A.L.T., Libro 55, 3 de septiembre de 1790, 16 de octubre de 1790, 14 de diciembre de 1790, 19 de enero de 1791 y 22 de enero de 1791.

Oramas [88]. La siguiente noticia que tenemos es la del cabildo extraordinario del 22 de marzo de 1791, que vamos a transcribir:

> «Cabildo extraordinario. Martes 22 de marzo de 1791 por la tarde, antes de completas, en la Sacristía de San Francisco de Paula.
>
> El Sr. Deán dixo que D. Matheo Guerra, músico de esta Santa Iglesia, estaba gravemente malo, en disposición que se esperaba por instantes su fallecimiento, y que había declarado que se quería enterrar en la Capilla de Nª Sra. de la Antigua, y que no pudiendo en ella abrirse sepulcro sin licencia del Cabildo, lo hacía presente paraque determinara lo que tuviera por conocimiento. Y se acordó = Que se abra el sepulcro a su tiempo en dicha Capilla y se le dé sepulcro en él según lo ha dejado dispuesto y ha manifestado el Sr. Deán» [89].

Tras su muerte, acaecida el 26 de marzo de 1791 [90], Miguel Noria, que había ingresado como supernumarario el 25 de agosto de 1755 [91] y fue nombrado músico de voz el 14 de marzo de 1765 [92], queda al cuidado de la capilla de música y su archivo [93]. La plaza de organista menor recae sobre José Martín Rodríguez, supernumerario desde el 22 de octubre de 1762 [94] y desde 1771 músico de voz [95], quien detentó la maestría de los mozos de coro a partir de 1789 [96]. Inmediatamente, José Montesdeoca, tiple del colegio de San Marcial desde enero de 1786 [97], solicita la capellanía de Pedro de la Parra que había dejado vacante Mateo Guerra [98].

La lectura de su testamento, en donde solicita ser enterrado con vestiduras sacerdotales en la capilla citada anteriormente, confirma nuestras sospechas sobre sus dificultades económicas. Sus únicos bienes son sus muebles, que deben ser vendidos para pagar a todos

---

[88] A.H.P.L.P., *Protocolos notariales:* Álvarez Oramas, Tomás Vicente. Leg. 1919. Confróntese nuestro Apéndice Documental, Doc. N.º 3.

[89] El Museo Canario: A.L.T., Libro 55, 22 de marzo de 1791.

[90] A.D.L.P., *Iglesia de San Agustín: Libro 6 de Defunciones,* 1791, fol. 83 v. Confróntese nuestro Apéndice Documental, Doc. N.º 4.

[91] El Museo Canario: A.L.T., Libro 44, 25 de agosto de 1755.

[92] El Museo Canario: A.L.T., Libro 45, 14 de marzo de 1765.

[93] El Museo Canario: A.L.T., Libro 55, 22 de marzo de 1791.

[94] El Museo Canario: A.L.T., Libro 45, 22 de octubre de 1762.

[95] El Museo Canario: A.L.T., Libro 48, 2 de mayo de 1771.

[96] El Museo Canario: A.L.T., Libro 55, 24 de noviembre de 1789.

[97] El Museo Canario: A.L.T., Libro 53, 16 de enero de 1786.

[98] El Museo Canario: A.L.T., Libro 55, 29 de marzo de 1791. En el Archivo Diocesano de Las Palmas no existe ninguna capellanía con este nombre, la única capellanía que detentó Mateo Guerra fue la de Isabel de Porras, viuda de Pedro de Medina.

sus acreedores, están en la casa de doña Teodora Azedo y Vetancurt, donde habitó. Entre sus testigos sólo encontramos un posible miembro de la capilla de música: Cristóbal Flores, ministril. Este documento nos retrata a un hombre que muere en soledad, sin heredero alguno, tras varios años de enfermedad y sin ninguna posesión. Éste es el perfil biográfico del compositor originario de estas tierras.

2. SU OBRA

La totalidad de la obra de Mateo Guerra se encuentra en el archivo de música de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Suma un total de doce piezas, y en ellas están presentes siempre las voces humanas y los instrumentos. El compositor utiliza en su obra un lenguaje barroco evolucionado de carácter italianizante, con claras ambiciones preclásicas. Su formación como copista ha reunido en sus partituras la impronta melódica de su maestro Joaquín García, que había asimilado muy bien por haber sido muchos años el tenor solista de las mismas, y estructuras formales aún más avanzadas que las de éste, pero también las armonías de las obras polifónico-corales de los maestros del siglo XVII, fundamentalmente de Diego Durón. En este sentido podemos señalar que las modulaciones utilizadas por Durón en su «Sciens Iesus» están presentes, por ejemplo, en los Motetes a María Magdalena de 1779. Pero si en esta evocación estilística se nos muestra bastante arcaico, en la estructura de sus obras mayores con orquesta ofrece por contra unas ambiciones preclásicas muy «actuales» en su época.

Su producción conocida se extiende desde 1773 hasta 1789, y tan sólo cuatro obras no están datadas. La lista de su producción fue realizada por Lola de la Torre y publicada en 1965 por El Museo Canario, en su catálogo ya citado. Entre sus composiciones encontramos tanto obras latinas como romances, y ésta será la división que utilizaremos para hablar de las mismas.

2.1. Obras latinas

Es la parte más madrugadora y numerosa de su producción, con un total de ocho obras. Entre ellas se incluye la reducción de un motete del maestro Tavares. Siguiendo un orden cronológico, los títulos de las mismas y las festividades para las que fueron escritas, son las siguientes:

Salve (I) [Signatura G/I-1].

Compuesta en el año 1773, cuando su cargo aún era el de organista menor, con motivo de la festividad de Nuestra Señora del Pino. Obra para tenor solo y coro de tiples y altos. Como acompañamiento instrumental utiliza dos violines, dos trompas (falta el papel de la trompa primera) y el bajo continuo. Esta antífona mariana está estructurada en cuatro partes, separadas por breves interludios instrumentales, que siguen la misma estructura del texto latino. La primera y la última son las más extensas, mientras que concentra en el segundo bloque la mayor parte de los recursos expresivos, como modulaciones abundantes, correspondencia entre el sentido del texto y los efectos o las figuras musicales, etc. Es una obra de compás ternario donde los violines dibujan la línea melódica apoyando a las voces o alternando con ellas, mientras que las trompas refuerzan al bajo continuo en la construcción de la armonía.

Cuatro Motetes [G/I-2].

Escritos en el año 1779 son sus primeras obras después de haber sido nombrado maestro de capilla interino. Debían ser interpretadas, tal y como se indica en la portada, en la procesión del Domingo de Ramos. Son cuatro motetes en donde el compositor reduce el acompañamiento instrumental a un bajo continuo muy simple y utiliza cuatro voces, como en la polifonía antigua: tiple, dos altos y tenor. Los textos de tres de los motetes guardan relación con la figura de María Magdalena y otro fue extraído del Cantar de los Cantares. Las cuatro composiciones poseen una forma bipartita, siguiendo la misma estructura del texto. En el primer motete el texto es del Evangelio de Lucas (Lc 7, 37-38) que se lee el día de la festividad de María Magdalena el 22 de Julio. El segundo motete vuelve a tener como tema la escena de la Magdalena, pero narrado por otro evangelista: Juan (Jn 1, 2-3). La fuente para el tercero es el Cantar de los Cantares en su capítulo tercero versículos uno y dos. Por último, Mateo Guerra extrae del texto del sermón del Papa Gregorio (Lectio IV) sobre el evangelio de Lucas ya citado, el texto del último motete. Son las composiciones de Guerra de aspecto más arcaico, si bien no de manera sostenida, pues a veces introduce modulaciones muy de su tiempo.

Salve (II) [G/I-7].

Obra de 1786 para tiple solista, dos violines, dos trompas (faltan los papeles) y bajo continuo. Al igual que la de 1773 se articula en cuatro bloques siguiendo el texto latino. Pero esta vez, Mateo Gue-

rra confiere independencia a cada una de las partes, como si fueran piezas autónomas y les señala diferencias de *tempo*, compás y tonalidad. Cada apartado posee una introducción instrumental, siendo la más extensa la que corresponde al inicio.

Ave Maris Stella [G/I-8].

Compuesta en 1789 para soprano, alto, tenor, dos oboes y bajo continuo. Mateo Guerra, dentro de la tradición, compone una sola música para los versos impares, dejando los pares para ser interpretados por el coro de cantollanistas con la melodía gregoriana. Siguiendo el ritmo que le marca el texto, se articula su modelo musical repetitivo en cuatro frases cortas con sus respectivas cadencias.

