FLERIDA DE NOLASCO

VIBRACIONES EN EL TIEMPO

Semblanza de la autora
Por
DON AMERICO LUGO

COLECCION
"MARTINEZ BOOG"
SANTO DOMINGO, - REP. DOMINICANA

EDITORA MONTALVO, R. D. :-: CIUDAD TRUJILLO :-: 1948

OBRAS DE LA AUTORA

CULTURA MUSICAL, (declarada de texto para las Escuelas de Música de la República Dominicana). Editora Montalvo, R. D. 1927.

DE MUSICA ESPAÑOLA Y OTROS TEMAS (Ediciones Ercilla). Santiago de Chile. 1939.

LA MUSICA EN SANTO DOMINGO Y OTROS ENSAYOS. Editora Montalvo, R. D. 1939.

LA POESIA FOLKLORICA EN SANTO DOMINGO. Editorial "El Diario", Santiago, R. D. 1946.

CUADROS DEL EVANGELIO. Editorial "El Diario". Santiago, R. D. 1947.

EXISTENCIA Y VICISITUDES DEL COLEGIO GORJON. (Premio de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Santo Domingo). Editora Montalvo, R. D. 1947.

—Sine musica nulla disciplina potet esse perfecta.

San Isidoro de Sevilla.

FLERIDA DE NOLASCO

Por su notable preparación en música, historia y literatura; por su absoluto dominio del tema y de los conocimientos técnicos apropiados; por la lógica, disciplina, seriedad y justeza con que lo trata; por la claridad y pureza del lenguaje; por la fuerza y vigor de las ideas; por su fervor vehemente, de clara filiación hispánica, hacia Santo Domingo; por la estrecha correspondencia entre la unidad de su pensamiento y la unidad multisecular de pensamiento en la cultura occidental; por sus múltiples facultades, y sobre todo, por la belleza de su estilo, Flérida de Nolasco acaso no tenga par entre los escritores dominicanos de su propia generación o posteriores a ésta. Habría que subir un poco a la generación anterior (Pedro Henríquez Ureña, su maestro; Andrejulio Aibar). Pertenece a la gran familia intelectual de los Henríquez, en que no brilla mucho la facultad de lo sensible. Y aun parece refrenar, como el gran Eugenio María de Hostos, la sensibilidad y la fantasía. El arte la emociona visiblemente, pero conserva siempre la serenidad y el sosiego. Su estro es varonil, como el de Salomé Ureña; pero el ímpetu lo rompe y lo desgrana un arte de expresión suave y musical que le es absolutamente peculiar. Dentro de cincuenta años sus obras *La Música en Santo Domingo*, y *De Música Española*, llamadas a desarrollarse de importantísimo modo, en sus expertas manos; *La poesía folklórica en Santo Domingo*, libro encantador, rica y gallarda contribución al folklore rimado de América, y *Cuadros del Evangelio*, un puñado "del oro de Dios" derramado por ella en la tierra de su amor, dentro de cincuenta años, repito, estas obras se conservarán vivas, frescas, lozanas, y serán reimpresas y leídas con gratitud y amor.

AMERICO LUGO.

9 septiembre 1948.

CARTA AUTOGRAFA DE DON MIGUEL ASIN PALACIOS

ESCUELA DE ESTUDIOS ÁRABES
SAN VICENTE, 60 MADRID TELÉFONO 11918

REPÚBLICA ESPAÑOLA 30

Sra Dª Flérida de Nolasco
César N. Penson #11.
Santo Domingo
(República Dominicana)

SANTO DOMINGO República Dominicana SET 4 1935

Madrid, 11 agosto, 1935. Muy distinguida Señora: El maestro Ribera falleció el 2 de mayo de 1934. Como discípulo y amigo extremadamente suyo me apresuro á enviarle á V. el testimonio de mi sincera gratitud y felicitación cordial por el hermoso estudio que V. publicó en La Opinión sobre la obra maestra de Ribera "La Música de las Cantigas". En él se revela V. como profunda conocedora de la técnica de ese problema y del valor científico que atesora el descubrimiento de Ribera (silenciado por los especialistas). Si á V. le interesa conocer los restantes estudios musicales de Ribera (sobre "Minnesinger", "Trovadores" etc.) dígamelo y tendré mucho gusto en hacerle que se los envíen. De los dos ejemplares de un artículo, guardo uno y envío el otro al hijo del maestro que lo leerá con gusto. Su afmo. a.

Miguel Asín

L I M I N A R

Al realizar el presente trabajo sobre la presencia de la música en la vida dominicana he tenido que limitar mi aspiración a captar los sonidos en cualesquiera formas, momentos y lugares en que fuera dable percibir sus vibraciones, a través de nuestra historia; pues si bien la música fué en todo momento una realidad continua, su existencia ha sido de calidad pobre, si profana; de méritos apreciados sólo en virtud de fundadas hipótesis, si sagrada.

No he querido dejar de aprovechar ningún dato: donde quiera que ha vibrado un sonido, lo he recogido como si se tratara de un tesoro. Esta labor no había sido intentada por ninguno de nuestros investigadores, preocupados por otros asuntos más impresionantes; pero que no restan a la música su importancia en la vida del pueblo.

Por primera vez se ordenaron algunos datos en La Música en Santo Domingo y otros ensayos, *que publiqué en el año 1939, y que fué el primer paso hacia la presente obra. Los datos que recogí entonces fueron utilizados posteriormente: primero por Jacobo Coopersmith en* Music and Musicians of the Dominican Republic; A. Survey, *que publicó la revista "The Musical Quarterly", en enero de 1945, y que vertido al español, como cosa original, se reprodujo en la prensa de esta ciudad; siendo así que Mr. Coopersmith en todo lo referente al periodo colonial y en algo más, no hizo sino traducir, no siempre con buen en-*

tendimiento, lo publicado por mí en La Música en Santo Domingo y otros ensayos, *en 1939. También fueron aprovechados esos datos por mi estimado amigo el Profesor Juan Francisco García* en Panorama de la Música Dominicana, *Publicaciones de la Secretaría de E. de Educación y Bellas Artes (1947).*

Me halaga y estimula comprobar que mi inicial esfuerzo, en el sentido de levantar la realidad musical de la vida dominicana, haya sido tan eficazmente útil para trabajos de divulgación en los cuales, no obstante, se echa de menos una técnica más ajustada y severa al manipular los materiales, que si por haberse dado a la publicidad pertenecen al público, parece de justicia que se hubiese puntualizado con más rigor la procedencia, reciente todavía.

A lo largo de más de nueve años he ido aprovechando cuantas noticias he podido encontrar referentes a la música. Ardua labor ha sido levantar y eslabonar tantos datos dispersos y suministrados sin determinada ni especial intención, y como ahogados entre otros asuntos de mayor interés para el relator o cronista.

Como hubiera sido fatigoso para el lector que se indicara la procedencia de cada noticia, varios textos se mencionan sólo en la bibliografía. Debo explicar, sin embargo, que las fuentes más ricas para la realización del presente trabajo han sido los documentos de la Colección Lugo, *los de la* Colección Coiscou, *la* Historia Eclesiástica *de Don Carlos Nouel y las investigaciones de Fr. Cipriano de Utrera.*

En el copiosísimo estudio La Cultura y las Letras Coloniales en Santo Domingo, *de Pedro Henríquez Ureña, encontré sólo un músico: el Canónigo Cristóbal de Llerena. Lo que bastará para medir la paciencia y las horas que han sido necesarias para realizar esta tarea, con fervoroso movimiento emprendida, y con creciente interés y afecto llevada a cabo. Aunque no he agotado el campo de esta investigación, abrigo la esperanza de que se apreciará el esfuerzo; ya que nuestros*

investigadores, pródigos en noticias de otra índole, no se han detenido en la existencia de la música en nuestro pueblo, sin duda por estar ellos alejados de materia para mí tan cara.

En el prolongado período colonial sólo en los templos y en festividades de carácter popular se revela la persistencia de la música, y apenas se sospecha en las representaciones teatrales, de aficionados. En el período francés la música se empobrece en los templos, adquiriendo un fugaz relieve en las representaciones teatrales; y en el oscuro período de la dominación haitiana, amenaza agostarse.

Cuando se establece la República, de pobres recursos pero de orientaciones nuevas, la vida dominicana en algunos aspectos se remoza. La música culta no se limitará ya a la expresión sagrada, y vemos que aparece en escuelas, en veladas, en conciertos familiares de tendencias exclusivamente profanas, hasta llegar a realizaciones de un adulto criterio artístico.

Asombrará a los extraños y a los no especializados en el estudio de nuestras vicisitudes históricas, que en la Española, la espléndida Colonia que fué primicia de la conquista y "academia de las Antillas", no continuara evolucionando normalmente la cultura que se inició bajo tan bellos augurios.

Para que tan complejos problemas de carácter histórico y social por sí mismos se expliquen y puedan comprenderse con claridad, presento los datos sobre la vida no interrumpida de la música en Santo Domingo, hilvanados, prendidos en el tiempo. No encontrará el lector nombres y fechas espulgados en libros y archivos que, aislados, poco le dirían. Irá tras huellas, señales, acontecimientos sucesivos, enlazados, unidos ¡y hasta confundidos!, como suele ocurrir en la vida.

Las noticias que ofrezco podrán no valer siempre por sí mismas, con valor intrínseco; pero son puntos, fracciones íntimas de nuestra vida nacional.

No he querido agrupar el material por géneros; me asaltó el temor de que, de hacerlo, se desharía en mis manos: tan

deleznable lo encontré. En cambio, envueltas en una vida realmente vivida y en verdad sufrida, las mismas noticias adquieren gran sentido humano y significativa eficacia.

He ordenado los datos siguiendo la correspondiente cronología, y sin querer abandonar la esperanza de que este libro pueda resistir la prueba de la lectura sin cansancio. No sé, sin embargo, si tratando de una materia que requiere tanto peso de verdad y tanto rigor de método, se ha conseguido el deseado y difícil primor de enlace *que ha de unir el conjunto sin alterar la amable referencia, la ligereza del relato, o la urgente medida en el escape incidental.*

Mientras trabajaba he tenido presentes a mi espíritu a aquellos que se preocupan no sólo por lo propio, sino, con expansión generosa, por todo lo hispanoamericano. Las entrañables analogías, la ya probada homogeneidad de la vida tradicional en la América española, que más de una vez se reitera en las páginas de este libro, presenta a nuestros países como provincias de una patria dilatada y unánime.

Confío en que esta obra —grano de arena de playas con frecuencia ignoradas— contribuya a cimentar el edificio, la bella utopía en que ha de descansar la unión y la fuerza de los pueblos hispánicos.

Y, SOBRECOGIDOS, CANTARON....

Cuando se acababa de decir la Salve Regina, que los marineros acostumbraban *cantar* siempre al anochecer, el Almirante Don Cristóbal Colón tuvo por cosa cierta que estaban próximos a tierra.... En la noche se vió el fuego de San Telmo; se distinguieron a lo lejos las luces que los marineros afirman que es el cuerpo de San Telmo.... y, sobrecogidos, *cantaron* muchas letanías y oraciones.

En la nómina de los que venían en la nave capitana se mencionan los nombres de un tonelero, un calafate, un carpintero, un lombardero, y a Juan Cuéllar, *trompeta,* y a Gonzalo de Salazar, *trompeta.*

En la Española, el 12 de marzo de 1494, el Almirante se internó en la región del Cibao para edificar una fortaleza. "Para mayor apariencia y demostración, llevaba su gente armada y puesta en escuadras, como se acostumbra cuando se va a la guerra: con *trompetas* y banderas desplegadas".

El Rey Fernando V precisa el 15 de junio de 1497 los pobladores que conviene que pasen a las tierras recién descubiertas.... "asimismo debe ir un físico.... e *algunos instrumentos, e músicos,* para pasatiempo de los que allí han de estar".

Mucho aprecio hacían los reyes Católicos de la música. Doña Isabel tenía a su servicio poetas cantores, como el engreído Costana que se declaró en huelga exigiendo por sus can-

tos destinos extraños a su oficio. Los romances ya habían penetrado en la Corte, y la reina no sólo los escuchaba con placer y contento, sino que, oyéndolos cantar, se enternecía. Y más: la misma Reina Doña Isabel de Castilla —como lo hizo su hermano Enrique IV— solía cantar romances.

El jesuíta Juan Bautista Le Pers, que residió treinta años en la parte occidental de la isla, escribió una *Historia Civil, Moral y Natural* de Santo Domingo, y después de comentar varias de las medidas dictadas por los monarcas a favor de la Española, porque ésta "debía servir de fundamento a todas las otras colonias", explica cómo fueron enviados a más de médicos, cirujanos, religiosos, y trescientos hombres y treinta mujeres (y todos aquellos que desearan venir, siempre que no fueran abogados ni procuradores, por cortar los pleitos y procesos en sus fuentes), y *tañedores de instrumentos.*

Lo de hacer venir tañedores de instrumentos, dice Le Pers haber sido medida muy buena: porque los españoles, que no pudieron en un principio traer consigo los entretenimientos de su tierra natal, sentían en estos lugares grandes nostalgias e inevitables tristezas.

MUSICA INDIGENA

Balbuceo de sonidos y manifestaciones rítmicas tenían los indios de la Española. Los sonidos guiaban sus danzas. El baile ha acompañado siempre al hombre primitivo como natural sacudida del cuerpo a un choque emocional cuya raíz está más adentrada en la carne que en el espíritu. Los indígenas bailaban al golpe del ritmo y oscilando en un espacio reducido de sonidos. Es lo que hacen todavía algunas tribus que no han aprovechado el contacto civilizador. De lo que fueron sus bailes o *areitos,* tenemos algunas noticias.

El jerónimo Fray Ramón Pane, dice en el informe que escribió por encargo del Almirante Don Cristóbal Colón:

...."Lo mismo que los moros, tienen (estos indios) su ley expuesta en canciones antiguas, por la que se gobiernan.... Cuando quieren cantar sus canciones, tañen cierto instrumento que.... es de madera, cóncavo, fuerte.... Este instrumento hace tanto ruido que se oye a distancia de una legua y media. Al son de éste cantan sus canciones, que las saben de memoria; lo tocan los hombres principales, que aprenden a manejarlo desde niños, y a cantar según su costumbre".

Gonzalo Fernández de Oviedo, en su historia general y natural de las Indias, dice: "Y en esta isla (Santo Domingo), a lo que he podido entender, sólo sus cantares que ellos llaman areitos, es su libro o memorial que de gente en gente queda

de los padres a los hijos y de los presentes a los venideros".... Y más adelante: "Tenían estas gentes una buena e gentil manera de memorar las cosas pasadas e antiguas; y esto en sus cantares e bailes, que ellos llaman areitos, que es lo mismo que nosotros llamamos bailar cantando. El cual areito hacían de esta manera. Cuando querían haber placer, celebrando entre ellos alguna notable fiesta, o sin ella por su pasatiempo, juntábanse muchos indios e indias (algunas veces los hombres solamente y otras las muejeres por sí); y en las fiestas generales, así como por una victoria o vencimiento de los enemigos, o casándose el cacique o rey de la provincia, o por otro caso en que el placer fuese comunmente de todos, para que los hombres e mujeres se mezclasen. E por más entender su alegría e regocijo, tomábanse de las manos algunas veces, e también otras trabábanse brazo con brazo ensartados, o asidos muchos en rengle (o en corro así mismo) e uno de ellos tomaba el oficio de guiar (otra fuese hombre o mujer) y aquel daba ciertos pasos adelante e atrás, a manera de un contrapás muy ordenado, e lo mismo (y en el instante) hacen todos, e así andan en torno cantando en aquel tono alto o bajo que la guía entona, e como lo hace e dice, muy medida e concertada la cuenta de los pasos con los versos e palabras que cantan. Y así como aquel dice, la moltitud de todos responde con los mismos pasos e palabras e orden; e en tanto que responden, la guía calla, aunque no deja de andar el contrapás. Y acabada la respuesta, que es repetir lo mismo que el guiador dijo, procede en continente, sin intervalo, la guía a otro verso e palabras, que el corro e todos tornan a repetir; e ansí sin cesar, les dura esto tres o cuatro horas y más, hasta que el maestro o guiador de la danza acaba su historia; y a veces les dura desde un día hasta otro".

"Algunas veces junto con el canto mezclan un atambor, que es hecho en madero redondo, hueco, concavado, e tan grueso como un hombre e más, o menos, como le quieran hacer; e suena como los atambores sordos que hacen los negros; pero no le ponen cuero, sino unos agujeros e rayos que tras-

cienden a lo hueco, por do rebomba de mala gracia. E así, con aquel mal instrumento o sin él, en cantar (cual es dicho) dicen sus memorias e historias pasadas, y en estos cantares relatan de la manera que murieron los caciques pasados, e cuántos e cuáles fueron, e otras cosas que ellos quieren que no se olviden. Algunas veces se remudan aquellos guías o maestro de la danza; y, mudando el tono y el contrapás, prosigue en la misma historia, o dice otra (si la primera se acabó) en el mismo son u otro.

"En tiempo que el Comendador mayor Frey Nicolás de Ovando gobernó esta isla, hizo un areito ante él Anacaona, mujer que fué del cacique o rey Caonabó (la cual era gran señora); e andaban en la danza más de trescientas doncellas, todas criadas suyas, mujeres por casar; porque no quiso que hombre ni mujer casada (o que hobiese conocido varón) entrasen en la danza o areito"....

"Los areitos de esta isla, cuando yo los ví el año de mil e quinientos e veinte, no me parecieron cosa tan de notar como los que ví antes en Tierra Firme y he visto después en aquellas partes"....

"En tanto que duran estos sus cantares e los contrapases o bailes, andan otros indios e indias dando de beber a los que danzan, sin se parar alguno al beber, sino meneando siempre los piés e tragando lo que les dan. Y esto que beben son ciertos brebajes que entre ellos se usan, e quedan, acabada la fiesta, los más de ellos y dellas embriagados e sin sentido, tendidos por tierra muchas horas. Y así como alguno cae beodo, le apartan de la danza e prosiguen los demás, de forma que la misma borrachera es la que da conclusión al areito. Esto cuando el areito es fecho en bodas o mortuorios, o por una batalla o señalada fiesta; porque otros areitos hacen muy amenudo sin se emborrachar".

"El atambor es un tronco de un árbol redondo, (repite Oviedo) e tan grande como lo quieran hacer, e por todas partes está cerrado, salvo por donde le tañen, dando encima con

un palo, como en atabal, que es sobre aquellas dos lenguas que quedan en medio del tronco (este tipo de atambor tenía la abertura en forma de *hache;* el otro tipo tenía la abertura en forma de cuadrilongo: el primero se tocaba con la abertura hacia arriba; el segundo con ella hacia abajo").

Refiriéndose a Puerto Rico dice Oviedo que sus indios y los de Santo Domingo son "en los areitos e juegos e otras cosas muchas, muy semejantes los unos a los otros". Y de Cuba que "los ritos e idolatrías, el juego, todo esto es como lo de la isla Española".

Fray Bartolomé de Las Casas, en su Historia de Indias, dice: "Los indios de esta isla (Santo Domingo) son inclinadísimos y acostumbrados a mucho bailar, y, para hacer son que les ayude a las voces o cantos que bailando cantan y sones que hacen, tenían unos cascabeles muy sotiles, hechos de madera, muy artificiosamente, con unas piedrecitas dentro, las cuales sonaban, pero poco y roncamente".... "Eran muy amigos de sus bailes.... los brazos de los unos puestos por los hombros de los otros, que ni una punta de alfilar salía un pie más que el otro, y así de todos. Las mujeres por sí bailaban con el mismo compás, tono y orden; la letra de sus cantos era referir cosas antiguas, y otras veces niñerías, como "tal pescadillo se tomó de esta manera e se huyó", y otras semejantes.... Cuando se juntaban muchas mujeres a rallar las raíces (yuca o mandioca) de que hacían el pan cazabi, cantaban cierto canto que tenía muy buena sonada"....

Dice el Padre Las Casas que los cantares y bailes que llaman areitos era "cosa mucho alegre y agradable para ver". Y refiere cómo "llamó Mayobanex a su gente; dáles parte de la mensajería y sentencia del Adelantado (Don Bartolomé Colón) y de los cristianos; todos a una voz dicen que les entregue a Guarionex, pues por él los cristianos los persiguen y destruyen. Respondió Mayobanex que no era razón entregarlo a sus enemigos, pues era bueno y a ninguno jamás hizo daño, e

allende ésto, él lo tenía y había sido siempre su amigo, porque a él y la reina su mujer había enseñado el areito de Maguá, que es a bailar los bailes de la Vega, que era el reino de Guarionex"....

En la brevísima relación de la destrucción de las Indias, dice Las Casas: "Hacían los bailes de los de Cuba a los de esta isla (Santo Domingo) gran ventaja en ser los cantos, a los oídos, my más suaves".

Siglos después —1730— comentó el P. Jean B. Le Pers en su historia: "A pesar de que nuestros indígenas no tenían escritura, ni ninguna figura jeroglífica que pudiera servirles para recordar el pasado, no dejaban de conservar sus recuerdos. Se valían de canciones cuya letra narraba los acontecimientos más memorables; y esas canciones se multiplicaban a propósito de los sucesos que acontecían, y los nuevos hacían olvidar los más antiguos".

Me parece lógico pensar que la cantinela no variaría siempre que la letra cambiara. Es el fenómeno que por lo general se ha realizado, y que observamos en las genuinas melodías de los pueblos ignaros. En las canciones rústicas el sonido es mucho más consecuente y conservador que la letra; una misma melodía sirve para cantar distintas letras. ¡Cuánto más invariables serían las melodias indígenas!

Y continúa Le Pers, recogiendo noticias de la población autóctona: "Los indígenas ocupaban parte de su tiempo en el baile y el juego. El juego más ordinario era el que llaman *batos,* que se parecía mucho al juego de la pelota. Las pelotas no estaban infladas de viento: eran macizas, aunque de una materia porosa y ligera que les permitía rebotar con facilidad. Estaban hechas de una pasta que consistía en raíces de cierto árbol, mezcladas con otras plantas, y esto realizado con tanto acierto que parecía negra pez. Los españoles, que se apresuraron a exterminar a los indígenas, (Le Pers era francés) no estuvieron atentos a investigar el secreto de esta composición".

"No lanzaban la pelota con el pie, sino con la cabeza, con la cadera, con el codo, con los hombros y, con mayor frecuencia, con las rodillas. En este juego tenían una destreza increíble. Jugaban grupo contra grupo, tanto los hombres como las mujeres. La victoria se decidía a favor del último que retenía la pelota del adversario. Y recomenzaban de nuevo, hasta que la partida se terminaba. El juego finalizaba con una danza prolongada hasta el agotamiento de los bailadores, tomando parte ambos bandos contrarios".

No es intempestivo recordar el papel que representan los juegos en la educación de los pueblos, siendo ellos causa y efecto de mejoramiento. Que los bandos que se discutían la victoria se unieran en posterior y unánime regocijo, "en una danza prolongada", denuncia una efectiva comprensión del significado de la simpatía y la colaboración colectivas.

El Doctor Rafael Díaz Niese, en su estudio "La alfarería indígena dominicana", concurre en la observación de que "por su posición insular la población aborigen (de esta isla) se encontraba al abrigo de aquellas oleadas culturales que tan honda discontinuidad introducen, de súbito, en todas las manifestaciones de una cultura". No obstante, clasifica en cuatro grupos diferenciados las piezas de alfarería indígena que se conservan en nuestro Museo Nacional, y considera que las del tercero y cuarto "adquieren caracteres verdaderamente artísticos". Y agrega: "Estas piezas están modeladas con una sutileza de manos de excepcional calidad.... Grande es su perfección, segura su estilización, sobrias y armoniosas sus proporciones, complicado y abstruso el significado esotérico que adivinamos adscrito a cada uno de ellas.... con simplicidad técnica de gran estilo, del mejor efecto artístico. Detalles anatómicos se encuentran tratados con tal verismo y justeza, que si no fuera por la máscara de expresión innegablemente indígena y la actitud típica de ídolo primitivo, podrían tomarse por *bibelots* modernos de la más libérrima y atrevida expresión.

Nuestras vasijas pueden compararse con la cerámica peruana de Huascoy, y, con mayor propiedad aún, con la Nazca". Sin embargo, en la cerámica quisqueyana falta totalmente la policromía. Pero encuentra el aludido autor que "esa misma sobriedad permite que el modelado adquiera, libre de aditamentos y fantasías coloreadas, todo su relieve e íntegra significación mítica y escultórica".

Sir Robert Herman Schomburgk, cónsul de la Gran Bretaña en Santo Domingo a mediados del siglo XIX, después de realizar observaciones sobre el terreno, formuló la hipótesis de que los indígenas que habitaban la Isla cuando ocurrió el descubrimiento, eran un pueblo que había suplantado, con una cultura inferior, a otra de *status* de vida más avanzado. Si se admitiera esta hipótesis, las muestras de cerámica de mejor realización serían las más antiguas, pues pertenecerían al pueblo suplantado.

El Doctor René Herrera, actual catedrático de antropología y etnología en nuestra Universidad, basándose en recientes investigaciones, sostiene opuesto criterio y admite como cierto que los llamados *taínos* (hombres buenos) últimos pobladores indígenas de la primitiva Quisqueya, fué el pueblo más adelantado y capaz de realizaciones de apreciable belleza que habitó la Isla.

Pero si la cerámica puede incluirse entre las labores de artífices manuales, no así la música, que es creación de más intrincadas sutilezas y que probablemente no llegaría a alcanzar en los *taínos* adelantos apreciables.

*
* *

"Bailaban formando rueda: uno entonaba una canción y los otros (el coro) contestaban".

Este canto alternativo puede decirse que ha sido la forma

universal y espontánea de la canción popular, la que por fin consigue fijar su estructura, determinada en su origen por el instinto de las colectividades al ponerse necesariamente en contacto recíproco. Uno anuncia, dice, dirige ....y los demás contestan, corroboran, insisten. Es el eterno diálogo; el que dió lugar al nacimiento de la tragedia griega; el que vemos prolongarse cada día cuando observamos la intencional estructura de la canción popular, que anuncia, para volver enseguida sobre el enunciado e inicial pensamiento.

"Mientras bailaban y cantaban, el cacique o señor del lugar hacía resonar una especie de tambor. El privilegio de tocarlo le estaba reservado como uno de sus más hermosos derechos. Continuaban en el ejercicio de la danza hasta que las fuerzas les faltaban, y al fin se dormían embriagados con el humo del tabaco".

Se refiere que los oráculos avisaron cuántos males tendría que padecer este pueblo, y que la terrible profecía era repetida en una canción que entonaban en lúgubres ceremonias celebradas en días determinados.

Puede conjeturarse, con bastante probabilidad de certeza, que en la música de nuestros indígenas se distinguían tres modalidades correspondientes a tres estados de alma: *a la exaltación,* modalidad heroica; *a la tristeza,* en duelos, aflicciones y desgracias: modalidad elegíaca, con los obligados aditamentos rituales propios del mito religioso; y *a la ingenua alegría*: mientras se pesca, mientras se arrulla al hijo, mientras se ralla la yuca para hacer el pan cazabe: tonada más propiamente popular.

Mutuos intercambios existían entre los distintos jefes de tribus. Así, vemos a Guarionex enseñarles a Mayobanex y a su mujer el areito de Maguá, que cantaban en la Vega; y al mismo tiempo nos detenemos a admirar el criterio del deber traducido en agradecimiento y fidelidad por el favor y el afecto del amigo bueno, al estimar Mayobanex la amistad (fruto

de cultura espiritual) sobre cualquiera otra conveniencia, aunque ésta fuera la propia vida. Nos preguntamos si este rasgo de virtud heroica no sobrepasa las exigencias de la ley natural.

Parece innecesario reiterar que la aseveración —y ni siquiera la suposición— de que en Santo Domingo pudo quedar rastro de la música primitiva que practicaron los indígenas, es ligereza que no tiene base en qué apoyarse. Como ningún morador europeo de estas tierras se preocupó de fijar en escritura musical los sonidos que cantaban sus habitantes, tan despreciados por la gran mayoría de los españoles y que desaparecieron tan prematuramente, ¿en qué puede fundarse la más que endeble, insostenible hipótesis de que pudiera llegar hasta nosotros alguna muestra escrita de sus cantares? Descartada la fantasía de que se conserva en escritura un areito de Anacaona (superchería inventada para halagar al haitiano Rey Enrique Cristóbal) tampoco debe aludirse a la bella reina como si hubiera podido ser susceptible de singularidad. ¡Ella, que fué sacrificada antes de haber tenido tiempo de asimilar algo de cultura europea!

El sonido es como la palabra. La capacidad de emitir tanto la palabra como el sonido es innata, y su práctica puede ser no sólo temprana, sino precoz; no es imposible que se inicie con el primer despertar de la natural inteligencia. Pero de articular vocablos y sonidos, y hasta de construir con corrección la frase, a realizar el arte, (la belleza sistematizada) con sonidos o con palabras, hay mucha distancia. En el conjunto de manifestaciones artísticas (situémonos en cualquier plano relativo de cultura) la música es generalmente la última en alcanzar la meta del ideal de belleza.

¿Qué música pudieron producir nuestros indios? No saberlo es vacío que nunca podremos llenar; pérdida más lamentable cuanto más irreparable es. Las tonadas indígenas, a falta de otros méritos, hubieran tenido para nosotros un positivo valor sentimental e histórico.

Cuando los españoles llegaron a nuestra Isla encontraron un pueblo —el *taíno*— que además de pescador era agricultor. La elaboración del cazabe alcanzó a ser entre ellos una verdadera industria. Sabía tejer redes, cestas, hamacas. Labraba piedras durísimas, no sólo con fines de utilidad material, sino con fines artísticos. Los *taínos* construían casas (bohíos) y vivían en comunidades; respetaban la unión conyugal, reconocían la autoridad de sus Caciques, y tenían el sentido de la sociabilidad. Tenían creencias y observaban sus tradiciones; estimaban la amistad, apreciaban la libertad como un bien superior y, finalmente, la defendieron hasta apelando a la guerra.

"No se piense que Enriquillo estuvo siempre a la defensiva.... (1519-1533) ni que solamente acometiera a los que entraban al Bahoruco. Sus salidas al llano.... fueron muchas. Tuvo arte de guerrillero.... Las mujeres estaban en sitios recónditos; no se hacía humo sin su licencia, ni tala, etc.; a los gallos tenían cortada la lengua para que no cantasen.... no hacían frente (a los españoles) sino en sitio y ocasión de ofenderlos.... cuando estaban lejos de defensas naturales, cansaban al enemigo hasta acabárseles el agua y los bastimentos: entonces era el atacar y, cuando no podían, el burlarlos con *vayas* y *cantaletas*". (1)

Pero "los conquistadores desarticularon su régimen de vida, destruyendo su organización social; se les sumió en un sistema inaudito de explotación sin precedentes en la historia humana". (2).

---

(1) Fray C. de Utrera: Enriquillo y Boyá. Tip. Franciscana, C. T. 1946.

(2) Manuel A. Peña Batlle. La Rebelión del Bahoruco. Impresora Dominicana. C. T. 1948.

SIGLO XVI

El comisionado Francisco Bobadilla hizo presos al Almirante Cristóbal Colón y a sus hermanos (1500) y "consintió que los malvados y el populacho dijesen mil injurias contra ellos, *tocando cuernos* junto al puerto donde se habían embarcacado" ([3]).

Fernando el Católico constituyó la villa de Santo Domingo de la Española en ciudad blasonada (1505), concediéndole primacía. A propósito de tan fausto acontecimiento se celebraron fiestas extraordinarias, tanto en la ciudad de Santo Domingo como en La Vega, con luminarias, mascaradas (en las que eran frecuentes los disfrases imitando animales) y *canto y bailes.*

Con la llegada de los Virreyes Don Diego Colón y Doña María de Toledo (1509) se formó a su alrededor una verdadera aristocracia, pues los acompañaban caballeros y nobles damas por casar. Esta corte, en pequeño, pretendía ser un remedo de las de Castilla y Aragón. El Virrey, desde su palacio con

---

(3) La costumbre de tocar cuernos se aclimató. Todavía a fines del siglo XIX "los muchachos se proveían de cuernos de res, raspándolos y preparándolos para fotutos, cortándoles la punta o pitón e insertándoles, bien asegurada con cera, la pieza que produce el sonido, hecha del cañón de la pluma de un pavo". "Pandillas de muchachos ensordecían los barrios con el monótono pitorreo dándoles serenatas (en su día) a los Juanes y a los Pedros". E. Gómez Alfau, *Ayer, o el Santo Domingo de hace* 50 *años,* Ed. Pol Hnos. 1944.

apariencia de Castillo feudal, hace sentir su autoridad y vive con magnificencia ([4]).

Los primeros religiosos en fundar comunidad son los Mínimos de San Francisco. Cuatro de ellos vinieron en la embarcación que trajo a Diego de Nicuesa, *renombrado tañedor de vihuela*. Salieron de España rumbo a la Española en la carabela "Chapinera", propiedad de Alonso López de Cartaya a fines de 1509.

Nicuesa había sido cortesano en la Metrópoli y lo que más se recordaba de él eran sus celebradas *serenatas*. En Santo Domingo hizo época como incomparable jugador de cañas ([5]), y por sus espectaculares habilidades de jinete, montado en su yegua andaluza. Con su amigo Alonso de Ojeda —el que deslumbró con sus acrobacias a la Reina Doña Isabel— se embarcó hacia Tierra Firme en busca de nuevas aventuras. Pero pretendió más de lo que era prudente pretender, y Balboa, apartándolo de sí, lo embarcó de nuevo rumbo a la Española en nave de podrido fondo: zozobró el barco en aguas del mar

---

(4) "Es tal, que ninguno sé yo en España de un cuarto que tal tenga, atenta a las calidades de ella.... V. M. podría estar tan bien aposentado en ella como en una de las más cumplidas casas de Castilla". G. Fernández de Oviedo. *Crónica*.

(5) Las cañas se jugaban en las plazas. Los caballeros lidiadores era costumbre que salieran, acompañados de padrinos, luciendo trajes costosos.

El juego de cañas se tiene como de origen árabe; y no sólo se hizo tradicional en España y sus colonias de América: penetró en Italia y, según Benedetto Croce, "moros auténticos las corrieron en Nápoles en 1543". La costumbre de que los caballeros jugaran las cañas con disfraces (de moros, turcos, árabes) le daba al juego carácter extraordinario.

El caballo se aclimató rápidamente en las Antillas. De la Española pasó a Puerto Rico en 1505 y a Jamaica en 1509. En los memoriales de Cristóbal Colón aparecen prolijas cuentas sobre ventas de caballos *destinados a jugar cañas*.

E. Pereira Salas. *Juegos y Alegrías Coloniales en Chile*. Ed. Zig-Zag. 1947. Santiago de Chile.

Nota: Décadas después del descubrimiento de la Isla, los caballos se habían multiplicado tanto como los bovinos. Según observó Luis Jerónimo de Alcocer, en el Valle de San Juan de la Maguana, cuando se espataban y corrían "hacían estremecer la tierra".

L. Jerónimo de Alcocer, *Relación*. Boletín del Archivo General de la Nación.

Caribe y.... el músico no volvió a Santo Domingo. Germán Arciniegas se acoge a esta noticia ([6]). Juan B. Le Pers ([7]) afirma que salió de la Española con 600 hombres a la conquista de Tierra Firme y que "en verdad nunca se supo (después de Balboa expulsarlo) cual fué el género de su muerte, aunque comunmente se creyó que los indios de Cuba lo mataron; y que de él sólo se encontró en un árbol esta inscripción:

Aquí murió el desdichado Nicuesa.

Hernán Cortés, de 19 años de edad, es también de los primeros en llegar a Santo Domingo. Ejemplar de gracia, "hábil conquistador de voluntades varoniles y corazones de mujeres", es un anticipo de Don Juan Tenorio. A cada paso saltan de su boca, sin reflexión y sin esfuerzo, los versos cantados de los romances aprendidos en su tierra, como alusiones oportunas y fáciles. Los romances son, probablemente, su única erudición literaria y musical; pero era pródiga y bella. También el culto Alonso de Suazo, "funcionario honesto, que nunca quiso tener encomiendas de indios y de quien nunca se dijo cosa mala", indirectamente emparentado con los Colones, era aficionadísimo a repetir romances.

Mientras tanto, los *areítos* se olvidaban después que la bella reina Anacaona, la de los lindos gestos y meneos, "amicísima de los cristianos", fué sacrificada por "el muy honrado e muy religioso caballero" Frey Nicolás de Ovando, el que ostentaba histórica cruz.

En la misma embarcación en que vino Frey Nicolás de Ovando (1502), llegó por primera vez a la Española Bartolomé de las Casas. Uno sintetiza la frialdad de alma, la crueldad implacable; y el otro el fuego generoso, el amor que es

(6) Germán Arciniegas, Biografía del Caribe.

(7) J. B. Le Pers. Obra citada. Libro IV. Colección Lugo. Boletín (Nº 56 del Archivo General de la Nación.

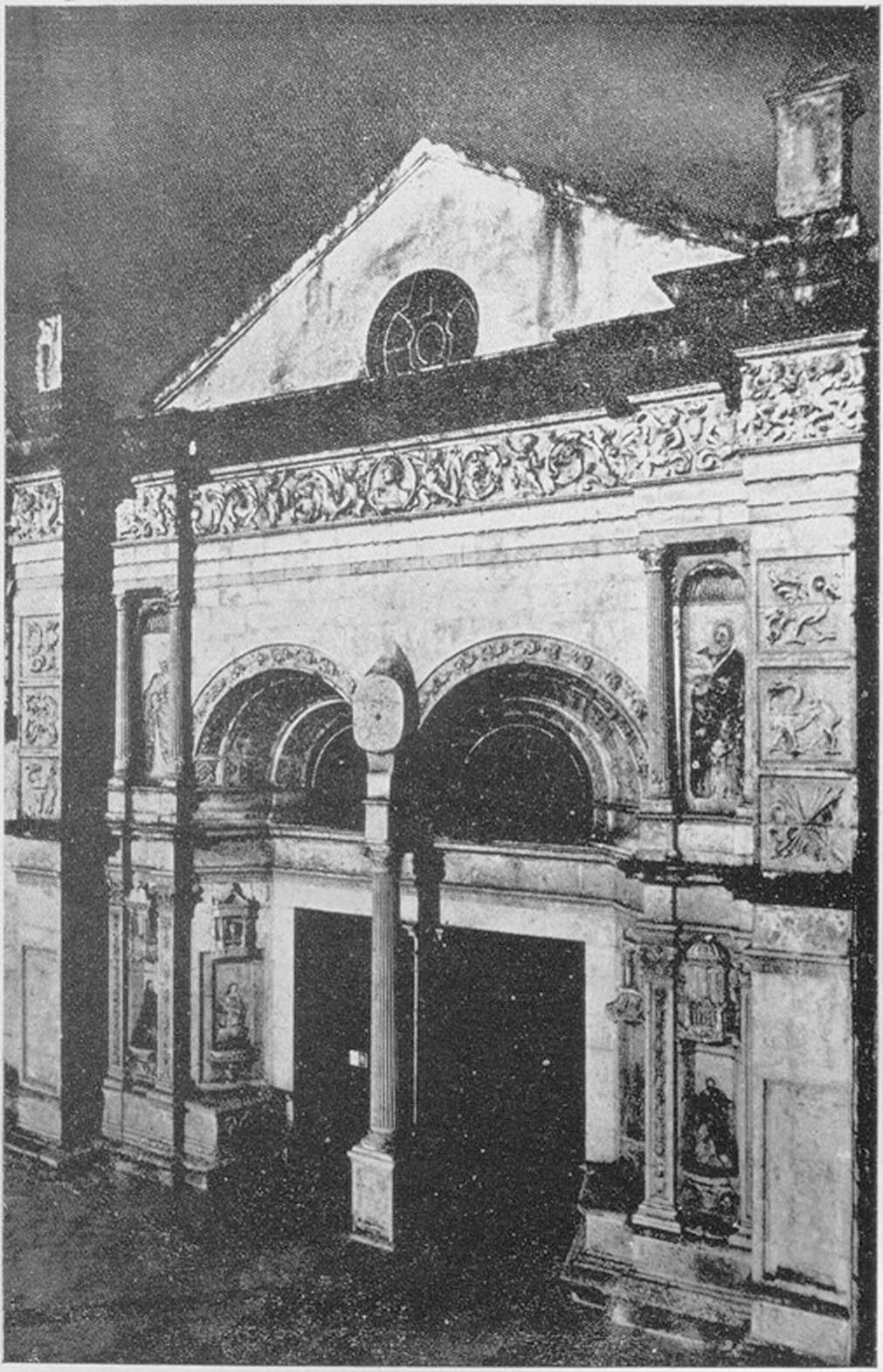
llama, y no siente el peso, ni la fatiga, ni el hastío, cuando lo mueve la caridad.

Antes de la creación de los obispados, el Almirante Don Diego Colón había ido con su mujer Doña María de Toledo a la ciudad de la Vega Real. Era el año 1510. Estaban en la época de las fundiciones y se hallaban congregados allí numerosos vecinos de aquellos contornos y aun de pueblos lejanos, que habían llevado su oro para ser fundido. A la Vega se encaminó también el recién ordenado Padre Las Casas, para *cantar* su primera misa en presencia de los virreyes, pues Don Diego debía servirle de padrino.

La misa del Padre Las Casas fué "*la primera misa nueva que se cantó* en todas estas Indias, y por ser la primera fué muy festejada". Además del celebrante, debió de haber uno o varios cantores que contestaran haciendo oficio de *coro*. La presencia de los virreyes y la variada y numerosa concurrencia de personas allí reunidas fueron propicias a la celebración de tan señalado y significativo acontecimiento, que el regocijo popular remataría en cantos y bailes.

El 12 de mayo de 1512 se capituló en Burgos la erección de la Iglesia Catedral de Santo Domingo y se otorgó por el Consejo, estando su Obispo, Fray García de Padilla, consagrado. Conjuntamente se constituye su Cabildo con los miembros que deben componer el organismo Capitular. En él aparecen nombrados un *Chantre* y un *organista* ([8]). Si acaso éstos no llegaron a tomar posesión de sus destinos, como no se posesionó de su obispado el Obispo García de Padilla por sorprenderle la muerte en España, los nombramientos de un Chantre y un organista para la Iglesia Catedral de Santo Domingo, no bien realizada la erección, nos afirma en el convencimiento de que nunca faltaron en el largo período colonial, y que si alguna vez faltaron en presencia, por cualquiera adversa cir-

(8) Chantre: cantor. Tenía a su cargo la dirección del canto en el coro. Hoy la dignidad es honorífica.



Catedral de Santo Domingo, Primada de América

(Foto Barón Castillo)

cunstancia, nunca dejaron de existir como realidad establecida, para la Catedral de Santo Domingo, un Chantre y un Organista.

En el obispado de la Vega, que existió hasta principios del siglo XVII, había igualmente un Cabildo Eclesiástico, y una Capilla, o Coro. Esta Iglesia, que con el tiempo fué empobreciéndose y descuidándose, en su primera época fué rica y bien atendida. Vivíase entonces en la Vega "con abundancia y prosperidad".

Los hidalgos disfrutan con gozo la nueva vida de este mundo nuevo. Pero los que habían subido a fuerza de audacia y valor, los que no supieron de ascendientes ilustres, ni de pergaminos, frente a la corte de los virreyes empezaron a sentirse molestos. Porque el hijo del Almirante es orgulloso.... y el rey tendrá que decirle algunas palabras que rebajen su soberbia.

Mientras tanto, afluyen cada vez más religiosos. En 1516 escriben los franciscanos al Cardenal Cisneros explicándole que sólo tienen un *corista* y que a más de sacerdotes necesitan que les envíe diez coristas más, para la iglesia de San Francisco.

El 16 de marzo de 1529, el entonces Chantre de la Catedral de Santo Domingo es nombrado Abad de Jamaica. El Chantre que lo sustituye se llama Amador de Samano, bachiller.

A los veinticinco años de haber llegado los españoles a Santo Domingo, la isla se había transformado. El Obispo Alessandro Gerardini, "humanista italiano", arriba a las tierras recién descubiertas, y "admirado de ver tan ínclita ciudad", escribe: ...."sus edificios son hermosos, sus calles anchas y rectas. ¿Qué diré, sino que sus nobles e ilustres caballeros, siempre vestidos de púrpura, de seda, con recamaciones de oro, son innúmeros? ¿Qué de sus jurisconsultos, que con sus óptimas leyes, sus integérrimas costumbres, sus santísimas enseñanzas.

han hecho insigne esta ciudad? ¿Qué de sus capitanes de naos? ¿Qué de sus soldados?"

El 28 de octubre de 1538 se crea la Universidad Pontificia de Santo Tomás de Aquino que, como las universidades medievales, antepone a la dependencia del Monarca la dirección del Pontífice. Entre las materias que se cursaban como obligatorias estaba la música. Muchos de sus graduados prestarían luego sus servicios en la Catedral, como cantores y maestros de Capilla.

La Catedral de la Vega, aún después de faltarle el obispo, mantuvo su Cabildo. Se consigna que en 1537 era *Chantre* de la Catedral de la Vega, Jorge Viguera.

Diego Rodríguez Martel vino con título de Chantre para la Iglesia Metropolitana sin estar ordenado ni de órdenes menores, y el Cabildo Eclesiástico no lo quiso recibir y porque tampoco se le quería admitir después de ordenado *in sacris*, por Cédula Real del 2 de marzo de 1537 se le ordenó al obispo que le diera posesión. Murió, siendo Chantre, en enero de 1557.

El Cabildo Eclestiástico le escribió al Emperador el 28 de octubre de 1538 diciéndole que pues era difunto el Racionero, recomendaba para esa dignidad a Rodrigo Quijada, o Quexada, clérigo de la diócesis de Sevilla, por ser "persona de buena vida e fama, demás que es gran cantor así de punto de órgano como de canto llano, y que ha aprovechado mucho en enseñar a cantar a los hijos de los vecinos de esta ciudad e Isla, y ha servido harto tiempo, y sirve, de sochantre en esta Santa Iglesia, y sustenta en ella la música por ser, como es, contrabajo, voz muy necesaria para el culto divino".

Refiriéndose al personal de la Catedral Metropolitana, el Obispo Fuenmayor le escribe al Emperador Carlos V el 26 de marzo de 1539:

"Juan Márquez y Alonso Pérez son clérigos de buen ejem-

plo y muy bien quistos en este pueblo, y para el Coro personas que lo acompañarán, por ser en él bien entendidos".

Y en carta de 1540, nuevamente le dice: "El Racionero Madrid es músico muy bueno, y la Capilla no vale sin él nada". A más de darnos el nombre de otro músico "muy bueno", esta carta nos entera de que no se atendió a la súplica del Cabildo en favor de Rodrigo de Quijada.

En el mismo año (1540) se le concedió al Colegio fundado por voluntad testamentaria de Hernando de Gorjón el privilegio de llamarse Universidad, con todas las prerrogativas de las de Salamanca y Alcalá de Henares. Tanto la de Santiago de la Paz y Gorjón como la de Santo Tomás de Aquino funcionaron desde entonces con iguales derechos y cursándose en ellas materias similares, entre las cuales la música era obligatoria en la Facultad de Artes. Parte de los terrenos del hacendado Gorjón habían pertenecido al Chantre Don Alonso de Peralta, de los primeros en ostentar esta dignidad eclesiástica en Santo Domingo.

El 10 de febrero de 1542 aparece el *Sochantre* y Canónigo Rodrigo Quijada firmando con otros eclesiásticos una carta dirigida al Monarca, dándole "gracias por habernos proveído de Obispo a Don Rodrigo de Bastidas". Falleció Quijada en octubre de 1548, y con este motivo le escribe el Deán al Emdor: ...."con cuya muerte queda el Coro y servicio della (de la Catedral) tan manco que queda perdido y se sentirá mucho adelante su falta".

La importancia del Canónigo Rodrigo Quijada en la vida musical de la Colonia puede apreciarse por la transmisión de sus conocimientos por medios de la enseñanza, ya que la labor continua del maestro —el vaciar la copa llena en las copas vacías— es multiplicación sucesiva e inacabable. Es el primer maestro de música sagrada cuyo nombre se consigna.

Para llenar la vacante de Quijada el Deán escribió recomendando a Bartolomé Pérez para Sochantre, que lo había

sido durante siete u ocho años en Canarias: "Tiene todas las partes que se requieren para un Coro y servicio de cualquiera Iglesia Catedral".

De Diego Gómez, "insigne cantor", reconstruye el cronista de Indias Gil González Dávila el epitafio de su tumba:

> —"Murió Diego Gómez, primer Canónigo de esta Santa Iglesia, en el mes de marzo del año 1543, *insigne cantor* y curioso maestro de ceremonia. Séale la tierra liviana".

Jerónimo de Alcocer explica que Diego Gómez fué enterrado en la iglesia del Convento de San Francisco, y agrega que el epitafio terminaba con las siguientes palabras: "y el alma se la reciba el Señor, que la crió, como se lo suplica su amigo Quintana, maestrescuela de esta Santa Iglesia".

Febriles ambiciones de nuevas aventuras, rivalidades, celos, intrigas, calumnias y medidas de crueldad, nada faltaba en la Española. Pero hay un vértice de donde irradian admirables energías morales: es la casa de los dominicos, "casa de apóstoles".... Ellos luchan frente a una sociedad que nace con virus de corrupción, frente a una nobleza en gran parte improvisada, y tratando de refrenar a un pueblo incontenible, ávido de escalar posiciones. ¿En dónde estaba la fe de los que sólo llevan a Cristo en los labios? El aparato regio de la corte en pequeño de la Española no asustaría a los héroes de la caridad. Y aunque a pesar de sus esfuerzos y prédicas ardientes los indios siguieron desapareciendo, la proyección de las enseñanzas de los dominicos se salvaría recogida por Vitoria y otros maestros; porque todo perdura contenido en la historia.

El caudal de música popular que trajeron los españoles se había difundido de tal manera y con tanta rapidez, que cuando la rebelión del Cacique Enriquillo (1519-1533) Juan de Castellanos pretendió achacar la poca fortuna en combatir-

Iglesia del Convento de Santo Domingo
"Casa de Apóstoles"

lo al desordenado entusiasmo por las canciones. Y aunque agradecemos a Castellanos su noticia sobre la popularidad de las canciones, sabemos que no fueron ellas las culpables de los fracasos españoles en una guerra en que la isla estuvo "a punto de perderse".

En una *Relación* de los Padres dominicos (1544) escrita a bordo, en viaje hacia Santo Domingo, se lee:

"En el navío decíamos misa cada día y los domingos y días de fiesta las cantábamos, y cada noche cantábamos la salve. El día de nuestro Padre Santo Domingo hicimos una gran fiesta, y el siguiente; porque la nave se llamaba San Salvador. Holgábamos cuando veíamos alguna avecita, porque parecía señal de tierra, y algunas veces veíamos matas de yerbas nadar por el agua.... Con estas cosas pasamos nuestro camino, unas veces llorando y otras cantando el rosario, salmos, e himnos.... Los seglares *tañendo guitarras y cantando romances*.... De los religiosos, hartos lloraban arroyos de lágrimas, especialmente de noche, cuando el tumulto de la gente cesaba: aquí, rumiábamos aquel versículo que dice:

> Qui descendunt mare in navibus, facientes operationem in aquis multis, ipsi viderunt opera Domini et mirabilia eius in profundo.

En la expedición venía Doña María de Toledo —ya viuda— y, por última vez, el Padre Bartolomé de las Casas, "el Obispo". Al desembarcar entraron al Convento de Predicadores, y cantaron un *Te Deum*. A pocos días de llegar, el 4 de octubre, fiesta de San Francisco, "el Obispo de Chiapas" pontificó con gran solemnidad en el Convento de franciscanos. En aquel año (1544) en la casa de los dominicos era *cantor* Fray Vicente Núñez, y *organista* Fray Diego Calderón.

El jueves de la Ascención del Señor —22 de mayo del mismo año 1544— en presencia de Francisco de Morales, Escribano de Su Majestad, y estando igualmente en la plaza el Alcalde

Juan Mosquera, por voz de Juan Gutiérrez se pregonaron ciertas ordenanzas ([9]). La música no faltaba en estas ocasiones, y así lo hace constar el Escribano: *"Tocamos primero, y después las trompetas"*.

Las capillas de la Catedral Metropolitana se edificaron con donativos particulares. Gil González Dávila explica que "el *Chantre* Don Luis de Medrano dotó una capilla, la que llaman del bautismo, que está dedicada a San José".

El licenciado Alonso de Maldonado, Presidente de la Real Audiencia en 1552, "hombre grave y melancólico", distraía sus quebrantos escuchando a Cieza, ciego *tañedor de sinfónia* ([10]). Lázaro Bejarano, en su sátira *El Purgatorio de Amor,* menciona el caso:

También vide a Maldonado,
Licenciado Presidente,
A la sombra de una fuente
Descuidado del cuidado
Que el Rey le dió de su gente;
Y al son de una sinfonía
Que Cieza el ciego tañía,
Cantaban los Melgarejos....
"Gritos dan niños y viejos,
Y él de nada se dolía".

Los dos últimos versos están literalmente tomados del romance *Mira Nero de Tarpeya....* de lo que se infiere que en Santo Domingo era popular.

En cuanto a Cieza, que sin duda recibiría regalos o soldada por aliviar las melancolías del Gobernador-Presidente,

(9) Hasta fecha reciente se prolongó en Santo Domingo la costumbre de leer en bandos las disposiciones de interés público.

(10) Especie de clavicordio portátil. También los había de cuerda, parecidos a la vihuela, y con manubrio.

es un genuino representante del pintoresco tipo del juglar, tañedor de uno de los clásicos instrumentos de la juglaría: la sinfónia ([11]).

En 1565 estuvo en Santo Domingo Diego Risueño, "buen tañedor de vihuela, y dió lecciones de tañer antes de pasar a Nueva España". Sabía tocar la vihuela desde los doce años. Aprendió en Sevilla, y fué músico al servicio del Corregidor de Gibraleón. Risueño es el primer maestro de música profana en Santo Domingo cuyo nombre conocemos.

El 3 de julio de 1575 el Arzobispo Fray Andrés de Carvajal le escribe al Rey y refiriéndose a Don Juan Sánchez, cura de la iglesia de Santa Bárabara, le dice: —"es hombre de bien y *hábil en el canto*". Y refiriéndose a Don Gonzalo Bravo, Canónigo de la Vega, agrega: "es gran eclesiástico y *cantor*".

Guillermo Domeco, contemporáneo del músico nativo de Santo Domingo, Cristóbal de Llerena, es *Chantre* en la Catedral de la Vega en 1576. Y, en el mismo año, Juan Cidrón servía como *Chantre* en la Metropolitana, siendo *Sochantre* Juan Bernal, "muy hábil músico y hombre de bien". Por vía de comparación con otros músicos de menor destreza, se desprende el elogio.

Una extremada crisis de índole económica afectó la colonia en el gobierno del Doctor Gregorio González de Cuenca (1574-1581); pero no obstaba para que los propios oidores de la Real Audiencia escandalizaran a los más timoratos con diversiones que parecían excesivas y desenvueltas, desentonando mucho con la alta dignidad de sus cargos, pues "salían a caballo ciertos días tirando naranjas a quienes se las arrojaban desde las ventanas". Se les murmuraba abiertamente. Pe-

---

(11) Según R. Menéndez Pidal, aún sobrevive en apartadas regiones de España el juglar: por lo común un ciego tañedor de sinfónia, de zampoña o de rabel, que refiere en sus cantos algún milagro o vieja historia.

ro esta especie de corso —o *juego de San Andrés,* como se le llamó cuando se sustiyeron las naranjas con cascarones de huevos llenos de agua perfumada— este carnaval *a limpios naranjazos,* fué defendido con vehemencia nada menos que por el Fiscal de la Real Audiencia, Don Diego de Villanueva Zapata, quien encontraba que en los naranjazos no había motivo de aspaventeras censuras, que los señores oidores no hacían otra cosa que exteriorizar así un sano regocijo y contento, del cual participaba con alborozo el pueblo. Por lo demás, en la Española estaban acostumbrados los señores a holgura, a lujo y a diversiones, en contraste con la penuria del pueblo que, sin embargo, también se divertía ([12]).

Mientras los oidores se regocijaban, muchos se quejaban de las drásticas medidas del gobernador tocante a la desvalorización de la moneda. Y aunque no faltó quien lo defendiera, los señores del Cabildo Eclesiástico se mostraban intransigentes, suspiraban por otro gobernante de mayor prudencia y cordura, y solemnemente declaraban: —"El Doctor Cuenca puede ser letrado.... pero todos saben *cuán lexos está de las letras el saber gobernar*" ....

El Doctor Juan de Angulo, quien fué Maestrescuela de 1575 a 1593 y Provisor del arzobispado de 1576 a 1591, según afirma Jerónimo de Alcocer, fué también *Chantre* de la Catedral Metropolitana. Y el Arzobispo Don Alonzo López de Avila, conociendo sus letras y vida integérrima, no sólo lo tuvo por su Provisor sino que decía que le "descargaba muy bien la conciencia"; y por esto le hacía algunos presentes considerables, porque aunque Prebendado y Provisor era "pobre, y su fama permanece y permanecerá en esta Isla".

Hacia 1540 nació en Santo Domingo Cristóbal de Llere-

---

(12) El juego de San Andrés (a pie y en carruajes), así como la corrida de sortijas (a caballo) subsistieron en Santo Domingo hasta principios del presente siglo.

na y vivió hasta el siglo XVII ([13]). Sus padres eran "del estado llano", y él, hombre de inteligencia y cultura extraordinarias. Fué Canónigo y *organista* de la Catedral, y Rector de la Universidad de Santiago de la Paz y de Gorjón (convertida en 1601 en Seminario) durante cuarenta años, hasta fallecer. Es el primer americano que escribe comedias, según comprueba el investigador Francisco A. de Icaza. El Arzobispo Fray Andrés de Carvajal lo llama "músico de tecla y voz", y su sucesor López de Avila escribió de él en carta a Felipe II: —"Hombre de rara habilidad, porque sin maestro lo ha sido de sí mismo, y llegado a saber tanto latín que pudiera ser catedrático de prima en Salamanca, *y tanta música,* que pudiera ser Maestro de Capilla en Toledo". Jerónimo de Alcocer agrega: a él "se debe todo lo que hay de buenas letras" en Santo Domingo.

Es fácil concebir la repercusión cultural de la vida laboriosa y prolongada de Cristóbal de Llerena, "el inquieto Canónigo", infatigable en el estudio y en la enseñanza. Numerosa y duradera descendencia —en las letras y en la música— tuvo que ser la suya. En él consignamos el primer músico de relieve nacido en Santo Domingo.

El 8 de marzo de 1579, los Capellanes le escriben a Su Majestad: —"Esta Isla se ha ido gastando y consumiendo de treinta a cuarenta años a esta parte.... hasta que habrá como tres años que alargando el paso y caminando como por la posta hacia sus daños ha llegado hoy a lo último de toda miseria.... (mas) la vanidad y exceso de trajes y aparato de todas las cosas es como de gente muy rica y descansada".

Y el 10 de enero de 1587, como para completar la ruina, se informa que, de una armada de ingleses capitaneados por Drake, "saltaron a tierra, entraron en la ciudad y quemaron más de las dos tercias partes de las casas y edificios, y todas las iglesias y conventos de frailes y de monjas, y hospitales y

(13) Según se deduce de un documento estudiado en mi trabajo "Existencia y Vicisitudes del Colegio Gorjón", murió de 1622 a 1623.

ermitas, excepto la Iglesia Catedral —quiero decir— el casco de ella, porque los altares, retablos, crucifijos, imágenes, coro, rejas, *órganos*.... los quemaron, derribaron, y destruyeron.... Esta Isla es su lonja donde tratan y negocian sus maldades; su bodega y su despensa.... En suma, hicieron en ella otras abominaciones peores que el mismo incendio, y más horribles" ([14]).

Firman: El Canónigo Cristóbal de Llerena, el Vicario Lebrón de Quiñones, por el Deán, y el Canónigo Luis de Morales ([15]).

Pero no fueron solamente los órganos de la Catedral los que destruyó la horda de Drake. Fray Juan Rodríguez de Viana, Procurador General de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, dió cuenta el 9 de junio de 1586 de "cómo al tiempo que los ingleses saquearon la Ciudad, fueron al dicho Convento de Mercedarios, y quemaron y destruyeron el *coro y órgano*.... y otras cosas tocantes al culto divino". Además de estos informes, varios testigos declaran:

—...."de esta Santa Iglesia (la Catedral) he visto en ella cosas mucho ricas de oro y plata y un *muy suntuoso órgano*.... de lo cual ha quedado del todo falta por el robo del dicho inglés; porque no tiene *órganos*, ni campanas, ni retablos, ni lámparas; porque todo lo robó y quemó"....

—Y otro testigo, dijo: "que ha visto el ornato de la dicha Santa Iglesia (Catedral) de más de cuarenta años a esta parte, porque es natural de esta ciudad donde siempre ha vivido y morado, y al presente vive y mora junto a la dicha Santa Igle-

---

(14) Parece que aluden a los dos frailes dominicos que ahorcó Drake junto al templo, en la plazoleta de Santo Domingo (hoy Parque Duarte). Este documento, que posiblemente redactó Llerena, así como el Entremés, es lo único que se conserva de él como escritor.

(15) El Canónigo Luis de Morales (o del Moral), reputado como "de buena conciencia y habilidad", cumpliendo orden real hizo observaciones a propósito de dos eclipses de luna, de lo cual se informa el 24 de setiembre de 1577. El 15 de diciembre de 1578, Juan de Velazco, Cosmógrafo y Cronista Mayor de Indias, le escribe a Morales felicitándolo por el trabajo aludido.

sia, y vido cómo se servía antes de la venida de los ingleses luteranos, con mucha autoridad, gravedad y ornato, y después de idos los dichos ingleses, la dejaron desbaratada y tan maltratada que la mayor parte del coro quedó hecho pedazos. Los órganos, que eran muy principales, quitados y llevados"....

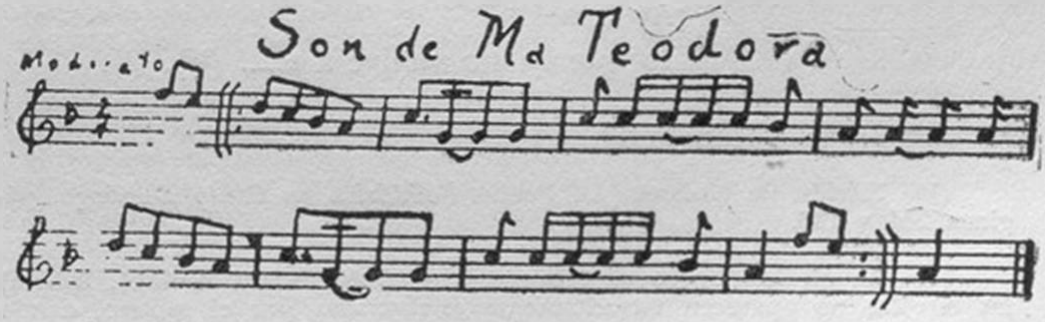
Otro declaró: —"He visto muchas cosas principales y grandes y muy hermosas, quemadas y abrasadas; consté quemadas y abrasadas las iglesias del Monasterio de San Francisco, de Santa Clara, de Regina Angelorum, de la Madre de Dios (Mercedes) quemados, y robados los *órganos* de dichos Monasterios".

Otro testigo, refiriéndose a las solemnidades celebradas en la Catedral:

...."Muchas personas que habían ido a España, y acá en muchas partes de las Indias, decían y juraban que en muchas iglesias no se celebraban los oficios divinos tan bien ni con tanta autoridad y gravedad".

Vivían en Santiago de Cuba en 1580 dos negras libres, naturales de Santo Domingo (Santiago de los Caballeros) nombradas Teodora y Micaela Ginés, *tocadoras de bandola.*

¿Dónde está la Ma Teodora?
Rajando la leña está.
Con su palo y su bandola,
Rajando la leña está.



Años mas tarde residía Micaela en la Habana, y era uno de los cuatro músicos de la ciudad. Teodora permaneció en Santiago de Cuba, e inspiró o compuso la canción en que se la nombra y "cuya música tiene parecido con la de viejas milongas argentinas":

El estribillo *Rajando la leña está* equivale a *tocando en el baile está.* Todavía en algunos lugares de Santo Domingo llaman palo al *balsié o bambulá.*

El estribillo coreado es indefectible después de cada verso en el *Canto de Plena dominicano* (16).

Yo bajé al arroyo
¡Tolelá!
Y ví un cascarón....
¡Tolelá!
Voló la paloma
¡Tolelá!
De mi corazón.

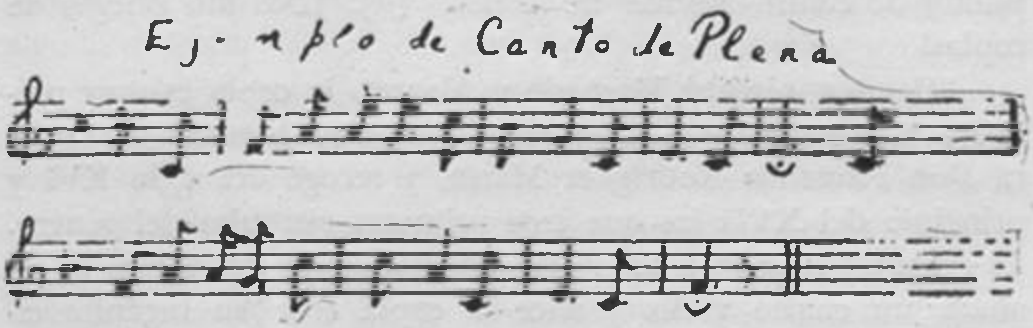
En nuestra copla de versos octosílabos —cantada en rústica faena de tala y desyerba— suele aparecer:

Amore contigo tuve
¡Ay lelaé!
Y amore vuelvo a tené
¡Ay lelaé!
Porque en mi casa se usa
¡Ay lelaé!
Que lo que ha sío vuelve a sé.... (17).

---

(16) Flérida de Nolasco, *La Poesía Folklórica en Santo Domingo.* páginas 244 y 246.

(17) En el Cancionero de Abencuzmán, (estudio crítico de J. Ribera) las estrofas no aparecen estrechamente eslabonadas por el motivo, dando



En 1597 remiten de Sevilla con destino a Santo Domingo, un considerable número de libros y cantidad de música: *música sagrada y música profana*: —"Pedro de Alcocer, vecino de Sevilla que tiene cargados en la nao nombrada San José de la Buenaventura (maestre: Jerónimo Zamora, que va a la Isla Española) los libros abajo declarados, para dar y entregar en la ciudad y puerto de Santo Domingo a Marco Antonio Sabbio y en su ausencia, a Baltasar de Sepúlveda, (oidor de la Real Audiencia) en balas nueve, y una caja grande".

En la nómina de libros se hace mención de "obras de Ca-

---

lugar a la intercalación del estribillo, repetido por el coro (por los oyentes, que rodeaban al cantor) que de antemano lo sabían, si bien el solista antes de entonar la primera estrofa la anunciaba (como pie o planta).

Que existiera la estructura rítmica de estrofa con estribillo en la España musulmana, no significa que fuera invención árabe. En Andalucía nació una lírica autóctona, y con ella el estribillo. De carácter popular, tiene en su género la primacía, ya que la lírica europea en lenguas vulgares aparece con posterioridad a la romanceada de los árabe-andaluces. A éstos hay que remitir la invención, en habla vulgar, del estribillo intercalado como lo usaban en el zéjel: canción bailable con estrofa y estribillo, para ser cantada "a plena voz". De ahí el nominativo *zéjel*.

Explica R. Menéndez Pidal, en "Poesía árabe y Poesía europea", que también había zéjeles que conservando la típica vuelta prescindían del estribillo: lo cual no envuelve contradicción. Alfonso el Sabio, siguiendo el modelo pautado por los árabe-andaluces, continúa la tradición que todavía subsiste en la poesía popular, y aun en la erudita, de intercalar el estribillo tras las estrofas.

Cabría inquirir si la voz *plena*, como nominativo de uno de nuestros cantos rústicos, cantado y coreado a plena voz, tendrá relación —por interpretación o traducción— con el vocablo *zéjel*.

pilla y de cuatro resmas de coplas" ([18]). ¡Dos mil pliegos de coplas!

"Como conjeturó Machado y Alvarez, la copla es muy posterior al romance en la historia de nuestra literatura", explica Don Francisco Rodríguez Marín, y recoge del siglo XVI y principio del XVII las que cree primeros ejemplos del género. Es entonces cuando a los viejos villancicos de tres versos se les añade un cuarto verso, y nace la copla con "su ingénita espontaneidad, claridad y sobriedad".

La llegada a Santo Domingo de dos mil pliegos de coplas en el año 1597, en el momento en que comenzaban a ser escritas en España, es dato de extraordinaria eficacia para robustecer el propio criterio respecto al nacimiento, sin titubeos de infancia, de nuestra cultura. Cultura que se realizó, trasplantada a la Isla Española en conjunto y en detalles, en el preciso momento en que florecía en la Metrópoli con su esplendor incomparable.

No se puede negar que el dato de la caja de coplas es preciosa noticia. ¡Rica primicia! ¡Quién sabe cuántas de las que sobreviven hasta hoy, en la feliz memoria del pueblo dominicano, llegarían en ese envío!

Con las coplas, conjuntamente, llegaron obras de Capilla.... ¿De qué autores?, preguntamos sin poder hasta ahora descifrar la incógnita que de esclarecerse nos permitiría aquilatar la cultura musical en los tiempos coloniales. La existencia de la música erudita se desenvolvía y seguiría desenvolviéndose en los templos: la expresión musical culta parece limitarse a la expresión sagrada. Los compositores españoles de ese período privaban en el criterio de que la composición musical sólo debía rendir homenaje a la divinidad, y a este criterio se ceñían casi exclusivamente. Un Juan del Encina, de intención neta-

(18) Cuatro resmas eran iguales a dos mil pliegos, según explica el Diccionario de Autoridades publicado en Madrid en 1737. El dato, suministrado a la autora por E. Rodríguez Demorizi, se insertó en La Música en Santo Domingo y Otros Ensayos.

mente profana; un Antonio de Cabezón componiendo bailables alguna vez, son excepciones que apenas se repiten.

Santo Domingo, que fué de las colonias españolas que menos evolucionaron, prolongó esta situación de la música, según parecen demostrarlo la insistencia de los datos recogidos a lo largo de nuestra historia, sin cambio notable hasta la creación de la República. La música culta vivía en la Iglesia y para la Iglesia. Fuera de ella no se encuentran noticias sino de música que, si no es anónima, se perfila siempre como de características inconfundiblemente populares o vulgares.

He llegado a esta conclusión, no con pruebas objetivas, pues las composiciones que se aprendían y repetían no las conocemos ni siquiera por los títulos. He formado la opinión indirectamente: si en donde se encuentra abundancia de manifestaciones musicales es en el culto de la iglesia católica; si el aprendizaje de la música se hacía en nuestras dos universidades y en ambas predominaban los maestros eclesiásticos como dirigentes de la enseñanza; si la música que se cursaba en las aulas —como en las de España— era más especulativa y teórica que artística; si no se encuentra la práctica de la música seria sino en la Iglesia, y fuera de ella y hasta repudiada por ella alguna vez, únicamente música bailable, y canciones, romances y coplas; es decir, música anónima y callejera de género trivial, es lógico deducir que la música culta en Santo Domingo, que no aparece en conciertos profanos, vivía en la Iglesia, por la Iglesia y para la Iglesia; situación que se prolongó en España, con raras excepciones, hasta el siglo XVI. Había una íntima reciprocidad entre la Iglesia y los compositores, que encontraban que era desvirtuar el arte emplear sus talentos para fines exclusivamente profanos.

Los romances tradicionales españoles que se conservan vivos en Santo Domingo, son los que repiten los niños en las escuelas, generalmente en forma de rondas: *La Viudita del Conde Laurel, Mi Cojita, Estaba la pájara pinta, Doña Ana,* etc., etc.

y *Mambrú,* que, aunque de procedencia francesa, vive en toda la América hispánica. Las melodías con que se cantan son, con ligeras variantes, las mismas que se repiten en toda la América. También se cantan juegos como *A la limón,* y otros, con sus melodías.

En cuanto a las coplas y en general a la expresión popular, sabemos cual era. De ella nos quedan innúmeras muestras vivas todavía. Raiz ha sido de nuestra música criolla.

SIGLO XVII

La continua rivalidad entre el poder eclesiástico y el secular; sus recíprocas acusaciones, las pugnas a veces violentas, son, como en tantas otras manifestaciones de nuestra vida colonial, prolongación de conceptos medievales de la sociedad. Una carta del cultísimo Arzobispo Fray Agustín Dávila Padilla, mexicano, escrita a Su Majestad el 20 de noviembre de 1601, es claro exponente de esa rivalidad.

—"En esta Iglesia Catedral —dice— fuera de haber pocos Prebendados están el día de hoy cuatro impedidos por vejez y enfermedad, y habiéndose de ir a vestir al altar otros tres, apenas quedan en el Coro más de los dos asistentes con el Prelado; y por contarlos todos, queda el *Chantre que es muy buen cantor, y un* Canónigo que *tañe el órgano;* y no hay más Prebendados que éstos en la Iglesia, de ordinario. Siendo ésto así ha intentado un Oidor de esta Audiencia que le salgan a recibir cuatro Prebendados cuando fuere a misa a la Iglesia Mayor, porque Vuestra Majestad lo manda así, a la Iglesia de México cuando el Virrey y Audiencia fueren a ella"....

Y agrega:

—"La ociosidad de esta tierra cría holgazanes que sólo sirven de murmurar y maliciar la vida de los oidores y aun la del Arzobispo. Esta ciudad está casi toda en dos o tres parentelas, y en queriendo el Prelado reprender o castigar a uno de ellos, luego hacen todos conjuraciones contra el Prelado; y como tie-

nen conciencias anchas, probarán en el aire al Sumo Pontífice, que es hereje" ....

El Gobernador Don Antonio de Osorio ordenó devastar cuatro villas de la banda del norte de la Isla, para acabar con el comercio de contrabando que realizaban con ingleses y franceses. La absurda y funesta medida se efectuó a pesar de las objeciones del Arzobispo Fray Agustín Dávila Padilla, de la oposición de muchos y de la resistencia de aquellos pueblos. Frente a las terribles consecuencias, se lamentaba Jerónimo de Alcocer:

> "Pero lo que acabó de todo punto esta Isla fué la despoblación que hizo Don Antonio de Osorio, Gobernador y Presidente de la Real Audiencia, el año de 1605.... Con ésto se acabó la riqueza, el trato y lustre de toda la Isla.... La banda del norte era la tierra de mejor temple, más sana, más fresca y fértil.... Sus frutos y ganados se traían a esta ciudad de Santo Domingo, con lo que había gran trato, no sólo con España sino con todos los puertos de las Islas y Tierra Firme.... y todos acudían como a la Corte a esta Ciudad, y se veían muchos forasteros.... Ya todo esto se acabó".

Si con el gobierno de Osorio se precipita la decadencia material de la Colonia y se origina la mayor desgracia, la división de la Isla, su tradición de cultura superior perdurará. La Catedral continuaba siendo "de las mejor servidas de las Indias, por la solemnidad y decencia de sus fiestas y oficios". Su Cabildo llegó a tener dieciocho Prebendados y, además, pertiguero, maestro de ceremonia, *organista, sochantre, cuatro mozos de Coro,* y *Maestro de Capilla;* aunque la renta era pobre, porque todo se vendía a excesivos precios, lo que hacía muy cara la vida de la ciudad.

Don Francisco Mancera Talaverano, natural de Santo

Domingo, fué nombrado *Chantre* el 26 de octubre de 1599. Con esa dignidad aparece el 9 de diciembre de 1604 bautizando al niño José, hijo de Francisco Clavijo y de Beatriz Sánchez. Así, es a Mancera Talaverano a quien se refiere el Arzobispo Dávila Padilla cuando dice en su carta de 1601 que "es muy buen cantor".

Sebastián de Sepúlveda, Oidor de la Real Audiencia, músico o fanático de la música a quien se le enviaron desde Sevilla los dos mil pliegos de coplas y música de Capilla en 1597, figura como padrino del niño José ([19]). Los músicos profesionales y de afición abundaban, cuando en breve documento —en fortuito encuentro— vemos reunidos a un difundidor de la música y a un Chantre, "muy buen cantor".

En 1606 se menciona de nuevo al *Chantre* Mancera Talaverano. Fué él, "aunque siempre estaba pobre por las limosnas que daba, quien a su costa", hizo engastar en plata la histórica Cruz del Santo Cerro, "la santa reliquia", preservándola de futuras mutilaciones, "porque es tradición de esta tierra que tanto ha de durar la Isla como durase esta Santa Cruz" ([20]).

---

(19) José Clavijo llegó a ser como su padre, "maestro de enseñar niños" y escritor y poeta de quien se conserva la siguiente décima en elogio del poeta Francisco Díez Leiva, padre de nuestra poetisa Doña Josefina de Leiva Mosquera:

Critica tu pluma, enmienda
Muchas larvas de verdades,
Porque las que persuades,
Firmes, el mundo en tí aprenda.
Leiva, en tan sabia contienda
Coronará tu victoria
Mucho aplauso, mucha gloria
Del docto y no lisonjero,
Y en el siglo venidero
Nombre, honor, vida y memoria.

(20) Es la primera cruz que se expuso en la Isla a la veneración pública. Junto a ella, y concediéndole carácter milagroso (alguien vió a la Virgen de las Mercedes) un centenar de españoles vencieron a millares de indígenas. Hasta los días presentes se expone en la Basílica Metropolitana, según reza la antigua crónica: "el viernes Santo para hacer con ella *el paso de la Cruz*, y extraordinariamente en procesión, por grandes trabajos públicos".

Años después fué Mancera Talaverano Provisor del arzobispado y Deán, gobernando esta Iglesia mientras duró la vacante de la Silla Metropolitana, de 1613 a 1619.

Tirso de Molina anota en su Historia de la Merced: —"Destrozó el año 1617, en los principios de él, cuando los vientos nortes son por aquel clima insoportables, la mayor parte de aquella grande y fértil isla y lo mejor de su Metrópoli, un terremoto horrible que dió en tierra con lo más hermoso y vistoso de sus fábricas. Para testificar los milagros realizados en esos días, en el Templo de Nuestra Señora de las Mercedes, se hizo información auténtica, a instancia nuestra, ante el Deán Mancera".