Mulier que eras [G/I-9]

Esta obra sin datar es una reducción para soprano y alto del primero de los cuatro motetes escritos en 1779. Como en el motete original, utiliza el bajo continuo y posee una estructura bipartita, con una cadencia hacia la mitad que se corresponde con la literaria. A diferencia del de 1779 se cantaba no en Semana Santa, sino en el día de la Magdalena.

Circumdederunt [G/I-10]

Con este título engloba Lola de la Torre tres obras incompletas que poseemos de nuestro autor, sin fecha de composición. La primera es un «*Circumdederunt me*» a ocho voces: dos sopranos, dos altos, dos tenores (falta el tenor segundo), tal vez dos bajos (faltan), dos trompas (faltan los papeles) y bajo continuo. La segunda es un «*Sicut ovis*» que utiliza el mismo número de voces, pero con flautas añadidas (de nuevo carecemos de los papeles) y bajo continuo. La tercera es un «*Tradiderunt me*», composición a siete voces de las que conservamos los siguientes papeles: dos sopranos, dos altos, tenor primero, bajo segundo y bajo continuo; también se indica en la parte de tiple que tenía acompañamiento de trompas, pero no se encuentran estas partes. Figuran estas obras cosidas formando un cuadernillo de las tres piezas para cada voz, por lo que hubieron de ser catalogadas bajo una misma signatura.

Benedictus [G/I-11].

Sin fecha aparece este cántico de Zacarías extraído del evangelio de San Lucas (Lc. 1, 68-79). Esta obra solía cantarse en los laudes y va seguida del «Gloria», que debe ser atacado sin hacer ninguna pausa. Está compuesta para tiple solista, coro de tiples, altos, teno-

res y bajos, dos violines y bajo continuo. Mateo Guerra alterna las estrofas cantadas por todas las voces y las que canta el solista, que suele ir apoyado por el violín primero. El compositor acentúa la intervención del solista, seguramente un cantor muy capaz, dedicándole a él todos los grupos especiales (tresillos y seisillos), dejando una figuración mucho más sencilla para las intervenciones del coro. Esta misma técnica la aplica también en el «Gloria».

Motete para los dulcísimos nombres de Jesús y María, reducido del maestro Manuel de Tavares [G/I-12].

Se trata de una reducción a cuatro voces (soprano, alto, tenor y bajo) de la obra del mismo título compuesta hacia 1645 por Manuel de Tavares para diez voces en tres coros (catálogo, referencia B/I-5). Importante será aquí reseñar que, puesto que faltan partes del original de esta obra de aquel antiguo maestro portugués de la catedral de Las Palmas, quizás se podría completar el mismo con las utilizadas por Guerra en esta reducción hecha en el siglo XVIII, que aparece sin fechar.

2.2. Obras en castellano

Conservamos cuatro obras escritas en castellano de este compositor, tratándose todas de Villancicos: «Dulcísima María» (para Navidad), «Resonad montañas» (Villancico de Reyes), «Pascual, que por un acaso» (Villancico de Reyes), «Qué nueva alegría» (Villancico de calenda a la Natividad de María).

Es en las obras en castellano donde Mateo Guerra pone más empeño en demostrar su valía como compositor. Son obras ricas desde el punto de vista instrumental, de gran ambición musical y que han dejado atrás la polifonía arcaizante. Sin duda, el compositor no debió cumplir estrictamente con el número de composiciones que había de escribir como maestro de capilla, y por eso estas pocas obras que hizo están destinadas a demostrar al oyente su mejor capacidad.

Dulcísima María [G/I-3].

Villancico con dos cantadas insertas escrito en 1779, para las voces de alto y tenor, con dos flautas y bajo continuo. Aparece estructurado en *estribillo*, *recitado*, *area grave*, *recitado*, *area alegro*, y *despacio*. Todas las partes están en la misma tonalidad. El estribillo comienza con una pequeña introducción instrumental, y se desarrolla a la manera de un diálogo alternado entre las dos voces. Entre las

dos arias se desarrollan sendos recitados, el primero para el tenor y el siguiente para el alto, siempre acompañados del bajo continuo. En las arias *da capo* a dúo vuelve la alternancia, cantando cada estrofa una de las dos voces, salvo los finales que son a dúo. Las flautas apoyan a las voces cuando cantan juntas, pero en los pasajes en que interviene únicamente el solista sólo refuerzan el acompañamiento armónico.

Resonad montañas [G/I-4].

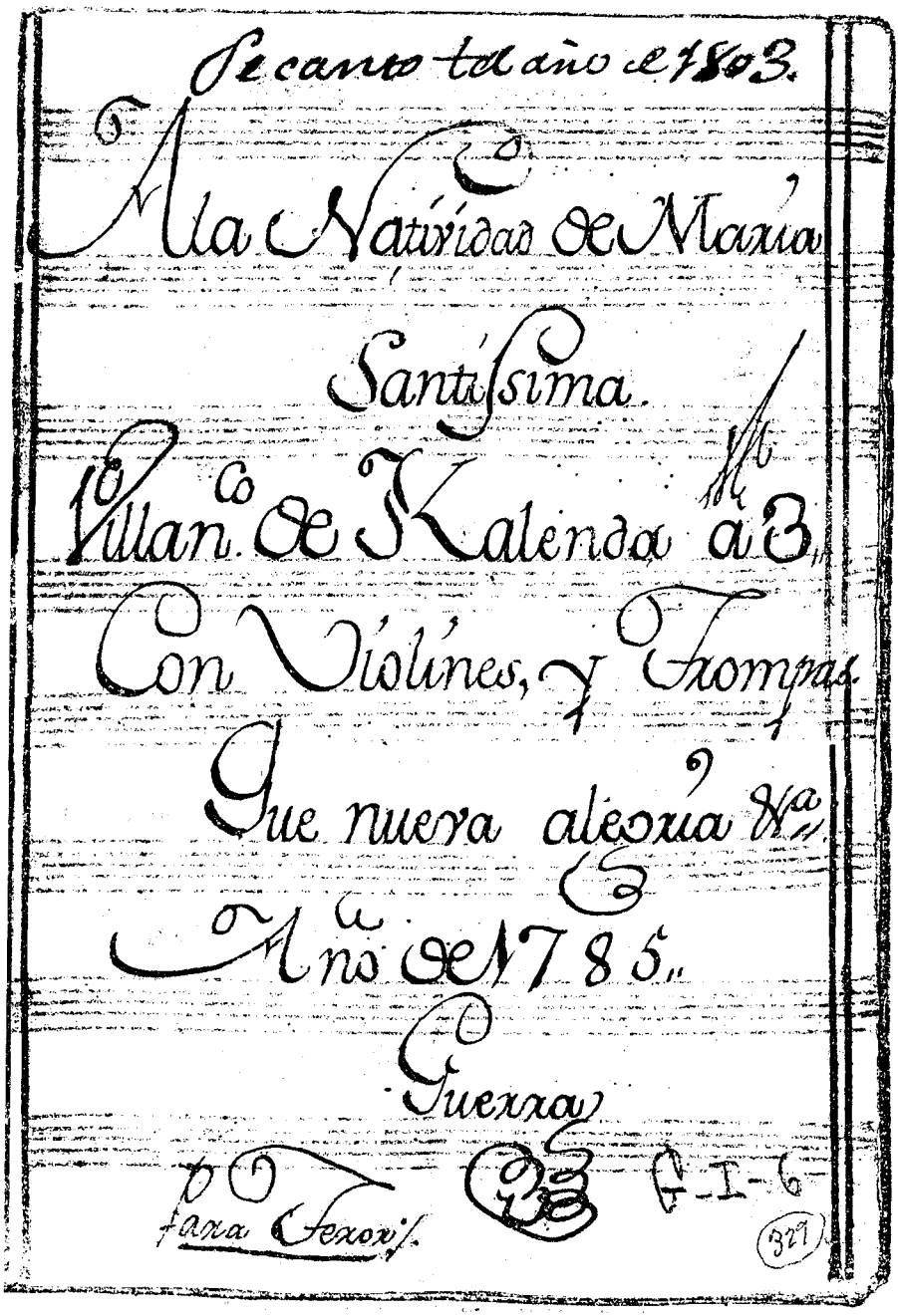
Este villancico, también con cantada inserta, escrito para la festividad de Reyes de 1780, sigue el siguiente esquema: *estribillo, recitado, area andante* y *final,* que no es más que la reexposición abreviada del estribillo. Fue escrito para cinco voces: tenor solista, y coro de tiple, alto, tenor y bajo. La instrumentación es bastante rica: dos clarinetes, dos trompas, dos violines y bajo continuo. El grueso de la interpretación recae sobre el solista, ya que el coro sólo interviene en el estribillo y en el final.