Tirso de Molina que tuvo "el dominio de lo psicológico y de lo sobrenatural", bien se avendría con el viejo chantre, el de las interiores revelaciones, el de los fervores inefables, el que pudo gozar la gracia inenarrable de vivir absorto en Dios.

¿Qué cualidades morales acreditaban a nuestro chantre? Sabemos que era pródigo en dar limosna, y que ésta es gran ahuyentadora de demonios. Pero además "era Mancera Talaverano de venerable presencia; muy dado a la oración y muy penitente; las cuaresmas se retiraba a un Convento, y seguía a la comunidad en el Coro. Hubo muchos indicios de que tuvo revelación del día de su muerte: anduvo algunos meses antes sin tratar cosas de esta vida.... Murió en opinión de santo. Quedó como quien estaba vivo, sin mudarse en nada, que parecía que estaba durmiendo. Era natural de esta ciudad, y su memoria durará para siempre por el buen olor de su vida y costumbres santas".

Antes de ser Canónigo de la Catedral Primada de América, había sido Prebendado de la Catedral de Quito. No se dice la fecha de su muerte; pero todavía en 1623 se le encuentra asistiendo a la consagración del Arzobispo Pedro de Oviedo, celebrada en nuestra Catedral.

Cuando en el curso de una lectura tropezamos con un

nombre desconocido, se ofrece a nuestro espíritu, ávido de cosas vivas, como materia inerte que nada nos dice. ¿A qué realidad humana corresponderá ese nombre? Mientras no lo sepamos, sólo con un esfuerzo de voluntad intelectual podrá interesarnos. Pero cuando, como en el caso de Mancera Talaverano, ya no se trata de un apelativo sino de una persona que se mueve, que actúa, y que se manifiesta a nosotros, entonces ya no es un nombre apagado o muerto, aislado, incapaz de despertar reacción alguna; ahora es un músico, una persona real, palpable, que ha podido sobrevivir más allá de la muerte; es un alma que surje de lo pasado y que se da a conocer presentándose a nuestra consideración en la realidad de su existencia.

El Canónigo Mancera.... El Chantre Don Francisco Mancera Talaverano.... Nuestro Deán.... el santo, natural de la noble y leal ciudad de Santo Domingo de la Española.

No fué Mancera Talaverano el único músico notable de aquellos días. En el censo que levanta Antonio de Osorio (1605-1606) aparece el nombre de Martín Ruiz Zaleta, noble guipuzcoano que crió un muchacho que se llamaba Sebastián Zalaeta, que fué *gran cantor de punto de órgano,* cuya presencia y actuación en la Catedral se hicieron siempre necesarias".

En la suntuosa Capilla de San Juan Bautista (en la Catedral) tenía su sede la cofradía de éste santo, compuesta de negros y mulatos nacidos en Santo Domingo ([21]) y "la servían con mucha puntualidad, haciendo fiestas el día del santo y toda su octava, con misas y sermones, y *una procesión muy solemne con danzas,* y juegan cañas y toros" ([22]). Junto a la Ca-

---

(21) Cofradía que perduró hasta el siglo XIX.

(22) Cuando el Padre Labat estuvo en Santo Domingo vió bailar la *calenda* en las iglesias y procesiones. ¿Sería la *calenda* una de las danzas que bailaban los negros y mulatos criollos en la procesión de San Juan Bautista? Admitirlo no parece arriesgado.

pilla estaba otra cofradía, dedicada a la Virgen de la Candelaria, de negros biafaras y mandingas. El altar de San Cosme y San Damián lo atendían los negros aradaces; y el de Santa María Magdalena, los negros zapes.... En 1650 testifica Jerónimo de Alcocer:

—"Ya no vienen negros de esas naciones" ([23]).

El miércoles, día 30 de junio de 1610, se inauguró el Sínodo diocesano convocado por el Arzobispo Cristóbal Rodríguez Suárez. Entre los presentes se menciona al *Chantre* Don Pablo de Rivilla, al Maestrescuela —*músico de tecla y voz*— Cristóbal de Llerena, al Regidor Baltasar de Sepúlveda. Actuó como notario y levantó las actas Lucas de Robles, presbítero, mayordomo del Hospital de San Andrés, discípulo de Llerena que, siendo estudiante, fué de los que representaron el célebre entremés que le ocasionó al autor tantas molestias.

Entre las cláusulas del mencionado Sínodo se dispone:

—"La misa mayor se diga en esta Santa Iglesia (Catedral) siempre *cantada*. El Credo se diga *cantado* los domingos y fiestas que lo tuviere la misa, en esta iglesia como en las demás de esta diócesis, y no en el *órgano*.... porque *oris cofessio fiat at salutem*. El Prefacio y *Pater Noster* se digan *cantados* en todas las misas mayores. Las fiestas guárdense con toda solemnidad. En todas las iglesias parroquiales de esta diócesis *se cante* la salve todos los sábados del año. En el rezar y el *cantar*.... se conformen las iglesias de esta diócesis con la Catedral. En las iglesias de este arzobispado no se hagan *farsas, autos, comedias ni representaciones,* sin licencia del Prelado o Provisor.... Permítase que en las dichas representaciones se mezclen algunos

---

(23) Venían de las colonias españolas vecinas.
Tantas cofradías de negros, establecidas en la Catedral Metropolitana, son elocuente testimonio de la rápida fusión de ideología y costumbres de los negros con los blancos; lo cual, borrando la posibilidad de dialectos y de sincronismos religiosos, dió lugar a la temprana homogeneidad de criterio, de conciencia y de tradición vivida en Santo Domingo.

entremeses graciosos y de cosas profanas como no sean deshonestas".... ([24]).

—"Las Vísperas de los días de guardar, díganse *cantadas*"....

—Los que se acogieren a las iglesias por delito que hayan cometido, estén en ellas con mucha honestidad y recogimiento, y no jueguen, no tengan chacotas ni conversaciones.... ni con sus mujeres propias ni con otras cualesquiera, ni se pongan a las puertas de las iglesias ni de los cementerios ([25]) a burlar, chocarrear, ni *tañer vigüelas ni guitarras, ni otros instrumentos*"....

—"Los clérigos *no dancen ni bailen*.... con que se deroguen a la autoridad y gravedad que requiere su orden y hábito, y si de éste excedieren, el Prelado o Provisor los castigará con todo rigor".

En una Relación, incompleta, bajo el título de "Noticias de la Isla Española" se da cuenta de la poca renta con que contaba la Iglesia Catedral, siendo muchos sus gastos: "habiendo de pagar los *ministros de coro, música, sochantre, órgano*.... y lo demás necesario". Se explica, además, que el *Chantre* estaba ciego. Se da noticia de que eran dieciseis los religiosos del Convento de Predicadores, entre ellos *un corista*, natural de la Habana. El Convento de San Francisco tenía entonces, para el coro, un novicio y otro corista francés, quien, "por salvar su alma se huyó de los suyos"....

La música popular seguía prodigándose, y la afición al canto y al baile era general. Tirso de Molina, que estuvo en Santo Domingo de 1616 a 1618, refiere en su Historia General de la Merced, escrita en España unos veinte años después de haber estado en la Española, las extraordinarias festividades religiosas celebradas en Santo Domingo y de las cuales él había sido testigo:

---

(24) Puede admitirse, como muy probable, que en las representaciones tuviera participación la música.

(25) Contiguo a la Iglesia Catedral había un cementerio. en el sitio que todavía se conoce con el nombre popular de "plazoleta de los curas".

—"Las noches y los días, sin cesar, en procesiones y concursos; frecuentaban a centenares nuestra iglesia" (la de las Mercedes). Del piadoso regocijo participaba todo el pueblo dentro y fuera del templo: "los muchachos salían a las calles en cuadrilla dirigiéndose a nuestro templo, *cantando villancicos y motetes*".

El Padre Jerónimo de Alfaro (otro mercedario del siglo XVII) escribió una memoria de su Provincia y en ella, refiriéndose a Nuestra Señora de las Mercedes, dice: —"Tiénela la ciudad (de Santo Domingo) por principal Patrona. Dura la solemnidad ocho días continuos en que *hay muchas danzas, saraos, comedias,* máscaras, toros, etc."... Y más adelante agrega: ...."y todas las noches *hay saraos y danzas* en la iglesia, todas de gente principal. Vienen también *danzas* de hombres y mujeres encubiertas, y con mucha gala y bizarría, por ser uso de la tierra".

La gala y bizarría serían uso de la tierra; en cuanto a celebrar actos profanos en la iglesia, eran hábitos españoles. En época no muy lejana entonces había sido costumbre celebrar cenas y festines luctuosos en los templos el día de difuntos, tradición que observó Don Donzalo de Ulloa convidando a cenar a Don Juan Tenorio en la misma iglesia en que había sido enterrado. Pero no siempre los festines eran luctuosos: los había de carácter subidamente profanos. El severo Padre Juan de Mariana refiere ([26]) que en sus días se bailaba en España la zarabanda, baile lascivo en extremo, en las procesiones y aun dentro de los Monasterios y otros lugares sagrados.

Todavía en el siglo XVII la colonia estaba "saturada de cultura". Pero seguía siendo una cultura de tipo medieval. Lo denuncian las fiestas extralitúrgicas y aun enteramente profanas en los templos: las danzas, los saraos, las comedias representadas en el atrio de la Catedral, como el Entremés de Cristóbal de Llerena en 1587, o en las plazoletas contiguas a las

(26) *Tratado contra los Juegos Públicos.*

iglesias, como lugar accesorio de las mismas. Año tras año en la Plazoleta del Convento de Santo Domingo los estudiantes universitarios representaban comedias. Se representaron, igualmente, en la plazoleta de la Capilla de San Andrés durante el gobierno del truculento Melgarejo Ponce de León. La cultura de la Española, como la de Europa en los siglos medievales, vivía arrimada a los templos y conventos, alimentada por la Iglesia.

El Canónigo Don Lope de Bardeci y Torrequemada era *Chantre* en 1625, año en que aparece firmando un documento a favor del Padre Maroto, combatido familiar del Arzobispo Fray Pedro de Oviedo y que fué maestro de Sagrada Teología. Bardeci Torrequemada fué consagrado diácono en la Capilla de Santa Clara por un obispo de Venezuela, a causa de estar vacante la Sede Metropolitana.

Don Bartolomé Ladrada era *Chantre* en 1638. Fué alumno graduado de Santo Tomás de Aquino.

En la batalla ganada a los franceses cuando el asedio y toma de la Isla Tortuga (1654), el comandante de las fuerzas criollas utiliza a un músico como parlamentario:

...."y habiendo tocado alarma, y dado orden saliesen a recibir al enemigo —una tropa de lanceros— dieron sobre ellos con tan linda resolución que, dejando las armas que llevaban, huyeron feamente.... El general, con la noticia que tuvo de los designios del gobernador (francés) le envió un *trompeta* con un recado diciéndole que tratase de rendirse; porque venía con resolución de pelear hasta morir, aunque el asédio durase un año".

Durante la representación de una comedia en la plazuela de San Andrés, "estando sentados muchos religiosos, sacerdotes prebendados y otras muchas personas de esta ciudad, llegó el Gobernador (y poeta) Don Juan de Balboa (1659-1661) en su coche, con guardas de soldados que iban apartando las gentes para que llegara junto al tablado. Y porque no se hizo

muy apriesa, comenzó a dar voces diciendo a los soldados que los matasen a palos y, echándose al estribo, dió de bastonazos a algunas personas que estaban cerca.... y viéndole colérico se levantaron todos y se fueron".

Hacía tiempo que la Universidad de Santiago de la Paz y de Gorjón había pasado a ser Seminario Conciliar; pero los seminaristas no abandonaban la tradicional costumbre de representar comedias, prestando su eficaz cooperación a los universitarios de Santo Tomás de Aquino. Esta amplitud de conciencia no pudo menos de escandalizar a algunos arzobispos; y hubo censuras, y hubo amenazas.

Don Rodrigo de Castro Rivera y Aguilera ejercía el oficio de *Chantre* en 1677, y antes había sido Tesorero y Vicario General.

El 20 de setiembre del mismo año llega a Santo Domingo el Arzobispo Fray Domingo Fernández de Navarrete, y a poco de tomar posesión de su destino informa al Rey que "por la suma miseria de esta tierra los hombres sólo atienden a buscar camino para mejorar de fortuna, pasándose a otras". En carta del año 1779 vuelve a informarle: —"Acerca del miserable estado de la Catedral sólo digo, Señor, que me quejaré siempre de los pasados, porque al paso que abundaban en oro y plata, parece que se olvidaban de su iglesia. Cuarenta años hacía que *un órgano insigne* que tiene la iglesia no se aderezaba, y estaba ya de suerte que casi no se podía usar, y quiso Dios que sin costar un real a dicha iglesia se compusiese el año pasado".

"Hace un año que no se vé en la ciudad acto literario, aunque lo he solicitado.... La Habana y Cartagena están llenas de moradores de Santo Domingo, siendo mucha la gente que se embarca, y de diez no vuelve uno".

Y el mismo año escribe: —"La ociosidad (diversiones) de esta Isla es la mayor del mundo; los toros que se corren este año pasan de raya.... y bastaría conque se corriesen tres o cuatro días al año. En las comedias hay otro abuso trabajoso, y es:

que para las mujeres se hacen de noche y suelen durar hasta las nueve.... No se pueden esperar buenos efectos de estos concursos".

La celebración de comedias era costumbre tradicional, que el gusto del pueblo exigía. Pero más de un arzobispo reprendió y amenazó, ante lo que consideraron desatada inclinación a diversiones profanas. Si eran estudiantes los aficionados, porque tales entretenimientos los apartaban de sus deberes escolares; si eran seminaristas, por lo incompatible con la carrera sacerdotal. Excepción de los que abrigaban esos prejuicios fué el magnánimo Arzobispo López de Avila, fervoroso defensor de Llerena cuando éste fué enjuiciado y maltratado con motivo del célebre Entremés.

¿Quiénes representaban comedias en tiempos de Navarrete? Ahora el mayor abuso o escándalo no es la condición de los actores aficionados, ni siquiera el género de comedias, que debieron ser de escrupulosa honestidad de acuerdo con las exigencias del Concilio de 1610, sino que siendo para mujeres se representaran de noche, prolongándose la representación hasta las nueve.

Se advierte que, mientras se daban pruebas efectivas de heredada y bien conservada cultura literaria y musical, la evolución de las ideas en lo que se refiere a las costumbres era de una lentitud casi estática.

El 26 de agosto de 1683 Fray Domingo Fernández de Navarrete escribe carta de más sabor: ...."ordéname Vuestra Majestad le informe sobre si hay que reformar la demasía y superfluidad de los vestidos de los negros y mulatos desta isla. He predicado, Señor, contra el abuso introducido en esta tierra, y hablado veces sobre él. Y si bien me acuerdo, dije en una ocasión a vuestro Presidente, viéndole vestido de gala:

—"Vuestra Señoría y los Caballeros de esta ciudad se habían de vestir desta manera, para diferenciarse de los mulatos

y negros: telas en los armadores, camisas de olán y bretañas, medias de seda, tafetán doble"....

"Y los mejores puntos de Flandes, con otras cosas, ¿quiénes gastan más que esta gente? Las guarniciones de Milán, y mantas de seda con puntos, las mulatas y grifas son las que más consumen.... ellos son tan soberbios que reconociendo esta falta (la de ser pocos los blancos) suelen decir que dentro de pocos años vendrá el gobierno a sus manos.... Y hoy vemos que en Monte Plata no ha quedado hombre blanco, ¡y son alcaldes dos mulatos!"....

La demasía y superfluidad de los vestidos, de negros y mulatos, no era cosa nueva. Desde 1621, en los tiempos del Arzobispo Fray Pedro de Oviedo, ya se echaba de ver y se denunciaba la preocupación de las esclavas jóvenes en competir en galanura de telas y atavíos con sus amas, y ésto para ir a la iglesia; de tal modo que después que se prohibió decir misa antes de amanecer preferían violar el precepto a asistir mal vestidas los domingos y días festivos. En lo cual, como en todo, imitaban y seguían las costumbres de sus amos. El negro en general (me refiero al criollo de Santo Domingo) es imitador por excelencia. Es probable que se deba a este rasgo de carácter que su fisonomía propia pronto se desvirtuara, suplantánla (por emulación que a veces llega a la superación y otras es caricatura) con la modalidad del blanco. La idiosincracia del negro se observa en Santo Domingo como muy permeable; y contribuyó en gran manera a la rápida fusión de hábitos y costumbres que los amos no extremaran sus rigores con los esclavos negros, como ocurrió más tarde en la parte occidental de la Isla, en donde los franceses, ni siquiera por conveniencia de propietarios de hombres, dejaron de maltratar a sus siervos. Y además, después del siglo XVI apenas si llegaban a Santo Domingo negros procedentes de Africa: regularmente los traían —pocos— por falta de dinero para importarlos, de las

colonias españolas vecinas. Antes de llegar eran ya *negros españolizados.*

La mayoría de la población: eclesiásticos, funcionarios, militares, y muchos particulares, vivían ya en 1683 del *situado,* que entonces venía de México, conque pagaban sueldos y salarios, y solía retardarse con perjuicio e impaciencia de todos. Desde que asomaban las recuas de mulos con las cajas de dinero, el júbilo del pueblo era inmenso. Un conjunto de *músicos callejeros* recibía a los recién llegados con *alegres aires;* se repicaban las campanas de las iglesias, y *los bailes,* como diversión preferida, se multiplicaban.

El bachiller Don Baltasar Esteves de Figueroa, natural de Santo Domingo, hijo del Depositario General de la Isla Baltasar Figueroa y de Doña Catalina Costilla, alcanzó la dignidad de *Chantre* en 1687, y murió en 1694, desempeñando el cargo. Fué de los graduados en la Universidad de Santo Tomás de Aquino. Para la misma época —1689-1691— era Maestro de Capilla de la Catedral Don Martín Navas.

El Arzobispo Don Fernando Carvajal y Rivera le escribió al Rey Carlos II el 27 de agosto de 1692, y le dice refiriéndose al Doctor Nicolás Fernández de Montesdoca, quien fué después *Chantre* de la Catedral: —"Es un sujeto de prendas relevantes, gran letrado, y su pedazo de teólogo, de vida ejemplar y retiro. Premiando Vuestra Majestad a este sujeto tan benemérito, hará bien a esta Iglesia".

SIGLO XVIII

El Doctor Nicolás Fernández de Montesuoca ejerció las funciones de *Chantre* de la Catedral de Santo Domingo hasta el año 1707.

El 20 de abril de 1708 se da cuenta a las autoridades de la Metrópoli de que "con motivo del nacimiento de un príncipe se dieron gracias a Dios en una octava y, además, se hicieron fiestas de toros, máscaras, y otras demostraciones de regocijo". Las *otras demostraciones* serían los indispensables bailes populares, los conjuntos de música callejera recorriendo las calles, además de los fuegos de arficio y las luminarias y candeladas que, por disposición legal, se hacían a las puertas de casas y bohíos.... so "pena de que el vecino que no cumpliere.... será tenido por menos leal a nuestro Rey y Señor".

Con solemnidad extraordinaria se celebraba cada año en la Catedral la festividad del Corpus Cristi y su octava, sin que faltaran las representaciones de comedias.

En 1713 se expone que "desde el año de 1642 le está hecha merced a esta ciudad de la imposición de dos cuartos de sisa en cada arrel de la carne de vaca, que llega su producto a nueve mil reales cada año, aplicados: la mitad para la fiesta del Corpus, y la otra mitad para pagar el médico de la ciudad".

El músico Atis, o Atys, nació en la Isla de Santo Domin-

go en 1715. Fué un flautista distinguido. Fijó su residencia en Francia y allá se dedicó a la enseñanza hasta morir (1784). Compuso sonatas, dúos, tríos y cuartetos para flauta. Se "conserva en la Biblioteca Nacional de París un cuaderno que contiene seis sonatas para flauta, en forma de conversación". El raro nombre o apellido *Atis,* la falta de noticia o antecedentes claros del hombre y del nombre, y el hecho de haberse ido a Francia a ejercer la profesión, inclinan a creer que nació en la parte oeste de la Isla, ocupada entonces *de hecho* por los franceses.

El 6 de setiembre de 1713 pasó un ciclón "tan riguroso y formidable que arruinó templos, monasterios, casas, haciendas.... Sólo se oían por las calles alaridos y lastimeras voces de las pobres mujeres que dejaban sus bohíos y casas, desamparadas, por haberse venido al suelo. El terremoto de 1673 no fué un rasgo de ésto".

Invasiones repetidas de piratas, emigraciones de los nativos y moradores peninsulares, terremotos y ciclones.... Carestía de la vida, pretensiones de lujo y pobreza general.... Pésimos gobiernos, súbditos ambiciosos y aduladores.... Todo conspiraba contra la prosperidad de la colonia. Los descontentos se sublevaban. El 15 de marzo de 1721 el Consejo, Justicia y Regimiento de la ciudad de Santo Domingo informa que habiéndose sublevado en Santiago de los Caballeros la plebe y cuatro capitanes, se tomaron prontas disposiciones, con lo cual se pacificaron los tumultos. Y el 20 de octubre de 1723 se informa desde Santiago que "se celebraron fiestas por nuestros Serenísimos Príncipes: con regocijos, como fueron luces por las calles, *música,* juegos de toros, y fuegos artificiales.... a pesar de las calamidades que le han sobrevenido a esta ciudad (a Santiago) después de las alteraciones y tumultos acaecidos desde 1720".

Las fiestas populares, propicias en esa ocasión para desviar las intenciones de los rebeldes, precisaba que tuvieran ca-

rácter extraordinario. Hubo quien llegara a temer que los franceses pudieran entonces dominar toda la Isla.

Nuevos tumultos ocurren en Santiago de los Caballeros en 1724. Bien se echaba de ver que "su engreimiento nacía de la vecindad de los franceses (que venían ocupando ilegalmente parte del oeste de la Isla) confiando en sus armas para que le hicieran espaldas. Así lo dieron a entender con la frecuencia de *los cantos*". ¿De qué cantos? Sin duda se improvisaban letras ocasionales, alusivas al momento y halagadoras a sus pretensiones, adaptándoles aires populares; cantaletas en que se zaherían a los contrarios y posiblemente a los mandatarios. "Es tanta la altivez de esa mal educada juventud (con el contagio e imitación de costumbres extrañas) que la mujer casada no tenía seguridad al lado de su marido, ni la doncella al lado de sus padres".

Los conservadores de la tradición española no cesaban de clamar por el remedio y resguardo de la isla. Y a despecho de tantos infortunios, las tradiciones continuaban subsistiendo. La Catedral velaba por la integridad y el esplendor del culto. En 1726 tenía la dignidad de *Chantre* Don José Fernández de Villafranca, quien murió el 28 de febrero de 1728, gobernando la Iglesia el Deán Don Lorenzo Solano Garabito, natural de Santo Domingo, y quien fué Vicario General hasta su muerte, ocurrida el 20 de mayo del mismo año 1728 ([27]).

---

(27) Como reiterado testimonio de la compenetración de amos y esclavos, que dió lugar a la fusión de ambas razas (de blancos y negros) no sólo en carne, sino en espíritu, dando lugar a la homogeneidad de hábitos y costumbres hasta llegarse a la unidad de tradición, copio del testamento de Don Lorenzo Solano Garabito. dato hasta ahora inédito que debo al Lic. C. Larrabal Blanco:

—"Declaro que ante Don Gabriel de Aragón, Escribano Público que fué, otorgué escritura de libertad a favor de una mulatica nombrada Cecilia, por el mucho amor y cariño que le tengo. Es mi voluntad que se le dé por esclava una negra nombrada Teresa y su hijo nombrado Sebastián, con todos los que de dicha negra procedieren, y la cama de mi uso con sus colchones y colgaduras, seis sábanas y almohadas con todas sus fundas. y la caja que le tengo señalada para guardar su ropa, con todo

Rinde cuenta M. Martínez Bello, Mayordomo de la Ciudad y Receptor de la sisa percibida durante el año 1732, con la que se gravaba la carne de vaca, para proveer a los gastos de las fiestas del Corpus Cristi y su octava. En la celebración de años anteriores se habían gastado mil novecientos veinte reales de plata. Pero en las del corriente año (1733) el gasto de las fiestas se multiplicó, por su mayor magnificencia, invirtiéndose cinco mil setecientos cuarenta y ocho reales.

---

lo que se hallare en ella, al tiempo de mi fallecimiento; todas las tinajas y vidrios de ajuar y menaje de casa, y que mientras dejare de tomar estado, teniéndola mi hermana Doña Ana Solano en su compañía, la alimente y viva con la decencia que hasta aquí lo ha hecho, y que llegado el caso de tomar estado, se le dén doscientos pesos de a ocho reales de plata cada uno, más las casitas accesorias a las de mi morada, que son libres de censo y tributo, para que las goce por suyas y propias. Quiero y es mi voluntad que se me digan dos mil misas rezadas, por mi alma, y cincuenta más por las almas de mis esclavos difuntos".

PASEO DEL SELLO Y PENDON REAL

Murió el Rey Don Felipe V el 9 de julio de 1746, y publicóse a son de bando la noticia:

"Don Pedro Zorrilla de San Martín, Mariscal de Campo, etc.

"Por cuanto habiendo muerto nuestro Católico Monarca Don Felipe V, que santa gloria haya, es correspondiente a la lealtad y amor de todos sus vasallos el manifestar los públicos sentimientos que corresponden a tan grande pérdida ....

"Se hace notorio a todos los vecinos, estantes y habitantes en esta ciudad, que podrán vestir de luto por el término de seis meses, como propia acción de hijos fieles.... y para que venga a noticia de todos, se publica a son de cajas por las calles acostumbradas".

En Santo Domingo a 7 de diciembre de 1746.
El Marqués de la Gándara Real.

Por mandato de S. S.: Don Juan de Quevedo y Villegas,
Escribano de Cámara y Gobierno ([28]).

Cumplidos los seis meses de duelo oficial, celebráronse en la ciudad fiestas solemnes para el recibimiento y paseo triun-

---

(28) Por noticia que nos da Pedro Henríquez Ureña —"La Cultura y las Letras Coloniales en Santo Domingo"— sabemos que este Quevedo y Villegas era familiar del gran Quevedo.

fal del Sello del nuevo Rey Don Fernando VI. Se acostumbraba que el Sello y Pendón Real se expusieran al público aplauso y regocijo, procesionalmente, por las calles principales, presidiendo el cortejo la Real Audiencia en pleno, los militares, los dos Cabildos —el Eclesiástico y el Secular— formando dos alas desde la Casa de la Marina hasta la puerta del Palacio, residencia del Presidente de la Audiencia. Dispuesto el desfile, en un caballo enjaezado se colocaba un cofre que guardaba el regio Sello. Las riendas del caballo eran llevadas por dos oficiales reales, y las dos borlas que caían del suntuoso cofre, por el Presidente de la Audiencia y por el Decano. Mientras duraba el desfile no paraban las salvas de artillería, y las campanas de todas las iglesias y conventos se echaban a vuelo. Al pasar el Sello Real por delante de la Fortaleza, la voz del jefe ordenaba que presentaran armas, y permanecían presentándolas hasta que terminara de pasar. A su paso se tremolaban y abatían las banderas. Porque el Real Sello era el símbolo de la Persona de Su Majestad.

Desde la noche de la víspera ardían las luminarias frente a las casas y los bohíos de los vecinos, según se había ordenado en bando solemne, y las embarcaciones que estaban en el puerto lucían empavesadas.

La festividad solemne se efectuó en la mañana del 28 de enero de 1747: ([29]).

"Montamos a caballo y prosiguió la marcha con el mismo orden por la calle normbrada de las Cuatro Calles hacia la parroquia de Santa Bárbara, en cuya calle había tres Arcos, hasta la quinta cuadra que terminaba en uno de ellos, y, torciendo sobre mano izquierda, al pasar una cuadra, se descubrió la calle Plateros, en la que estaba otro Arco, la que seguimos hasta la Plaza Mayor, y al llegar a ella torcimos hasta la mano derecha por la calle nombrada de la Puerta Cerrada, alias del Conde, donde la primera cuadra terminaba con

(29) El documento inédito, que a continuación transcribo, lo agradezco al R. P. Fray Cipriano de Utrera.

otro Arco, y cargando sobre la mano derecha seguimos a la calle que va hacia el Hospital San Nicolás, hasta la que cruza del Truco hacia el Convento de la Merced, y siguiendo por ésta, pasadas tres cuadras que terminaban con otro Arco, cargamos sobre la mano izquierda hacia el Convento de monjas de Regina Angelorum, las que (al pasar) desde sus miradores arrojaron muchas flores. Aquí terminaba dicha calle con un Arco, que por ser del gremio de los labradores estaba vestido de verdes ramos de arraiján y laurel, esmaltado de diferentes frutas con tan grande arte, que aportaba lucimiento con todos los demás Arcos triunfales, sin embargo de estar adornados (los otros) de preciosas telas, pinturas, espejos y otras alhajas de oro, plata y cristal, y geroglíficos de diferentes alusiones. Y por más excesivo signo de este gremio, se figuraba (se representaba a lo vivo) en una plazoleta inmediata una estancia de agricultura con sementeras y todos sus atributos, y muchos negros: unos *pocotando* o raspando yucas, otros guayándolas, y otros tocando *atabales y canutos,* y todos ellos cantando al modo de Guinea, como se practica en las estancias de esta Isla cuando se fabrica el cazabe".

En este documento puede observarse la conjunción de una tradición indígena: la factura del cazabe, y una negra: el canto "al modo de Guinea". En cuanto a los atabales, pertenecen a ambas tradiciones. El *canuto* (la milenaria flauta rústica) era instrumento familiar a los esclavos negros.

En 1750 era Arzobispo Fray Ignacio de Padilla y Guardiola, figurando como *Chantre* el Doctor Pedro Valdés y como Maestro de Capilla el Presbítero Don Jacobo Cienfuegos, "eclesiástico que se tenía por inteligente". Promovido Padilla al obispado de Guatemala, Valdés quedó un tiempo encargado de la Silla vacante, y en 1753 fué sustituído en la dignidad de *Chantre* por Don José Laya y Cardones.

El Gobernador Rubio (1757) da cuenta al Rey de la muerte del *Chantre* Don Bernabé Turnel de Vargas, y de que fué enterrado en la Catedral.

En 1759 estaba la sochantría a cargo de Don José Núñez de Cáceres y Rincón, tío y padrino del Doctor José Núñez de Cáceres, autor en 1821 de la *Independencia efímera.*

Elevado el Doctor Don Ildefonso Rodríguez Lorenzo a la Sede Metropolitana (1769), entre los Prebendados que componían el Cabildo figura como *Chantre* el Doctor Juan José de Oropesa.

En el 1775 enmendaron el *Código Negro,* y se expresa:

—"Se prohibe a los esclavos acuadrillarse con pretexto de *atabales, bancos,* o nupcias con negros de otras haciendas. Por cuanto los domingos ....vienen de los Ingenios, etc.... a la celebridad de las fiestas del Espíritu Santo, y otras, crecido número de negros esclavos, se prohibe a los amos que licencien a los dichos esclavos, si no es que sean pacíficos".

En el Capítulo 32 de las *Enmiendas,* se lee:

—"Los *bailes y danzas* en las haciendas deben protejerse".

Pero en el Capítulo 1º de la Ley Nº 2, se expresa:

—"Prohibimos.... bajo las más soberanas penas, las nocturnas y clandestinas concurrencias que suelen formar en las casas de los que mueren o de sus parientes, con el fin de orar y *cantar....* en loor del difunto, con mezcla de sus ritos, y de haber *bailes* que comúnmente llaman *bancos,* en su memoria y honor, con demostraciones y señas (que anticipan regularmente antes que expiren) indicantes del infame principio de que provienen en muchas de sus castas, singularmente en los *mirias* y *carabalíes* (de que hay el mayor número) es a saber: el de la methempsícosis".... ([30]).

Años más tarde se hicieron nuevas enmiendas:

—"Ley 14, Capítulo 32: —Los placeres inocentes deben en-

---

(30) No tengo noticias, confirmativas. de que los negros dominicanos creyeran en la transmigración de las almas. En cuanto a los *bancos* (clamores) y cantos en honor y memoria de los muertos, se suele ver, rara vez, a los negros dominicanos cantar en los velorios "de angelitos", de niños inocentes, cuya muerte no debe por razón de su inocencia, afligir. *Baquiní* llamaban a este canto de aparente origen ritual, que más

trar en el sistema gubernativo de una nación (se refiere a la raza negra) en quien *la danza y la música* hacen la sensación más viva y espiritual. Sus órganos son tan finos y delicados (¿la garganta y el oído?) que anegados con su armonía no sienten ni la fatiga que acaban de pasar todo el día, ni la flaqueza de sus fuerzas, consiguiente a los trabajos recios del cultivo, empleando noches y días en este embeleso, sin pagar aún el tributo indispensable al dulce sueño que piden sus fatigados miembros".

"Capítulo 8º—Contra el abuso de vestir los negros libres y mulatos primerizos (primer cruce con blanco) telas finas y trajes guarnecidos de galón de oro y plata, adornos y alhajas, contra la Ley 28".

"Ley 3º—Siendo tal el orgullo y vanidad de esta clase de individuos, que sus entierros y funerales van acompañados del mismo aparato que los de las personas blancas más visibles en Europa, es a saber: de comunidades religiosas, de sudarios o cruces, de las infinitas cofradías que tienen, y de *Coro de Murcia* para los oficios eclesiásticos, prohibimos.... *que pueda haber música* en sus funerales, etc."

"Capítulo 10º—Los *bailes de negros* deben efectuarse en las plazas, calles, o lugares públicos en los días festivos, y de día".

En una exposición del Fiscal de la Audiencia, Martínez de Araque, fechada el 25 de setiembre de 1774, se comprueba con documentos "los desórdenes y abusos que en lo espiritual y temporal había experimentado la Isla". Y propone el Fiscal entre otras cosas que los que tuviesen ocho esclavos culti-

---

tarde —perdiendo la intención religiosa— se cantaba acompañando "juegos de prendas":

Baquiní,
Baquiní alé;
Baquiní,
Baquiní se fué....

Alé, del *patois* haitiano, probablemente muy posterior al motivo.

varan frutos comerciables en Europa: "para destierro de ociosos, fomento de la agricultura.... y para evitar las ofensas a Dios, aun los días de fiesta, en las plazas y calles con los *bailes e instrumentos* que llevan los negros".

"El abandono en que yace el vasto y pingüe territorio de la dominación de Vuestra Majestad en esta Isla —fecunda madre del azúcar, del tabaco y del añil— contrasta con la opulencia que ofrece el corto y menos fértil distrito que poseen los franceses ([31]), cultivado por *cuatrocientos mil negros* repartidos entre poderosos hacendados.... Sólo contamos nosotros, empleados en las labores del campo, como con *unos dos mil negros esclavos*. A pesar de lo destituída que está de brazos trabajadores, han solido extraer de la Isla de Santo Domingo para Cuba parte de los pocos destinados al cultivo".

Nótese el número reducido de negros que había en la parte española de la Isla en la segunda mitad del siglo XVIII: *unos dos mil* en las faenas de los campos; si bien en ocupaciones domésticas también los había. Es injustificable error en el cual, sin esfuerzo de serio estudio, incurren algunos historiadores e investigadores extranjeros, el creer que Santo Domingo siempre tuvo una población numerosa de color. Ni aun en la época de la dominación haitiana, ni en los subsiguientes años de sangrientas luchas libertadoras, la tuvo. Ha sido después de creada la República, con la invasión pacífica, numerosa y continua, de braceros haitianos y de *cocolos* de las cercanas posesiones inglesas, que se ha ennegrecido notoriamente la población.

El Brigadier de Marina Don José de Solano, que gobernó la Colonia hasta principios de 1779 ([32]), protegió los establecimientos de instrucción pública esmerándose en darle realce

---

(31) La actual República de Haití.

(32) El Gobernador Solano fué el encargado de trazar la línea fronteriza (1777), cumpliéndose el *Tratado de Aranjuez* por el cual reconoce España a Francia el derecho de posesión de la parte oeste de la Isla, que ocupaba y que ha pasado a ser República de Haití.

a la Universidad de Santo Tomás de Aquino y agregando a la representación de los entremeses en sitios populares, funciones teatrales que hacía dar en su palacio por jóvenes aficionados al arte dramático. En la representación de las comedias de esa época se intercalaban, por lo general, trozos cantados.

Dice Moreau de Saint Mery en su Descripción de Santo Domingo":

—"A veces se celebran allí representaciones bufas, especies de farsas, que el gusto francés aceptaría con trabajo. Se celebran en la plaza pública durante la noche, alumbrando con antorchas. Sin embargo, alguna vez se representan comedias en casa del Conde Solano".

El brigadier de Solano y alguno que otro gobernador, fueron bellas excepciones. La cultura literaria y musical de Santo Domingo continuaba sosteniéndose bajo el influjo efectivo y eficaz, no de los gobernadores y presidentes, sino de la Universidad y de la Catedral, organismos ambos representativos de la tradición culta o escrita. Pero es lo cierto que el Gobernador Solano nos halaga con el recuerdo de los príncipes italianos del renacimiento. Durante su gobierno era *Chantre* el Doctor Don Pedro Francisco Prado.

En cuanto a la tradición oral o popularizada, ya no hubo refrán, adivinanza, ronda de niños, romances, ni cantar piadoso de invención española, que no se hallara arraigado en nuestro país como expresión criolla. De tal manera, que muchos de los conocimientos populares así adquiridos y que aún se conservan, se han recogido como producción autóctona. Los mestizos, como los negros, iban olvidando que también eran herederos de otra tradición y de otra raza.

EL CRIMEN DEL GRANADERO

Gobierno de Don Isidro Peralta Rojas. Noche del 4 de abril de 1779. La calle del Conde estaba a oscuras. El negro

esclavo Antonio Catalán, acompañado de otro esclavo, entró a una pulpería y se tomaron sendos *treces de aguardiente*. Estaban alegres. Dijeron algunas bufonadas, y salieron de nuevo a la calle. Parece que "iban o venían de algún *fandango*", pues sonaban *canutos* y *maracas*. A pocos pasos tropezaron con un granadero blanco, rubio, bien parecido.... que iba en compañía de un soldado que por el habla conocieron ser francés. Uno de los negros siente que a punta de sable le levantan el sombrero, y a la majadería contestaron él y su compañero: güi, güí (oui, oui). Porque los franceses eran generalmente odiados, y "en mengua se tenía pasear, jugar, o beber con ellos". En carne viva sentía el pueblo los efectos del Tratado de Aranjuez, puesto en vigor dos años antes, en virtud del cual se reconocía la existencia de la fronteriza colonia de Francia, la que para siempre dividiría en dos la Isla Española.

Güí, güí.... Eso fué todo. El granadero español desenvaina su larga espada, e hiere de muerte al negro Antonio. Los esclavos no llevaban arma alguna. Eran pacíficos, inofensivos. Uno huyó despavorido, y sólo se oyó la voz quebrantada del otro, que decía: —"¿Pero me va a matá Su Mercé?"

Un testigo declaró que "los esclavos iban *tocando canutos y maracas*". Otro, jurando decir la verdad, dijo que "saliendo de su casa a eso de las ocho de la noche, para ir al Coliseo, vió que el esclavo Antonio Catalán únicamente tenía en las manos un *calabacito* que llaman *rascador de fandango*". Y agregó que "después que le reconocieron la herida, próximo a expirar, sólo preguntaba por su calabacito, *maraca con que los negros tocan para bailar*".

Los esclavos habían bebido; los soldados también. Otro testigo, declara: —"esta noche, al toque de retreta, entraron en mi negocio un granadero y un soldado.... a querer beber.... y el granadero pidió trece cuartos de aguardiente".

Después de consumado el crimen, a eso de las nueve, cuando ya las pulperías de la calle del Conde empezaban a cerrar

sus puertas, el granadero y el soldado francés entraron a una cuyo dueño se disponía a cerrar (ya la Catedral había dado el toque de ánimas) y ambos le hicieron al dueño del negocio este encargo:

—"Guárdanos hasta mañana estos dos sables (uno era corto y el otro largo) que esta noche tenemos licencia para ir a la comedia"....

No: ellos no iban a la comedia. Fué un pretexto para ocultar las armas con huellas de sangre, que el pulpero no distinguió. Repitieron los tragos. El joven granadero (22 años) dijo "un dicho puerco". Y otro testigo vió cómo iba corriendo por la calle del Conde, y cómo un soldado que lo seguía lo alcanzó cerca de la Catedral, y le dió dos palos. "Lo cual sucedió después de la retreta".

Era sin duda la noche de un día de fiesta: Comedia, fandango de negros.... *Canutos* (flautas rústicas) y *calabacitos.*

El conocido doméstico de Doña Jerónima Mojica —hija de la recordada Doña Lucía Mojica cuyo nombre llenó una época de la sociedad— el esclavo Antonio, moría a las doce del día siguiente preguntando adónde le habían puesto su *calabacito.*

El homicida fué preso y sometido a los tribunales. Enfermo y hospitalizado, en silla de manos lo llevaban un día a declarar y, repentinamente, saltó y con la frente batió el muro del templo de la Virgen de la Altagracia lanzando el grito de salvación:

¡Iglesia me llamo!

Se complicó el proceso. Condenado el matador a muerte, intervino el Arzobispo Rodríguez Lorenzo, "de genio sostenido", según las palabras del Gobernador Peralta Rojas. Apelaron, y se alargaba el proceso, cuando un indulto general del Rey abarcó al reo.

A pesar de los buenos deseos del Arzobispo Don Isidro Rodríguez Lorenzo, quien contribuyó a mejorar el ambiente de cultura dando Cátedras de latinidad en su propio palacio y costeando de sus rentas una de retórica, la Universidad de Santo Tomás de Aquino venía decayendo poco a poco. Sin embargo, con frecuencia se celebraban actos literarios y conferencias. Los seglares asistían ordinariamente a las Cátedras "con ropilla, golilla y volillos, y los que cursaban estudios eclesiásticos, en traje talar, con arreglo en todo lo posible a lo que se observaba en las universidades de España, especialmente en la de Alcalá de Henares, a cuya imitación se erigió ésta de la Isla Española". Para conceder los grados "adornaban los bedeles la sala de la Universidad; y dispuesto el teatro" comenzaba el acto. Porque "los bedeles estaban obligados a aderezar el teatro". Terminada la graduación, salían de los claustros el Rector, los catedráticos, y los graduados, "todos con bonete, borla y muceta del color propio de la Facultad" a que petenecían, "yendo por delante los *tambores, clarines y demás instrumentos de festejos*".

El 24 de enero de 1780 el Fiscal de la Real Audiencia denunciaba como impropias las diversiones de los estudiantes de la Universidad:

"Con motivo del Cíngulo de Santo Tomás, que celebran los estudiantes el 28 de enero de cada año, se nombra un tesorero para la colecta del dinero y, distribuída una pequeña parte en la función de la Iglesia, se gasta la mayor en mogigangas, máscaras, paseos, *músicas,* refrescos *y bailes* que duran

algunos días. Unas veces se dispone la mogiganga en caballos, otras en burros, otras a pié y otras en paseos con carro triunfal y *música*. Para coronar la fiesta buscan los estudiantes una casa desalquilada, donde disponen el baile para la noche. Nombran comisarios para convidar a las mujeres de cumplimiento o devoción, y, aunque por lo regular ninguna concurre de las de algún carácter o notoria juiciosidad, es lo cierto que nunca faltan aquellas que son menos pundonorosas, sin excluirse las mulatas de mediano porte y parecer".

Los bailes siempre dieron qué hacer, por sus excesos. A propósito de ellos el Cabildo de la Ciudad dictó y promulgó en 1786 la siguiente ordenanza:

"Nos, el Presidente, Regente, Oidores de la Audiencia y Chancillería Real, que en esta Ciudad reside, etc., hacemos saber a todos los vecinos, estantes, habitantes, y moradores de ella y demás lugares de esta Isla, cómo en vista de las ordenanzas formuladas por el Cabildo, Justicia y Regimiento de la Ciudad, para mejor orden y gobierno, hemos proveído lo siguiente:

.....

"Lo undécimo: el celar la quietud en *los bailes* hasta hora competente, sin permitir duren hasta horas extraordinarias con perjuicio del vecindario, y otras consecuencias y pecados"....

El real Colegio Seminario de San Fernando de Gorjón, restaurado por el Arzobispo Don Fernando Portillo Torres, volvió a funcionar en 1792. En él se daba *un curso de canto llano*.

Cuando se efectúa el Tratado de Basilea por el cual cede España la Colonia de Santo Domingo a los franceses, (1795) comienza el éxodo de las familias principales y los hombres notables van siendo menos numerosos. El Doctor en medicina Don Bartolomé de Segura fué de los que emigraron. Se trasladó a Cuba con su familia. Dice el cubano Laureano Fuentes Matons, apoyándose en notas de su padre, que "el primer piano de concierto que sonó en Cuba fué el del Doctor Segura, traído de París en

1810; en casa de Segura dió el maestro alemán Carl Rischer las primeras lecciones de piano que hubo en la isla" de Cuba.

De Victoriano Carranza, compositor dominicano de música religiosa, dice el mismo autor que ayudó a mejorar la de las iglesias de Santiago de Cuba, con sus enseñanzas.

Por entonces era *Chantre* del Cabildo de la Catedral de Santo Domingo Don Tomás de Heredia Girón, natural de Santo Domingo (ascendiente del poeta Nicolás de Heredia) quien ejerció las funciones de su cargo hasta la muerte, acaecida en 1800. Fué el último Chantre de la época.

Abandonado el país por los españoles, el Cabildo Eclesiástico queda suprimido.

DON FERNANDO PORTILLO TORRES

El Comisario Roume, después de conferenciar con el gobierno de Madrid, embarcó rumbo a Santo Domingo a donde llegó el 9 de abril de 1796.

No bien el agente francés hubo presentado sus credenciales y declarado a las autoridades de la colonia el objeto de su misión, mandó el Arzobispo Don Fernando Portillo Torres —quien ya venía muy alarmado con "los errores de libertinaje" reinantes entonces en Francia, errores que "amenazaban invadir la arquidiócesis"— que los sacerdotes de su jurisdicción "salieran de la colonia y llevaran consigo los vasos sagrados, alhajas y ornamentos y todo el mobiliario de sus respectivas iglesias y de las comunidades religiosas establecidas en sus parroquias".

Pero los eclesiásticos, pensando que era de todo punto imposible que la totalidad de los habitantes de este piadoso pueblo abandonara su suelo nativo para trasladarse a las vecinas colonias españolas, se afirmaban en el criterio, mucho más conforme con la razón y el deber sacerdotal, de no abandonar sus respectivas feligresías para ir en busca de mejor acomodo personal; y así expusieron su decisión al timorato arzobispo. Por lo demás, el desacuerdo del clero con su Prelado en materia tan grave y de tan ilimitada trascendencia, calmó momentáneamente no sólo las angustias del pueblo sino la inquietud del

propio Comisario Roume, cuya situación frente a esta crisis de orden moral y religioso, que planteaba el problema del exilio voluntario y unánime del clero regular y secular, era ingrata y aun aflictiva.

La actitud más razonable del clero ayudó a Roume a persuadir al arzobispo de que debía permanecer en el gobierno de la arquidiócesis, argumentando, para conseguir que desistiera de su inmediata partida, seguridades de respeto a su persona, a los demás clérigos y a toda práctica de la religión católica.

No obstante, un incurable pesimismo agobiaba a casi todos los eclesiásticos quienes, faltos de la verdadera fe (de la que es capaz de cambiar de lugar las montañas) y habiéndose dejado dominar por la desesperanza, descuidaban los oficios de su ministerio. Como en el memorable sueño de Inocencio III, la Iglesia Primada de América, próxima a derrumbarse, se inclinaba en fatal desmayo hacia los bajos niveles de la tierra. Alusión retrospectiva de aquel momento de tinieblas parecen las palabras de Don Miguel de Unamuno, cuando exclama:

¡El Cristo de mi tierra, es tierra!

Tierra era la debilidad de ánimo del arzobispo; tierra su apagamiento de fervor en la voluntad y en los afectos; tierra el quebranto con que había contagiado al Cabildo Eclesiástico.

Los sacerdotes habían prometido ser fieles a su ministerio junto a sus feligreses, y, a pesar de la promesa, pronto se inicia el éxodo fatal que debía empobrecer hasta los más tristes extremos tanto la música como las letras, la moral y la religiosidad del pueblo. Varios miembros del Cabildo Eclesiástico encuentran pretexto para salir del país sin que el representante de Francia los hubiese molestado. El Cuerpo Capitular queda reducido a la mitad de sus miembros, y a fines de 1796 todas las comunidades religiosas: franciscanos, dominicos, mercedarios, y las monjas de Santo Domingo y de Santa Clara, abando-

naron el país dejando vacíos sus conventos. Tantas eran las monjas que se trasladaron a la Habana, que la comunidad que en sus claustros les dió amparo se quejaba de tamaña carga, pues no sólo pedían alojamiento para ellas sino también para sus esclavas.... Ni aun en el exilio, salvas de imaginarias persecuciones, querían deshacerse las emigradas de las menudas atenciones y obsequios del servicio doméstico.

El 10 de abril de 1798 reúne por última vez el Prelado al ya exiguo Cabildo para anunciar que él, (el pastor) embarcaría al día siguiente para la Habana, dejando en su lugar un gobernador eclesiástico, encareciéndoles al mismo tiempo que aquellos del Cabildo que más tarde abandonaran el país no dejaran de llevar consigo la Cruz del Santo Cerro y todo lo que fuera prenda de aprecio.

La existencia del Cabildo fué desde entonces exclusivamente nominal. Tan pocos eran ya sus miembros.

En la Habana permanecía el Arzobispo Don Fernando Portillo Torres cuando recibió, en paz y alegría (¿no nos parece oir la risa sarcástica de los demonios?) el nombramiento de Arzobispo de la Sede de Guatemala, (?) de la cual tomó posesión en diciembre de 1799. Pero no fué sino a mediados de 1800 cuando por una carta "confidencial y de amistad", que recibió el Gobernador Eclesiástico, hubo de enterarse el Cabildo, y por él el pueblo, del traslado del Señor Portillo Torres que hasta ese momento había sido considerado Pastor, siquiera nominal, de la desamparada grey.

Y fué entonces "la tribulación de la desolación".... La orfandad, ya de hecho padecida con aflicción, pareció al confirmarse tribulación y desolación no conocidas, e inesperadas, para los probados naturales de la histórica Española; y fué entonces cuando llegó hasta la isla el clamor del beato Fray Diego de Cádiz: "¿Quién hará las misiones de la Isla de Santo Domingo? ¿Quién predicará en aquella Catedral, Primada de las Américas? ¡Santo Dios! ¡Levántate, Señor, ayúdanos y líbranos por tu nombre!"

Al meditar respecto a la conducta laxa del descolorido arzobispo a quien pareciéndole poco desamparar a su grey, en los momentos dolorosísimos de la tragedia incruenta, ordena la fuga a los demás eclesiásticos, que deberían llevarse hasta la histórica Cruz del Santo Cerro y los vasos sagrados indispensables para celebrar el sacrificio del altar, acuden simultáneamente a la memoria dos versículos del Evangelio de San Juan, que ilustran de manera al mismo tiempo objetiva e íntima y espiritual —con luz no humana sino divina— sobre la cabal inteligencia del concepto que encierran estas dos palabras: *buen pastor*. En uno, hablando Jesús en nombre del *buen pastor*, como modelo de todos que es, dice: —"Yo he venido para que mis ovejas tengan vida y la tengan en más abundancia". Y en seguida: —"El *buen pastor* sacrifica su vida por sus ovejas; pero el que no es el propio pastor, de quien no son propias las ovejas, en viendo venir al lobo desampara las ovejas, y huye".

Don Fernando Portillo Torres, que huyó y ordenó huir cuando vió o creyó ver venir al lobo en figura de las ideas y prácticas de aquel instante francés (que en realidad era ya pretérito) fué pastor mercenario y no auténtico pastor.

En aquellos días de tremenda crisis moral, religiosa, social, intelectual.... ¡cuánto se echa de menos el valor heroico del Arzobispo López de Avila en las horas imponderablemente aciagas del corsario Drake; o la entereza inquebrantable y de no menor heroicidad de un Agustín Dávila Padilla, defensor de los intereses del oprimido pueblo cuando las devastaciones y atrocidades del mil veces soberbio y mil veces brutal Don Antonio de Osorio, de cuyas maldades ni siquiera en secreto se podía murmurar sin exponer la vida; se echa de menos un Dávila Padilla, que dió la vida por sus ovejas, muriendo de muerte súbita y misteriosa, en su pobre y desnuda celda de religioso de Santo Domingo....

Sin embargo, no nacían la cobarde voluntad y el cobarde espíritu de Don Fernando Portillo Torres de incomprensión,

pues era hombre de letras, y de no haber ocurrido la cesión de la colonia a Francia hubiera impulsado, si no la educación, que no puede fundarse más que en la rectitud y en la reciedumbre del alma, sí la instrucción de la juventud en el recién restablecido Colegio-Seminario de San Fernando, que llegó a contar —poco antes del Tratado de Basilea— no menos de doscientos alumnos. Tampoco era el Arzobispo Portillo Torres desprovisto de elocuencia, y se cita su oración fúnebre ante los supuestos restos del Primer Almirante, cuando creyó obligación suya llevárselos del país como *haber* de la Corona española.

Tenía instrucción; quizás tuvo talento. Pero le faltó a Don Fernando Portillo Torres, para ser *buen pastor,* el don de caridad, ese don de amor que es abnegación y es desinterés: la caridad que no se arredra, porque no conoce el temor, y que es impetuosa y vehemente en la virtud. Porque "no hay cosa más fuerte que el amor, ni más alta, ni más ancha, ni más alegre, ni más cumplida. Porque el amor no siente carga, ni hace caso de los trabajos; angustiado no se angustia, espantado no se espanta, sino como viva llama y ardiente luz, sube a lo alto y se remonta".

Sería error pensar que la nacionalidad lo es todo para un pueblo. Santo Domingo, dejando de ser español para ser francés por el crimen de Carlos IV, seguía siendo un pueblo, una comunidad de siglos que amaba y se aferraba a su lugar de nacimiento; porque la patria, que es un conjunto de principios y razones espirituales, es también un conjunto y una razón de orden físico y material. Hasta las fieras, incapaces de reflexionar el por qué, aman y defienden sus guaridas.

SIGLO XIX

DOMINACION FRANCESA

Acompañamiento de música militar; desapacible estrépito de cornetas y tambores. La muchedumbre, curiosa de saber noticias, se agolpa en las esquinas, y escucha: se anuncia al pueblo de la más antigua ciudad del Nuevo Mundo, de la que fué primer baluarte de los conquistadores, que ha cambiado de nacionalidad por voluntad ajena. Marta Cruz lanza un grito: ¡Patria mía!, y se desploma sin vida. El dolor de una mujer es símbolo que sintetiza la aflicción colectiva.

La histórica Colonia de Santo Domingo, la Española de los Colones, "cedida a los franceses como un hato de bestias" —según la exacta expresión de Don Marcelino Menéndez y Pelayo— queda por un tiempo sin gobierno inmediato y efectivo, porque los nuevos amos no se apresuran a enviar un gobernador residente.

Abandono, desconsuelo, incertidumbre; máximo estupor y trágica inseguridad. El tiempo, como en suspenso, parece detener su curso. Horas y días estáticos, eternos, conducen a lo insondable, a lo terrible desconocido.

*
* *

En la reseña del viaje que realizó Hedouville —General de División, Agente Particular del Directorio y más tarde Sena-

dor, Conde del Imperio y Gran Aguila de la Legión de Honor— Dorvo Soulastre refiere que la comitiva llegó a la ciudad de Santo Domingo cuatro días antes del Domingo de Ramos, y que se celebraban con motivo de la Semana Santa procesiones que salían de las iglesias después de la puesta del sol:

"Oficiales de la guarnición, muchos niños y vecinos.... Todos iban con cirios encendidos; y muchedumbre de mujeres, tocadas con velo, llevaban en las manos rosarios de oro o plata". Sorprendía a los franceses el lujoso atavío de la Virgen de los Dolores:

"Con traje de terciopelo morado, con soberbios bordados y ostentando en la cabeza una corona de diamantes. Seguían a la imagen tres o cuatro músicos tocando violín y violoncelo, acompañando a otros tantos músicos cantores".

Durante la visita que el General y sus acompañantes hicieron a la Fortaleza, observaron que un regimiento de cántabros no cesaba de tocar ciertos aires marciales franceses: *"les airs de la liberté"*. Y atestigua el cronista que "las iglesias españolas —tanto de Europa como de América— habían adoptado estos aires, y dice no haber sido poca su sorpresa "cuando oyó esas mismas melodias durante el servicio divino".

La música adquiere en esta noticia gran interés político y social. El dato, además, confirma con cuánta facilidad puede penetrar el elemento profano en el ambiente sagrado, y en la vida criolla el aporte exótico.

Pocos días después visitaron a las señoritas Baudrac, y en casa de ellas pasaron una velada "que fué casi exclusivamente dedicada a la música". Uno de los concertistas era "un grueso canónigo, que *tocaba el arpa como un verdadero virtuoso*".

El grueso y liberal canónigo, hábil ejecutante de música profana, natural de la Isla, o español, era un miembro del casi deshecho Cabildo Eclesiástico, y tal vez el último en abandonar su prebenda.

Los franceses, ni antes ni después de la indeseada dominación, nos miraron con ojos de simpatía: *pereza* llamaron al plácido ocio campesino; *fanatismo* a los extremos de ingenuo fervor; *mojiganga* a las exteriores muestras de piedad popular.... Ahora califican de *verdadero virtuoso del arpa* al canónigo, que en saludable hilaridad de alma, de exquisita manera los divierte. En el elogio no cabe sospecha de encarecimiento.

*
* *

Adelantándose Toussaint L'Ouverture a tomar posesión de la parte española de la Isla a nombre de Francia (1801), entre sus primeras disposiciones dicta la que establece que "a las tropas, mañana y tarde, se les hará rezar en sus cuarteles y *cantar himnos religiosos, y otros....* compuestos por orden suya en alabanza propia. En las escuelas serán asimismo obligatorios la *oración y el canto*".

Si se podían componer himnos ocasionales, es prueba de que todavía quedaban en el país músicos diestros en el ejercicio de la composición y de acción rápida y fácil.

*
* *

El españolismo de los dominicanos fué de una persistencia admirable. Como medida prudente y conciliadora el Gobernador Juan Luís Ferrand dispuso que un Cura español atendiera a los feligreses de habla, costumbres y sentimientos españoles, de los que sentían de siglos que la tradición hispánica era su propia tradición. Los núcleos más importantes de la ciudad eran vecinos de la Catedral y de Santa Bárbara, las dos

iglesias parroquiales; y como los templos seguían siendo albergue acogedor de la música, en ellos, aunque disminuída, se conservaba la herencia musical.

A pesar del manifiesto propósito de la autoridad superior de contemporizar, la diferente manera de entender y practicar la religión fué uno de los mayores obstáculos que se interpusieron al mutuo acercamiento y comprensión de dominadores y nativos. Las costumbres tradicionales incitaban las burlas de los franceses. Un cronista presencial, J. B. Lemonier-de la Fosse, anota: "Viviendo (los franceses) en medio de una población española, aunque ésta estaba sujeta a nuestras leyes, nos veíamos forzados a condescender en cierto modo con sus costumbres religiosas, llenas de mojigangas a veces muy ridículas, y que, con frecuencia, fueron causa de escenas desagradables.... Diariamente, a cualquier hora, salían a recorrer las calles *con el Rosario;* tres hombres laicos llevaban en las puntas de unas pértigas de doce pies de altura una especie de bandera (sería un estandarte de índole piadosa, insignia de alguna cofradía) y dos linternas grandes encendidas. A su paso se inclinaban los transeuntes haciendo reverentes genuflexiones.... Resultó que un día un oficial francés, habiendo comido (y sin duda bebido) demasiado bien, quiso despreciar la costumbre y, furioso, desenvainó su sable y atacó al *Rosario,* que fué completamente dispersado"....

Sin embargo, a las grandes solemnidades religiosas, como los oficios de Semana Santa, asistían el General Ferrand y las autoridades civiles y militares. "En estas ceremonias no faltaba *la música,* y el obligado *órgano* era tañido por un sacerdote".

La devoción del pueblo era tan viva y sensible que, cuando se celebraba el Viernes Santo, en la ceremonia del descendimiento de la Cruz "arroyos de lágrimas corrían de los bellos ojos de las señoritas, que lastimaban sus pechos con repetidos *mea culpa"* El Cristo se colocaba en un féretro adornado de plata y, con gran duelo, se iniciaba la procesión. El triste si-

lencio era interrumpido "por *los tambores y la música*". En la comitiva iban no sólo cofrades, devotos y penitentes, sino también las autoridades civiles y militares, y los viejos alcaldes y corregidores. Los soldados servían de escolta y formaban "un conjunto que hacía la ceremonia imponente".

La Virgen de las Mercedes, "la imagen que Isabel la Católica le regaló al Almirante Don Cristóbal Colón y que fué la primera en pasar a estas Indias", continuaba honrándose con el mismo celo en us templo patronal.

El 22 de enero de 1806 arribó una escuadra a la rada, fondeadero abierto de la ciudad de Santo Domingo. Ostentaba las insignias francesas y estaba compuesta por cinco navíos: el Alexandre, el Bravo, el Imperial, el Júpiter, el Diomedes; y dos fragatas: la Felicidad y el Cometa; y una corbeta: la Diligente. Los oficiales de marina saltaron a tierra y se organizaron, para agasajarlos, *bailes* y otras diversiones: porque era extraordinaria la alegría de los franceses y el deseo que tenían de complacer a los recién llegados. Los nativos participaban del regocijo, aunque no fuera más que por novedad, pues poquísimos eran los barcos que llegaban de Europa. "Las criollas, con rasgos espirituales, dulces; con un talle maravillloso de flexibilidad, encantaron a los franceses recién venidos. En la primera entrevista las muchachas se mostraban frías; pero muy pronto se manifestaron con toda naturalidad, expansivas y francas. Deliciosas criaturas.... A la luz de una araña, cuando *las melodías de la orquesta hieren el aire,* se animan, ligeras, fuertes, nerviosas, sin pedir descanso a ningún bailador, siguiendo los pasos precipitados de un *vals.* Es entonces cuando se manifiestan las criollas tales como son. El General Ferrand hizo una bellísima recepción para obsequiar al almirante: una espléndida comida seguida de *un baile.* Cuatro días duraron las fiestas".

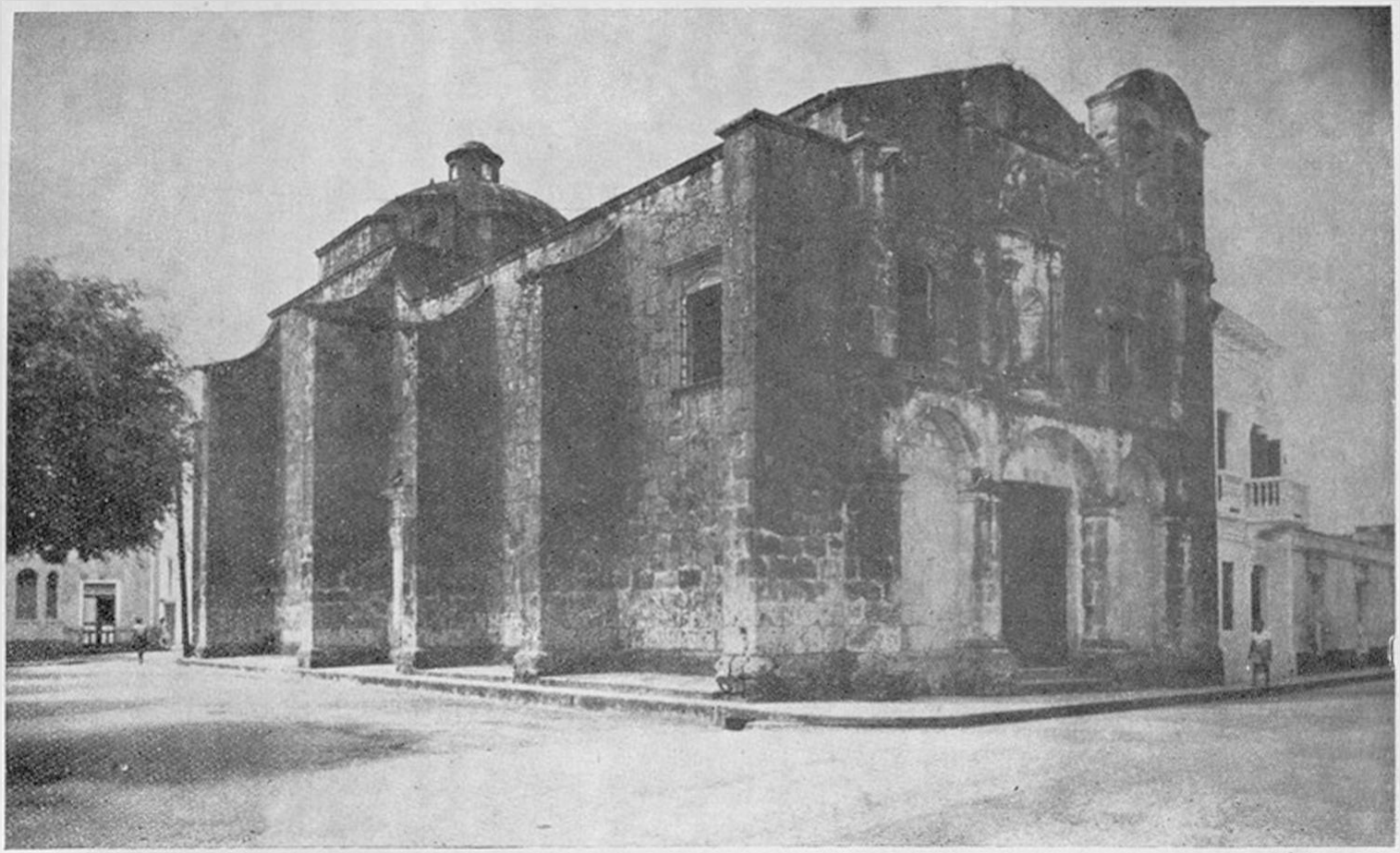
.....

El almirante se preparaba para corresponder, ofreciendo una gran recepción, abordo. Era el 6 de febrero cuando, al amanecer, despertaron a los marinos voces de alerta. Una escuadra inglesa se acercaba en persecución de su flota. El inevitable choque fué desastroso para los franceses, que tuvieron numerosas bajas. En la ciudad, desde los tejados de las casas, los vecinos vieron desmanteladas e incendiadas las unidades francesas, por el ataque de los ingleses tan audaces como diestros. Los oficiales franceses, preparados para la fiesta, combatieron en uniforme de gala, con hebillas de oro y calcetines de seda blanca. Y todo para ser destrozados. Fué una ocurrencia tan desgraciada como irónica.

Varios de los marinos que sufrieron heridas y quemaduras en el combate, después de curados permanecieron en Santo Domingo prestando servicios y pasaron a ser residentes del país. Le pidieron al General Ferrand, para mitigar el aburrimiento, un local adecuado para representar comedias. Pensó Ferrand, como buen francés de aquellos tiempos, que el templo de *Regina Angelorum* era el más conveniente para el propósito. ¿Por qué no, si el escaso respeto lo había convertido ya en almacén de artillería después que las monjas dominicas se fueron a Cuba siguiendo la bandera de España? Prepararon el interior, quitaron la imagen (¿de la Virgen?) que estaba colocada en el frontispicio, y en su lugar pusieron un letrero que decía:

¡ T E A T R E !

Uno de los iniciadores era pintor de acuarelas: pintó las decoraciones. Los mismos fundadores del teatro se convirtieron en representantes de las comedias; pero sin gracia y sin fortuna. El público, que había venido heredando la costumbre



Templo de Regina Angelorum

(Foto Barón Castillo)

de presenciar farsas desde los antiguos tiempos de Llerena, iba, juzgaba, y no volvía. Se preparó otro elenco de mejores condiciones, integrado por dieciseis oficiales y cinco damas.

Es de gran interés en la historia de nuestra evolución musical el hecho de que se representaban, además de obras de otro género, *vaudevilles* ([33]), en los que no podían faltar los *bailes y los cantos.*

Aunque los franceses trajeran el noble y elegante *minuet,* no es ocioso recordar que esta danza cortesana, del siglo XVII, vivía, en España cuando menos desde que se inicia el siglo XVIII. De la época se encuentran varios ejemplos en *Teatro lírico español anterior al siglo XIX,* de Felipe Pedrell, publicado en 1897. Uno, compuesto en 1701 por José Bassa, tiene la siguiente letra:

Si de Amarilis los ojos disparan
flechas, que hieren con dulce rigor.
¿de qué le sirve a Cupido la aljaba?
¿para qué quiere amor el arpón?

No es de necesidad absoluta que el *minuet* viniera por primera vez a Santo Domingo con los franceses; también pudo llegar, indirectamente, de España. Su trayectoria acaso fué la misma de la melodía de *Mambrú se fué a la guerra....* cuya popularidad francesa comenzó en el arrullo de la nodriza del Delfín (del malogrado hijo de María Antonieta) trasplantando el viejo cantar de la aldea a la corte con tal fuerza que pronto pasó a España; y la pegadiza y fácil melodía enseguida se cantó en español, no sólo en ambientes familiares, sino que muy pronto escaló el tablado con ribetes de efímero prestigio, en la más que vulgar, popularísima escena de la tonadilla. Todos conocemos

---

(33) *Vaudeville,* como se sabe, se llamó a la comedia ligera con canciones de carácter popular, o compuestas sobre melodías fáciles de retener.

su vitalidad, todavía presente y universal, en la América española.

*
* *

El 1º de noviembre de 1808, luego de recibir aviso de un alzamiento en armas de los criollos, Ferrand, en pié de guerra, se puso en marcha al frente de más de seiscientos hombres. Los soldados franceses atravesaron el río Ozama *cantando una melodía de tipo marcial,* cuya letra decía:

On va lui percer le flanc....

tan seguros iban de un rápido y completo triunfo. Los hechos probaron que el texto de la canción no tenía valor profético. Tan sólo dieciseis franceses regresaron con vida ([34]).

Si los dominadores cantaban hasta en momentos de prueba, los naturales no eran menos aficionados a cantar. Un cronista francés, encareciendo, no sin notoria antipatía, la pereza de los campesinos criollos, atestiguó: "Pasan los días y las noches *rasgando una especie de guitarra.* Si son casados, la mujer lo hace todo, y los hombres *cantan*".

El día 26 de febrero de 1809 los soldados franceses pasaron de la muralla de la ciudad Capital y salieron a combatir con los nativos, que los sitiaban. Marinos ingleses, que ayudaban a los naturales, completaban el asedio por mar. Disparando las baterías de sus barcos contra los franceses, una bala de cañón decapitó al *tambor mayor.* Otra víctima fué el Comisario de Marina, Huet, a quien hirió una bala en una mano, y él lo que más lamentaba era que no podría volver a *tocar su guitarra,* porque era *un buen guitarrista.* "¡No volveré a tocar mi guitarra!", exclamaba.

(34) Entre los que lograron regresar con vida se contaba el Capitán François Lamarche, bisabuelo paterno de la autora.

Los franceses, protegidos por las murallas de la ciudad de Santo Domingo, no se decidían a capitular ante los nativos: era demasiado humillante para los soldados de Bonaparte. Preferían rendisse a los ingleses, auxiliares tardíos de los dominicanos cuyo heroísmo realizó prodigios de los que el mundo europeo no se enteraba.

Los marinos ingleses entraron a la ciudad, jubilosos de la participación que al fin tuvieron en el triunfo. Encabezaba el desfile el General Carmichael, y "una música estrepitosa" marcaba el paso de los marinos..... De pronto se oyó una voz estentórea. El General francés, Vassimont, quería ahogar *la música* a gritos, contrariando el regocijo:

—"Haced callar vuestra música, General; vosotros no sois nuestros vencedores. ¡Vosotros habeis llegado ayer!"....

La ira hizo sincera la confesión del general francés, y precisa con evidencia la verdad histórica de aquellos acontecimientos.

El cronista Lemonier-de la Fosse agrega que el general francés detuvo el caballo del general inglés, sujetándolo por la brida, para constreñirlo a que hiciera *callar la música.* Es preferible creer que el gesto espectacular, de simple alarde, es recuerdo equivocado de quien lo consignó.

PERIODO DE LA RECONQUISTA O DE LA ESPAÑA BOBA

"El día 11 de julio de 1809 (dice en su *diario* el General Juan Sánchez Ramírez) se entregó la plaza.... y entré en ella a la cabeza de la tropa española (de las fuerzas nativas) y el General Carmichael, mandando la suya: se enarbolaron en la Real Fuerza los dos pabellones aliados (el español y el inglés) y seguidamente pasé a la Santa Iglesia Catedral a dar gracias al Todopoderoso, llevando el estandarte que desde la acción de Palo-Hincado hacía honor a la religión, fidelidad y patriotismo de nuestro ejército, teniendo estampada de una parte la imagen de la Santísima Virgen de las Mercedes, Patrona de la Isla".

"....Me acompañaron a este acto religioso mis oficiales principales, y se brindó a seguirme con algunos de los suyos, *y su música,* el distinguido general británico. Nos esperaba a la puerta de la iglesia el Señor Provisor General, Doctor Don Pedro Francisco de Prado ([35]) con todos sus eclesiásticos, encaminándose a la Capilla Mayor con la gravedad propia de su carácter, y *se cantó el Te-Deum,* dejándose en depósito aquel mismo estandarte con que se dió principio y se concluyó la empresa de la Reconquista de la parte española de Santo Domingo, tan suspirada por sus infelices hijos"....

El inglés William Walton estuvo en la isla durante la

---

(35) Prado presidió la Iglesia dominicana desde el abandono de la Sede por el Arzibispo Portillo Torres. Murió el 16 de octubre de 1809.

campaña de la *Reconquista* (1808-1809). En su obra "Present State of spanish colonies", etc., da noticias de los bailes que presenció en Santo Domingo.

"Estos bailes (fandango, bolero, etc.) dice, aun cuando los encontramos algunas veces en la América española, no son los acostumbrados generalmente en sociedad, en la que han adoptado el valse, además de la danza nacional española, que es extremadamente graciosa y más complicada: no tan monótona como la nuestra (la inglesa) a pesar de su compás más lento".

El traje de las damas en sus bailes o tertulias es caprichoso y consiste generalmente en un vestido de muselina, a veces de colores, con bellos flecos y borlas en el ruedo. Encima usan un ceñido corpiño de color, amenudo de tafeta roja, o terciopelo. Sus calzados son bordados en seda; sus medias, de las más finas, a veces con cuadros dorados, o color arena; y las bien formadas piernas, y pies, por lo corto de la falda se ostentan en lujuriosa ventaja. Su peinado es generalmente trenzado, adornado con flores, formando contraste con el oscuro y lustroso tinte del pelo aprisionado por varios adornos o peinetas doradas".

En cuanto a "la clase baja, la gente de color, acompaña sus grotescas danzas con gritos, y *la música de percusión*, de sonidos fuertes, *(balsié* o *bambulá)* y de calabazas rayadas (güiro) rascadas rápidamente con un hueso delgado".

Ya en los últimos años del siglo XVIII el bolero español se renueva en Santo Domingo, como en Cuba. Más o menos en la misma fecha florece la contradanza de modo asombroso ([36]). La popularidad que adquirió en las Antillas la contradanza dió lugar a la irreflexiva deducción de que fué génesis de la

---

(36) Danza de origen inglés que se introdujo en Francia en el siglo XVII, alcanzando rápidamente extraordinaria popularidad. *Contredanse* y *contradanza* parecen traducción literal de *country-danse*, baile que a pesar de su nombre se bailaba en la corte Isabelina. Puede presumirse

danza antillana. La falsa premisa continuó repitiéndose sin que nadie se tomara el trabajo de hacer una detenida investigación directa; partieron de la frágil hipótesis que dió lugar a una madeja de errores, obscuros y contradictorios. En anterior trabajo ([37]) he demostrado y reitero en el presente libro con ejemplos gráficos, que se ofrecen a los estudiosos de estos problemas, que el ritmo que prohijó la danza antillana vivía en España desde antes del descubrimiento de América ([38]).

Francisco Javier Caro fué investido por la Corona de España con las facultades de Comisario para reorganizar la administración interna de la Colonia, que a sí misma se había reconquistado. Era natural de Santo Domingo y cursó estudios en Salamanca, en cuya Universidad se graduó de licenciado en leyes en 1793. Muy joven aún, fué profesor de aquella ilustre Universidad y, por breve tiempo, Rector. Llegó a Santo Domingo en 1810 y aquí permaneció durante un año ([39]).

El 24 de abril propuso el Doctor Caro como idóneo para el arzobispado a Don Pedro Valera Jimenes, natural de Santo Domingo, Prebendado electo de la Catedral de Puerto Rico, licenciado en sagrada Teología y "dotado de virtudes muy recomendables, y muy capaz de restablecer y ordenar todo lo pertenecienete al ramo eclesiástico".

---

que la penetración de la *contradanza* en España se efectuó directamente de Francia y que tuvo como poderoso vehículo de expansión la corte de los Borbones.

E. Pereira Salas —Obra citada— explica que en Chile (siglo XVIII) "rematada la fiesta taurina, la orquesta irrumpía con una *contradanza* u otro *baile serio* a la usanza de Lima".

(37) *La Música en Santo Domingo y otros Ensayos*. Editora Montalvo, 1939.

(38) Admitir, como lo hizo P. Henríquez Ureña, que la danza antillana procede de la contradanza francesa es explicable, por ser recientes entonces las investigaciones que hicieron posible estudios de comparación que sirvieron como base para aclarar éste y otros problemas de la música vernácula hispanoamericana.

(39) Retornó a Madrid en donde era miembro del Consejo.

Para dignidades del Cabildo indicó, entre otros, al Racionero de Murcia Don Juan Nicasio Gallego, el inmortal cantor de *El dos de mayo.*

El Arzobispo Don Pedro Valera y Jimenes daba cuenta, el 7 de setiembre de 1812, de que todos los Prebendados habían tomado posesión de sus cargos: "sólo faltan el Magistral, y el Chantre (Gallego) que no ha venido ([40]).

El 11 de agosto de 1811, organizado ya el Cabildo Eclesiástico, se celebró con gran solemnidad la reinstalación de la Catedral Primada de América.

Capilla de la Catedral:

—Maestro de Capilla, Don José Tabares.
—Un maestro interino, por ausencia del titular.
—Sochantre, Don Agustín Tabares.
—Organista, Don Antonio de Quezada.
—Un apuntador de Coro.
—Cuatro Capellanes de Coro.