Pascual que por un acaso [G/I-5].

De 1780 también, acaso sea este villancico su obra de carácter más popular. Escrito para siete voces: dos tiples, dos altos, dos tenores y un bajo, tan sólo se acompaña por un bajo continuo. El resultado es una composición en donde dos coros y un tenor solista se alternan en el discurso. La estructura es la siguiente: *introducción, estribillo, tonada* y *coplas a solo con respuesta coral.* Hay que encuadrar esta composición dentro de los villancicos tan comunes desde el siglo XVII, en los que el protagonista es un hombre del pueblo. Se trata de un tenor algo tosco que, en este caso, da rienda suelta a su malestar como cantor; su queja va encaminada hacia el tipo de música que gustaba en la catedral: obras llenas de adornos en donde el solista debía demostrar todo su virtuosismo.

Qué nueva alegría [G/I-6].

Este villancico de calenda, datado en 1785 y escrito para coro de tiples y altos, tenor solista, dos trompas, dos violines y bajo continuo, posee la siguiente estructura: un gran *estribillo, recitado* y *aria andante.* Es, sin duda, la más novedosa de todas sus composiciones, no sólo por la brillantez de la instrumentación sino por su desarrollo formal. El extenso *estribillo,* de una gran belleza musical, está estructurado a la manera clásica: una dilatada exposición, un desarrollo modulatorio transicional, con su clima y una reexposición abreviada. En el *recitado* para tenor solista hay que prestar especial


Se canto el año de 1803.

Ma Natividad de Maria

Santissima.

Villan.co de Kalenda a 3.

Con Violines, y Trompas.

Que nueva alegria Ha

Ano de 1785.

Guerra

para Sexor.

4-I-6

327

atención a los cambios de *tempo,* presentes casi en cada frase. El *aria andante,* en compás ternario y siguiendo la fórmula italiana *da capo,* se caracteriza por una gran ligereza, reforzada con brillantez por los tresillos de los violines.

2.3. Evaluación apresurada

Como puede verse, la herencia musical de Mateo Guerra, nuestro compositor canario más representativo del siglo XVIII, es breve, pero muy variada. En la riqueza de los estilos que abordó nos muestra competencia y seguridad como compositor de oficio, pero hay además en él una ambición y unos destellos de buen arte y de gran brillantez, que hacen que sus obras conservadas representen para nosotros un tesoro nada desdeñable. Se trata, sin duda, de una contribución muy estimable del arte canario a la cultura musical de su tiempo.

3. APÉNDICE DOCUMENTAL

3.1. Partida de bautismo

En Canaria en 27 de septiembre de 1735. Yo d. Miguel Sánchez Báez, cura en el Sagrario de la Catedral, bauticé puse óleo y crisma a Matheo Nicolás. Hijo legítimo de Pedro de Santa Ana y de Catalina María, vecinos de esta ciudad en el Terrero. Vino a la pila de siete días nacido, fue su padrino d. Juan de la Barreda Alarcón advirtiósele el parentesco y firmé.—Miguel Sánchez Báez.

Parroquia del Sagrario. Libro XX de Bautirsmo. fol 137 v.

3.2. Primer acta capitular sobre Mateo Guerra

Lunes 24 de enero de 1746.

A un memorial del maestro de capilla de esta S. Y. en que refiere que en virtud de las repetidas órdenes del cabildo para solicitar tiples para la dicha capilla, las ha ejecutado con todo desvelo, y que ha encontrado en una escuela a Matheo Nicolás, hijo legítimo de Pedro de Santa Ana y Catalina Guerra, vecinos de esta ciudad, gente blanca y conocida, el que puede servir no obstante no tener el mejor tiple, y al que dan los dichos sus padres con gusto para que sirva en la iglesia, lo que pone dicho maestro en noticia del cabildo para que sirva providenciar lo que fuere servido: votado por bolillas secretas,

némine discrepante, se acordó se reciba a Matheo Nicolás por mozo de coro supernumerario agregado a la capilla de música de esta Santa Iglesia y se encarga y ordena al maestro lo enseñe y a los demás, con el cuidado correspondiente, a fin de que se vean ejercitados en cantar con conocimientos de lo que es música.

El Museo Canario. A.L.T. Libro 39, 24 de Enero de 1746.

3.3. Testamento

En el nombre de Dios Nuestro Señor. Amén. Sepan quantos esta carta de testamento y última voluntad vieren como yo, Dn. Mateo de Santa Ana, presbítero, vecino de esta ciudad, hallándome enfermo del cuerpo y sano de la voluntad, en mi entero y cabal juicio y entendimiento natural, aquel que Dios Nuestro Señor ha sido servido darme, creiendo, como firme y verdaderamente creo, en el alto y soberano misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas realmente distintas y un solo Dios verdadero, y en todos los demás santos misterios que nos predica y enseña nuestra santa madre iglesia católica apostólica romana, como regida y governada por el Espíritu Santo, bajo de cuya fe y creencia he vivido y protesto vivir y morir, temiéndome de la muerte, como cosa natural a todo viviente, no me asalte de repente, ordeno mi testamento en la forma y manera siguiente:

Lo primero, mando y encomiendo mi alma a Dios nuestro señor que la crió y redimió con el infinito precio de su sacratísima sangre, y el cuerpo a la tierra de que fue formado, para que a ella sea reducido. Quiero y es mi voluntad que, quando Dios nuestro señor sea serbido de llebar mi alma de esta presente vida a la eterna, mi cuerpo difunto, amortajado en bestiduras saserdotales, sea sepultado en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua de esta santa iglesia Catedral, para lo que se pida la correspondiente lizencia al señor Deán de dicha santa iglesia. Y por lo que hace a mi funeral, no tengo que disponer mas que el que acostumbra hacer la venerable confraternidad de saserdotes de esta ciudad a cada uno de sus indibiduos, de que soy uno; y atendiendo que soy tambien uno de los que componen la capilla de música de la misma santa iglesia y que ésta contribuye con sesenta pesos para el entierro de cada uno de los que la componen, no nesesitando yo, mediante lo que va dicho, de que esta cantidad se imbierta en mi funeral, desde luego determino y mando que, sacándose de ella y satisfaciéndose lo que legítimamente adeude yo a la arca de la insignuada capilla, se entregue el sobrante a mi albasea que irá nombrado, para que con él ejecute lo que le tengo comunicado, como también se le entreguen siete pesos y medio, resto de onze pesos que por obligación tiene que costear la mencionada confraternidad de saserdotes a la que yo adeudo tres pesos y medio, por quanto dicha contribución de los onze pesos se escusa, mediante a que dicha capilla por constitusión tiene la obligación de asistir a los entierros de sus indibiduos.

Ytem dejo por una bes a las mandas forsosas, combiene a saber, Casa Santa de Jerusalén y Redención de Cautibos, quatro reales de vellón corriente a cada una, que se paque de mis bienes.

Declaro que los bienes que al presente tengo sólo se redusen a muebles, de los que tiene bastanteconosimiento doña Teodora Azedo y Vetancurt, en cuia casa existen y io avito, por lo que omito espesificarlos, y mando se entreguen a mi albasea para les dé el destino que le tengo comunicado, que assí es mi voluntad.

Ytem declaro ser deudor a la representasión del señor Conde de Vega Grande, Governador de las Armas don Fernando del Castillo, difunto, de veinte pesos que me prestó en su vida

Ytem a la del señor Coronel Governador de las Armas don Christóval del Castillo, ocho pesos también prestados.

Ytem a don Josef Martel, dose pesos de importe de efectos.

Al deán don Andrés Vélez, canónigo en dicha santa iglesia, catorse pesos.

A don Josef Arbonies, dos fuertes.

A doña Nicolasa Espino, viuda de don Agustín de Santa Anna, nueve pesos.

Y a Antonia, tendera de la casa de don Narsiso Laguna, quatro pesos.

A Josef Dias del pueblo de la Vega, tres pesos.

Mando se satisfagan a dichos acreedores las referidas cantidades si alcansasen mis bienes a ello; de no, les suplico me perdonen por Dios.

Y para pagar y cumplir esta mi dispocición testamentaria, y lo en ella contenido, nombro por mis albaseas testamentarios a don Juan Jaguez, presbítero y a don Agustín Jaguez, hermanos, vecinos de esta ciudad, a ambos juntos y a cada uno in solidum doy el poder que de derecho se requiere para que vendan todos los referidos mis bienes y dispongan de todo en los términos que les tengo comunicado, y les dure la facultad, aunque sea pasado el año del albaseasgo que las leyes disponen.