Don Nicolás de Sierra informa el mismo año 1811, que de ninguno de los provistos para el Cabildo de la Catedral tenía la menor noticia, "excepto de Juan Nicasio Gallego, a quien conocí en Salamanca, Madrid, y Sevilla, y cuyo mérito no me es desconocido".

Los días 18 y 19 de julio de 1812 se celebraron fiestas generales, que revistieron carácter extraordinario, con motivo de la solemne publicación y jura de la Constitución de la Monarquía española. El 16, a las cuatro de la tarde, se publicó un bando, *con música* y el aparato militar más brillante, anunciando al pueblo los próximos festejos y solemnidades. El 18 se llevó la nueva Constitución "en paseo triunfal, acompañada

(40) A la entrada de Napoleón a España, Gallego tomó el partido de ausentarse, porque no podía serle grato "al gran inquietador de Europa". Consiguió una prebenda en Murcia, y la primera Regencia le nombró Chantre de Santo Domingo, de cuya dignidad no llegó a tomar posesión.

por las autoridades eclesiásticas y seculares y por numeroso concurso de personas a las que seguía *la banda militar ejecutando marchas* apropiadas al efecto". Después, "la noche se pasó en *músicas y cantos alegres,* alusivos a la circunstancia". En la plaza contigua a la Catedral, "una orquesta competía a intervalos *con otra* que se había colocado en los corredores de la Casa Capitular", frente a la misma plaza. Al día siguiente, domingo 19, *se cantó la misa* con toda solemnidad" y a continuación *se cantó el Te-Deum.* Afuera, en la Plaza Mayor, resonaban las *músicas militares.* En la noche hubo en el Cabildo de la Ciudad "*orquesta y cánticos* patrióticos".

Los oficiales de la fragata de guerra inglesa, *Cyane,* surta en el placer, bajaron a tierra y, unidos a los comerciantes de su nación y a otros más de esta plaza, salieron con *un concierto* de música. La juventud alegre de uno y otro sexo se incorporó a ellos, y en todas las esquinas se detenían *cantando y danzando* "con amabilidad y dulce unión". Así se pasaron las noches del 18 y 19.... "El alborozo del pueblo se demostraba también con los *festivos himnos* entonados en honor de la libertad política de las Españas".

El historiador Manuel Ubaldo Gómez anotó en sus *Recuerdos* —"El 11 de agosto de 1812 se reunió el Cabildo de la Mejorada Villa del Cotuí, y resolvió celebrar durante cuatro días consecutivos, desde el 28 de agosto hasta el 2 de setiembre, fiestas populares con motivo de la publicación y jura de la Constitución de la Monarquía Española. El Comandante de Armas, a caballo, acompañado de diez jinetes, llevaba la Constitución.... Gran número de personas de todas las clases sociales, con bandera desplegada, *caja y música,* entonando *cánticos* patrióticos, se dirigieron a la entrada de la Villa, dando vítores a Su Majestad Fernando VII. Después de los festejos se dirigió la concurrencia a la casa de Doña Josefa Del Monte, viuda del Brigadier Juan Sánchez Ramírez. El *conjunto* musical que amenizó estos actos había sido llevado de la ciudad de La Vega,

y estaba compuesto del Maestro Vicente Suárez y *seis músicos más*. El día 30 de agosto se cantó una *misa solemne*, y continuaron los festejos, celebrándose *bailes* y otras diversiones. Por la tarde del último día las milicias urbanas hicieron un simulacro de la batalla de Palo-Hincado, resultando tan a lo vivo que el que hacía de general francés, si no se mete en la iglesia e intervienen el Comandante de Armas, el Cura y el Cabildo, le sucede poco menos que a Ferrand...." ([41]).

Los instrumentos de estos conjuntos eran generalmente dos de cuerda: violín y tiple o cuatro; y dos de percusión: el pandero y el güiro (llamado también calabacito). El tiple y el cuatro, que se tocaban rasgueándolos con la mano, eran derivaciones de la antigua vihuela y de la guitarra, que alcanzó una popularidad imponderable en Santo Domingo durante el período colonial, prestigio que no perdió con el advenimiento de la República. El violín adquiere, asimismo, una fisonomía autóctona desde el siglo XVIII y quizás desde antes. Y es fenómeno curioso la difusión, aun entre músicos rústicos, de un instrumento de tan difícil ejecución como el violín, en manos que se hacían diestras sin que los ejecutantes conocieran con frecuencia ni una sola nota.

Por noticias de ese tiempo se sabe que se bailaba el *zapateo* y el *carabiné*. Los domingos no faltaban los bailes que se efectuaban recogiendo contribuciones entre los interesados, para pagarles a los músicos. Porque eran *bailes de serrucho;* pero la contribución no era cuantiosa, a lo sumo uno o dos *pesos fuertes*. Pondera y recuerda con nostalgia un anciano de aquellos tiempos que "los bailes eran modelos de moderación y

---

(41) En Chile "desde el siglo XVI, a manera de deporte, se celebraban justas y torneos, especies de simulacros de guerra en que varios caballeros, armados de lanza y cubiertos con sus armaduras, atacaban en grupo, con espadas y adargas, quedando vencedores aquellos que lograban derribar a sus contrincantes o desarmarlos en la pelea". E. Pereira Salas. Obra citada.

En Chile, como en Santo Domingo, parece supervivencia de origen medieval.

buen gusto. La mujer podía lucir su gentil y esbelto talle, sus contornos estéticos, su diminuto pie, en el majestuoso *minuet* y en la difícil y agraciada *contradanza*. No se conocía la voluptuosa y pecaminosa *danza*, que es lo único que se baila hoy, (¿el merengue?) desde que se comienza la fiesta hasta que se termina. Ya se vé que no existen maestros de baile como en mis primeros juveniles años".

Estos recuerdos atribuídos, en hoja impresa, a un tal *tío Perete* nos dan una noticia interesante: que se bailaba el *minuet*. Ya lo había anotado William Walton en su *Reseña*. Otros bailes extraños, como el *schottish*, la mazurca y la polka, se aprendieron, en breve y esporádico contacto, con los ingleses.

El mexicano Don Carlos de Urrutia Montoya Matos Hernández, etc., gobernador anciano, "reaccionario, acre y destemplado", dió al público el 30 de diciembre de 1814 un

Bando de buen Gobierno:

.....

Artículo 7.—Tampoco se pondrá ni deberá poner *bailes* ni mantener *músicas* de noche ni de día con motivo de la muerte y velorio de párvulos o "angelitos", según lenguaje común del pueblo....

Artículo 8.—A los negros de castas se prohibe que en los velorios de sus compañeros se hagan llantos al son de *sus atabales*, ni otros instrumentos, teniendo prohibido que nadie *cante* de noche ni de día en las calles, plazas y lugares públicos con palabras deshonestas.

Artículo 12.—Se prohiben ciertos ensayos de *bailes* que se han introducido, de noche y a puerta cerrada..... por ser ocasión de muchos escándalos.

Artículo 24.—Sin licencia del gobierno no habrá *bailes* de

noche en las calles y plazas públicas, y sólo se permitirán en las casas particulares las vísperas de días festivos, en las Pascuas o por razón de alguna fiesta del uso y costumbre del pueblo.

Artículo 31.—Ninguna persona andará después de las diez de la noche por las calles....

Artículo 32.—Después de las *oraciones* nadie podrá pararse embozado en las esquinas, plazas, o contornos de la casa de ningún vecino....

Artículo 33.—No se permitirán *músicas, serenatas, cantos* al son de *la guitarra,* después de las diez de la noche, aunque sea con motivo de fiestas en los barrios y parroquias.

Después de catorce meses de servicios prestados sin retribución, los *Capellanes* de *Coro* le manifestaron al Cabildo Eclesiástico que habían resuelto separarse del puesto que ocupaban y, no encontrando de momento cómo ni con quiénes sustituirlos, el Cabildo se vió obligado a suprimir las misas cantadas.

La medida de emergencia pronto se subsanó. Con el influjo del Gobernador Urrutia y del Jefe Político Don José Núñez de Cáceres, el Cabildo provee nuevos Capellanes de Coro, llenando las vacantes.

Por gestiones del Doctor Núñez de Cáceres, secundado por el Arzobispo Valera, se restauró en 1815 la Universidad de Santo Tomás de Aquino; pero no regida por los dominicos, sino bajo el patronato oficial y con el rectorado de Núñez de Cáceres.

La inasistencia de los Capellanes de Coro a la Catedral era cada vez más persistente. Algunos fueron destituídos. Publicóse la vacante; "se abrió concurso y proveyéronse los destinos con los aspirantes que se presentaron". No se dan los nom-

bres de los concursantes ni de los elegidos; pero se infiere que los músicos no escaseaban.

Vacante el destino de *Maestro de Capilla* en 1817 y necesitando el Cabildo reorganizar el servicio, se juzgó conveniente nombrar a Don Esteban Valencia, sujeto de recomendables prendas y aptitudes, el cual "tenía contraídos méritos por haber desempeñado este oficio durante cinco años sin remuneración alguna, al mismo tiempo que se dedicaba a la enseñanza gratis de *la música y del canto* de varios jóvenes agregados a la Capilla".

Don Esteban Valencia, natural de Santo Domingo, es el primer maestro de música culta —después de los tiempos de Quijada y de Llerena— cuyo nombre se recuerda en el ejercicio de la enseñanza.

Las obligaciones de la Capilla de la Catedral se multiplicaban: a más de los domingos y días festivos, los lunes se *cantaba* una misa de *requiem*, y otra los sábados en honor de la Virgen. También los sábados, "al toque de oración", se *cantaba la salve* en todas las iglesias ([42]).

Vigilante, atento Sebastián Kindelán a los deberes de su cargo de Capitán General, informó e ilustró a la Corona de España, sorda y ciega, sobre la precaria situación de la Colonia desde la ruinosa *Guerra de la Reconquista*. Solicitó recursos. Pidió y volvió a pedir premios para los héroes nativos: en vano. Advirtió los preparativos de Haití, para la invasión de la Colonia inerme; hizo oportunas advertencias e instó en el reclamo de los recursos indispensables conque prepararse a la defensa. Exigía, y sólo dejó de ser exigente para convertir en súplicas los reclamos. Y siempre en vano. Examinó expedientes,

(42) Don Esteban Valencia casó con María de los Dolores Isidoro en 1796. Fué Juez de Instrucción, y Juez del Tribunal Civil. Murió el 10 de abril de 1842.

buscando paliativos al desastre en la reducción de las exiguas erogaciones públicas, vió la real disposición de suprimir los Conventos, cuando no reunieran requisitos determinados, y en 1820 hizo cumplir la ordenanza promulgada en 1813.

Un nuevo gobernador (Pascual del Real) heredó las mismas necesidades, empeoradas con la decepción y el desafecto creciente de los nativos. Observó los cuarenta y cinco mil pesos que costaba sostener el Cabildo Eclesiástico, y le expuso al Ministro de Ultramar la necesidad de suprimir el gasto, como un remedio.

Medidas que podrían justificarse en la economía política, tenían que afectar y afectaron notablemente la existencia de la música culta, que durante siglos venía encontrando lugar de protección en la Iglesia dominicana.

LA INDEPENDENCIA EFIMERA

La declaración de autonomía de los dominicanos fué como un relámpago entre la siniestra oscuridad de aquel momento español, regido por un Fernando VII, y las atrevidas ambiciones de los negros del oeste de la Isla, recién emancipados de Francia y ebrios de soberanía.

El Estado Independiente, que nos desvinculó el 1º de diciembre de 1821 del ya intolerable tutelaje español, no pudo estabilizarse, por faltarle los indispensables cimientos materiales en que sostener su existencia. Aguerridos y numerosos ejércitos haitianos, realizando planes de antemano urdidos, en invasión rápida y fácil se sobreponen a la soberanía naciente y débil de la República y se adueñan del territorio.

Andrés López de Medrano ([43]) refugiado en Puerto Rico, fué medido por el alcance de sus ideas, y las autoridades de la Isla vecina, después de investigar su pasado inmediato, comprobaron que él había sido cómplice del director de la abortada independencia, "del traidor" José Núñez de Cáceres; y aún más: que durante breve enfermedad de éste, Medrano había presidido la República. Tras la prueba del delito, y en previsión de posible contagio, lo redujeron a prisión. Era hombre

(43) Dominicano, natural de Santiago de los Caballeros. Hombre de vasta cultura, graduado en la Facultad de Derecho en Santo Domingo, más tarde se graduó en la de Medicina en Caracas. Dictó la Cátedra de Lógica en la Universidad de Santo Tomás de Aquino, y escribió un manual para guía de sus discípulos.

peligroso. Su manifiesto al pueblo dominicano (1813) es un exponente de sus ideas liberales. Patentiza no sólo su amor al arte, sino que acredita a López de Medrano como a uno de los precursores que lucharon con mayor generosidad, en el campo de las ideas, porque la democracia fuera una realidad en la América española: "El zapatero, el talabartero, el herrero, el tonelero, el carpintero, el albañil, el sastre, el pintor, *el músico;* todo hombre laborioso, todo artesano o artista, puede ser tan buen ciudadano como un Consejero de Estado y un Diputado. ¡Artistas, maestros, plebeyos.... conoced el precio de esta igualdad!"

Sus ideas despertaron gran inquietud en los reaccionarios. De las últimas palabras se deduce que ni el artista, ni el maestro, ni *el músico,* mencionados en nómina de obreros, tenían ocupación lucrativa, y menos de rango.

Reintegrado a sus derechos, López de Medrano compuso en Puerto Rico *una canción* (¿la letra?) *con coro.*

MIRADA RETROSPECTIVA

I

INSTRUMENTOS TRADICIONALES

El conocimiento de los instrumentos que tañían nuestros músicos populares en el prolongado período colonial, puede ayudarnos a reconstruir el ambiente y la vida de la música folklórica de aquella época. Papeles de música escrita faltan por completo; pero la música tradicional, entonces como ahora, poco necesita de textos escritos: mucho mejor aprovecha el documento vivo. Si los papeles faltan, la mención de instrumentos abunda. Sabemos asimismo en qué ocasiones se tocaban: bailes, serenatas, fiestas públicas.... *bancos,* velorios *de angelitos, fandangos, jaranas,* regocijos callejeros....

Las danzas y las canciones existen estrechamente unidas por seculares vínculos; no es prudente, pues, disociar el baile de la canción, que con frecuencia mutuamente se completan.

Los primeros pobladores de la Española trajeron consigo sus cantos y danzas. Gente de tradición musical asombrosa por lo pródiga y arraigada, para darnos cuenta del ambiente de saturación musical que vivía el pueblo español desde antes de la conquista nos bastaría con reconstruir el desfile regocijado y heterogéneo que, al son de treinta instrumentos distintos, acudía al encuentro de Don Amor: "clérigos, e legos, e frailes,

e monjas, e dueñas, e juglares".... iban tocando y cantando con tambores, guitarras moriscas, con el corpudo laúd, con vihuelas, con arpas".... Parte de tan espléndido instrumental llegó a Santo Domingo, y llegó sin dilación; como llegaron las letras, como llegaron las coplas recién creadas y con ellas la música para cantarlas; como llegaron los romances que estaban en boca de todos. Gozaban la guitarra y la vihuela de tan extraordinaria popularidad, que fueron motivo de escándalo. Ni siquiera los que se refugiaban en los lugares sagrados, evitando la acción judicial en tremendos apuros, querían desprenderse de los instrumentos con que acompañaban sus habituales holgorios y cantos.

¿Y qué cantarían aquellas gentes? Vihuelas y guitarras eran —y la guitarra sigue siéndolo— los instrumentos por excelencia para cantar las coplas, serenatas y demás canciones ligeras, y para acompañar las danzas populares que viven unidas al canto.

Otro instrumento sabemos que se tocaba en Santo Domingo: la bandola, y hasta conocemos el nombre de dos bandolineras. Como la vihuela y la guitarra, la bandola es de la numerosa familia del laúd.

Se puede presumir que no faltarían clavicordios para tocar composiciones de pretensiones cultas, cuando un ciego, tal vez un mendigo, tenía su propia sinfonía, clavicordio portátil.

Sin que el caso inverso sea imposible, acepto como la mejor teoría que lo popular es con frecuencia el eco de lo culto. Acogiéndonos a esta opinión, podemos preguntarnos cómo sería de extendida la práctica de la música entre la gente culta de Santo Domingo, cuando vemos al pueblo saturado de motivos ya popularizados desde los inicios del siglo XVII. Obsérvese el doble fenómeno: la expansión de lo culto en el ambiente popular, y viceversa: lo popular transformado en culto o semiculto al invadir esferas de cultura. El *motete*, forma de composición sagrada y culta, estaba en los labios y en la memoria del pueblo, "de cuadrilla de muchachos"; y el *villancico*,

que se inició siendo composición profana y más conforme, por sencillo, con la inspiración popular, hacía ya tiempo que se había incorporado a nuestros templos.

Vihuelas, guitarras, bandolas, sinfonías, probables clavicordios de mayor tamaño, canutos (flautas rústicas), maracas de fandango, atabales.... ¿Qué otros instrumentos se tocarían en la Española de aquellos tiempos?

El 21 de agosto de 1944 Doña María Ugarte me informó que en uno de los documentos que integran el legajo 240, libro 45 del Archivo Real de Bayaguana, aparece el nombre de un tañedor de arpa, que según la noticia era capaz de enseñar a tocar su instrumento.

Sucedió que Antonio de Mena Jaques, vecino de la Villa Mejorada del Cotuy, presentó querella contra Melchor Añes, vecino de la Ciudad de la Vega, quien le había hurtado un caballo morcillo estimado en cincuenta pesos. Y expone el denunciante que el tal Melchor Añes "que frecuentaba mi casa y que era de estrecha amistad mía, el cual muchos años con afecto lo era, pues todas las semanas iba a buscar carne y manteca, y era en conformidad que estaba *enseñándome a tocar arpa,* causa por donde sabía el comedero de dicho caballo"....

El documento no tiene fecha; pero opina la Señora Ugarte que la escritura es del siglo XVIII. Está claro, por lo demás, que el referido profesor, robador de caballos por añadidura, no era sino un simple maestro rural que a lo mejor tocaba su instrumento sin conocer gran cosa de música. Pero esto mismo indica la popularidad del arpa que tan familiar era en manos de gente de menor categoría. El discípulo agraviado, acusador del maestro, que denuncia al mismo tiempo la no excepcional malquerencia de los discípulos por aquellos que los han enseñado, debió tener también su arpa. Sin duda se trata de arpas pequeñas cuya popularidad se prolongó en otros países de América, y que aquí desaparecieron como instrumento tradicional, en la segunda mitad del siglo XIX.

Pero todavía encontramos los nombres de otros instrumentos populares. Refiriéndose a los campesinos de Santo Domingo, dice una crónica del siglo XVII: "Para acompañar sus bailes emplean el violín. que muchos tocan sin conocer una sola nota, y una especie de guitarra pequeña que no tiene sino cuatro cuerdas. También tocan pandero y bambulá, llamado así porque lo hacen de palo de bambú. Lo colocan dentro de las piernas o se sientan sobre él y lo golpean con cuatro dedos de la mano ([44]). Con un pandero grande marcan el compás y con un pequeño meten ruído. Los hay que tocan bastante bien el violín, y casi todos tocan la especie de guitarra hecha de media calabaza cubierta de un cuero. No le ponen más que cuatro cuerdas de seda o de pita, o de tripas de pájaro secas y preparadas con aceite de palma cristi. Su sonido es poco agradable; sin embargo, hay quienes estiman su armonía tanto como la de los campesinos españoles e italianos, que todos tienen guitarras, y tocan, a pesar de ello, muy mal".

Pero el Padre Labat, que nos da tan explícitos detalles, agrega que no sabe si tendrían razón los que así opinaban. Lo cual prueba que su referencia es la de un simple observador, y no el testimonio de un músico.

A estos instrumentos podría agregarse el *banza,* mencionado por Moreau de Saint-Mery, quien explica que es una especie de violín de cuatro cuerdas. Pero es probable que el *banza* y la guitarra descrita por el Padre Labat sean el mismo instrumento que después se llamó *cuatro.*

En cuanto al violoncelo, también se ha consignado su presencia en las suntuosas procesiones de Semana Santa.

---

(44) El costumbrista César Nicolás Penson, en 1902 hizo mención de los *quijongos,* "instrumentos muy primitivos, troncos ahuecados y recubiertos, por uno de sus extremos, de una piel sobre la cual manotean cantando. Uno más pequeño, que llaman *alcahuete,* sirve de instrumento primo al mayor". Penson les atribuye origen africano. Yo entiendo que *quijongos* y *alcahuetes* no eran sino distintos nombres del bambulá y el *balsié.*

II

LAS DANZAS TRADICIONALES

El gusto de los dominicanos por el baile era general, y marcadísimo en la gente de color. "El baile —dice Labat— es en Santo Domingo la pasión favorita, y yo no creo que haya pueblo en el mundo que sea más apegado a la danza".

Apenas se inicia el siglo XVII cuando un Sínodo hubo de prohibir que los eclesiásticos se entregaran a los placeres del baile. En cuanto a los seglares, menudeaban las medidas y ordenanzas para contener su desenfreno en los bailes, frecuentes y prolongados. Porque según palabras del cronista antes aludido: "La pasión por la danza va más allá de toda imaginación: los viejos, los jóvenes, los niños..... todos parece que han bailado desde el vientre de sus madres".

El baile es movimiento; es ante todo, ritmo, en él la música se goza por los ojos. Los instrumentos que acompañan la danza son con frecuencia primitivos, porque no hace falta otra cosa, no siendo los instrumentos, sino los bailadores, el centro de la acción. Muchas veces bastarán la voz y las palmadas, o el taconeo que marca el compás, para acompañar las danzas populares.

Dos grandes familias de danzas pueden estudiarse en cuanto a la forma, y son: las que se bailan enlazadas las parejas, que datan de tiempos más recientes, y las danzas colectivas, que se remontan a las edades antiguas. De estas últimas danzas, unas se practican haciendo figuras variadas y otras formando ronda, como se baila hasta los días presentes la sardana de los catalanes, como igualmente se bailaban los romances hasta el siglo XVIII, y como se bailan todavía los que se conservan en los juegos infantiles. Los bailes de parejas enlazadas indican una evolución de la danza.

En lo que se refiere al espíritu o carácter, hay danzas pi-

carescas y danzas serias o nobles; si bien estas cualidades son mucho más elásticas que la estructura formal; y aunque la forma en líneas generales determina el carácter, es indudable que éste no puede ajustarse a dimensiones precisas. El carácter, cualidad expansiva, puede romper la forma misma, modificándola al mejorarla o corromperla. De ahí que una misma danza parezca otra si se modifica su carácter, si sale del salón aristocrático para llegar hasta los arrabales; así los esclavos de los franceses en Haití imitaban a sus amos bailando *pasapiés, currantas, minuetos,* y cambiaban el carácter de esas danzas, hasta hacer de ellas "bailes grotescos".

En ambiente de burdeles las danzas, con gestos subrayados, se vuelven lascivas, y hasta frenéticas. Y no debe parecernos extraño. Todo se modifica al contacto del ambiente: el movimiento, la palabra, cuanto determina la actitud y la expresión. Hasta un detalle sin importancia denunciará el medio que lo formó. Y no olvidemos que el baile es el gesto expresivo por excelencia, por lo mismo que va impulsado por la música que estimula poderosamente la acción, siendo a la vez el sonido un movimiento esencial.

Hemos visto que las danzas varían de carácter, pudiendo afectar la diversidad ambiental a la forma misma. Es por eso que el análisis de las danzas es un estudio complejo, pues la variación en los detalles de forma y de espíritu y la fuerza interior que al proyectarse hacia fuera se descompone en multitud de modalidades al chocar con el medio, pueden hacer de un tipo primigenio de danza muchas variantes capaces de confundir a los mismos especializados. Por otra parte, la vida de las danzas procede por herencias, por contactos, por entronques, por adaptaciones y también por corrupciones del tipo original... Pero ahora pienso que estos fenómenos no son exclusivos de las danzas, ya que así procede siempre la expansión normal de la cultura.

Pero ¿qué memorias de danzas de aquellos tiempos se con-

servan en Santo Domingo? El primer nombre de danza especial lo encuentro en el Padre Labat, quien estuvo en la isla en los últimos años del siglo XVII. Dice él:

"Una danza prefieren entre todas, *la calenda*. Para bailarla los danzantes se colocan en dos hileras: las mujeres en frente de los hombres. Los que están cansados de bailar y los espectadores forman un círculo alrededor de los que bailan. El más hábil canta una canción (¿una copla?) cuya letra improvisa sobre cualquier asunto que le parezca a propósito, y enseguida todos los espectadores, a coro, cantan el refrán o estribillo acompañándose con ruidosas palmadas. En cuanto a los danzantes, sostienen los brazos en alto como los que bailan tocando las castañuelas. Saltan, hacen figuras, se acercan a la distancia de dos o tres pies unos de otros, se alejan cadenciosamente; luego el tambor les advierte que deben acercarse más, hasta tocarse unos a otros las mujeres y los hombres. Entonces vuelven a separarse haciendo gestos, para recomenzar las mismas figuras con movimientos verdaderamente indecorosos, tantas veces cuantas el pandero da la señal. De vez en cuando enlazan los brazos, y enlazados dan dos o tres vueltas, y por fin se besan..... Los españoles han aprendido a bailar *la calenda* y la bailan en toda la América en la misma forma que los negros. Es un baile muy deshonesto y algunos amos le prohiben a sus esclavos que lo bailen. Se baila al son de dos tambores: el gran tambor y el bambulá. Pero a pesar de ser danza tan contraria al pudor, es tan del gusto de los criollos españoles de América, y tanto la bailan, que es su mayor diversión en sus fiestas, tomando parte aun en sus devociones. La bailan hasta en las iglesias y en las procesiones, y ni las mismas monjas dejan de bailarla la noche de Navidad sobre una especie de escenario levantado en el coro, frente a las rejas abiertas, a fin de que el pueblo participe de la alegría que estas buenas almas manifiestan por el nacimiento del Salvador. Es cierto que las religiosas no admiten hombres en esta danza tan devota. (El comentarista querrá decir: bailada con

intención tan devota). Yo creo, continúa el narrador, que las monjas la bailan con intención pura; pero ¡cuántos habrá que no lo juzguen tan caritativamente como yo! Se han dado ordenanzas en la isla para prohibir el baile de la calenda; pero es imposible conseguirlo. Para hacerles olvidar esta danza infame, se les ha enseñado a bailar a los esclavos (ahora se refiere a la parte occidental, ocupada por los franceses) muchas danzas francesas, tales como el minueto, la curranta, el pasapié, y otras; y algunos bailan muy bien, tanto como los que privan en Europa de buenos bailadores".

La estructura musical de la danza descrita: frase del solista a la cual contesta un coro de voces, es la llamada *forma estrófica con refrán o estribillo,* propia de la canción popular. La estructura de la letra, (de la rima) se conforma y acopla a la forma invariable de la melodía, y es el molde clásico de la canción española; si bien su difusión —que sin encarecimiento puede decirse que alcanzó a todo el mundo civilizado— ha hecho de la forma estrófica con estribillo el modelo clásico de la canción folklórica.

No parece arriesgado suponer que, a más del minueto, la curranta y el pasapié pudieran penetrar en Santo Domingo cuando la dominación francesa y más tarde con la haitiana, aunque estas danzas no llegaran a hacerse aquí populares. De la contradanza sí tenemos testimonios de que se bailaba con agrado, como en otras partes de América.

La calenda, que fué tan del gusto general, tuvo larga vida en Santo Domingo; pero fué tomando modalidades que la apartaban del modelo descrito por Labat. Casi un siglo después Moreau de Saint Mery nos cuenta cómo la vió bailar:

"Los bailadores —dice— en números iguales hombres y mujeres, se lanzan al espacio y se ponen a bailar, haciendo las figuras de dos en dos. Esta danza poco variada, consiste en un paso muy sencillo extendiendo sucesivamente cada pie y retirándolo, tocando precipitadamente el suelo con la punta

del pie y con el talón, como se hace en la danza llamada *inglesa.* Evoluciones hechas sobre sí mismo o alrededor de la mujer que gira también y cambia de lugar con el hombre; he ahí cuanto se percibe en esta danza, agregándose tan sólo el movimiento de los brazos que el hombre baja y levanta sosteniendo los codos bastante cerca del cuerpo y conservando la mano casi cerrada. La mujer tiene sujetas dos puntas del pañuelo, el cual balancea. Antes de verla, difícilmente se creería qué animada y viva es esta danza, y cómo el rigor conque se marca el compós le presta gracia. Bailadores y bailadoras se reemplazan sin cesar, y en gran manera se embriagan con el placer de esta danza llamada *calenda,* que practican al aire libre y en un terreno liso para que el movimiento de los pies no encuentre obstáculos".

No hay que decir que el baile que presenció Moreau de Saint Mery es mucho más inocente que el descrito por Labat; aunque cuando éste lo ve bailar por las religiosas lo llama "danza devota", lo que indica claramente que ya desde entonces se bailaba de diferentes maneras. Es de suponer que también de manera *devota* se bailaría en las procesiones.

En cuanto a bailar en los templos, en aquellos tiempos era cosa tolerada. También en España se bailaba en las iglesias, según las noticias que se encuentran en el severo Padre Juan de Mariana, quien dice:

"Entre otras invenciones, ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas. Llámanle comunmente *zarabanda,* y dado que *se dan diferentes causas y derivaciones* de tal nombre, ninguna se tiene por averiguada y cierta. Lo que se sabe es que se ha inventado en España. Danza tan deshonesta que, estando en París, oí decir a una persona grave, docta y prudente, que hacían más estrago en aquella ciudad los criados de un caballero español que allí estaban, que todos los demás hombres naturales de Francia que

allí vivían. Y aunque entiendo que es encarecimiento, es lo cierto que se baila esta danza con meneos y palabras torpes, con abrazos y besos, con boca y brazos, lomos y con todo el cuerpo.... que es poner la deshonestidad delante de los ojos. Yo creo por cierto que ni los ermitaños sacados de los yermos y enflaquecidos con las penitencias estarían seguros si vieran este baile. ¿Y qué dirá el mundo entero cuando se sepa que en España estas deshonestidades han entrado en los templos, y las han mezclado en el culto divino? Sabemos haberse danzado este baile en la misma procesión y fiesta del Santísimo Sacramento. Y poco es esto. Después supimos que en diversos monasterios de monjas se hizo no sólo este son y baile, sino los meneos tan torpes que fué menester se cubrieran los ojos las personas honestas que allí estaban. Me avisó un amigo mío que este baile se hacía antiguamente en Roma, y que había salido de España, tierra fértil en semejantes desórdenes".

Como se ve, la costumbre de bailar en los templos era abuso que se disimulaba en España.... y también en Francia. En la Historia de la Bretaña francesa, por Augusto Depuy, se lee que en el siglo XVII "en la Capilla de Lescoff se bailaba y cantaba piadosamente en ciertas fiestas, *por la gloria de Dios*" (*).

En cuanto a la danza misma, su carácter más que picaresco, lascivo; los abrazos y besos, el lograr enloquecer a tales extremos que no bastaba su poca decencia para echarla de las iglesias, de los conventos y de las procesiones; todo, menos el nombre, parece indicar claramente su identidad con la danza que aquí, en nuestra tierra, se llamó *calenda*. Por lo demás *calenda* no es vocablo de procedencia africana.

El historiador Juan de Mariana dice: "llámase comunmente *zarabanda*, y dado que se dan diferentes derivaciones de este nombre, ninguna se tiene por averiguada y cierta". Al decir

---

(*) En Italia las *Sacre Reppresentazioni* se efectuaban en las iglesias, o en una plaza contigua. En los intermedios las danzas: morescas, gallardas, pavanas, sicilianas, etc., llegaron a tener más importancia que la propia *reppresentazione*.
Romain Rolland—*Músicos de Antaño*.

comunmente indica que se le daban también otros nombres; y al explicar que se le daban distintas derivaciones al nombre de zarabanda, da a entender que este nombre ya había sufrido modificaciones y variaciones. Cosa por lo demás frecuente en los términos populares. Aquí mismo se le llamó a la calenda con nombres distintos.

Refiriéndose a otra danza que vió bailar en la isla dice Moreau de Saint Mery: "La *chica,* nombrada simplemente *calenda* en las Islas del Viento, y fandango en España". Según esto la *chica* era lo mismo que llamaban calenda en las Islas del Viento, y ambas danzas no eran sino lo que en España se llama fandango. Pero debe advertirse que el fandango no es una danza, sino varias danzas que se agrupan en ese nombre genérico que llegó a ser sinónimo de fiesta retozona, y que por último se hizo verbo en *fandanguear,* que podría equipararse a nuestro *merenguear,* que aparece desde los primeros años de la República.

Los españoles bailaban la calenda en todas sus posesiones de América, nos dice el Padre Labat, y agrega que la aprendieron de los negros. En ésto estuvo su equivocación de hombre no especializado en cuestiones de música y bailes. No nos creamos obligados a seguir al pie de la letra esta opinión del Padre Labat, y veamos en cambio que la *coreografía de la calenda* aparece en otras partes de la América española, en danzas de diferentes nombres.

III

PUNTOS DE ENLACE

La danza llamada *zamacueca* en la América del Sur, es baile de varias parejas que hacen distintas figuras representando una persecusión amorosa. Se baila al son de la guitarra, y el canto y las palmadas van marcando el ritmo. Tanto los hom-

bres como las mujeres bailan agitando un pañuelo. El hombre hace el papel de conquistador y la mujer se muestra esquiva: se acercan, se alejan, y al fin la mujer parece vencida. Es danza más que picaresca. Juan María Gutiérrez explica que participa de una especie de delirio sensual. Su carácter lascivo la desterró de los salones; aunque la buena sociedad nunca la bailó con tales extremos, tanto que un testigo que la vió bailar dice que bailada por personas de categoría es más modesta que un *schottish*. De todos modos el entusiasmo que despierta es delirante. En Chile, con nombre de *Cueca,* se la considera la danza nacional; y en la Argentina se bailaba hasta mediados del siglo pasado. Las parejas se ponen de frente, a unas yardas de distancia; los bailadores avanzan y retroceden y se mueven caprichosamente. (Igual que en la calenda del Padre Labat). A Sarmiento le pareció indecorosa cuando la vió bailar por primera vez, aunque otro comentarista asegura que sólo causa esa impresión si la baila el pueblo bajo. Y el mismo Sarmiento, al verla después bailar en Chile, comprende que es justo sentirse electrizado por ella, y encontró entonces muy natural que hubiera reemplazado a la desabrida contradanza y al agitado valse. Y agrega: "todos bailan la zamacueca: el pobre y el rico; la dama y la fregona; el *roto* y el caballero; con la diferencia sólo de la manera".

Así y todo, la danza coqueta se vió relegada a las bajas clases de la sociedad.

La zamacueca, que tomó en Chile el carácter de danza autóctona, había ido allí del Perú, que fué en la época colonial, como lo fué Santo Domingo, un centro de irradiación de costumbres y cultura. La zamacueca gozó igualmente de popularidad en Bolivia con el nombre de *chilena;* y también se bailaba en Ecuador hasta después de 1860. Danza loca, desordenada y frenética, la llama quien la vió bailar allí, y agrega: "y no es raro ver a un monje olvidar su sotana para mostrar con qué gracia y fidelidad ejecuta las figuras de la zamacueca. Des-

pués de cada estrofa del canto que acompaña a la zamacueca contesta un coro que canta el refrán o estribillo".... (como en la calenda del Padre Labat) forma clásica de la canción popular.

Pero no era sólo en Ecuador donde los eclesiásticos se salían de quicio con la alegre danza. En *Lima y sus alrededores,* obra de Pradier, se lee: —"el Cura de la parroquia no retrocede ante la tentación; no es raro verlo convidar a una india y abandonarse a las emociones de la zamacueca. La bailadora *zapatea de manera obstinada y provocadora,* se acerca y retrocede en despliegue de gestos graciosos y la danza se hace cada vez más vehemente".

La bailadora zapatea.... como en la calenda de Moreau de Saint-Mery.

La danza que tanta difusión ha gozado en el Perú, no se ha bailado sólo en Lima, sino en otras ciudades, como Arequipa, donde la polka, la cuadrilla y el valse la fueron desplazando.

Después de adquirir en Chile categoría de danza nacional, vuelve la zamacueca al Perú con nueva modalidad y nuevo nombre: se le llamó entonces *marinera.* A la zamacueca, o *Cueca,* a la *chilena* de Chile, a la *marinera* del Perú, se la discuten como cosa autóctona varios países de la América del Sur. ¿Y el origen? ¿Quién la trajo a América? Historiadores y folkloristas ha habido que le adjudican procedencia africana, aseveración que rechaza con calor el eminente Carlos Vega, y la rechaza porque no ve rastros de africanismo en ella, —a pesar de sus gestos descabellados—, en la que se mezcla el rumor de los besos a los sonidos de la vihuela.... (como en la calenda del Padre Labat) sin que ésto le quite su incomparable gracia. Niega Carlos Vega que los esclavos negros llevaran la zamacueca a la América del Sur; y por admitir en cambio que la calenda sí es de origen africano, niega su identificación con la zamacueca, la cual, igual que lo fué la calenda, es danza flexible, irre-

sistible y de gracia incomparable, cuyos encantos ni siquiera resistían los de vestidos y hábitos religiosos.

Zamacuecas, Cuecas, Chilenas, Marineras, Calendas.... que se bailaban con varias parejas en simulacro de persecución amorosa que la mujer esquivaba para rendirse luego, en la que solían mezclarse los besos al sonido de vihuelas y guitarras, si descartamos la procedencia africana que el especialista en danzas tradicionales no admite, ¿no serán acaso una misma danza con diversos nombres y variantes? ¿No será la misma que vieron el Padre Labat y Moreau de Saint-Mery en Santo Domingo, la que, siendo entre el pueblo bajo danza indecorosa, tenía atractivo tal que la bailaban —sin duda modificada— en las procesiones y hasta las monjas en los conventos?

Ya hemos visto qué poco puede significar un nombre para el folklorista, acostumbrado a comprobar el frecuente cambio de nombres que ocurre en los materiales folklóricos, y hasta la variación simultánea de ellos.

La Zamacueca, la Chilena, la Marinera, la Calenda; la danza embriagadora, enloquecedora, para todos irresistible, podría entroncarse con aquella otra danza de que nos da noticias el Padre Juan de Mariana, de la que, según sus palabras, ni los ermitaños sacados de los yermos y enflaquecidos con las penitencias estarían seguros, si la vieran bailar; la que con gran escándalo de graves moralistas se bailaba en la España del siglo XVII, no sólo en las procesiones sino en los conventos de monjas. Si puede atarse el eslabón, quedaría destruída la falsedad del africanismo de la calenda y demostrado, además, que los españoles residentes en Santo Domingo no aprendieron a bailar de sus esclavos la danza pícara y retozona, sino que los esclavos, bailándola, imitaban a sus amos. Sería cierto igualmente lo que dice Labat: que tanto les agradaba a los españoles este baile que lo llevaron a todas sus posesiones de América. La danza, aun con el nombre de calenda, aparece en la América del Sur, mencionada por el cronista inglés Helms,

quien dice haber visto bailar una danza llamada *calenda* en Montevideo.

Parece raro y aun increíble que en Santo Domingo se perdiera y olvidara la calenda. El nombre ha desaparecido, pero quizás la danza haya podido sobrevivir, alterada, con el nombre de Carabiné. Para asegurar ésto sería preciso un estudio aún más detenido. Las variantes de una danza, por los efectos del tiempo que sin cesar varía y modifica las manifestaciones populares, pueden ser profundas y en muchas ocasiones diferir de la forma orginaria. Nada hay quizás de tan rica variabilidad como los motivos populares, que viven en continua re-creación, siendo esta misma recreación la causa de su propia vida. Si el elemento popular: música, danza, poesía, o cualquiera otro motivo, se tratara de conservar igual a sí mismo, en actitud estática, no hay que decir que no se conservaría. Su existencia pobre, deleznable en ocasiones, no se sostiene ni tiene fuerza sino en virtud de su constante movilidad y variación, que es como un eterno renacer.

Carlos Vega cree en el africanismo de *la calenda* porque sabe que se bailaba en Santo Domingo, y piensa que esta es buena razón para admitirlo. Sin embargo, es lo cierto que tenemos en Santo Domingo muy pocas supervivencias africanas. Como punto de arranque para esta clase de estudios, podemos observar la ausencia casi total de vocablos de procedencia africana en nuestra habla popular. Si se consignan haitianismos en las regiones fronterizas, son casi siempre corrupciones del francés a través del *patois* haitiano.

La inmigración africana en la parte Este de la Isla, mientras ésta fué española, nunca alcanzó proporciones suficientes para dominar en ningún momento la tradición hispánica. Atestigua Las Casas en su *Historia de Indias* que el esclavo negro vino a la Española por primera vez procedente de Castilla, "antes de 1505"; y confirma el humanista cubano José Antonio Saco, en su *Historia de la esclavitud de la raza africana en*

el Nuevo Mundo, que "en 1502 se le dieron instrucciones a (Frey Nicolás de) Ovando para que sólo permitiera entrar a la Isla esclavos negros nacidos en país católico". Después del siglo XVI casi no se importan: llegan en escaso número de las colonias vecinas, borroso ya el recuerdo de sus tradiciones de origen. "Ya no vienen negros de esas naciones" (de Africa) informa Jerónimo de Alcocer en su *Relación,* en 1650.

No hablemos de reacciones culturales, que no hubo. El negro no fué en ningún momento agente trasmisor de cultura en Santo Domingo. Cuando se introduce en el país, en su actitud pasiva frente a los hábitos, costumbres, y cultura blanca, fué captador y asimilador sumiso, aunque ocurrieran actos esporádicos de rebeldía. Lejos de imponer sus costumbres y tradiciones, llega incluso a olvidarlas.

En el caso del indio nativo no encontramos la incondicional sumisión, de su parte, ni la protección del blanco, quien sin ser su amo legal lo era prácticamente y muchas veces con crueldad. El indio era el dueño expropiado y competidor en el terreno del derecho, y había que exterminarlo, debilitándolo primero. El negro, por lo contrario, era una propiedad legal, carente en abosluto de derechos desde antes de traerlo a la Isla. Podían hacérsele concesiones a quien en derecho nada podía reclamar; y de parte del dueño, interesado en su mejor servicio, tuvo protección y hasta indulgencia.

No tiene el negro en Santo Domingo, como factor de tradición, sino valor escasísimo. Lo tiene, en cambio, en grado muy elevado, como elemento racial; e incorporándose rápidamente a la vida política y dirigente, también lo tiene como componente social.

El temprano cruce con los negros, el benigno trato que aquí se les dió, esas razones y otras —como la prematura desaparición de los aborígenes— determinaron en Santo Domingo una homogeneidad de tradiciones, costumbres y hábitos en los que prevaleció la cultura superior recibida de España, que vivía

entonces sus mejores momentos. Ni siquiera la accidental dominación haitiana, ni siquiera la permanente cercanía de Haití —vecino, aunque distante y antagónico en muchos aspectos de nuestra cultura— han podido alterar sino muy superficialmente y en zonas muy limitadas nuestra folklore.

A propósito de ésto, que ya en otra ocasión he afirmado, me escribe el ilustre escritor haitiano Doctor Price-Mars:

"Me permitirá usted que me asombre de que en el pueblo dominicano, que declara tener un setenta por ciento de mestizos, ocurra un fenómeno rarísimo en la historia de la humanidad, el cual merece la profunda atención de los etnólogos".

Y reitero yo: el fenómeno es, aunque raro, tan cierto que en los materiales folklóricos que vengo desde hace tiempo recogiendo el elemento negro aparece por excepción; y aun en las aldeas en cuya población predomina el factor humano *de color* el campesino dominicano, hasta cuando es analfabeto, vive las tradiciones blancas de los siglos coloniales ([45]), y las vive con mayor pureza que los habitantes de las ciudades, donde el porcentaje de blancos es mayor; pero en las cuales, sobre todo si son marítimas, el contacto con otras tradiciones exóticas es frecuente. La tradición hispánica se mantiene casi intacta en la República Dominicana. Una excepción, sin embargo, puede señalarse en Samaná, donde existe un núcleo de fisonomía tradicional alterada por los descendientes de negros norteamericanos y haitianos. De todos modos el fenómeno de unidad de tradiciones en Santo Domingo, que es punto menos que completo, podrá ser excepcional, podrá ser un fenómeno rarísimo, pero es verdadero, y sin sombra de ironía " merece la profunda atención de los etnólogos".

Quizás en la homogeneidad casi total de costumbres, de hábitos, de tradiciones en general, haya radicado la fortaleza de espíritu que más de una vez ha demostrado el pueblo do-

---

(45) Flérida de Nolasco: *La Poesía folklórica en Santo Domingo.*

minicano; integridad que también podría ser objeto de estudios especiales.

Para evitar confusiones debemos tener presente que la asimilación cultural puede estar —lo está muchas veces— por encima de las diferencias y mezclas de raza; porque la comprensión, la adaptación y la asimilación de una cultura es ante todo un proceso espiritual. Por eso la uniformidad de las tradiciones no es incompatible con complejos raciales. Esto, sin añadir que en la época en que el Padre Labat y Moreau de Saint-Mery vieron bailar en Santo Domingo la *calenda* la población negra de la parte española de la isla era menos numerosa, proporcionalmente, que en otras colonias del continente americano.

Otra danza se bailaba en Santo Domingo: *la chica,* cuyo compás se marcaba fuertemente. Dice Moreau de Saint-Mery: "se baila con un *aire* que le está especialmente consagrado"; lo cual indica que la música de la chica era distinta de la que se tocaba para bailar la calenda. Y grega el mismo autor:

"En la chica el talento de la bailadora consiste en la destreza conque mueve sus caderas y cintura, conservando el resto del cuerpo en una especie de inmovilidad, sin dejar, sin embargo, de mover suavemente brazos y manos con las que balancea dos extremidades de un pañuelo o de la falda. La danza se anima, y pronto ofrece un cuadro cuyos rasgos principian a parecer voluptuosos.... Es imposible pintar la *chica* con su verdadero carácter, y me limitaré a decir que la impresión que causa es tan poderosa que para verla bailar sin emoción sería preciso haber perdido *hasta la última chispa de sensibilidad*".

La *chica* era —según palabras de Saint-Mery— lo que llamaban *fandango* en España; y puede admitirse, ya que la denominación de fandango abarca varias danzas que son de la misma familia, aunque no iguales. El mismo historiador nos da una descripción del fandango que vió bailar en la parte española de la isla: "hay también lugares —dice— donde se ha in-

troducido una moda que desdice mucho de las buenas costumbres y de la decencia. Me refiero al baile llamado *fandango,* en el que una joven casi siempre bonita comienza a bailar en medio de un corro de hombres que le arrojan sucesivamente sus sombreros a los pies. Ella los recoge, se los coloca en la cabeza y bajo los brazos, o forma con ellos un montón en el suelo. Al terminar la danza la joven devuelve los sombreros y recibe de cada dueño una mezquina retribución, cuya cuantía la fija el uso, y que es descortesía rehusar e insultante exceder".

El fandango, que nació en España siendo seguidilla, la seguidilla de que tanto gustaba Sancho Panza, la que hacía brincar las almas y desasosegar los cuerpos, tiene diversos desdoblamientos en su numerosa descendencia: malagueñas, *rondellas,* murcianas, boleros y hasta *la tirana* que en época reciente dejó de ser danza para ser sólo canción. Vale la pena hacer una incidental a propósito de la tirana, tipo de nombre arbitrario y caprichoso. La tirana fué apodo de la tonadillera María Fernández, a quien se llamó así porque su marido, profesional de la escena como ella, hacía frecuentemente papeles de tirano. Es buen ejemplo de cómo las danzas adquieren a veces sus nombres por motivos imprevistos y ocasionales y por lo mismo inconsistentes. En cuanto al gesto de ondear el pañuelo, común a muchos bailes populares, se remonta a los más antiguos tiempos de las célebres bailarinas gaditanas.

DOMINACION HAITIANA

(1822-1844)

La independencia de los dominicanos, proclamada por el Dr. J. Núñez de Cáceres, siguió siendo una realidad moralmente sostenida, continuada, a pesar del inmediato desastre. Fracasó la realidad política: no fracasaron las ideas. La conciencia de la libertad se prolongó en aspiración y sentimiento, y el pueblo se conmovía con una nueva visión del derecho, de la justicia, de la vida.

El éxodo de las familias principales parece herir de muerte a la sociedad, que no obstante sobrevive por un milagro de la esperanza. Los que permanecen en la tierra nativa defienden con increíble tenacidad sus costumbres y tradiciones, penetrados de un espíritu invencible. Admiraba sobre todo que no sólo los blancos, hijos de españoles, sino también los negros libertos fueran no menos tenaces en conservar las costumbres y tradiciones dominicanas. Estas, y el primitivo carácter nacional, "se conservaban ilesos".

Como exponente del tipo humano y de la austera vida de la población rural dominicana y de la fortaleza de alma que mantuvo la propia visión del pueblo subyugado frente a hábitos e i deologías extraños, da un testimonio elocuente el cuadro trazado por Clarkson y Macaulay, enviados por el gobierno de la Gran Bretaña en viaje de observación:

"15 de marzo de 1831.... Llegué a la vecindad de Mao. Entré a una de las haciendas que bordea el río. Todo brillaba de limpieza. La madre hilaba; la hija trabajaba con la aguja. Por sus facciones y su tinte aceitunado, se hubieran tomado por egipcias. Al medio día la familia se completó con la llegada del padre y del hijo: un muchacho bien parecido y vigoroso. Poco después llegué a Amina, aldea que se componía de casitas construídas alrededor de la iglesia. Ví de cerca a una mujer con sus cinco hijos, la cual hilaba algodón. Entré a la casa y le pedí que me diera posada aquella noche. Al caer la tarde entró el padre de familia, con un muchacho bien formado y fuerte. Venían de trabajar en su huerto a la orilla del río. El padre me ofreció una taza de café, un poco de plátano, y miel de abejas, pidiéndome que lo dispensara, pues era todo lo que en su pobreza podía ofrecerme. Era un hombre rubio pálido, de aspecto muy respetable, que tenía en la fisonomía la huella de la tristeza. Los pobres niños estaban casi desnudos. Del color de la oliva clara, y los cabellos rubios, eran muy bellos. El más pequeño, sobre todo, era de una belleza notable.... A la hora en que cerraron el bohío, la hija mayor, ya una mujer formada aunque muy joven todavía, trajo una lámpara a la habitación, y ví cómo toda la familia caía de rodillas con los ojos levantados hacia una imagen de Jesús Crucificado. El padre rezó la oración de la noche, y los hijos contestaban. Al siguiente día hicieron la oración de la mañana con igual recogimiento".

"Tuve ocasión de notar que las costumbres domésticas de los criollos españoles son más europeas que las de los haitianos. Las mujeres se dedican a la vida interior de sus casas, mientras los hombres se ocupan en la faenas del campo, solícitos en contribuir al bienestar del hogar, procurando lo que puede hacerlo, aunque humilde, más agradable. Jaulas llenas de pájaros de distintos colores, hechas con buen gusto, son obra de los hijos.... El mayor número se casa, y de ahí se deriva la supe-

rioridad de sus costumbres y hábitos domésticos en comparación a los de los haitianos".

"En Licey, 13 de mayo. A pesar de los pobres y escasos medios de cultivo, las labranzas parecían, por su orden y simetría, jardines de Londres, siendo superiores en belleza por la variedad de plantas de que están cubiertos.... El cuidado de sus cultivos es para los hombres objeto de preocupación continua, y no se puede caminar con uno de estos agricultores sin verlo inclinarse a cada instante para cortar con su cuchillo alguna mala yerba. ¡Tan grande es la fuerza de la costumbre!"

"Las mujeres son extremadamente circunspectas y toman muchas precauciones para conservar su virtud, al abrigo de cualquiera sospecha. No encontré una mujer que no estuviera acompañada por un hombre de la familia.... Esta celosa circunspección es común a todas las mujeres, lo mismo a las blancas que a las negras.... La hija mayor vino, en el momento en que nos despedíamos, a ofrecernos flores y frutas, como si fuera un deber de la familia el hacernos este obsequio".

En la ciudad de Santiago de los Caballeros.... "Noche fresca de primavera. Las praderas vecinas lucen tapizadas de verdura; los campos están rientes, y las muejeres de distintos rangos han salido de sus casas a pasear por los alrededores. Llevan adornadas sus negras cabelleras con flores naturales, y mantos de colores llamativos caen sobre sus espaldas; porque esta noche es noche de fiesta: la fiesta del Espíritu Santo. En muchas casas resuena el *cuatro* al son del cual se baila el *alegre fandango*. Viejos, jóvenes y niños están alegremente reunidos, siguiendo la costumbre tradicional del país; pues la devastación de la guerra y la miseria no han podido disminuir el apego de este pueblo a sus antiguos hábitos nacionales. La vida de esta gente es sencilla; pero no les falta finura de modales y elocuencia natural. Sus diversiones no van más allá del *fandango*, el *fandanguillo* y de algunos romances sentimentales".

Todavía estaba vivo entre nosotros el romancero español, ahora tan desmembrado y perdido por haberse sustituído por la décima, sin que esto sea menoscabo de la lírica popular. Quiero subrayar el testimonio del desinteresado cronista. Nota él que los criollos de la parte española de la isla son de hábitos más conformes con las costumbres europeas; que a pesar de la dominación haitiana viven los dominicanos apegados a sus tradiciones nacionales; que sus diversiones consistían *en bailar el fandango y el fandanguillo,* y *en cantar romances.* Hasta el vestuario de las mujeres seguía siendo típico del pueblo español: en la cabellera las flores prendidas; en los hombros el manto vistoso. Pero las mujeres —dice— "aunque adornadas con gracia, eran de una circunspección que insiparaba gran respeto".

Cantaban romances.... He podido comprobar que muchas coplas que repiten nuestros campesinos y aldeanos, son versos desprendidos de antiguos romances españoles.

No sé cuántas variantes de fandango bailarían nuestros abuelos. Lo que sabemos a ciencia cierta es que lo bailaron durante varias centurias.

*
* *

En la Iglesia Catedral, aunque desmedrado su Cabildo y desvaído el esplendor del culto, se sostenía *la práctica del canto,* ejerciendo Don Gabriel Costa una de las capellanías de coro.

A raíz de una tentativa de asesinato, el Arzobispo Valera Jimenes se trasladó a Cuba. La histórica Universidad de Santo Tomás de Aquino había sido clausurada desde 1823. No hubo orden de cierre: los mandatarios haitianos reclutaron a los estudiantes para el servicio militar, y las aulas quedaron desiertas.

Mientras tanto la poesía y la música vulgares, a falta de

mejor producción, se difundían profusamente en ocasión de festividades religiosas y con otros motivos menos nobles. Entre el montón inservible sobrenadaban las de carácter burlesco y las procaces cantaletas anónimas, cuya letra aludía con frecuencia, sin escrúpulos ni disimulos, a determinadas personas ([46]).

Aún después de las emigraciones en masa subsistía en el país un núcleo de hombres ilustrados. El pueblo dominicano estaba "amaestrado en las vicisitudes y mutaciones de gobierno", según las dolorosas palabras de Don José Núñez de Cáceres.

En prácticas sin trascendencia ocurría la natural imitación. En la isla entera se bailaban las danzas francesas, ya que en la parte española se conocían desde el gobierno de Ferrand. A su paso por la isla había observado Labat: "Los negros, imitadores de los blancos, bailan minuetos y contradanzas, y son un espectáculo risible estos bailes, en los que la bizarría europea adquiere aire grotesco".

Tras la tentativa de separación ahogada en sangre en 1824, *(Conspiración de los Alcarrizos)* un grupo de hombres prudentes gestionó que el país se separara de Haití para volver al dominio de España. Decepcionados por la indiferencia de las autoridades de la Metrópoli y persistiendo en el deseo de no seguir en condición tan deprimente, entonces se inclinaron muchos de ellos a realizar la separación para acogerse al protectorado de Francia.

Frente a esos grupos y opuestos a toda aspiración que no fuera la independencia absoluta, numerosos jóvenes dirigidos por Juan Pablo Duarte y entre los cuales sobresalió Francisco del Rosario Sánchez, organizaron en 1838 *la Trinitaria,* sociedad secreta que se extendió rápidamente. El núcleo de sus fundadores estaba integrado por la juventud estudiosa. Después

---

(46) La costumbre de cantar insultos a los vencidos se prolongó hasta el año 1899.

de clausurada la Universidad la aspiración de cultura continuó en Santo Domingo siendo realidad efectiva y eficaz. Se redujo el ámbito, aminoraba el radio de expansión el medio impropio; pero lo que se había perdido en extensión se ganaba en inquietud de espíritu. Los programas universitarios, —la rutina— se rompía; el método se hacía subjetivo y la visión cada vez más personal e independiente. No bien pisó Duarte la tierra nativa, después de prolongado viaje por Europa, fué un auténtico revolucionario en el vasto y alto sentido de la palabra: vientos nuevos luchan por barrer criterios conservadores. Los ideales de la juventud, de "los filorios", se levantan con vigor y decisión contra cualquiera tutelaje y en pugna con las medias tintas: contra el españolismo de un Valera Jimenes, de un Moscoso, de un Gaspar Hernández, o el afrancesamiento de un Caminero, de un Báez, o un Bobadilla. Un poco más, y se impondrá la voz apostólica de Duarte: *Ni franceses ni españoles, República Dominicana.*

Varios de los patricios fueron músicos de afición y otros lo eran profesionales. Crearon la sociedad *Filarmónica* que, además de celebrar veladas literario-musicales, montaba comedias, dramas, etc. El apóstol Juan Pablo Duarte aprendió con Antonio Mendoza a tocar guitarra y flauta, instrumento que igualmente tocaba su compañero Francisco del Rosario Sánchez, acaso también discípulo de Mendoza. Sánchez fué en su juventud aficionado a las serenatas, (habituales en Santo Domingo desde los lejanos días de Nicuesa) en las cuales solía acompañarse con la mandolina. Andrés, el hermano mayor del héroe, tocaba el modesto *cuatro,* y María del Socorro —la hermana menor— maestra, fundadora y directora del *Colegio La Altagracia,* también era música de afición. Discípulas suyas que aún sobreviven recuerdan que en momentos de descanso se entretenía tocando un arpa pequeña. El prócer Gabino Puello tocaba en bailes, y en una de sus acostumbradas correrías por pueblos del Sur ocultó en su bombardino e hizo circular un

manifiesto revolucionario. Juan de Mena y Cordero, músico y conspirador del mismo grupo de los patricios, fué director de banda y competidor en cierto modo de Juan Bautista Alfonseca.

El impenitente Don Manuel Joaquín Delmonte y Torralba, quien fué bajo el dominio de los haitianos excepcional enemigo de la idea separatista y usufructuario de la República después que otros la impusieron, compuso la letra de una *canción* (himno de patriotismo haitiano) para celebrar el tratado en que Francia reconoce la independencia de Haití. Tal producción, libresca y espúrea, traía adherida la causa de su propia esterilidad. No la canción de Delmonte y Torralba, otra fuente, de mejor y más limpia procedencia, iba a modelar la naciente fisonomía autóctona de la música dominicana.

LA REPUBLICA

Tan pronto como fué proclamada la República la índole criolla de los músicos dominicanos se confirma y acentúa en Juan Bautista Alfonseca (1810-1879), el compositor de más nombradía de aquellos tiempos. El 11 de noviembre de 1846 fué nombrado Instructor de la *Banda* del Cuerpo de Ejército de Santo Domingo ([47]) y el 5 de diciembre del mismo año se le reconoce el grado de Teniente Coronel, correspondiente a su cargo de Director e Instructor de la misma *Banda* ([48]), a la que pertenecía, como clarinete, Jacinto del Rosario Sánchez.

Era Juan Bautista Alfonseca natural de la ciudad de Santo Domingo, en donde residió hasta la muerte. Desde joven contribuyó a propagar la idea separatista y después tomó parte activa en las guerras de la independencia. Fué un músico

---

(47) Archivo Nacional. Libro Copiador de Oficios, Sección de Guerra Noviembre 12 de 1846. Ministerio de Guerra. Oficio Nº 1315. Al Coronel A. Alfau: Pongo en su conocimiento que en fecha de ayer ha sido nombrado al Capitán J. B. Alfonsecaca Instructor de la Música, con cargo de enseñar a los aprendices y ensa*llar* las *ftas* que deben efectuarse por los cuerpos de música, y vigilar la composición y conservación de los instrumentos, gozando por este cargo un sueldo de $45. mensuales. Dios guarde a Ud. muchos años, etc. (fdo) F. Alfau.

(48) Dic. de 1846. Día 5 Nº 1361. Al Teniente Coronel J. B. Alfonseca. Adjunto remito a V. un despacho de Teniente Coronel, encargándole lo que en mi oficio *fha* 12 del mes próximo pasado *bjo* el Nº 740 se le encomendó, gozando del sueldo del grado que hoy se le ha conferido, Dios. etc. (Firmado) Abad Alfau.

fecundo, de fisonomía genuinamente popular, extraño a la gravedad, y de marcado buen humor. Sus aires festivos, movidos, con letras ribeteadas de pasquín, causaban maligno contento. Regocijados, pegadizos, del "género vulgar", se popularizaban hasta llegar a ser del haber común, continuando al mismo tiempo la secular unión del canto con la palabra.

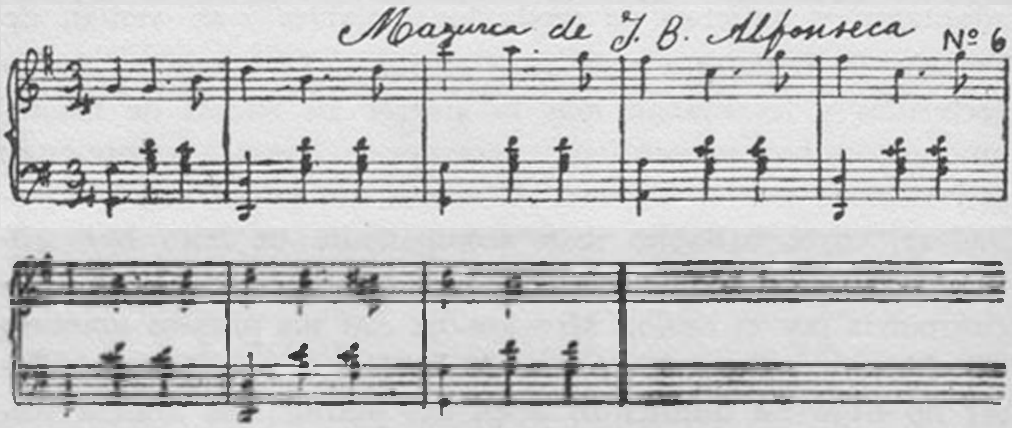
En el primer período de la República se bailaba en Santo Domingo la cuadrilla, que supervivía desde la dominación de Francia, el valse, la polka, la mazurca, el shottish. Cuando arribaban barcos de guerra franceses o ingleses era costumbre que su oficialidad ofreciera a la sociedad dominicana un baile, y de que ésta correspondiera con otro. El contacto con los de ultramar se hacía sentir. Los matrimonios con extranjeros eran más numerosos que lo fueron después, contribuyendo a que se adoptaran y pusieran de moda los bailables que venían de Francia, de Inglaterra y de otras naciones. Pero seguían siendo preferidos y levantaban más la alegría los ritmos de fisonomía autóctona: *mangulinas, merengues, danzas,* compuestos casi siempre por el Coronel Alfonseca, de popularidad avasalladora, cuyos bailables iban acompañados de letra humorística, alusiva a algo del momento: al carbón caro o a otra circunstancia por el estilo. Mencionaba con sus propios nombres a los jóvenes que participaban de las fiestas: que Federico Pérez no pagó los quinientos pesos del pudín; que Marcos Rojas huyó de la pelota encendida en el juego peligroso; que Felipe Leyba tenía la cabeza redonda como un queso; que el que no tiene mil pesos, no baila....

Un redactor del periódico *El Eco de la Opinión* publicó un juicio esquemático, sobre el compositor y su obra, con motivo de su muerte:

"Original en sus producciones musicales, el Señor Alfonseca comprendió la índole del pueblo a la que hizo ajustar la danza americana, dándole un aire enteramente nuevo, cadencioso, alegre y voluptuoso, como son *El Juramento, Valverde,*

¿por qué estás triste?, El Retozo de los Viejos.... El género de composiciones que cultivó con más esmero nuestro artista fué la *danza.* Nunca fastidiaron, y tendrán lugar preferido en el repertorio nacional el sin número de ellas que compuso, por el mérito del estilo nacional que las distingue. *Huye Marcos Rojas..... Boca-Canasta, ¡Ay Cocó!,* y *El Sancocho,* siempre se recordarán con el entusiasmo de su época".

Música vulgar.... la de fáciles realizaciones y de comprensión accesible a muchos. En ella caben no sólo las canciones, sino todos los bailables: valses, mazurcas, etc., y la danza antillana con sus múltiples modalidades y desdoblamientos. La mazurca nunca tomó fisonomía autóctona en Santo Domingo, a pesar de que Alfonseca compuso mazurcas desde el principio de la República.



La mangulina, de la prolongada familia del valse, sí se produjo en nuestro ambiente como de raigambre muy criolla. Tanto es así que el primer himno nacional, el que compuso Alfonseca el 1º de marzo de 1844, con letra de Félix M. Delmonte, está escrito en ritmo de mangulina, *de pies ternarios,* ritmo muy popular en otros países de América y de gracia característica.

Sin tener que desandar hasta *la Cantiga* 316 (49) de Alfonso el Sabio, que he expuesto como origen remotísimo y hasta

(49) Transcripción de J. Rivera.

como probable nacimiento de la mangulina, podemos encontrarle un antecedente menos remoto en la *giga, danza* de dudoso origen, que estuvo en boga en los siglos XVII y XVIII, y que aparece en la suite de los clavecinistas, siendo a su vez de la familia rítmica del valse.

El compositor Luis E. Mena tomó el motivo de una mangunina de Alfonseca que fué popularísima en 1857, recogida en un trabajo que aparece en mi libro *La Música en Santo Domingo y otros ensayos,* y la glosó en una *suite* de índole folklórica.

Parece que la mangulina fué gradualmente degenerando hasta confundirse con otra modalidad que la hizo desaparecer. El fenómeno de fusión de ritmos popularizados no sorprenderá sino aquellos que no estén acostumbrados a seguir los caminos, muchas veces inesperados, de la expresión folklórica. Los ritmos suelen fusionarse dos en uno para formar uno nuevo, lo que da lugar a la desaparición de uno o de los dos que lo engendraron, o sencillamente se absorbe uno en otro; otras veces se menciona el mismo ritmo con dos nombres y el profano cree que se trata de ritmos distintos. Entre nosotros ocurre que el número de ritmos populares supervivientes va siendo cada día más reducido. ¿Se llegará por ese camino a no escribir en la República Dominicana sino merengue? Las danzas van relegándose como modalidad histórica. Las tuvimos iguales en belleza a las mejores de Puerto Rico; pero lo cierto es que ni las *danzas,* ni los *sones, boleros y merengues* son propiamente folklore.

Si toda música "vulgar" tiene como principio y base el folklore, no toda será de igual calidad, ni sufrirá las modificaciones propias de la música anónima. Como es material escrito, permanecerá según se escribió; la responsabilidad de la factura recaerá sobre el compositor: si basto, basta será su producción; si fino, fina. Pero es el caso que la producción que no es propiamente folklórica y que por lo tanto carece de ge-

neroso desinterés —la que es materia de comercio o de ambicionada y fácil nombradía— tendrá que elaborarse a la medida del gusto reinante para que logre el éxito deseado: si el gusto que prevalece es basto, basta será la producción; si fino, fina. O como nos dice Menéndez Pelayo: "no puede tener un color el ingenio y otro el alma. Si ésta es sana, grave y templada, el ingenio será casto y sobrio".

La música "vulgar" puede desvirtuar el folklore con sus imitaciones, cuando se aparta de la fidelidad suplantando lo verdadero con lo falso. Pero si en mano de los compositores la expresión popular se mejora o dignifica, aún suponiendo que la suplantación ahogue en parte lo primitivo, se habrá realizado labor laudable.

El "género vulgar" de Juan Bautista Alfonseca, que tuvo por génesis lo popular, retornó al pueblo, volvió a ser popular, perteneciendo al pueblo por adquisición.

Toda creación conlleva pertenencia o posesión y tiene un sello individualista o singular, aún tratándose de las realizadas en colaboración; porque ésta adquiere, al sumarse el esfuerzo creador, sentido y carácter de singularidad. La pluralidad, si se admite que pueda ser creadora, se personifica en unidad. Por otra parte, ocurre muchas veces que por voluntad unánime de asimilación lo que fué creado por la actividad singular, llega a ser, por adoptación, por apego y sentimiento de simpatía, propiedad colectiva. El motivo llega a vivir en el individuo que parece ser ahora una simple molécula de la masa total del pueblo. En cada individuo de la totalidad vive el motivo adoptado, asimilado, connaturalizándose con él por un fenómeno a veces subconsciente de saturación: todas las unidades del pueblo viven determinado motivo; el motivo ha logrado saturar el ambiente, se ha hecho, es ya, popular.

La adaptación, asimilación y saturación del motivo ha tenido una doble causa: primero, su sencillez de factura que lo ha hecho apto para ser incorporado a la totalidad del am-

biente; segundo, el pueblo, unido, ha obrado a impulsos de un movimiento de simpatía irresistible, unificando su apetencia al realizar la adquisición, asimilación y saturación de un motivo determinado. La causa primera —cualidad intrínseca del motivo— es siempre estable, inmutable: *la sencillez de expresión*, cualidad perdurable e invariable de todo motivo que nace para ser popular. La segunda causa, *la simpatía colectiva*, es por el contrario cambiante en su forma y varia en intensidad.

Tanto el arranque como la dirección de la simpatía pueden variar indefinidamente, según cambie el ambiente y, arrastrada por él, la misma voluntad popular.

La *Sociedad Amigos del País* —de prolongada e intensa labor cultural— se fundó el 30 de mayo de 1846, y su primer presidente fué Don Manuel María Valencia, hijo del profesor de música Esteban Valencia, y secretario Don José María Serra que había sido de los fundadores de la *Trinitaria*.

En 1846 apareció en un periódico local una poesía de *El Coplero*, posible pseudónimo del prócer José María Serra. Se reitera con ella la afición de los jóvenes libertadores a los cantos y al baile:

Cantemos, muchachos,
Y alegres bailemos....
.....

A una canción, probablemente de 1850, que decía:

Gabriel Recio se casó
Con una dominicana....

se le adaptó la melodía de un *adagio* de Mozart. Y parte del brindis de *Don Juan* sirvió en posterior fecha para la letra de otro cantar:

Comandante Julio,
Ya se acabó el gas.
¡Cómo nos haremos
Con la oscuridad!

También ocurría el caso contrario: algunos aires populares solían cantarse con letra de Goethe, de Espronceda, de Zorrilla.... del Marqués de Santillana.... y posteriormente de Bécquer.

En los conciertos que se celebraban en la Plaza de Armas (Parque Colón) en 1852, se tocaban cuatro piezas. En uno de esos conciertos se estrenó *Canto de Guerra,* con letra de Antonio Delfín Madrigal y música de Juan Bautista Alfonseca. Del mismo año es otra *canción* con texto musical de J. B. Alfonseca y letra del poeta Nicolás Ureña de Mendoza, titulada *Serrana* y dedicada a las mujeres del Cibao, en donde se hizo popular.

En el hogar de los esposos Don Noel Henríquez y Doña Clotilde Carvajal ([50]), en 1852, se festejó la primera misa de un sacerdote; y según crónica de un periódico de la época: "la Señorita Altagracia Morcelo —hermana de los músicos Pablo y Sebastián— se sentó al piano y ejecutó con su conocida destreza y maestría algunas composiciones de muy buen gusto". Estaban presentes el Padre Gaspar Hernández, Don Félix María Delmonte, Don Domingo de la Rocha, Don Hilario Carvajal, Don Manuel María Gautier y otros convidados de significación.

Reunido el Congreso Nacional en sesión conjunta, el 20 de marzo de 1852, el tribuno Don Félix María Delmonte, en atención a que la Iglesia Catedral carecía de *cantores,* propuso que "se creen plazas de *Sochantres* para el servicio de la Santa Iglesia Catedral, con seiscientos pesos anuales, cada una".

El 22 de diciembre del mismo año 1852 "se acordó asig-

(50) Abuelos maternos de la autora.

nar al Instructor de Música de esta ciudad (Santo Domingo) la suma de doscientos pesos mensuales".

Para aquella fecha era maestro de piano Arístides Bonelli; y el cubano Agüero, "negro acicalado", daba clases de violín.

La Sociedad Filarmónica y *La Progresista* celebraron el 18 de noviembre de 1855 "un convenio de unión y confraternidad en la residencia de los esposos Don Noel Henríquez y Doña Clotilde Carvajal".

"Firmada el acta levantada al efecto, los asistentes pasaron al salón de recreo conducidos por el maestro de ceremonia, y de vuelta a la sala de sesión los aguardaba ya *la orquesta de buenos maestros,* y dió principio por un famoso valse de Strauss, ejecutado con exquisito gusto. A este valse siguió el Concierto de Rhode, en el que cada cual ejecutó la parte que le correspondía, con mucha maestría".

"El Señor Fermín Bastida cantó a continuación el aria del *Barbero de Sevilla,* y los prolongados aplausos que obtuvo justificaron su elección para el desempeño de ese importante papel".

"Después de un pequeño intervalo se dió principio a la segunda parte del concierto por el aria final de *Lucía,* que acompañado al piano cantó el Sr. Arístides Bonelli, y los aplausos hicieron explosión. El Sr. Agüero, violinista, llamó luego la atención de los espectadores con las Variaciones de *Beriot* en las que con sorpresa y admiración de todos hizo escuchar las armónicas inspiraciones del célebre artista en cuya robustez, acentuación y pasages difíciles se portó con una osadía, exactitud y refinamiento dignos del autor".

"Por última parte del concierto ejecutó con el mismo éxito las Variaciones del *Carnaval de Venecia,* en que los aplausos no menos furiosos.... que en los anteriores premiaron los esfuerzos del hábil violinista".

"....se terminó entre once y doce de la noche.... se ha dado, al paso que una muestra de tendencia al progreso, una prue-

ba también del deseo de hacer eficaces los medios de influir en su realización" ([51]).

En la casa llamada de San Pedro (calle de las Mercedes) se inauguró el mismo año (1855) la "Escuela de los profesores de música vocal e instrumental". Eran maestros José F. Quero y Fermín Bastidas. Se daban lecciones de solfeo, canto, violín, viola, guitarra, violoncelo y flauta.

De la última invasión de los haitianos, se recoge la noticia:

"Hoy día 3 de enero de 1856, en el Campo Militar, Cuartel General de Beler".

"El ejército (a las órdenes de los Generales Juan Luis Bidó, Valerio y Pedro Florentino) formado y en espera del enemigo a las diez (de la mañana), viendo que el enemigo no salía a combate ni aceptaba el reto se ordenó avanzasen las Baterías de los diferentes cuerpos y *la banda de música* del Regimiento de Santiago, hasta el borde de nuestra línea fronteriza; y allí, con el pabellón de la República enarbolado, *entonaron los aires nacionales*"....

Un cuadro de los pintorescos bailes de barrios populares es la poesía escrita en 1856 por Don Félix María Delmonte, "Noche Buena en San Miguel":

Allá por la nochebuena
Gran muchedumbre en tropel
Al barrio de San Miguel
Se encaminaba serena.
Es deliciosa la escena
Que se ofrece en casos tales;
Y a las sensibles señales
Del placer más voluptuoso
Se une el ruido estrepitoso
De *fandangos y atabales.*

(51) Del periódico "El Dominicano", sábado 24 de noviembre de 1855.

En el bohío más apuesto,
Que en el lugar descollaba,
La bella Cleta ostentaba
Su talle grácil y enhiesto.
Ceñía traje bien dispuesto,
De ramazón y bejuco,
Cantando con aire cuco
Al son de un *tiple* rasgueado,
El *Seis* de Pepe Rosado
Y *"Me voy a mi Conuco"*.

Allí de gente un cordón
Se encaminó a todo trapo;
Cantaron mucho *guarapo*
Y el popular *galerón*.
Ya de la *gallumba* al son
Aumenta el placer y encanto;
De mano en mano entretanto
Pasa con acordes giros
Media docena de güiros,
Y principia *el punto y llanto*.

Además del alumbrado
De velas de parda cera,
Un farol a la solera
Se ve de papel colgado:
Signo es éste muy usado
Entre gente campesina,
Y donde quiera que ufana
Mira su luz mortesina,
Jura a Dios que es de cantina,
De velorio, o de jarana.

Entre la turba ligera
De muchachas, que bailaba,

Siempre Cleta descollaba
Por su gracia sandunguera.
¡Sabía tanta *loa hechicera*
Que arrobaba de placer!
Y por oirla verter
Sus coplas *a lo divino*
Todos decían de continuo:
¡Bomba para la mujer!

Se multiplicaban mientras tanto, con escandaloso exceso, las *cantaletas* de motivos políticos, que no eran otra cosa que sátiras e insultos cantados a propósito de los caudillos que durante lustros se disputaron la presidencia de la República: Pedro Santana y Buenaventura Báez.

De los baecistas contra Santana:

Yo no sé como el copón
No lo cogió de sombrero,
Pues Santana llegó a creer
Qu'él era el rey de los cielos.

Santana con un machete
Amarrado a la cintura,
Para desyerbar la calle
A la llegá de Ventura.

De los santanistas contra Báez:

No le llamen Presidente,
Llámenlo Ventura Báez,
Qu'es hijo de *May Teresa*
Esclava de Pablo Báez.

Ma Rosa y Ma Teresa
Se fueron a confesá.
Ma Rosa, no seas caballa,
Qu'este no es cura, qu'es juez de Paz.

En octubre de 1858 fué nombrado Sebastián Morcelo para el servicio de la Capilla de la Catedral ([52]). Morcelo tocaba, además de órgano, violín. Fué de los discípulos de Don Esteban Valencia.

La afición por las canciones de corte fino, se reiteraba. Arístides Bonelli compuso en 1859 una canción titulada *Lamentos,* cuya letra escribió el poeta Manuel de Jesús Heredia.

---

(52) Archivo General de la Nación. Libro C. de Oficios. Sección de Guerra. Nº 351. Al Secr. de Interior y Policía.