Y cumplida y pagada en todo el remanente de mis bienes, derechos y acciones que por quelquier título o razón me toquen y pertenescan, instituio y nombro por mi única y universal heredera a mi alma, con arreglo a lo que tengo comunicado a dichos mis albaseas.

Y por esta reboco y anulo y doy por ningunos y de ningún valor y efecto otras qualesquiera memorias, testamentos, codicilos u otras dispociciones simples o auténticas que antes de ésta haia hecho por escrito o de palabra, que quiero no valgan ni hagan fee, salbo la presente, que otorgo por mi última y determinada voluntad en esta ciudad de Canaria a veinte y sinco de febrero de mil setesientos nobenta y un años. El otorgante, a quien yo el escribano público doy fe conosco es el contenido, y de estar al parecer en su entero y cabal juicio, según el conocimiento de sus razones. Así lo digo, otorgo y firmo, siendo testigos Juan Nepomuseno Pastrana, FranciscoXabier de Santa Ana y Cristóbal Flores, vecinos de esta ciudad.

Y en este estado dijo el otorgante ser deudor de ocho reales de plata al hasedor de don Salvador de Ojeda, y a don Miguel Noria de los maravedíes que éste diga, manda se les paguen. Testigos, los dichos. Fecha ut supra.—Mateo Guerra y Santa Anna (*rúbrica*). Ante mí, Tomás Vicente Alvarado Oramas, escribano público (*signo y rúbrica*).

Arch. Hist. Prov. de Las Palmas, Protocolizado en Tomás Vicente Álvarez Oramas. nº 1919, sin foliar.

3.4. Partida de defunción

En Canaria a 26 de marzo de 1791 fue sepultado en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua de esta catedral, don Mateo Guerra, clérigo presbítero. Recibió los Santos Sacramentos, y se le hizo por la confraternidad de los señores sacerdotes encomendación de alma, vigilia, misa y oficio de sepultura, y al día siguiente, oficio de honra, a todo lo que asistió el curato y la expresda confraternidad.—Juan de Castro y Henríquez. Colector (*rubricado*).

Iglesia de San Agustín: Libro 6 Defunciones 1791. Fol 82 v.

LA RETÓRICA EN *LA MÚSICA* DE TOMÁS DE IRIARTE

MYRIAM ÁLVAREZ
Universidad de La Laguna

Mucho se ha escrito, y mucho queda aún por decir, del escritor canario Tomás de Iriarte, una de las figuras más relevantes de las letras españolas en la segunda mitad del siglo XVIII. La proyección de su obra en el panorama estético y cultural del setecientos ha sido una de las cuestiones más controvertidas, que poco a poco van siendo desveladas por los cada vez más frecuentes estudios que han surgido en los últimos años. De ser conocido exclusivamente como excelente fabulista, junto a Samaniego, ha pasado a ser conocido paulatinamente como un neoclásico cosmopolita, versado no sólo en el arte de hacer comedias, sino en el conocimiento y disfrute de otras bellas artes —de la pintura y de la música sobre todo—.

Acaso el rasgo más personal y distintivo de la obra de Tomás de Iriarte sea la íntima cohesión que existe entre su actitud reflexiva y sus producciones prácticas, entre la teoría y la praxis. Por lo demás, estas preocupaciones críticas, constantes a lo largo de su producción creadora, han mantenido un curso casi paralelo a su actividad literaria. Se observa así su condición de ilustrado, pues está firmemente convencido de que el hombre puede lograr la felicidad por medio de la Razón y de que el progreso únicamente vendrá por la vía de la enseñanza.

Dedicado en cuerpo y alma al cultivo de las artes, este *poeta músico*, como gusta llamarlo José Subirá, nació en Tenerife, pero pasó la mayor parte de su vida en la villa y corte de Madrid. Aquí participó activamente del ambiente cultural de la época, siempre atento a lo que sucedía en otros países europeos y al quehacer de sus escritores, con los que mantenía frecuentes y enriquecedores contactos. No puede olvidarse en ningún momento que Iriarte está inmerso en el proyecto ilustrado, de origen netamente foráneo, y que confía de forma absoluta en el progreso de las artes y de las ciencias.

Nuestro propósito, sin embargo, no es aquí relatar los aciertos del proceder literario del autor canario, o revisar la crítica que sobre él se ha cernido, sino referirnos precisamente a esa otra manifestación, de inestimable valor también, que es su vertiente teórico-musical. Somos conscientes de la atención que en los últimos años se le presta a la obra de Tomás de Iriarte, tanto desde perspectivas literarias, como desde aquellas otras estrictamente musicales —hoy quizás más numerosas—. Nada más lejos de nuestra intención, por consiguiente, que la pretensión de originalidad. Sin embargo, la lectura de su monumental Poema *La Música*, así como del melólogo *Guzmán El Bueno*, nos ha movido a hacer algunas reflexiones en torno a la necesidad de explorar los criterios que lo condujeron a elaborar una obra de tal magnitud.

Se ha puesto suficientemente de relieve la especial inclinación de Iriarte por el *ars musica*. Cotarelo y Mori, José Subirá y Russell Sebold, entre otros, nos dan cumplidas noticias sobre su vocación musical, no sólo como entendido «auditor», sino como intérprete más o menos aventajado del violín. El deleite que experimentaba con la buena música era semejante al que le ocasionaba la creación poética, sin olvidar, desde luego, su conocida afición a la pintura, que le llevó a coleccionar cuadros de afamados pintores españoles y extranjeros.

Entre las aportaciones de Tomás de Iriarte al área de conocimiento de la Música destacan el poema *La Música* y el melólogo titulado *«Guzmán el Bueno», escena trágica unipersonal con música en sus intervalos* [1]. Dos textos que representan respectivamente los planos teórico y práctico del arte musical, a la vez que constituyen un hito fundamental para comprender el pensamiento artístico del escritor canario. Ambos textos se complementan, esto es, el modelo teórico del funcionamiento del arte música explica y se explica por la exis-

[1] Existen efectivamente otros melólogos no tan estudiados como el de *Guzmán El Bueno*.

tencia de la producción concreta de los melólogos. Y, presumiblemente, el estudio de estos últimos permitiría distinguir una construcción teórica subyacente, presente ya en *La Música*.

El poema *La Música* fue publicado en 1779. Obra de singular envergadura sigue reclamando, todavía hoy, nuevos estudios para despejar así su verdadero significado y alcance en la construcción del proyecto de la modernidad.

Averiguar cuál sea su naturaleza parece ser el punto de partida de esta reflexión. Que el poema *La Música* es un libro escrito y pensado en la Ilustración parece ser un hecho fuera de toda duda. Pertenece, por tanto, a ese concepto de literatura artística tan amplio que abarca desde la cultura en sí hasta problemas que atañen al gusto. Se trata de un discurso ilustrado, porque constituye la expresión más clara de una postura positiva ante el objeto que se estudia, y porque, además, es la visión de absoluta confianza en lo que se lleva a cabo. Podría decirse incluso que es un «relato» del optimismo dieciochesco.

En el prólogo, Iriarte se refiere al poema con los términos *poema didáctico* y *tratado en verso*. Y dentro de la tipología «literaria» en la que al parecer se encuadra esta obra, España es poseedora de un cuantioso tesoro bibliográfico que abarcaría desde el tratado preceptivamente entendido, hasta el libro geográfico. Tiene razón Alfonso Reyes cuando afirma que «la obra no literaria propende a la manera literaria cuando asume un carácter pedagógico y didáctico»[2]. Porque, al fin y al cabo, el Poema *La Música* posee un carácter teórico junto al didáctico y eminentemente práctico, que se combina a su vez y sin dificultad con rasgos estrictamente literarios, entre los que cabría mencionar la versificación o la adopción de contexto bucólico-pastoril para el Canto II. En opinión de Aullón de Haro, *La Música* es un «excelente poema musicográfico dentro del marco del prosaísmo didáctico neoclasista»[3]. Y para Russell Sebold, «es literatura en el sentido limitado en que los son los poemas *Epistola ad Pisones* de Horacio y *L'Art poétique* de Boileau»[4]. Literatura de *frontera*, que no versa sobre la propia literatura (como los ejemplos aducidos por Sebold), sino sobre otra modalidad artística, la musical. Acaso pudiera parecer el poema *La Música* un texto de laboriosa lectura. Pese a ello,

---

[2] Alfonso Reyes, *El Deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, El Colegio de México, 1944, p.31.

[3] P. Aullón de Haro, *Los géneros didácticos y ensayísticos del siglo XVIII*, Taurus, Madrid, 1987, p.79.

[4] Russell P. Sebold, *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*. Anthropos Ed., Barcelona, 1989, p.56.

se trata de una obra comprensible y precisa, donde es posible hallar un *corpus* muy completo de conocimientos teóricos y reglas aplicables a una *summa* universal y racional de la materia estudiada, esto es, de la música. Se trata, en definitiva, de un texto programático.

Para llevar a cabo tan extraordinario proyecto Iriarte aproxima un método, más propio de la literatura, al análisis de la música. En estos momentos en que se reactivan beneficiosamente los estudios comparativos entre literaturas, así como entre las diversas artes [5], resulta más fácil comprender una obra como el poema *La Música*. Las mutuas relaciones entre la literatura y la música son muy antiguas y a ellas ya se hace referencia, como es bien sabido, en el primer tratado teórico literario, en la *Poética* de Aristóteles. Dos modalidades artísticas unidas a través de la historia, sobre todo por la naturaleza acústico-temporal del material compartido y por la índole mimética de su fundamento estético. A esto habría que añadir las constantes alusiones a la Pintura —en el Canto I especialmente— para explicar algunos de los procedimientos compositivos del *ars musica*, según puede observarse en la descripción del *compás*,

> Y como buen dibujo al colorido,
> o el buen metro al poético lenguaje
> así el compás espíritu y viveza
> infunde a todo músico pasage. (p. 20)

o bien, al referirse a la imposibilidad del canto para representar el motivo de las lágrimas de la misma forma en que lo hace la Pintura,

> Tampoco éste las lágrimas figura
> qual figurarlas puede la Pintura, (p. 35)

Con toda seguridad Iriarte tiene presente en estas citas el tópico clásico horaciano *ut pictura poesis*, referencia casi obligada para explicar la relación entre las artes.

Pues bien, partiendo de este punto de contacto entre ambas artes, puede admitirse sin dificultad que Iriarte haya adquirido el esquema retórico-poético de tan larga y vigorosa tradición para componer el poema *La Música*. Era, además, casi imposible sustraerse a tal influencia, no sólo por su condición de hombre de letras, sino especial-

[5] Recuérdese, a modo de ejemplo, las ideas expuestas por Paul VAN TIEGHEM en *La littérature Comparée*, París, Ed. Colin, 1954; CIORANESCU, Alejandro, *Principios de Literatura Comparada*, Universidad de La Laguna, 1964; Claudio GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.

mente porque en el origen de cualquier planteamiento teórico-artístico (de las artes visuales o de las artes músicas) se hallaban implícitas las consistentes afirmaciones de Aristóteles, Horacio o Quintiliano.

LA RETÓRICA DE *LA MÚSICA*

La especial condición de la obra de Iriarte aconseja tratarla bajo el esquema retórico, antes que desde la óptica poética estrictamente [6] (según es habitual en la Teoría de la Literatura). La elección de esta opción no excluye naturalmente que pueda hacerse alguna referencia a categorías o procedimientos poéticos a lo largo de esta reflexión, dada la proximidad de ambas disciplinas. Desde la Retórica se intentará contemplar el Poema como una forma comunicativa particular marcada por una voluntad artística, pero también, a través de ésta, es posible observar la descripción detallada de los materiales del *ars musica*, encaminados a mostrar el conocimiento artístico de una experiencia estética. Asimismo desde la Retórica puede afirmarse que el texto de Iriarte pertenece al género demostrativo (*genus epidíctico*), en tanto en cuanto el destinatario no toma partido de forma inmediata, esto es, no ha de decidir en relación a la materia tratada. Ahora bien, el lector actúa implícitamente, aunque no se produzca una réplica a continuación.

Conviene aludir, por lo tanto, a la complejidad retórica que encierra un texto como el Poema *La Música*. Por un lado el sistema retórico se convierte de forma natural en la base adecuada —ineludible— para la construcción del Poema; por otro, proporciona también categorías indispensables para definir el lenguaje musical, el sistema artístico de comunicación musical. Esta aplicación es posible en virtud del paralelismo existente entre la actuación propiamente retórica de un orador y la ejecución musical, y de la proximidad entre el discurso retórico (o literario) y el musical. La descripción de la «lengua de la Música» —denominación *per se* ya elocuente— apunta hacia un trasvase de términos entre ambas artes. Es importante subrayar que aquí Iriarte procede a explicar el sistema en que se basa el funcionamiento de la música, del mismo modo que en la Antigüedad lo habían hecho Aristóteles y Horacio a propó-

[6] R. SEBOLD orienta su atención hacia la vertiente poética en *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*, Anthropos Ed., Barcelona, 1989. Dice así: «Tomás aplica los preceptos poéticos de Horacio —tema en sí curioso y merecedor de estudio—, y por este camino viene a apuntar varias ideas útiles para el estudio del verso durante el XVIII español» (p. 41).

sito del discurso literario. No se trata de meras conjeturas o suposiciones, sino del parecer del propio Iriarte, quien al final del Poema exclama de manera concluyente:

> De músico instruido no se alabe
> quien no tenga a la vista sobre el clave
> estos y otros consejos que en el Lacio
> a los poëtas daba el cuerdo Horacio. (p. 117)

Se advierte, por tanto, la presencia de la normativa retórica, como de la poética, en el desarrollo de la exposición, pero también en la definición del *ars musica*. Es evidente que Iriarte conoce en profundidad los principios clásicos [7] y a ellos se ajusta. Por ello, nada más natural que adoptar el método poético-retórico para estudiar los elementos del código musical. Unos versos anteriores a la exposición detallada de estos componentes, adquieren ahora gran relevancia al explicar la idea que preside todo el poema. Dicen así: «Encantadora ciencia/[...] permite/ que tu hermana la dulce Poesía/ investigar tus leyes solicite». Si entendemos que el verbo «solicitar» apunta más bien al significado de 'procurar con apremio o urgencia', entenderemos también cuál es el propósito de Iriarte, a saber, aplicar el modelo válido de la poesía al discurso musical y, además, sin dilación.

Desde este Prohemio se evidencia el interés de Iriarte por hallar el vehículo simbólico más adecuado para transmitir el contenido (*res*) elegido. Lo que realmente nos dice viene mediatizado, pues, por el empleo de determinadas fórmulas y esquemas retóricos. Así, el énfasis con que pretende justificar la publicación de su obra no parece ser otra cosa que el empleo del *topoi* de la «falsa modestia». Confiesa su intención primera de no imprimirla («debía servir privadamente para mi diversión, y acaso para la de algunos amigos aficionados al arte músico») pero la intervención de un Protector le hace cambiar de idea [8]. De igual manera, el denominado tópico del «exordio» —ofrecer temas nunca tratados— aparece en esta frase:

---

[7] Tomás de IRIARTE tradujo la *Epistola ad Pisones* o *Arte Poética* de Horacio, que fue publicada en Madrid, por la Imprenta Real de la Gazeta, en 1777. En el prólogo sostiene que esta Poética es un tratado de los más apreciables de la Antigüedad para guiarnos, no sólo en la Poesía, sino también en todas las Artes que dependen de una acertada crítica, de un gusto delicado y de un fundamental y sólido conocimiento de la verdad, de la sencillez, del decoro y de la consecuencia, que son los caracteres que distinguen las obras de los grandes ingenios» (p. V).

[8] El Protector a que se refiere IRIARTE no es otro que el conde de Floridablanca, bajo cuyo patrocinio se imprimió este poema. José SUBIRÁ en el capítulo II de *El compositor Iriarte* da cumplida cuenta de estos pormenores, pp. 63-77.

«entiendo que en nuestra lengua castellana no se ha publicado poema alguno compuesto de propósito sobre la Música». Y como si de un orador se tratara, suplica a los lectores la buena disposición y la comprensión a la hora de juzgar su obra «por ser nuevo el asunto y tan arduo». Iriarte prepara así los ánimos de los lectores —especialmente de los «rígidos y críticos censores»— a quien va destinada su obra, con la intención de lograr su aprobación a la hora de enjuiciarla. Todo esto demuestra, en primer lugar, que por influencia del mundo clásico la Retórica seguía rigiendo los destinos de cualquier discurso, pero además nos lleva a pensar si tras estos «mecanismos de defensa» no se estaba encubriendo, quizás, el temor ante una crítica adversa (lo que efectivamente ocurrió [9]), o la inseguridad de aquel que es músico por afición y no de profesión. En cualquier caso, lo que sí parece dominar a lo largo de todo el prólogo es una apasionada defensa de la música, conceptuada como arte y/o ciencia, y la absoluta certeza de la utilidad de su obra.