En atención a su oficio Nº 117 incluyo a S. S. la exoneración del nombrado Sebastián Morcelo, individuo de la Banda Militar de esta Plaza, para que se ocupe en el servicio de la Capilla de la Santa Iglesia Catedral.

Dios g. a Ud., etc.

ANEXION DE LA REPUBLICA

La anexión a España, de la República creada a costa de imponderables sacrificios, resuelta por un grupo de dirigentes sin consultar al pueblo y contra la voluntad del pueblo, fué causa de una guerra más que marcó nuevo éxodo, destruyó innumerables vidas, arruinó las propiedades, y que duró tanto como la bandera extraña en el territorio nacional.

A pesar de tantos males, abundaron los músicos y su presencia en la Capilla de la Catedral fué permanente y numerosa. Los representantes de Isabel II, más preocupados del culto que de la doctrina, trataban de halagar a Dios con ceremonias suntuosas que en algo se parecieran a las célebres funciones religiosas españolas.

El 1º de agosto de 1862 llegó a Santo Domingo el Arzobispo Bienvenido Monzón y Martín, acompañado de su Cabildo. Para la dignidad de *Chantre* se designó a Don Narciso Domenech y Parés:

"Para la dignidad de Chantre de la Iglesia Metropolitana de Santo Domingo, vengo en nombrar a Don Narciso Domenech y Parés, licenciado en Teología, etc."

"Dado en Aranjuez, 11 de marzo de 1862. Rubricado de Real Mano. El Ministro de la Guerra y Ultramar, Leopoldo O'Donell".

Personal de la Capilla de la Catedral:

Miguel Herrera, Organista y Maestro de Capilla, quien solicitó el cargo y se le concedió el 27 de agosto de 1862. Era organista de la Catedral de Puerto Rico.

—José Agüero..... violín 1º
—Sebastián Morcelo..... violín 2º
—José Zoilo del Castillo.... violín 2º
—Emeterio Arredondo..... flauta
—Juan B. Alfonseca..... clarinete
—León Polanco..... trompa
—José Mena..... trompa
—Pablo Morcelo..... violoncelo
—José Reyes..... contrabajo

Voces:

—Juan Pescual Caridad (53) sochantre, bajo
—Pantaleón Soler..... sochantre, barítono
—Isaías Arredondo..... tenor 1º
—Silvano Arredondo..... tenor 2º

Tiples:
(Voces de niños)

—Mariano Arredondo,
—Severino Desangles,
—Federico Henríquez y Carvajal,
—Santiago Bobadilla.

Sólo Herrera, Agüero y Caridad son españoles. En cuanto a los dominicanos, tenían verdadera vocación musical, y en todas esas familias ha persistido la herencia filarmónica.

(53) Caridad era músico mayor del Regimiento de Bailén y renunció para aceptar el nuevo destino.

A fines del mismo año 1862, el Arzobispo Monzón solicitó que se le enviaran de España algunos músicos más, y el 16 de diciembre fué nombrado para esta Iglesia Don Domingo Carboné, Capellán de Coro. En el Archivo de la Catedral se consigna además el nombre de Vicente Cano, español de Valencia, músico, casado con la dominicana Belén Montero.

El 24 de febrero de 1863 aparecen nuevos nombres en la Capilla:

—Eleuterio Wagner..... violín 1º
—Modesto de la Paz..... contrabajo
—Manuel Gómez Tizol..... flauta y clarinete

El 1º de marzo del mismo año fué nombrado el Sub-diácono Rafael García, Capellán de Coro, y Pablo Giorgia 2º sochantre. El 7 de noviembre nombraron a Sebastián Sanz, Capellán de Coro, y el 22 de diciembre a Antonio Larcoz, Sochantre. En julio de 1864 Felipe Rodríguez fué designado organista en lugar de Herrera.

Para evitar las frecuentes renuncias de los músicos de la Capilla de la Catedral se les garantizó darles preferencia en las funciones de las otras iglesias de la ciudad Capital, como "único medio de que haya Capilla en la Catedral". Los músicos de la Capilla tocaban en las fiestas de precepto y en las de especial devoción y, además, "si hubiese algún motivo extraordinario, v. g., el parto de Su Majestad". A estos deberes se añadían privilegios: "la Capilla de Música obtendrá garantía de que únicamente ella puede tocar en los entierros, así como en todas las demás funciones que a expensas de alguna persona devota celebre la Iglesia Catedral".

"Por los años de 1860 al 1870 se tocaba en los hogares de los ricos el arpa, habiendo no más de media docena de estos delicados instrumentos", en la ciudad de Santo Domingo ([54]).

---

(54) Emilio Gómez Alfau, *Ayer, o el Santo Domingo de hace 50 años.* Pol Hnos. C. T. 1944.

La llegada del acordeón produjo en la República, como en otros países de América, general trastorno. Pronto desplazó a las bandurrias campesinas, que tomaban su nombre del número de cuerdas que tuvieran: tres, cuatro.... A propósito de la novedad queda aún la queja nostálgica:

Del *cuatro* nadie se acuerda
En campos y en poblaciones.
No más se oye el fuin-fuán.... (del acordeón).

Pero el *cuatro* reclama los legítimos derechos de supremacía:

Porque soy de mi Nación
El primero que soné.

En los bailes de la alta clase social se habían introducido los *lanceros,* danza de figuras que vino de España; la *varsoviana,* especie de *mazurca,* también se puso de moda; el *valse,* que había tomado en Venezuela una modalidad autóctona, llega igualmente, y se impone. Asimismo se adopta la danza de modalidad puertorriqueña. El criollo y popular *carabiné* se había ya introducido en los salones y se bailaba con regocijo.

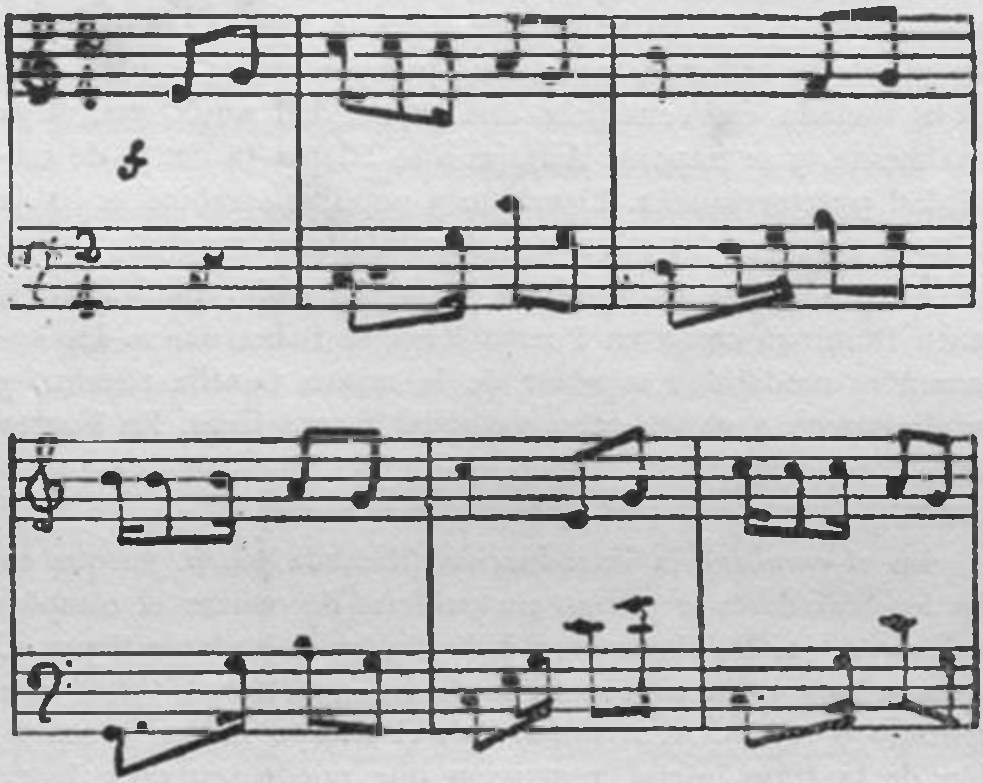
El *carabiné* es una variante pobre del ritmo que, tanto en Santo Domingo como en Puerto Rico, se llama *danza.* La *habanera* es modalidad superior de la misma familia rítmica, y de ella nacen a su vez otras variantes menos finas. En Puerto Rico tiene también la *danza* sus derivaciones de mezquinas formas.

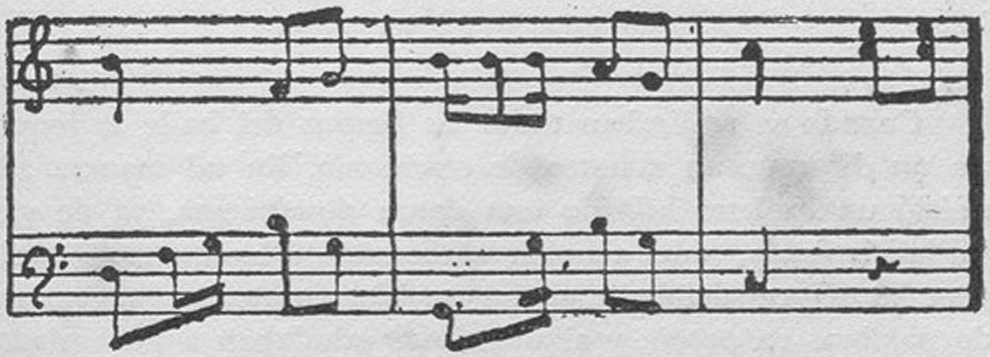
En el *carabiné* la introducción (llamada *paseo,* porque en ella los bailadores se pasean sin cuidarse de marcar el compás) no aparece ya. De ritmo muy bailable, en compás de 2 por 4, su estructura es la propia de la forma tradicional: *cuplé* con *estribillo* o *refrán.* Al terminar éste el *dacapo* indica la repetición de la frase inicial, repetición que puede reiterarse hasta

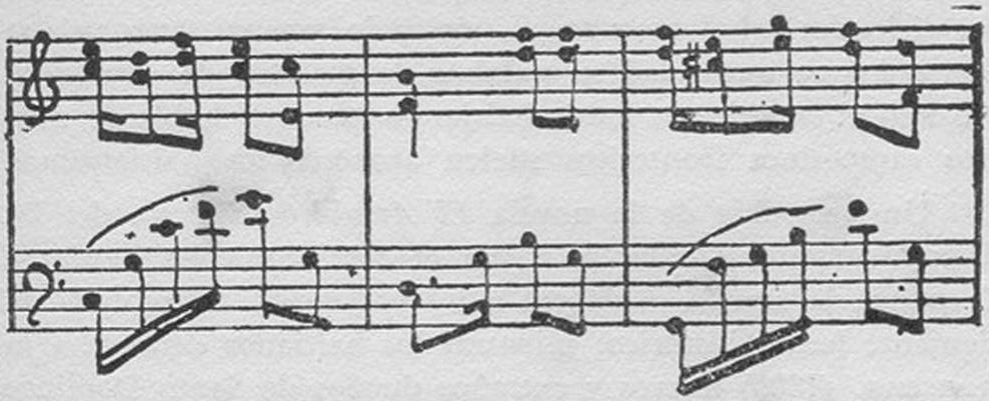
la fatiga de los bailadores. Nuestro *Cara Sucia* es buen modelo de *carabiné*.

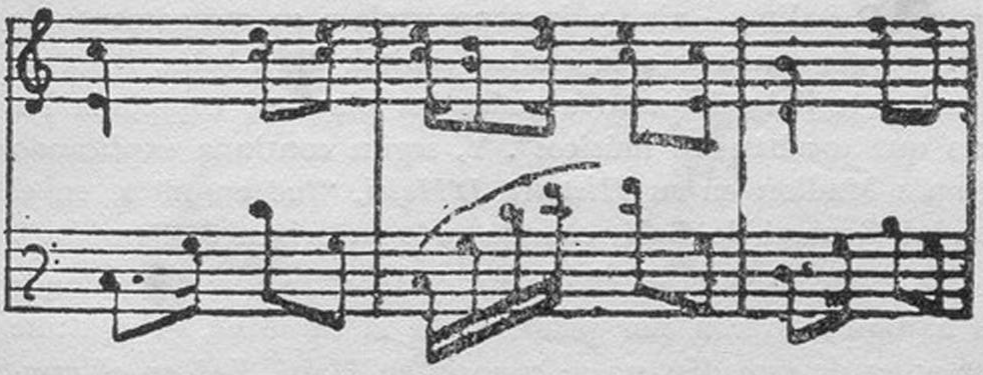
En las regiones aldeanas del Sur de la República, en donde el *carabiné* conservó mayor popularidad, las parejas tomándose de las manos sin enlazarse recorren la sala, pavoneándose. Es la figura inicial del baile. En seguida se sueltan, bailan de frente acercándose o esquivándose; se enlazan, bailan enlazados, vuelven a soltarse, cambian de pareja, y siguen bailando y cambiando hasta formar la pareja inicial. Entonces todos se unen en corro, bailando en ronda, y al romperse ésta cada mujer gira sobre sí misma y pasa por debajo del brazo levantado del hombre que le corresponde.

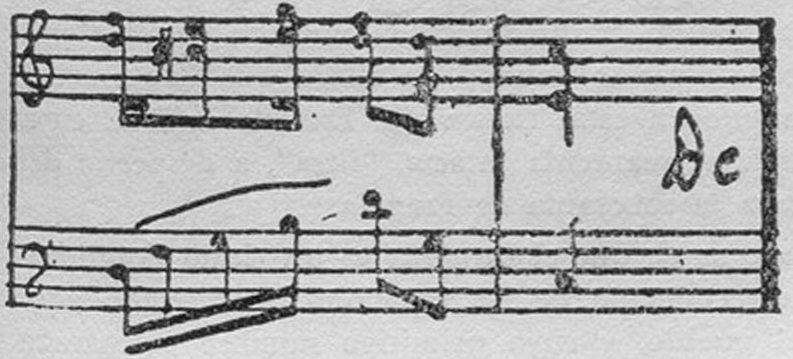
Recuerdo haber visto en la Capital esta última figura cuando volvió la moda de bailar el modesto *carabiné* como alegre fin de fiesta, y quizás yo misma lo bailé.











Cuando se realizaban todas las figuras del baile se requería un director, un maestro de ceremonia. En tal manera adquirió un carácter híbrido esta danza dominicana, ya de viejo haitianizada, que algunos directores ("bastoneros") dirigían las figuras del baile en los pueblos fronterizos intercalando palabras en *patois,* y al principiar saludaban a los bailadores diciendo: *salud pour tous....* creyendo que así tenía más sabor o mayor autoridad su palabra de maestro de ceremonia. No sólo el *carabiné* se había haitianizado: en el habla de nuestros campesinos fronterizos suelen aparecer los haitianismos.

Un personaje de la novela *El Arzobispo Valera,* del Dr. Max Henríquez Ureña, le regala el *carabiné* a los haitianos. Creo que la regalía se deberá a interpretación equivocada del siguiente hecho histórico: mientras los haitianos sitiaban a los franceses, (1805) nuevos y extraños dueños de Santo Domingo, Eufemia Daguilh —una de las queridas del Emperador Jean Jacques Dessalines— vino a incorporársele a su campamento de Galá, paraje contiguo a la ciudad capital. "Era bella, llena de gracia, y le daba impulso a todos los placeres; componía los aires que tocaban los músicos". Y, según continúa explicando Tromás Madiou en su *Histoire D'Haiti, "fué* entonces, en el Cuartel General de Galá, cuando tuvo su origen el *Carabiné".*

Si, como asegura el citado historiador, fué en Galá donde los haitianos oyeron por primera vez el *carabiné,* es evidente que antes de esos días no se conocía en Haití. Fué en el campamento de Galá donde lo aprendieron. Entonces nació, para una de nuestras danzas tradicionales, el nombre de *carabiné.* Nombre exótico conque se bautizó un ritmo que había arraigado ya de antiguo en estas tierras del Este de la Isla, cuya tradición española se mantenía intacta, "ilesa", a despecho del cambio reciente a la soberanía de Francia.

Sostengo la tesis de que el *carabiné* es un ritmo dominicano, heredado directamente de los españoles, modificado aquí al contacto del pueblo, y cuyo primitivo nombre permanece

hasta ahora perdido u olvidado; sin que ésto sea negar que la bella Eufemia Daguilh compusiera nuevas melodías sobre nuestro patrón rítmico.

Para llegar hasta el remoto origen del *carabiné* tendríamos que retroceder al siglo XIII, a las Cantigas de Anfonso el Sabio, donde fuí yo la primera en encontrar su germen rítmico en la Cantiga 299 ([55]), que es un claro e indiscutible modelo de lo que debía ser andando los siglos la danza antillana.

Carabiné proviene de *carabine,* carabina. Los soldados sitiadores lo bailaban con la carabina a las espaldas, explica Madiou. De quí el nombre. Hicieron suyo lo que sin duda oyeron cantar a los prisioneros dominicanos. La denominación extraña perduró, transformándose en propio el bastardo nombre de *carabiné.*

Fundo mi tesis de que el *carabiné* es dominicano y de remota procedencia española:

1º—en su identificación con la Cantiga 299 (transcrita por J. Rivera), modelo de canción española del siglo XIII, siendo el *carabiné* una variente de variante, ya en franca degeneración;

2º—en la imposibilidad —probada en el campo histórico crítico de la música— de que compositores rutinarios o empíricos puedan crear modelos rítmicos desvinculados de la tradición propia. La melodía puede variar hasta lo infinito, y no es inverosímil que los compositores rústicos acierten a variar la melodía; pero el ritmo en general tiene carácter perdurable, que lo hace mucho menos dúctil. Crear ritmos nuevos es hallazgo genial de maestros, y no sería este el caso de Eufemia Daguilh.

3º—en la imposibilidad de enlazar en aquella época nues-

---

(55) Flérida de Nolasco: *La Música en Santo Domingo* (1939) Capítulo: "Formas Rítmicas".

tra tradición musical, con las tradiciones heredadas por los haitianos de africanos y franceses;

4º—en que Madiou declara que los haitianos oyeron por primera vez el *carabiné* a extramuros de la ciudad de Santo Domingo, mientras la sitiaban los ejércitos de Jean Jacques Dessalines ([56]).

*

* *

A los barrios bajos llegaban bailes exóticos, que el pueblo aprendía y las nuevas autoridades juzgaron indeseables, desordenados, y escandalosos:

Bando de Policía y Gobernación

Don Felipe Ribero y Lemoine, Caballero, etc., etc. Considerando que.... etc., siendo muy frecuentes los desórdenes y escándalos que se cometen en los denominados bailes *holandés, danois, tango, vodou,* quedan prohibidos: y sólo podrán verificarse obteniendo una licencia de la autoridad respectiva.

Santo Domingo, 15 de octubre de 1862.

Después de la orden expresada, los mencionados bailes no reaparecen en Santo Domingo.

Durante el período de la anexión llegó a Santiago de los Caballeros, procedente de Puerto Rico, el maestro catalán Ildefonso Arté. Formó nutrida banda de músicos que él instruía y dirigía. Murió Arté en Santiago dejando una brillante descendencia musical, entre la cual merece especial recuerdo el compositor y maestro dominicano Don Ramón Emilio Peralta.

---

(56) Después de realizar este capítulo me escribe el Dr. Max Henríquez Ureña que el personaje de *El Arzobispo Valera,* al tratar del Carabiné, "no se ha querido referir a la música, sino a la coreografía".

RESTAURACION DE LA REPUBLICA

El sacrificio de Francisco del Rosario Sánchez y sus diecinueve compañeros, fecundó nuestra tierra con abundancia de heroicos defensores de la nacionalidad. Era preciso que hubiera mártires —testigos— de la fe nacional. La sangre de los mártires de San Juan de la Maguana fué el sello, el testimonio de la reiterada alianza de voluntades y conciencias; y el voluntario holocausto tuvo fuerza bastante para prolongarse en duración perpetua.

En dos momentos de nuestra historia nos admiramos ante el pleno conocimiento de la augusta vocación: cuando Duarte, con el fervor de su palabra impone el credo de la República, y cuando Sánchez, en anticipo de muerte, contesta a la pregunta que pugnaba por salir de la boca de los enemigos de la Patria:

—*¿Tú por quién te tienes?*

Y él, abiertamente declaró y no lo negó:

—*"Yo soy la bandera dominicana"*.

Después que Sánchez concibió en maravillosa síntesis, en pureza de pensamiento, que en el momento máximo del infortunio él era el símbolo de la Patria, quiso que sobre él cayera toda la responsabilidad del hecho heroico, y fué al encuentro de la muerte repitiendo las palabras del psalmista:

Tibi soli peccavi.

Durante la *guerra de la restauración* de la República se

compusieron varios *cantos bélicos,* de fervoroso patriotismo, verdaderos *himnos a la libertad.* El que alcanzó popularidad mayor fué escrito por el poeta y restaurador Manuel Rodríguez Objío, y compuso la música el español Ignacio Martí Calderón, lo cual no carece de sentido irónico. Martí Calderón residió en Puerto Plata y fué director de la banda de la ciudad, formando, como maestro, aprovechados discípulos. También actuó, como miembro de banda, en la ciudad de Santo Domingo.

A más de la huella que dejaron en la música culta los maestros peninsulares, quedó reiterada la tradición popular, la que, desde el principio de los tiempos coloniales, se había aprendido de oídas y se repetía en el juego (rondas de niños) en el hogar (cantos de cuna), en momentos de placer (canciones festivas y de amor), y hasta en la Iglesia, en festividades donde encaja bien la nota de júbilo: flores de mayo y cantinelas de Navidad.

En cuanto a la música anónima, autóctona, el período abundó en coplas cantadas con aires de *merengue* y *mangulina* para celebrar la retirada de los españoles:

Muchachos, bailemos
Que España se va
Con su clarinete....
Y no volverá.

Y también para lamentarla:

Se fueron los españoles....
¡Cosa buena nunca dura!
Y quedaron los azuanos
Registrando la basura.

En el Colegio San Luis Gonzaga, fundado y dirigido por el Presbítero Francisco Xavier Billini, fué creada una Academia de Música el 1º de Septiembre de 1869.

Los conciertos continuaron celebrándose regularmente en la Plaza de la Catedral, y no carecían de interés, sobre todo porque daban a conocer la producción de los compositores nacionales, meritoria aunque de pretensiones limitadas.

"—21 de mayo de 1874—

"Piezas que se ejecutarán esta noche:

"1º—*Coro* del primer acto de la ópera *Sonámbula,*
"2º—*El aliento de tus labios, valse,*
"3º—*La ametralladora,* danza por José María Arredondo,
"4º—*El cocotazo,* danza por José María Arredondo.

El *merengue* continuaba acrecentando su popularidad, no sin escándalo de los más prudentes, según el testimonio de Don Ulises F. Espaillat ([57]):

"Nos contentaríamos con decir que, en opinión de muchos, debería desterrarse el *merengue* de la buena sociedad; pero yo, que deseo el bien de todas las clases, propondría que lo expulsáramos por completo".

José Reyes se contó entre los discípulos de Juan Bautista Alfonseca. El que debía ser más tarde autor de nuestro himno oficial, tuvo pretensiones más cultas que su maestro. Fué celebrado autor de composiciones serias y de aires populares. Su obra, que se conservaba inédita, está casi totalmente perdida. El figuró durante un tiempo en la banda que dirigía Luis Betances en 1881.

Manuel Martínez parece haber sido también miembro de la misma banda. Sus danzas: *Las dos Mariquitas, El Consuelo,* y *La Casualidad,* se tocaban con frecuencia en los conciertos que dirigía Betances.

El Colegio San Luis Gonzaga tuvo una banda de música y

(57) Presidente de la República en 1876.

un coro de voces. En 1882 un periódico local informaba: —"Con motivo del día de su patrono, el Colegio San Luis Gonzaga ha estado de fiesta. Con asistencia de mucho público se celebró anoche en sus jardines un hermoso *concierto* amenizado por *la banda infantil* de ese plantel", etc.

En el teatro de la Sociedad "Amantes de las Letras" se estrenó (1871) la zarzuela *Amores de dos Zagales,* con música del maestro J. M. Arredondo y letra de Don Federico Henríquez y Carvajal y de M. Rodríguez Montaño.

El templo de los Jesuítas —postrer asiento de la Universidad de Santiago de la Paz y Gorjón— fué adaptado para teatro en 187.. y se llamó durante lustros "Teatro La Republicana". En él representaron óperas, zarzuelas, dramas y comedias las compañías extranjeras que venían al país, y, además, se estrenaron zarzuelas y dramas de autores nacionales.

Monseñor Fernando A. de Meriño "creó una Escuela de Música que comenzó a funcionar (en Santo Domingo) el 1º de marzo de 1885, bajo la dirección del español Don Andrés Requena" (*)

El 16 de agosto de 1885 comenzó a publicarse la revista literario-musical *La Patria Dominicana;* y el 31 de mayo de 1886 fué impresa en *La Lucha Activa* una bella danza de Alberto Martínez, dedicada al poeta José Joaquín Pérez.

Juan Francisco Pereyra, maestro de flauta y clarinete, contó entre sus discípulos a José de Jesús Ravelo.

Se tienen noticias de que nuestro poeta Félix María Delmonte escribió la letra de una zarzuela: *Ozema.* La carencia de datos respecto al autor del texto musical y el prolongado exilio de Delmonte en Puerto Rico, dan margen a la suposición de que sería realizado por algún compositor puertorriqueño.

El maestro José de Jesús Ravelo me ha informado que José María Arredondo, organista de la Catedral, que cultivó prolijamente la música de carácter religioso, compuso asimis-

(*) Pbro. Hugo E. Polanco. *Seminario Conciliar Santo Tomás de Aquino.* Imp. San Francisco. C. T. 1948.

mo varias zarzuelas breves que fueron montadas por aficionados bajo la dirección del propio autor. Una de esas zarzuelas, *Las Mascaritas,* fué estrenada en ocasión de unas fiestas de carnaval.

La zarzuela *Las Feministas,* en tres actos, con texto literario de Virgínea Elena Ortea, fué compuesta por el maestro puertorriqueño José María Rodríguez Arrezón y representada en Puerto Plata en 1897, en donde residió Arrezón y fué maestro durante gran parte de su vida.

En anterior fecha escribió Manuel de Jesús Rodríguez la letra de una zarzuela, cuyo texto musical compuso, posiblemente, José María Arredondo.

Pablo Claudio formó parte de la banda municipal, compuso bailables, y después de mejorar sus conocimientos en el extranjero (salió del país contratado por una compañía de teatros y llegó hasta el Brasil) ensayó el drama musical con su obra *América,* que dió a conocer en conciertos públicos, y después compuso *María de Cuéllar,* que se conserva inédita.

La danza dominicana, que empezó a componerse siguiendo el modelo puertorriqueño, llega a su apogeo a fines del siglo XIX. Muchas de ellas no son inferiores a las más bellas de Puerto Rico. Ejemplo es la danza de José de Jesús Ravelo dedicada a Flérida Otero Damirón.

A propósito de la música en los templos dice Pedro Henríquez Ureña:

—"Todavía a fines del siglo XIX se perpetuaban altas tradiciones en las iglesias de Santo Domingo; en mi infancia oí en ellas coros de la *Misa Breve* de Palestrina, del *Magnificat* de Bach, y de la *Ifigenia en Táuride* de Gluck; y uno de los coros de las *Sacerdotisas de Diana* se cantaba en el mes de María, en la iglesia de Regina Angelorum, *Capilla del Colegio San Luis Gonzaga.*

SINTESIS DEL SIGLO XX

Maestros que comenzaron a actuar desde el siglo XIX llegan hasta el XX realizando apreciable labor. Así José María Arredondo, Alfredo Soler, Gerardo Mena.... etc.

Licón Cambier y Toñé Ricart fueron compositores sencillos y amenos de bailables no exentos de humorismo.

Miguel Reina, español, contribuyó eficazmente con su enseñanza severa a mejorar la conciencia musical dominicana.

Peña Morel fué un compositor cuya obra permanece en gran parte desconocida. Escribió breves trabajos publicados en periódicos: "Notas Críticas"; pero no parece haber ahondado en los asuntos que trató. A ésto se agrega que carecía de dotes de escritor. A propósito de sus ensayos dijo Pedro Henríquez Ureña: "Sus estudios resultan difíciles de entender, tanto por el estilo de polémica como por el estilo enredado".

José de Jesús Ravelo, compositor de todos los géneros y especialmente de música sagrada, ha compuesto (y continúa sus labores de compositor) numerosas obras, citándose entre lo mejor de su producción el Oratorio *La Muerte de Cristo.* Dirigió desde 1904 el *Octeto del Casino,* agrupación en la cual entraron subsiguientemente otros ejecutantes, hasta llegar a formarse una orquesta que trabajó con éxito y aplauso. Dirigió asimismo, durante un largo período, el *Liceo Musical* hasta su reciente transformación en *Conservatorio Nacional de Música y Declamación.*

Junto al español Cándido Castellanos, que actuaba como maestro de violín, violoncelo y guitarra, se formó después otro conjunto que pronto se convirtió en agrupación numerosa. A la incipiente orquesta se llamó *Sinfónica,* y en conciertos públicos actuó con ella algún pianista extranjero de renombre.

Con los miembros de ambas orquestas y bajo la dirección del maestro y compositor español Enrique Casals Chapí, se creó hace pocos años *La Sinfónica Nacional,* entidad oficial que lleva a cabo meritoria labor de cultura, sosteniéndose, por sus programas, en una aspiración de alta categoría artística, y siendo para el público índice orientador. Con ella han actuado, como solistas, jóvenes concertistas dominicanos y artistas extranjeros que han venido en gira de conciertos.

La Sinfónica Nacional, montando las obras de los compositores nacionales, ha realizado labor de estímulo y solidaridad. Ha dado a conocer obras de Juan Francisco García, José D. Cerón, Rafael Ignacio, Enrique Mejía Arredondo, Enrique de Marchena, Luis E. Mena, Manuel Simó, Ninón de Brower, Julio Alberto Hernández, Antonio Morel Guzmán, Ramón Díaz, y de otros, que siguen muy de cerca las corrientes nuevas.

Nos han visitado en los últimos años artistas de renombre, algunos singulares en su instrumento: Jascha Heifetz, Rubinstein, Iturbi, Segovia, Arrau, y otros de no menor categoría; varios conjuntos de *ballet* y cantantes de magníficas actuaciones.

Realiza con éxito un curso de perfeccionamiento en el Conservatorio Nacional, el pianista italiano Mario Ceccarelli, refinado y dúctil, admirable en sus múltiples recursos con los que consigue plasmar la fisonomía y el colorido peculiares de cada una de las distintas escuelas históricas.

LA EXPRESION CULTA EN LA MUSICA DOMINICANA

El valor de los sonidos cambiará al variar su sentido interno, como el de la palabra. Una palabra, ¡un simple sonido!, podrá significar sentimientos diversos, y podría también carecer de significado si no la motiva una reacción interior. ¿Y qué diremos de un pensamiento musical? ¡Qué dimensiones expresivas podrá alcanzar si no permanece aislado, si se desarrolla enlazado a otros pensamientos que se suceden, que se encuentran, que se atraen, que chocan tal vez, o que se unen fusionándose en lograda plenitud! Si el mundo psíquico es como el mundo exterior, de multiplicidad infinita, qué de palabras, qué de sonidos, cuántos pensamientos y cuántos comentarios podrán ocurrírsele a quien sea artista verdadero, *creador,* en las letras como en el campo de los sonidos; lo mismo a los que trabajan los colores que a aquellos que esculpen la piedra.

¿Caminos impuestos? ¿Sendas trazadas? ¿Modelos señalados? No son necesarios. A mí líbreme Dios de esos artífices manuales que se arriman a las artes y no llegan sino a ser confeccionadores más o menos hábiles. Artista se puede ser sin realizar obra alguna. Basta el concepto exacto y puro de la belleza y el acercamiento íntimo al arte mismo, para que el artista se produzca. Y en cambio, la obra acomodaticia y convencional, realizada, pero no sufrida; elaborada, pero no desprendida del alma, será una práctica no sé hasta qué punto

útil; pero en ningún caso obra artística. Porque el arte, movimiento del alma, impulso, pasión santa y noble intuición del espíritu, nunca podrá nacer exclusivamente de las regiones frías del pensamiento, y menos aún de la voluntad, aunque ésta sea disciplinada. Disciplina y estudio se realizan por medio de la voluntad; pero una y otro son tan sólo puntos de apoyo para arrancar el vuelo y lanzarse al espacio infinito, al reino del sentimiento, donde no hay moldes ni trabas, donde no existe la limitación, porque el todo pertenece a todos. Y así vemos la multiforme creación artística que, como la luz, cambia de aspecto no en su esencia íntima, sino en la manifestación externa, en la manera de herirnos y de impresionar nuestra retina. Por eso cambia el colorido artístico en cada tiempo, según cambia la visión de los creadores y la sensibilidad y apetencia de los contempladores.

No tiene duración fija ninguna modalidad artística determinada; ni siquiera se ha de medir por la vida de un ejemplar humano, cuya existencia —una en el tiempo— puede durar varias etapas de la belleza universal, o de la porción de belleza que acaso lleva en sí mismo. No es infrecuente que un compositor viva a lo largo de toda su obra diversas épocas, es decir: diversos estilos; y que sucesivamente los practique adaptándolos a su manera personal. ¿Hará mal en seguir los caminos abiertos delante de sí, ya sean nuevos o reconstruídos? ¿Habrá hecho mal Stravinski en seguir primero un modelo culto determinado, y luego en adentrarse en los motivos folklóricos, para ensimismarse después en su propio yo, no imitando sino a Stravinski, hasta saturarse de sí mismo y "retornar" a los antiguos? Alas suficientemente poderosas hubo de tener para ascender en su vuelo —después de detenerse en distintos parajes— dominando el espacio, casi solo, y luego regresar hasta avecindarse con el estilo clásico. ¿Y qué diremos del venerable, del viejo maestro? ¿Fué Bach únicamente deudor de sí mismo? ¿Siguió sin desviación su alto y sereno espíritu religioso? ¿No sesgó acaso en la ruta, apartándose del estilo aus-

tero para familiarizarse con las danzas típicas, con los motivos populares? Pero no se limitó a los aires tradicionales de su patria: compuso zarabandas, pasacalles, chaconas, motivos que llegaban de España; bourrés, currantas, minuetos, que habían ido de Francia; gigas, que llegaron de Italia o tal vez de Inglaterra.... Y para su música religiosa escogió varias veces temas gregorianos popularizados ya en los templos.

No hay que decir que música nacional es toda la que componen, han compuesto y habrán de componer los compositores dominicanos. Lo mismo si es de forma erudita y aun novísima, como si arranca de los modelos populares; lo mismo si tiene una tendencia universal, que si se limita a expresar el lenguaje autóctono. De idéntica manera que en las letras, no se necesita que el motivo de inspiración sea rústico para que el sentimiento sea nacional. Si preferimos la vena folklórica, o si nos situamos en un ambiente refinado, poco importa: tan nacional puede ser lo uno como lo otro. No es el tema, son el matiz expresivo y la emoción los que deben ser criollos; y en realidad todo puede y debe abordarse con igual simpatía. Cuando ésto se realice, entonces y sólo entonces el panorama artístico de nuestro país se habrá completado.

De caminos trazados a distancia por manos extrañas, no hay que hablar. Háblese del despertar sincero, de la libertad de inspiración: háblese de poner un franco y apasionado amor en lo que se hace, recordando las bellísimas palabras de Tolstoy a los noveles artistas: trabajad con amor y lo demás se os dará por añadidura.

Sería de mentes o de cultura muy limitada pensar que la obra de los compositores dominicanos, para que sea obra nacional tiene que ser forzosamente inspirada en los motivos folklóricos, en un folklore musical que no se conoce todavía; pues hasta ahora, si se han hecho algunos trabajos sobre la materia no han sido generales, sino parciales. No está demás recordar que la inspiración puede despertarse con impresiones externas; pero que es cosa íntima y personal, que no se

debe dosificar, y mucho menos imponer. El respeto al alma ajena es gran virtud en críticos y maestros. ¡Pobre del novicio de las letras o de la música si el maestro o el crítico trata de obligarlo a seguir determinado estilo, aun en el supuesto de ser el mejor del mundo! Si tiene temperamento y personalidad, querrá ser consecuente consigo mismo y, sobre todo, libre. Es natural que el novel creador en sus primeros pasos siga un modelo, que será tal vez el más cercano (hasta los que llegaron a ser grandes maestros los siguieron); pero debe ser elegido por su propia voluntad.

Algunos compositores tienen tanta amplitud y se hace tan vasto su campo de acción, que asumen a un tiempo distintas actitudes, aunque no sea sino por un querer probar todos los manjares, para volver luego a lo que fija y determina su inspiración más lograda, a lo más conforme con su natural manera. ¿No vemos a un Beethoven emplear ocasionalmente temas populares (¡él, que llevaba un mundo dentro de sí mismo!) aunque no se creyera un rapsoda, un bardo de prosapia popular, como Schubert? ¿No hizo otro tanto Haydn? Y en época reciente o inmediata, ¿no han ido hasta el canto popular —por cierto más al extraño que al propio— maestros como Debussy, como Ravel, como Milhaud y tantísimos otros? Falla, al igual que Bela Bartok, es de los más fieles al canto popular nativo, y ha querido ser y ha sido al mismo tiempo universal.

Ampliarse, desdoblarse, universalizarse, es aspiración más humana y más noble que un nacionalismo mal entendido, mezquino, en el cual ni siquiera los que lo predican dan muestras de tener fe.

La escuela nueva no desdeña el folklore; muchas veces lo sustenta. Tampoco desdeña las formas clásicas: hace sonatas, hace sinfonías.... Su estructura es con frecuencia sólida y bien trabada. "Puentes de acero" dijo Stravinski que son sus propias obras. Los *nuevos* emplean también formas antiguas: sui-

tes de danzas, fugas.... ¿No son éstas, en la manera culta, formas tradicionales? La novedad consiste en el modo de tratar el sonido, que descansa en desusadas bases armónicas. Para los compositores de las últimas generaciones se han trastrocado los valores sonoros: en ellos predominan los sonidos que se creían secundarios; las notas que sólo parecían servir para eslabonar la cohesión sonora han venido a ser eje en que puede descansar el conjunto armónico. Un nuevo lenguaje musical ha aparecido, y yo me regocijo de que nuestros noveles compositores lo ensayen con éxito.

Pasará sin duda el nuevo estilo. ¿Qué no pasa con el tiempo? Pasó el romanticismo; pasa ya el impresionismo. Envejecerá también el nuevo lenguaje, que por descansar en lo más recóndito y no en lo que salta a la vista, requiere mayor permeabilidad en el oyente y hasta cierto punto más finura para ser captado y comprendido. El ambiente y el contenido sonoro es lo que ha variado, y no precisamente las formas. Y si la manera de concebir el continente, la forma misma, hubiese cambiado, ¿qué importaría para los que están dispuestos a recibir las nuevas corrientes? Como en la poesía de los nuevos, como en la pintura que parte de Picasso, en la música de hoy se dicen los mismos o parecidos pensamientos; pero se emplea un lenguaje distinto para expresarlos. ¿Cuándo no ha sido movediza y cambiante la expresión?