Examinar el poema *La Música* a la luz del modelo retórico requiere en principio tomar en cuenta las *partes artis* o fases graduales en la elaboración del texto, desde la materia en estado bruto hasta su cristalización definitiva, esto es, desde la *inventio* hasta la *actio* (o *pronuntiatio*) pasando por la *dispositio*, *elocutio* y *memoria*. Al llevar a cabo tal acercamiento (que ha de ser necesariamente breve y parcial), se podrá comprobar cómo el enfoque retórico aparece igualmente en la configuración de la Música, como asunto, lo que implica sin duda la complejidad retórica de esta obra. Se trata de dos niveles diferentes vinculados entre sí; uno externo que corresponde al texto en su totalidad (es Iriarte quien inventa, estructura y pone en palabras su «teórica doctrina»), y otro, interno, que responde a la descripción de la Música, objeto de análisis y estudio del poema *La Música*, en donde se hacen más patentes las dos últimas operaciones retóricas —*memoria* y *actio*—. Es una reproducción en el interior del texto, por homología, de las estructuras en que se inserta, como si de una *mise en abîme* se tratara. Así, por ejemplo, se sue-

[9] El Poema de *La Música* se difundió pronto por los ambientes culturales, obteniendo una crítica muy dividida. Según las noticias que nos dan COTARELO Y MORI y JOSÉ SUBIRÁ, fue en Madrid donde se rechazó con más virulencia su poema, «puesto que, buenos o malos, siempre habría músicos bastantes» y Tomás de Iriarte no tenía autoridad alguna para tratar un tema en el que no era especialista. Sin embargo, la aceptación desde el extranjero compensó con creces esta situación. La admiración que el célebre libretista Pietro Metastasio expresa en una carta dirigida al propio autor parece ser, en este sentido, muy elocuente y reconfortante.

le utilizar la *variatio* de géneros y estilos (pastoril, alegórico-simbólico, panegírico) a lo largo de la exposición, para evitar el *taedium* del lector. Pero también la *variatio* aparece en la configuración del texto musical, cuando la «metódica Harmonía», en el Canto I, proyecta cambios en la combinación de los sones,

> no deleita con meras consonancias;
> pues, felizmente osada y oportuna,
> aun suaviza las duras disonancias.
> No de otra suerte agrada en la Pintura
> junto al claro color la sombra obscura,
> o en mesa regalada
> la mezcla de lo amargo y dulce agrada. (p. 12)

Y es que el compositor se rige por los mismos principios que el orador para conseguir despertar el interés del público. El músico-creador cuenta con el destinatario de su discurso y por ello actúa «con cierta reserva misteriosa» para suscitar su curiosidad, avivar su atención, incluso puede provocar el engaño, como se observa en estos versos,

> Dexándole gozar la complacencia
> de que adivine; mas al fin le engaña
> [...] ni aun quiere darle indicios de que infiera
> la final consonancia que le espera. (p. 14)

Tal vez sea necesario subrayar de nuevo la convergencia de la actividad *poiética* del compositor y del poeta, por una parte, y la de *aiscética*, correspondiente a oyente y lector, por otra. Es en este hecho donde se fundamenta el esquema retórico.

LA *INVENTIO*

En el proceso de elaboración, la *inventio* se ocupa de las ideas y asuntos que sustenta el discurso. El prólogo con el que se abre el Poema *La Música* da cumplida cuenta de la temática y del propósito que guía a Iriarte al escribir una obra de estas características. El tema elegido no es enteramente nuevo, según sus propias palabras, pues ya habían aparecido algunos intentos —frustados— que se proponían realizar, sobre el *ars musica*, una teoría en verso (o «poema didáctico»). Pese a todo, el propio Iriarte se arroga el mérito de ser el primero en tratar tal materia en verso. Y en cierta forma, tiene razón.

De las excelencias del *ars musica*; de la exaltación del discurso musical; de la descripción de los principios básicos con que opera el compositor; de los efectos que tal arte produce en los oyentes; de los medios de que dispone el creador para conseguirlo; de los lugares o situaciones donde se ejecuta tradicionalmente y de aquellos otros usos que pueden nacer en el devenir histórico; de las cualidades que la sociedad de finales del XVIII exige al intérprete; de la lucha por construir-se su autonomía: la Música, en fin, como asunto de la *inventio*. Y este recorrido a través de los aspectos del conocimiento objetivo de la realidad (musical) se corresponde con las *quaestiones* que constituyen la base semántica de la *inventio*. Pero además Iriarte, desde este *exordium*, añade un contenido estético importantísimo, que determinará la canalización lingüístico-expresiva posterior. El objetivo que persigue no es únicamente la transmisión de un contenido (*docere*), sino la orientación de éste hacia el elogio, hacia la belleza de lo que se describe.

Las advertencias e informaciones iniciales ayudan a comprender mejor la postura del autor canario ante el desarrollo del arte musical, como actividad en progresivo distanciamiento de la esfera religiosa y, en cierto sentido, de la vida cortesana. El esfuerzo de Iriarte por conceder a la Música la dignidad que otras artes poseen, mediante la elaboración de un corpus doctrinal en gran medida semejante al de la Poesía, apunta hacia la confirmación de algo que ya durante el siglo XVII y a lo largo del XVIII se había ido consolidando, a saber, la existencia de un lenguaje musical desvinculado de la expresión verbal. En este mismo sentido, Iriarte recaba para la Música en el Canto V de su poema una Academia semejante en todo a las de las otras Nobles Artes —Arquitectura, Estatuaria, Grabado, Pintura, Poesía y Oratoria—. La Música, dolorida e injustamente olvidada, se queja de este abandono y así exclama:

> «¡Con que hermana no soy de mis hermanas!
> ¿Yo triste he de vivir, ellas ufanas?»

Este lamento puede ser la expresión literaria de una legítima aspiración, que paulatinamente se fue convirtiendo en realidad. Muchos y muy polémicos fueron los debates en que se enfrentaron teóricos de la música, escritores, e incluso filósofos, durante el XVII. Y muchas fueron naturalmente las cuestiones debatidas. Todo ello indicaba que una nueva concepción del arte musical venía a sustituir a la que procedía de épocas anteriores.

LA *DISPOSITIO*

La Retórica clásica define a la *dispositio* como organización de los materiales elegidos en la *inventio*. Y así actúa aquí poniendo orden en el texto de Iriarte y disponiendo a la vez la configuración del discurso musical, en constante y eficaz alianza con la *inventio*.

La materia comprende *grosso modo* dos grandes temas, distribuidos en cinco cantos. El primero, en donde se explica en qué consiste la música, cuáles son los elementos constitutivos de la misma, cuál sea su función; el segundo, donde refiere los usos que de ella se llevan a cabo en la sociedad de finales del setecientos. Se observa, asimismo, un perfecto encadenamiento del discurso al pasar de un canto al otro, dejando absolutamente asentado cada tema ya visto. De lo que se infiere que Iriarte trabajó siguiendo un plan previsto (*ordo artificialis*, en este caso) y con una intención pedagógica y didáctica evidente. En la vertiente interior debe existir también un plan para elaborar el discurso musical. A imagen y semejanza del orador, el «músico aplicado» traza un diseño, que ha de seguir «sin desviarse de su fin y meta». Guiado por la «meditación y el gusto», seleccionará temas e ideas, esto es, la inspiración no podrá discurrir libremente, sino que ha de estar sometida a un plan —*ordo naturalis*—,

> Y debe finalmente
> obrar ligado a un plan, norma o sistema
> único, regular y consiguiente. (p. 7)

En los dos cantos primeros aparece una selección de los temas y mecanismos esenciales para la construcción de una teoría de la música. El punto de arranque es el concepto de *mímesis* en que se fundamenta el arte musical, como el arte poético. *Mímesis* de la naturaleza, porque la voz humana o los «ingeniosos» instrumentos imitan los ruidos y elementos de la naturaleza, y en esta imitación se halla una inclinación «natural» en el hombre [10]. Téngase en cuenta, además, que el desarrollo de nuevos instrumentos favorece la expresión más refinada de la imitación. Ésa es la razón por la que en

[10] La insistencia de Iriarte en demostrar el origen de la música, como mímesis de la naturaleza, incluso para comprender la Harmonía (p. 14), lo que es incuestionable en el periodo en que nos encontramos, lo alejan, sin embargo, de la noción expuesta ya por Aristóteles, de que la copia de la realidad exterior no ha de ser inerte, mera reproducción, sino verosímil y mediatizada por el artificio artístico.

ella se «busca consuelo», se recrea la «humana fantasía», o, incluso, puede servir para «interpretar el alma». Así pues, la música es también expresión de los afectos del corazón humano o, con palabras de nuestro autor, «en el hombre reside el don nativo/ de expresar con el canto lo que siente». Este último principio regulador del arte musical será objeto de estudio en el Canto II.

Y de la mímesis al ritmo. Ritmo poético, ritmo musical, entre los que se va combinando el Poema *La Música* y el discurso musical, del que aquél trata. Elemento temporal, algo físico y sensitivo «que expresa cantidad, alma y sentido», y en el que se van interpretando sensaciones íntimas, voluntades apenas pre-sentidas. Temporalidad dominante en la raíz de las artes —música y poesía— desde la Poética de Aristóteles, que ahora ocupa en el texto de Iriarte una atención especial. Mediante una descripción (*descriptio*) detallada, aparecen los elementos tutelados por el ritmo (*compás*, *duración* de las notas, los «principales» *aires* (largo, adagio, andante, allegro y presto), y *silencios*. Insiste en la importancia de éstos, pues «muchas veces conviene que insinúe/ con las esperas y las pausas tanto/ como expresar pudiera con el canto»).

Si en la exposición de este canto destaca sobre todo la función didáctica —*docere*—, puesto que «pide mas que ninguno», según el autor, «la seria meditación del lector; y debe por consiguiente deleitarle menos que los otros», la configuración del canto II difiere notablemente de la austeridad del primero, sin que, por ello, deje de transmitir una enseñanza valiosa, en esta ocasión, sobre la ejecución de la música. Se comprueba, pues, una perfecta coherencia entre el formato utilizado y el contenido tratado.

En el Canto II el escritor canario recoge un repertorio de reglas prácticas para conseguir el *movere*, manifestando de esta manera la trascendencia de la teoría de las pasiones [11]. Pese a que se trata de una materia en cierta forma árida, ha sido ahormada en un ambiente pastoril que atenúa la dificultad de la explicación. A manera de relato pastoril, se narran los amores entre una serrana (ninfa) y un fingido músico que toma el nombre de Salicio, en un ambiente idealizado y refinado, muy del gusto de la época. Bajo el pretexto de conquistar el amor de la «gentil pastora», Iriarte ofrece la «teórica

[11] El estudio detallado de los *afectos*, según aparecen en este Canto II, fue el tema de una comunicación que presentamos en el *II Congreso Internacional sobre Retórica, Política e Ideología (Desde la Antigüedad hasta nuestro días)*, celebrado en Salamanca en 1997. Véase en *Actas*, «El *movere* como punto de encuentro entre música y retórica», Salamanca, 1998, pp. 231-238.

doctrina» sobre el que él denomina «idioma genial de las pasiones». Es, en efecto, una lección la que nos da acerca de los movimientos interiores —íntimos afectos— que causa la música. Casi al final declara la verdadera intención que lo mueve a escribir este canto, y así exclama:

> Soi un Maestro que tranquilo ofrece
> un doctrinal resumen
> de lo que puede con el arte el númen (p. 46)

En esta afirmación puede advertirse la dimensión pedagógica que proyecta la mentalidad ilustrada, aunque se encuentre enmascarada tras el marco de un sofisticado ambiente bucólico. Que la música «persuade y conmueve/ de un modo natural», parece ser la idea dominante, no sólo de este canto, sino de todo el poema. Desde el comienzo, Iriarte, haciéndose eco del pensamiento de la época, declara la autonomía de la música, que «exprime los íntimos afectos», aunque no vaya ligada a palabra alguna. No obstante, manifiesta la incapacidad de la música, como de cualquier otra arte, para «trasladar toda sensación, pasión o afecto/ que el corazón humano experimenta». Es decir, la música, como la poesía o la pintura, está limitada a la hora de representar el sentimiento y conseguir el *movere*, porque

> ... cada arte ni lo expresa todo,
> ni lo puede expresar del mismo modo (p. 35)

A continuación se hace una relación de los seis afectos y pasiones más importantes que puede despertar y *mover* la música, así como de los mecanismos utilizados para ello. Enseguida se alude a la necesidad de estar plenamente conmovido, antes de intentar *mover* los afectos del público; de ahí que Iriarte afirme la inutilidad de «usar de estos primores,/ si no se experimenta/ los suaves movimientos interiores». Así pues, la alegría, la paz o serenidad, el espíritu marcial, la tristeza, la ira, y, por último, el terror son los afectos o pasiones tratados minuciosamente en este segundo canto del Poema *La Música*. A cada afecto le corresponden determinados recursos musicales. Se trata, entonces, de la exposición de un código, en cierta manera convencional, que emparejaría estados emocionales con mecanismos estrictamente musicales.

Sucintamente, las causas externas —musicales— susceptibles de generar estos afectos son las siguientes: el modo (mayor o menor), la escala (diatónica o cromática), el aire, el ritmo, las pausas, el

compás, y la presencia/ ausencia de disonancias. A éstos habría que añadir la entonación (entonación *profunda* para mover el terror o *blanda* entonación para el llanto) y la mención muy breve al *ornatus*, cuando se alude al empleo del «trino» y del «trémulo mordente», indispensables para suscitar el pavor y la conmoción. Estas últimas pueden considerarse «figuras» musicales, que pertenecerían a la fase siguiente, a la *elocutio*.

LA *ELOCUTIO*

Corresponde a la *elocutio* velar por la manifestación discursiva para conseguir una expresión adecuada, trabajada convenientemente, a través de la cual se logre la finalidad propuesta: *docere*, pero a la vez, *delectare*. Esta fase, más aún que las anteriores, deja ver la unión entre retórica y poética. Y es que toda vez que se ha obtenido lo básico, puede buscarse un plus: el *ornatus*.

Lo primero que llama la atención es la utilización del verso. Artificio «elocutivo», expresión «literaria» que precede a la prosa y revive aspectos de oralidad y memoria. Asimismo traza una distancia insoslayable entre el público-lector y el espacio en donde se dirime la problemática existencia de la Música, como personaje agraviado (al carecer de una Academia como poseen las restantes Artes). Es acaso una convención que pretende enaltecer el contenido tratado, pero que marca límites, acusa distancias. Ahora bien, puede convertirse también en un recurso idóneo para la condensación semántica, para ejercitarse en el *sermo ornatus*, tal y como lo explota Tomás de Iriarte.

En algunas ocasiones, puede resultar sorprendente la canalización de estos temas mediante una cuidada versificación o *prosa rimada*, como es denominada por Cotarelo y Mori [12], pese a que el autor canario justifica la elección de la *silva*, como el metro más adecuado de expresión «para que queden impresos en la memoria de quien los lee». En otras, sin embargo, parece adaptarse el verso de forma natural a la fluencia de los asuntos musicales, e incluso se encuentran fragmentos de gran acierto, como en el que se invita al oyente a disfrutar de la música sin más —*delectare*—, mediante la utilización de la fórmula sintáctica del *carpe diem*; fragmento que transcribimos a continuación:

---

[12] COTARELO Y MORI, *Iriarte y su época*, Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», Madrid, 1897, cap. IX, pp.195-211.

> O tú, qualquiera cuyo torpe oído
> entre dos voces distinguir no sepa
> la que un espacio mínimo discrepa,
> goza, goza el placer de otro sentido,
> la Música no pide tu dictamen... (pp. 9-10)

Y, a través del verso, puede engarzar mejor en su obra fragmentos, citas o modelos anteriores (*intertextualidad*), que evocan sensaciones e imágenes conocidas en el ánimo del lector, consiguiendo una eficacia expresiva de la que carecería la prosa. Así aparece extrapolado el conocido pasaje de la égloga de Garcilaso en estas ninfas que escuchan atentas la lección de música que da el «fingido» pastor,

> Y las Ninfas del río,
> que aquel sitio sombrío
> fertilizaba con su lento curso,
> sacando de las aguas la cabeza,
> le oyeron pronunciar este discurso (p. 32)

Al fin y al cabo, todo texto suele albergar a otros, reflejar modelos anteriores, sin que pueda ser rechazada tal actuación. Lo importante es saber utilizarla en virtud del *decorum*, como hace Iriarte en este poema. Lograr una perfecta coherencia entre lo que cuenta (*res*) y la formulación literaria del propio texto (*verba*) parece ser el objetivo principal, al que habría que añadir el agrado del lector al reconocer imágenes, episodios. De la misma manera, el autor de ópera ha de preparar el ánimo del oyente en la obertura, para que pueda re-conocer lo que el texto dramático más tarde desarrollará, «porque —nos dice Iriarte— la imitación no causa agrado/ si antes no se conoce lo imitado» (p. 84).

Respecto a la resolución formal y lingüística en el texto de Iriarte, cabe destacar la confluencia de géneros o cruce de varios lenguajes. Muestra una gran habilidad técnica para cambiar de registro, una especial sensibilidad estética para pasar del género bucólico, ya mencionado, a la alegoría-simbólica que representan las Artes en la mítica Grecia, pasando por las modalidades expositivas, no desdeñables en virtud de la *utilitas*. En contraste a esta última modalidad incluye Iriarte en el Canto IV una ficción literaria. De la *narratio* retórica arrancan los elementos sustanciales de este relato a caballo entre lo ficcional y lo didáctico. La estrategia del sueño («a un lento sueño me sentí rendido») es una clara resonancia (*imitatio*) de *Los sueños* de Quevedo, que permite al autor, entre otras cosas, convertir al admirado compositor Jommelli en narrador apasionado. A través de este recurso, Iriarte se distancia de lo narrado —las excelen-

cias de la ópera— y deja en manos de tan insigne maestro la lección en torno al melodrama. La explicación adquiere de esta manera un tono enérgico, vivo, en donde el lector se siente interpelado por las continuas alusiones que jalonan este fragmento («seguid mi narración», «figuraos que entráis», «ved cómo») y cautivado ante la participación de los instrumentos musicales, verdaderos protagonistas de este fragmento. Además, a cada «personaje» se le ha asignado un papel determinado, en con-sonancia con la cualidad tópica —¿tímbrica?— que lo caracteriza: «patético el oboe, la flauta suave, penetrante el clarín, el fagot grave, la animosa trompa, clarinetes marciales».

La sesión pública de la Real Academia Matritense, con la que acaba el poema, es el pretexto idóneo para plasmar una suerte de escenificación. Llama la atención la sucesiva aparición de personajes simbólicos que toman la palabra, aunque no se produce un diálogo efectivo entre ellos. El autor des-aparece ante la presencia imprevista del Buen-Gusto («quando vi aparecerse de repente/ un alado Mancebo», p.118) para dejar paso a una escena dominada por el *persuadere*, esto es, con una marcada intención persuasiva sobre el público. Las artes —personajes alegóricos de esta improvisada representación— acuden presurosas a prestar ayuda a la Música, movidas tal vez por las «quexas» y el «lastimoso recitado» de sus palabras, que se encuadran en lo que sería el tópico del lamento, y por la petición vehemente del Buen-Gusto.

Tomás de Iriarte no dedica un lugar determinado a la *memoria* y a la *actio* en el poema *La Música*. No obstante, a lo largo de la obra se hallan dispersas alusiones a las últimas fases del discurso retórico. Es innegable la utilidad que ambas poseen, tanto en la formación y trabajo del músico, como en la ejecución misma del discurso musical. Acaso sea el episodio de la oposición a músico de la Capilla Real el que muestra con más detalle la «diestra execución» (*actio*), que un buen músico ha de ofrecer. A pesar de no ser un asunto «poético», como acertadamente opina Cotarelo y Mori [13], sí es un buen pretexto para conocer la cualidades exigidas al intérprete a finales del XVIII y la afirmación de que junto a la hábil actuación ha de ir el conocimiento de la «teórica doctrina» («porque en muchos la Música no es ciencia/ sí fruto de mecánica experiencia», p.68). Iriarte se refiere a la *memoria* («tocar de pensado») asociada a la ac-

[13] E. COTARELO Y MORI critica duramente la inclusión de «un acto tan poco poético como es la oposición a la plaza de músico», en *Iriarte y su época*, Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», Madrid, 1897, cap. IX, pp.195-211.

tuación efectiva. La asimilación del discurso musical requiere una interiorización del mismo («las ensaya, las pule, las escribe» —si son propias invenciones—, p.115) para que no se pierda. Las fases anteriores de cualquier composición musical, o retórica, viven y se fijan a través de la *memoria*. A continuación, el «tocador» hace alarde de su habilidad en la interpretación, de igual modo que el orador brillaba y arrastraba tras sí al público que lo escuchaba.

> Si el aliento le falta,
> si el arco se retarda, tiembla o salta;
> si un poco desafina, o si convierte
> en suelto lo ligado, en piano el fuerte, (p. 67)

podía ser causa para negarle a un tocador el puesto de músico en la Capilla Real. Pero también es, en definitiva, la clave del éxito o fracaso de una interpretación musical. La especial condición de la música obliga al músico-tocador a ser aún más exigente en la *actio*, que al orador o al pintor en sus respectivos textos.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Tomás de Iriarte vuelve a actualizar la relación música y literatura, cuyo maridaje viene ya de lejos, de épocas remotas. Ya en su *Poética* Aristóteles destacaba el aspecto acústico-temporal que comparten ambas manifestaciones artísticas. Afirmaba en este sentido que la mímesis es la causa de estas artes:

> Pues bien, la epopeya y la poesía trágica y también la comedia y la ditirámbica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser en conjunto, imitaciones. [...] Entre las artes dichas, todas hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía (Aristóteles, *Poética* 1447a. 14-16, 21-23).

Téngase en cuenta que, según se desprende del texto aristotélico, tanto la flauta (aulética) como la cítara (citarística) constituyen modalidades artísticas diferenciadas en tanto en cuanto están supeditadas al canto, de un solista o del coro, nunca con absoluta independencia.

Por eso es importante esta exploración que se lleva a cabo en el poema *La Música*, porque aborda un análisis de la música no desde presupuestos rigurosamente musicales o musicológicos, sino más bien bajo una perspectiva poético-retórica, como si de un discurso literario se tratara. Es importante porque insiste en el hecho de que

la vivencia artística en el hombre es una y única, sea cual sea la manifestación elegida. Y que por esa misma razón, el método de una cualquiera puede ser extrapolable a otra, aunque muy diferente sea su naturaleza. Es la resonancia, una vez más, de la teoría platónica mediante la cual todas las artes pertenecen a un movimiento espiritual único, recuerdo borroso y titubeante de aquella belleza celeste, que se ha de imitar cuidadosamente. Intuición y conciencia cultural del contexto ideológico en que le tocó vivir a Tomás de Iriarte, se convierten, fusionadas ambas, en el verdadero impulsor de esta creación semiartística, semicientífica, que ha suscitado no pocos comentarios desde una u otra vertiente. Acaso nos sea más fácil comprender hoy, en este final de siglo XX, el sentido de esta monumental obra, cuando la *poesía sonora* parece aportar una solución ¿definitiva? a las seculares relaciones música/ literatura, o dicho de otra forma, al debate inacabado en torno a qué importa más el texto o la composición estrictamente musical. La propuesta de la *poesía sonora* para restituir la palabra en los músicos, no parece ser otra cosa que la supresión de las fronteras entre las artes. Claro está, que en estos momentos de transformaciones profundas, existe otro componente no previsto por los hombres de aquel otro fin de siglo, el del desplazamiento de la hasta ahora privilegiada escritura, sustituida por el de oralidad de la palabra, por su dimensión fónica y rítmica, antes bien que por su capacidad semántica.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

AULLÓN DE HARO, Pedro, *Los géneros didácticos y ensayísticos del siglo XVIII*, Taurus, Madrid, 1987.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Iriarte y su época*, Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», Madrid, 1897.

FEIJOO, Fray Jerónimo, *Cartas eruditas y curiosas, en que, por la mayor parte se continúa el designio del Teatro Crítico*, Tomo IV, 1753, Madrid, Imprenta de los herederos de Francisco del Hierro.

GARCÍA BERRIO, A. y M. T. HERNÁNDEZ, *La Poética: tradición y Modernidad*, Ed. Síntesis, Madrid, 1988.

GARCÍA BERRIO, A. y M. T. HERNÁNDEZ, *Ut poesis pictura*. Poética del arte visual, Editorial Tecnos, Madrid, 1988.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII*, Espasa Calpe, Madrid, 1995, tomo I y II.

IRIARTE, Tomás, *La Música*, Imprenta Real de la Gazeta, 1779 [Edición facsímil realizada por Gustavo Gili, Barcelona, 1984].

LEÓN TELLO, Francisco José, *La teoría española de «La Música» en los siglos XVII y XVIII*, C.S.I.C., Madrid, 1974.

MARTÍN MORENO, Antonio, *El P. Feijoo y las ideologías musicales del siglo XVIII*, Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo», Orense, 1976.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, C.S.I.C., Madrid, 1974.

Ortega y Gasset, José, *El siglo XVIII educador*, Madrid, 1930.

SARRAILH, J. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, 1957.

SEBOLD, Russell P., «Tomás de Iriarte: poeta de *Rapto Nacional*», en *El Rapto de la Mente. Poética y Poesía dieciochescas*, Anthropos Ediciones, Barcelona, 1989, págs. 228-266.

SUÁREZ PAJARES, Javier, «Centenario», en *Cuadernos de Música*, Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1992.

SUBIRÁ, José, *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1949-1950.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas*, Editorial Tecnos, Madrid, 1990.



LAS PALMAS DE GRAN CANARIA