Los sonidos imprecisos, frecuentes en la música revolucionaria, que dicen como sin decir, que expresan como sin querer expresarlo todo, que tantas veces saben sostener una atmósfera de ensueño con sus matices desleídos, me hacen recordar a un pintor francés que presenta la Catedral de Nuestra Señora de París vista desde diferentes lugares. Sus cuadros están expuestos en el Museo del Louvre. El vetusto templo gótico, con su encajería de piedra grisácea, está velado por menuda llovizna, y bajo el tenue velo de la lluvia se levanta su belleza: lejana, imprecisa, vaga.... La materia, el asunto, quiere escapar a nuestra vista, que escudriña ávida y al fin logra cap-

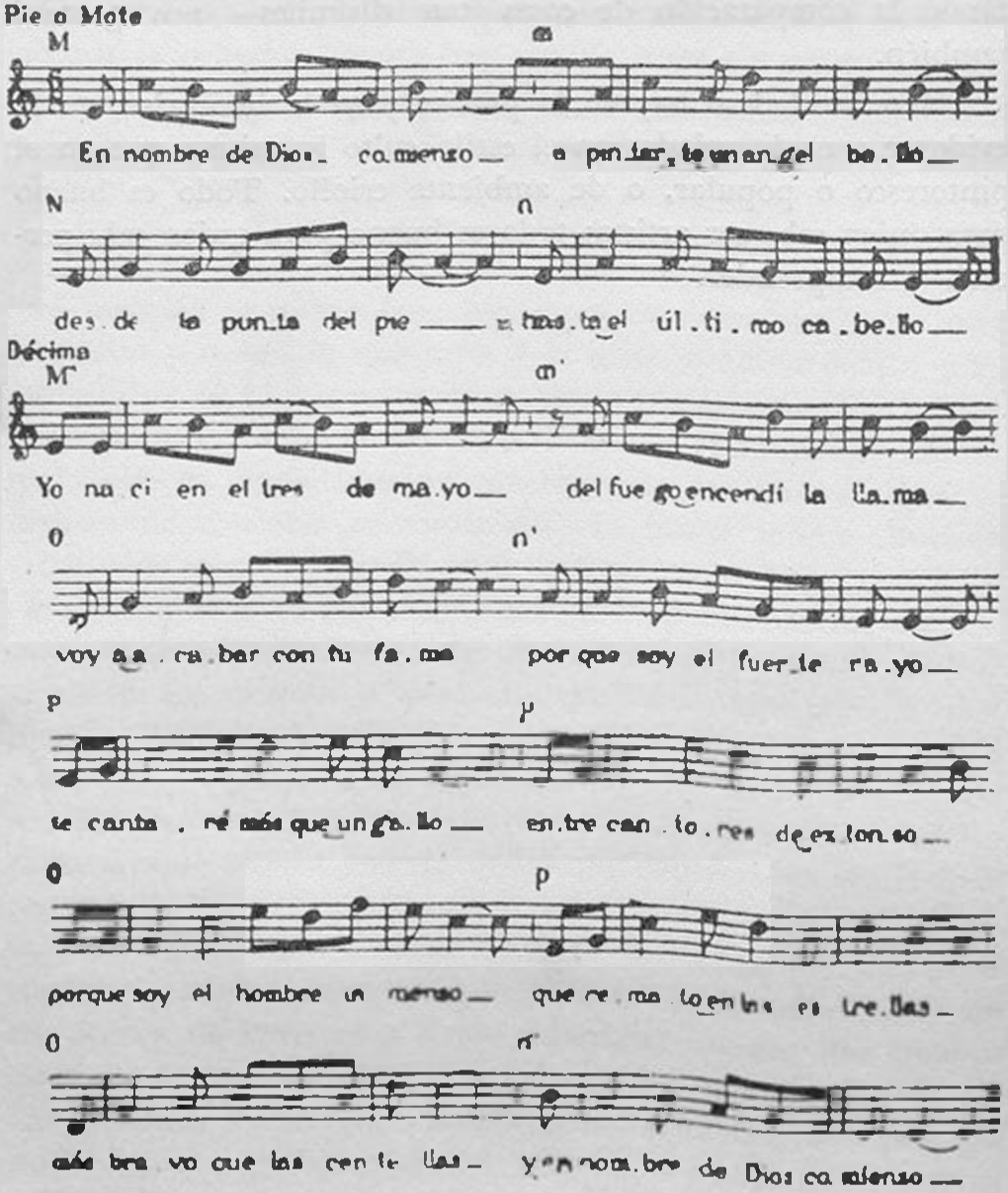
tar por completo el grandioso motivo. Incolora el agua, de un gris muerto los muros del templo.... Ni un estallido de luz; ningún color en su imprecisión y vaguedad.... ¿Nos gustará más, o nos gustará menos que la evidencia de un Leonardo o de un Velázquez? Ni más, ni menos. Sencillamente — y evitando la comparación de cosas tan disímiles— nos gustará también.

Arte verdadero hay en lo preciso y en lo impreciso; en lo evidente y en lo velado; en el estilo culto lo mismo que en el pintoresco o popular, o de ambiente criollo. Todo es bueno para quien sabe ser artista; todo es bueno para quien sabe percibir y comprender.

LAS CANCIONES

El tipo de canción genuinamente criolla en la República Dominicana es *la mediatuna,* melodía tradicional con que los campesinos cantan las décimas:

En nombre de Dios, comienzo.... (58)



(58) Melodía recogida por el profesor Juan F. García y adaptada por el profesor Vicente T. Mendoza.

En cuanto a la canción del género llamado "vulgar", puede decirse que ha sido de prodigalidad extraordinaria. No sólo las del país: las mexicanas, venezolanas, y sobre todo las cubanas, se repetían como del haber nacional, tanto que es difícil a veces poder precisar la exacta procedencia de algunas. De característica más culta, se difundía en Santo Domingo *Tú,* del compositor cubano Sánchez Fuentes, melodía que arrastra partículas preciosas de Beethoven (rondo de la Sonata Patética). La intervención de los Yanquis en la República Dominicana (1916-1924), ingrato paréntesis de nuestra vida nacional con ingerencias extrañas a la tradición, frustró la popularidad de canciones que llegaban de otros países de la raza hispánica.

También las canciones dominicanas salían de Santo Domingo y solían popularizarse. En este género hemos tenido bellas realizaciones y tampoco han faltado las de mal gusto. Pero, según dice Pedro Henríquez Ureña, "el gran pecado del arte vulgar no es que pueda errar. Yerra también el arte culto; yerra el popular, aunque no lo crean los idólatras del estado de naturaleza. El gran pecado lo lleva en su fuerza de destrucción, que lo empuja a segar las fuentes mismas en que bebe mejor: terrible paradoja". Así, la abundancia avasalladora de las canciones vulgares fué relegando a los campos más remotos de Santo Domingo *la mediatuna.*

Y si esto sucedía hace ya bastantes años. ¿qué diremos ahora, que las ondas de la radio llegan a rincones apartados, donde el campesino se enamora de las novedades que de ella aprende, creyendo que con el novedoso aprendizaje y el desdén por sus tonadas antiguas —de espaldas a la aldea— se hace cantador más apreciable?

No sólo el intercambio de canciones, la misma forma de la canción vulgar, menos característica y precisa que la popular, hace que no sea siempre fácil rastrear el lugar de nacimiento. Y vemos que canciones como *Cielito lindo,* que Don Francisco Rodríguez Marín tiene por española, tanto en la

Argentina como en México la tienen por propia. La que comienza: *En una tarde fresquita de mayo,* y la que dice:

En un apartado lago
De verde y frondosa orilla,

aparecen igualmente en cancioneros españoles. Ambas se cantaron mucho en Santo Domingo a fines del siglo XIX, y tan populares se hicieron que Julio Arzeno las recogió como dominicanas en su *Folklore Musical.*

La canción *A Florinda,* según noticias verbales, era popular en Puerto Plata de 1844 a 1850.

Como ejemplo de canciones, acaso no dominicanas y sí de antiguo popularizadas en la República, puede citarse *Canción de otro tiempo,* recogida en Paraíso, provincia de Barahona, y que hay quien asegura que es de letra cubana:

Está naciendo la aurora
Entre nubes de rubí,
Al canto de ave canora,
Y en tanto mi pecho llora,
Porqu'estoy lejos de tí.
¡Porqu'estoy lejos de tí!

De fecha más reciente y de matiz no menos extraño, es la siguiente, popularizada en Oviedo, Barahona:

Sobre las ondas de terso lago
Puse tu nombre cierta mañana;
Pero a medida que lo escribía
Venían las olas y lo borraban.

La Cinta Roja se cantaba hacia 1892 en aldeas del Sur, y también en Puerto Plata, donde la recoge Julio Arzeno:

La Cinta Roja,
Tu favorita,
No es tan bonita

Como la Azul.
La Roja luce,
La Azul es pura.
¡Por mi ventura
Viste de azul!

La letra parece aludir a los colores de la bandera nacional, o a las divisas de dos partidos políticos que en aquella fecha dejan de existir. No aseguro, sin embargo, que sea de invención dominicana.

Desde principios del siglo XIX la forma de canción que se llamó *guaracha* (que en España nació siendo bailable) se hizo tan popular en Santo Domingo como en Cuba. Nuestro poeta Bartolomé Olegario Pérez escribía en 1897:

¡Noche Buena! La dulce guaracha,
Olorosa a tomillo y berbena,
En los labios de ardiente muchacha
Se retuerce y estalla....

La *guaracha Dorila,* letra de Luis Morcelo y música de Alberto Vázquez, dominicanos:

No creas Dorila, mi dulce amada,
Prenda adorada del corazón,
Que olvidar pueda tus gracias bellas....

se hizo popular en la Habana en 1904.

Entre otras composiciones cultas, a las cuales se les adaptaron melodías de canciones popularizadas, pueden citarse *El Ave y el nido,* de Salomé Ureña de Henríquez; *A ti,* de José Joaquín Pérez:

Tiende la noche....

Mis deseos, de Federico Henríquez y Carvajal:

Yo quisiera alcanzar del eterno
Otros mundos de amor y delicias....

También fué frecuente la adaptación de letras de poetas españoles: de Espronceda, de Béquer.... Una danza puertorriqueña se cantaba en Santo Domingo con la rima que comienza:

Cendal flotante de leve bruma....

Asi mismo se aprovechaban letras de poetas hispanoamericanos; de Gutiérrez Nájera:

Entras al mundo por ebúrnea puerta....

De José Antonio Calcaño:

Si por mi tumba pasas un día
Y amante evocas el alma mía....

De Pérez Bonalde:

En el fondo del mar nació la perla....

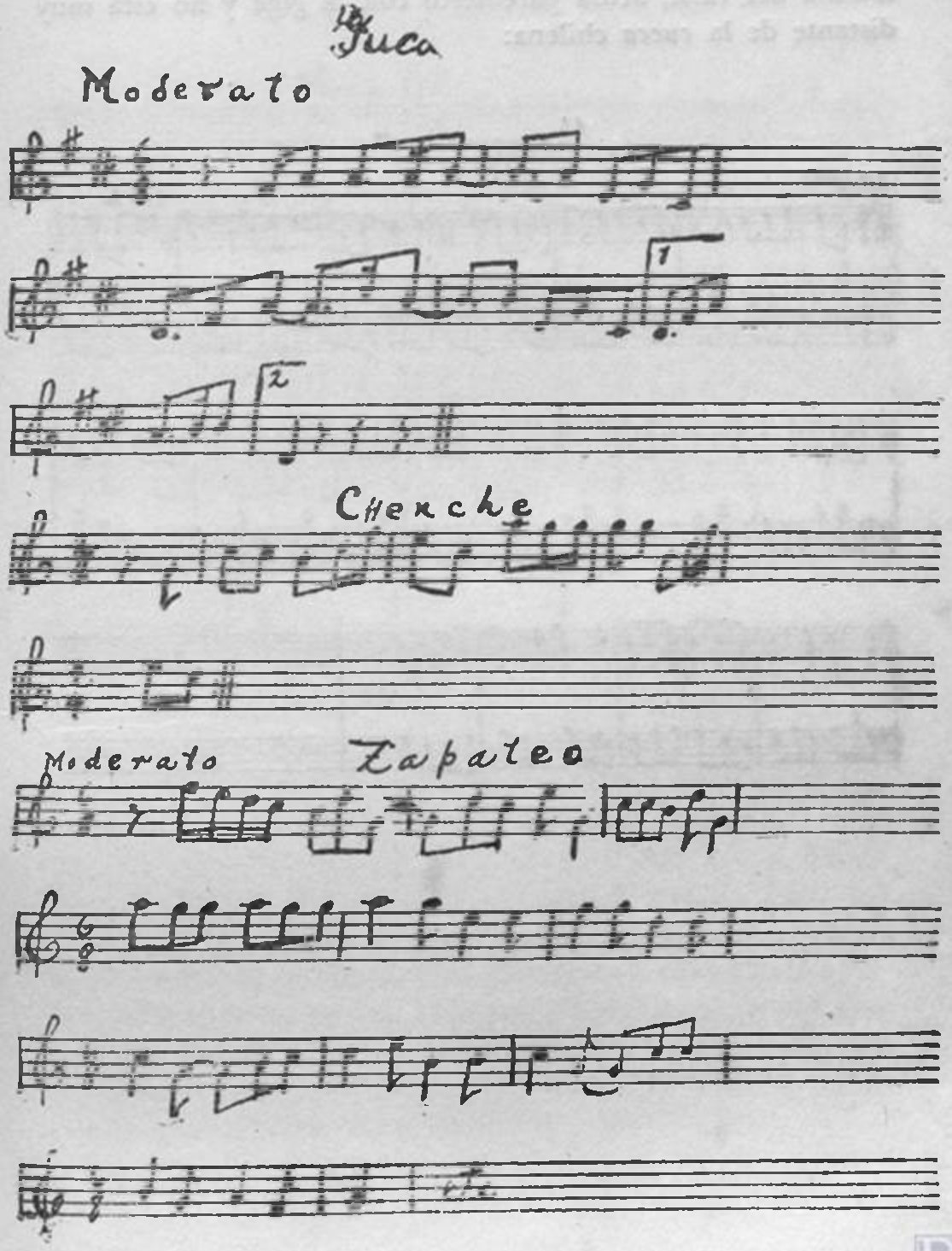
En una colección, *Canciones Dominicanas Antiguas,* recogidas y arregladas para piano por el maestro José D. Cerón (publicaciones de la Secretaría de E. de Bellas Artes) aparecen otros ejemplaros no menos interesantes que comprueban la interferencia de lo culto en lo "vulgar". Así en *El Silfo,* cuya letra es paráfrasis de una poesía de Víctor Hugo realizada por nuestro poeta Gastón F. Deligne; *Necesito olvidar,* con letra del poeta cubano Rafael M. Merchán (?), *Piedad,* letra del poeta dominicano Bartolomé Olegario Pérez.

En la citada *colección* el coleccionador no critica ni las melodías ni los textos literarios de las canciones. Queda, pues, pendiente este trabajo de investigación crítica que habrá de ser de utilidad verdadera.

RITMOS VERNACULOS

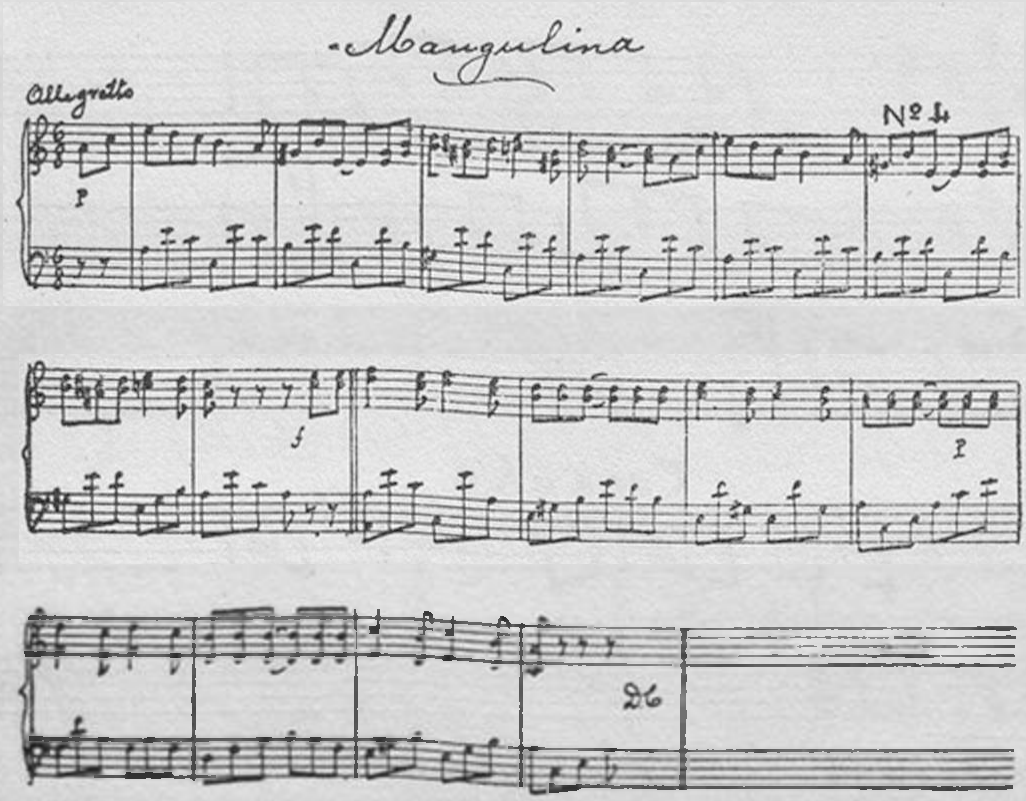
La *yuca* y el *carabiné* tienen parecido en la coreografía, y acaso sean variantes de un mismo ritmo.

El chenche tiene un ritmo que recuerda el tipo de danzas *andadas*: marchas, etc.

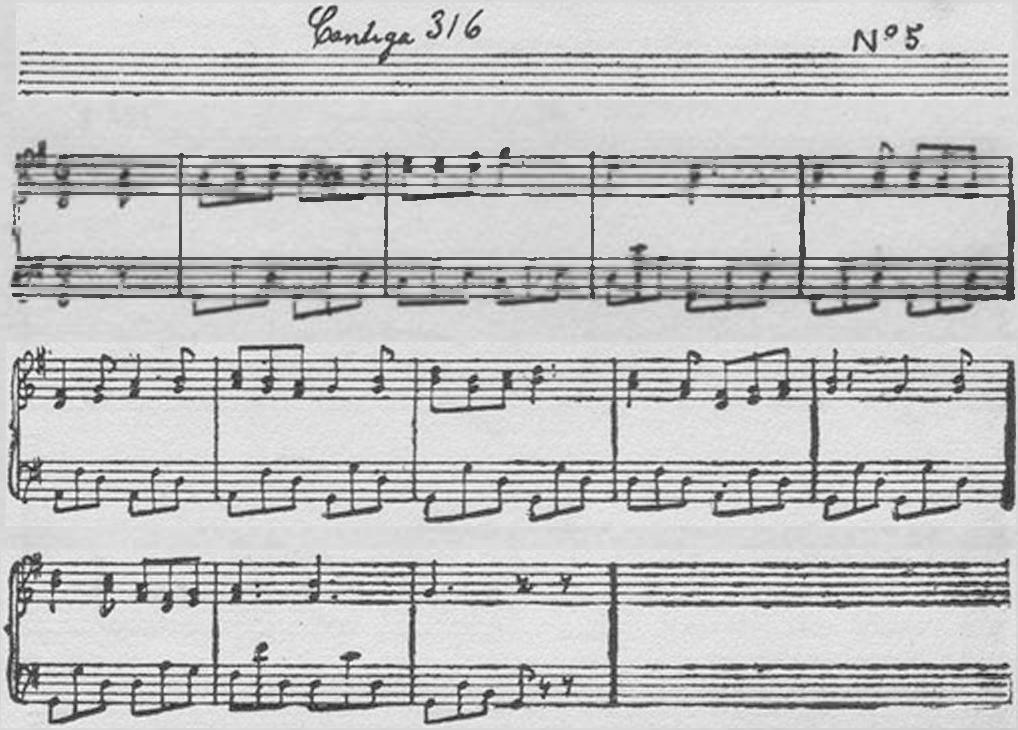


El *zapateo,* el *sarambo,* y el *callao,* son variantes de un ritmo primigenio que tal vez sea el *zapateado* español.

La *mangulina,* en pies ternarios, de la extensa y variada familia del valse, acusa parentesco con la *giga* y no está muy distante de la *cueca* chilena:

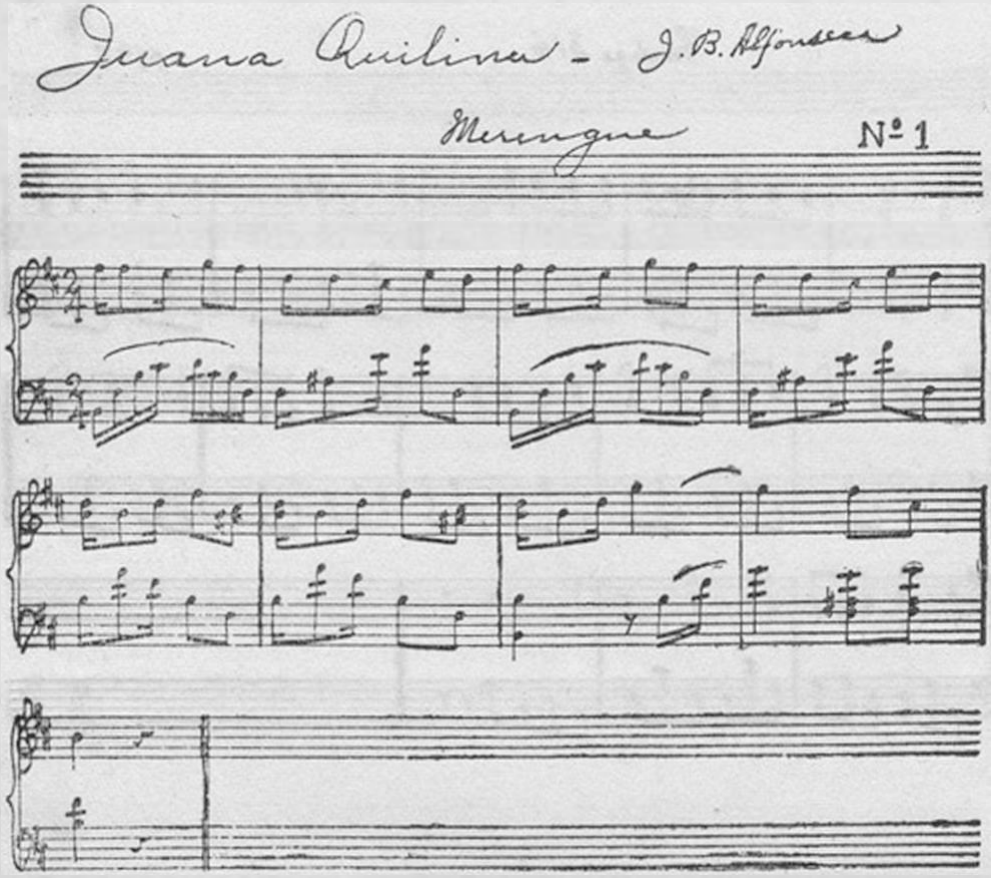


En la Cantiga 316 (transcripción de J. Ribera) armonizada por J. de Js. Ravelo, se encuentra el origen de la mangulina dominicana.



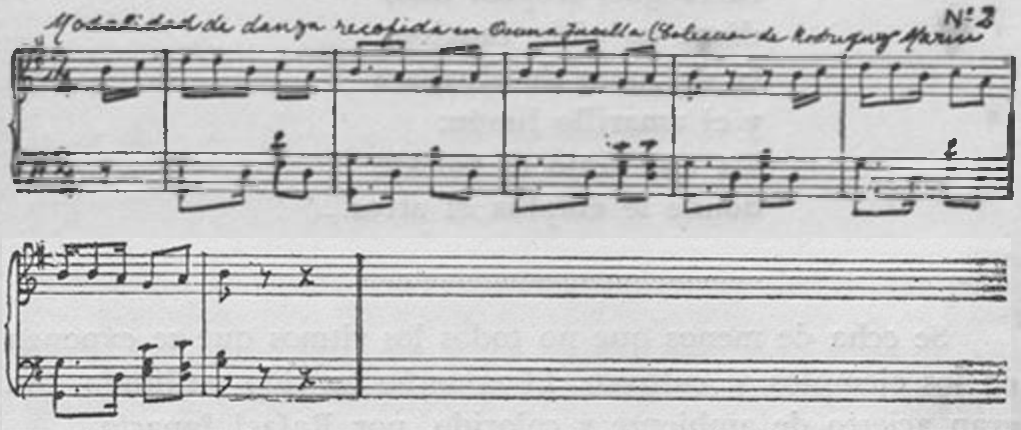
Don Federico Henríquez y Carvajal me dió a conocer un fragmento de un *merengue* de Alfonseca, cuya letra dice:

Juana Quilina va llorando,
Porque la llevan merengueando.



El *merengue* actual consta de una frase inicial o introducción, de la parte central y del estribillo o *jaleo*. Se ha impuesto ya como la danza nacional por excelencia, desplazando de los salones la abundancia de bailables de extrañas tradiciones y despertando unánime entusiasmo con su ritmo marcado por la insistencia de la síncopa, que comunica a los bailadores —y a los oyentes— un contento que los une en goce saludable y recíprocamente comprendido. En realidad no es otra cosa que una modalidad de ritmo de *"danza"*, modalidad que no es es-

trictamente autóctona, pues aparece con poca variación en otros países de hispanoamérica (quizás en todos) y asimismo se halla en España. Análoga estructura rítmica tiene el siguiente fragmento de antigua melodía anónima recogida en Osuna por Francisco Rodríguez Marín:



Al comprobarse que se encuentran en las Cantigas de Alfonso el Sabio los gérmenes primarios de nuestros ritmos criollos, claramente se manifiestan su antigüedad y procedencia, y si a veces pierden su natural belleza no será, por cierto, culpa de los ritmos.

Tema ha sido el merengue de opiniones mal fundadas y contradictorias, de razones frecuentemente equivocadas. Mientras tanto se hace oír la voz de uno de nuestros poetas jóvenes ([59]):

Merengue de la montaña,
en tu frenético son
se mezclan ají silvestre,
campanilla y girasol.
.....

---

(59) Iván Alfonseca: *Canciones del Mirador Azul.*

Nota: Los ejemplos de *zapateo, chenche* y *yuca* los debo a la generosidad del Profesor Juan Francisco García. Los de *merengue* y *mangulina* fueron publicados por primera vez en mi libro *La Música en Santo Domingo y otros ensayos,* año 1939.

En meridiano de legua
se clava la verde voz
de tu güira y tu tambora
y emborrachado acordeón.

Merengue, trópico mío,
dáme tu vieja canción;
la de zumo de albahaca
y el amarillo limón;
esa que trajo el paisaje
donde se empina el arroz....

.....

Se echa de menos que no todos los ritmos que se exponen en los ejemplos se cultiven. El *sarambo* ha sido estilizado, con gran acierto de ambiente y colorido, por Rafael Ignacio.

EN BUSCA DEL ORIGEN DE LOS RITMOS TRADICIONALES

Heredada por Roma la sabiduría griega, sólo se salvaron de la catástrofe que sobrevino al Imperio escasos fragmentos del arte musical heleno. Asegúrase que, recogidos por la naciente Iglesia cristiana, esos fragmentos fueron principio del cual emanó, con la lentitud de toda natural evolución, la música escolástica medieval. Si los restos de este arte clásico fueron bien o mal interpretados es cosa que aún está por averiguarse. Lo cierto es que las obras que tras asidua tarea se levantaron con las dispersas arenas de Grecia no fueron ágiles ni transparentes, ni de belleza depurada como debieron ser las voces que cantaron las glorias de Apolo y de Dionisos, sino áridas y embrolladas combinaciones sonoras.

Pero he aquí que irrumpe y se extiende por Europa otra música, una música nueva, de origen desconocido, que altera los sonidos y que usa tonalidades inusitadas. Música muelle y sensual, a cuyo influjo la carne se sobresalta o desfallece. Escándalo hubiera sido admitirla en el templo. El "salto del diablo", y otras atrevidas invenciones, claramente indican su procedencia impía.

Sin embargo, muchos andaban fascinados por los encantos de aquella "música ficta". El pueblo sobre todo —indocto y perspicaz— amó aquella música más asimilable, más conforme con su sentimiento natural, y más fácil al mismo tiempo de

retener en la memoria, e hizo suyo el contrabando anónimo, ya que los autores se escondían por no arrostrar la injuria. Y cantó y bailó al son de la "música falsa", que contenía tan gran caudal de emoción humana. Dejó a los sabios las eruditas polifonías que fatigaban su espíritu y prefirió a ellas la música que despertaba el corazón. Las canciones adoptadas se hicieron populares y se perdió el rastro de su nacionalidad verdadera.

El pueblo europeo había aprendido a cantar maravillosamente, como por arte de milagro.

Tarea difícil ha sido interpretar la *Música de las Cantigas,* de Alfonso el Sabio, pues no sólo la notación musical era incompleta en la Edad Media, sino que ha cambiado de entonces acá radicalmente. A pesar de que se lee que el Rey Sabio "hizo estos cantares y sones sabrosos de cantar y para ser cantados por juglares", pareció prudente a algunos conjeturar que, habiendo sido escritas para honrar a Santa María, debían ser composiciones sagradas y eruditas y no motivos profanos y populares; pero los maestros que emprendieron su traducción interpretándolas como música religiosa, tan sólo consiguieron por este camino sonidos desprovistos de belleza y expresión. Don Julián Ribera, con la ciencia y la intuición genial que acompañan al descubridor, quitó la herrumbre que los siglos amontonaron, demostrando con abundancia de datos críticos e históricos que *las Cantigas* de Alfonso el Sabio, que tanto y con tan nulo esfuerzo habían despertado la curiosidad de varios eruditos musicales, son ejemplares de música arábigo-andaluza, indentificándola al mismo tiempo con la "música ficta" de "temblantes semitonos y de dulces debailades" y con la popular española.

Los árabes, por antigua tradición, condenaban la música y no tuvieron músicos antes de Mahoma, quien a su vez prohibió tan deshonroso deleite. Los que debían guerrear para ganar el mundo a la fe del Profeta no podían abandonarse

a la molicie del canto y de la danza. Pero el pueblo, que no frecuentaba la letra, olvidaba el rigor del mandamiento y se inclinaba al vicio de la música —aprendida al contacto de los esclavos llevados de Persia y de los obreros que acudían de Bizancio— como a un placer fácilmente asequible. Los amos se complacían en la pecaminosa diversión de sus esclavos y, fascinados por el encanto de tan hermosas melodías, bien pronto en la misma corte del Califa se violó el expreso mandato del Profeta. A despecho de la conciencia que les reprocha el pecado, al extremo de achacarle desgracias y muertes, se entregaron arrebatados de entusiasmo a la práctica de la música, y es interesante notar que entre las mujeres hubo muchas que llegaron a ser habilísimas compositoras. La música seguía siendo, sin embargo, oficio de esclavos. Maldecido por el Califa fué un príncipe que deshonró su nombre entrando en el número de los cantadores. Pero el deleite que causaba aquel arte maravilloso era irresistible y los mahometanos acabaron por entregarse completamente y sin distinción de clases a sus encantos, al extremo de introducirlo en las mezquitas.

En el siglo IX, en la época precisa de su formación clásica, los sarracenos llevaron su arte a España. Muchos artistas pasaron a la Península y, entre ellos, por no sufrir las intrigas y envidias de su maestro Ibrahim —el Mosulí, de Medina, el más notable de todos, Ziriab, llamado por su prodigiosa voz y tez oscura "el pájaro negro". El exilado se estableció en Córdoba, y Andalucía fué con él el centro musical del mundo.

En España, como en Arabia, la música no era ocupación de personas honradas. Por eso el valiente y cristiano Señor de Vivar asegura, en alabanza propia, que nunca se apartó con mujeres a cantar ni beber. Pero la afición a la música vencería también allí el antiguo prejuicio. Muchas mujeres cristianas se hicieron cantadoras de profesión.

El canto que non sabes, oílo a cantadera

Propicia era la tierra; pues, como observó después Cervan-

tes, en España no hay mujer que no salga del vientre de su madre bailadora.

En la Corte del Rey Sabio convivían juglares de diversas razas y religiones: judíos, árabes, egipcios y cristianos, "para le facer alegría e solaz". Algunos moralistas se indignaban de que se enriqueciera con dones a los juglares, gente aventurera, holgazana y de mal vivir, y no faltó quien amenazara con la excomunión.

Tocar estrumento e decir canciones,
e por las plazas baylar e cantar,
de grandes daños e disoluciones
ya vimos e vemos seguir e manar.
Ir a las tabernas, los dados jugar,
blasfemar de Dios e volver peleas....
¡Si será mejor, Señor, tú lo veas,
en las heredades arar e cavar!

Pero el pueblo y los señores estaban apasionados por el canto de los juglares, y es lo cierto que éstos se encontraban presentes, no tan sólo en los banquetes y en toda diversión profana, sino también, sin exclusión de moros ni de judíos, en bautizos, en bodas y en las festividades de la Iglesia, y de tal manera avasallaba la corriente juglaresca, que clérigos, frailes y hasta santos se ajuglaraban.

Es curioso que la devoción y la juglaría estuvieran tan estrechamente unidas que no hubo juglar que alguna vez no fuera peregrino en Jerusalén, en Cosmpostela, o en Santa María de Reza, ni peregrino o devoto que alguna vez no se sintiera juglar.

Yo un galardón vos pido: que por Dios en romería digades un paternoster por mí e Ave María.

Caracterizaba la piedad española su unión con lo popular y cierta familiaridad con lo divino, en lo cual hay algo de

simpático y de grotesco al mismo tiempo. El rey prudente y sabio, "amador de buenos dichos y hechos", también se contagió de juglaría y encontró bien decirle a la Virgen su ruego en los ritmos profanos que se habían vulgarizado.

—Señora, por amor de Dios,
aved algún duelo de mí.

No había lugar en España donde no se hiciera música; gran deleite y contento daban los cantadores "con las guitarra e viola que las coitas embota".

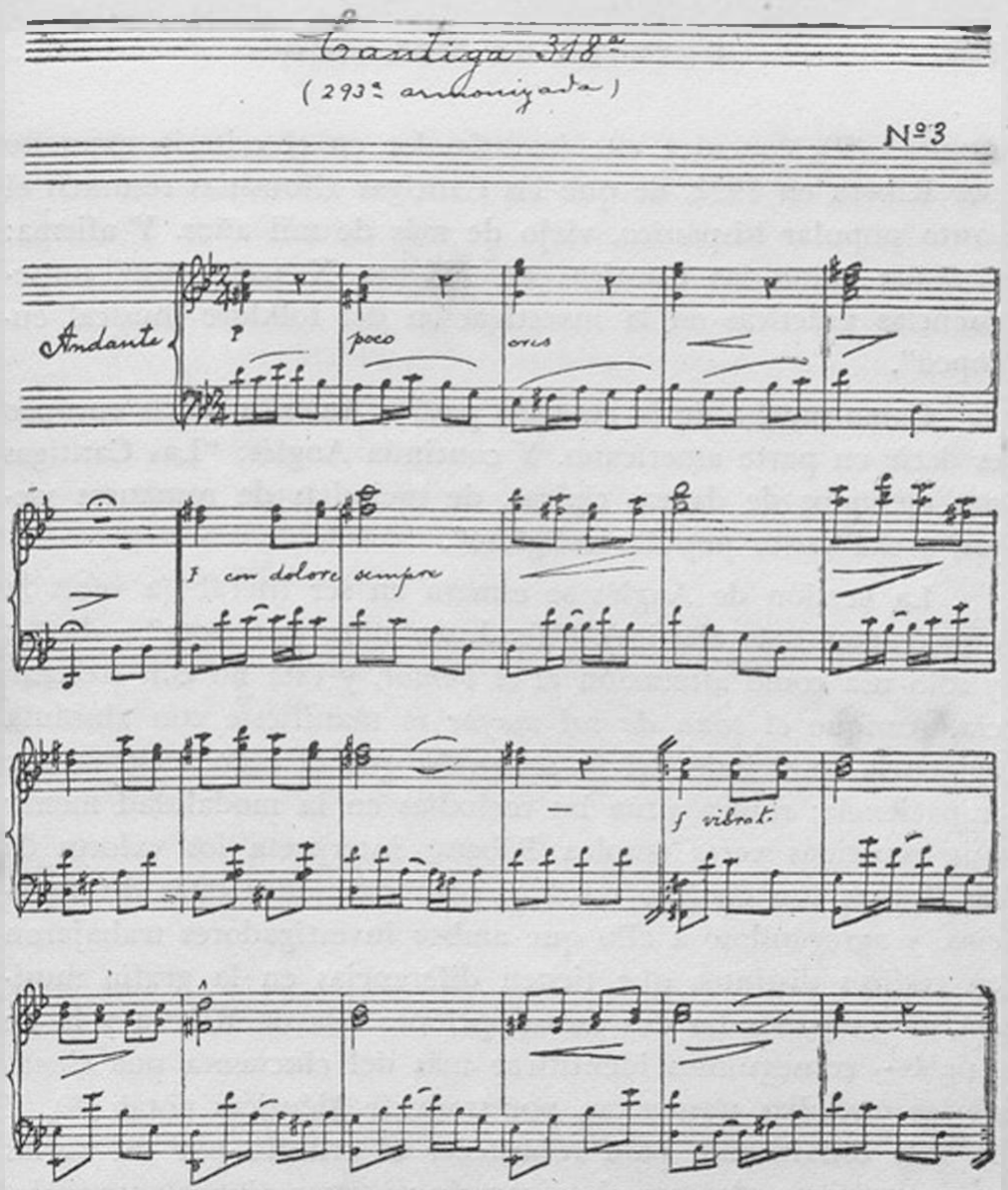
Hasta las enfermedades se curaban con hermosos sones; que no había, para sanar dolencias, como escuchar a los juglares. Y de todos los pueblos de Europa acudían a Andalucía para aprender a tañer y a cantar de tan deleitosa manera. Los trovadores provenzales y los minnesinger alemanes no hicieron con frecuencia otra cosa que cambiarles la letra a las melodías que aprendieron de los andaluces.

La música llevada a la Península por los árabes se enriqueció en Andalucía con innovaciones que le dieron un carácter nacional. De Andalucía se extendió a las demás regiones españolas, y de la Península se exportó al resto de Europa y más tarde a América. Y con la música viajaron también los instrumentos: el laúd, que se usó en Europa hasta después del Renacimiento, y la vihuela, y la guitarra, que se hicieron tan populares en la América española.

Los ritmos que practicaban los árabe-andaluces eran el "hezech" (ligero y lento), el "rámel" (ligero y lento), los "taquiles", y el "majurí ([60]). Estos ritmos se admite que son la materia prima de gran parte de los bailables antiguos y modernos. En el hezech y el rámel lentos están comprendidos los himnos y marchas solemnes, cortesanos y religiosos. Los jugla-

(60) De Majure: taberna.

res de gesta debieron de cantar en esos ritmos las leyendas heroicas y las vidas de santos, que repetían camino de los santuarios para encender el fervor de los peregrinos. Ejemplo de un canto de romero es la cantiga 309, transcripción de Don Julián Ribera. El rámel ligero es el ritmo del valse y, si menos ligero, de mazurca, de minueto, de barcarola.... De este género es la cantiga 306, la cual, por no tener sabor ni reminiscencias árabe-andaluzas, agudamente sospecha Ribera que haya sido transmitida de Grecia, libre de contaminaciones extrañas. En los taquiles —primero y segundo— están comprendidos la muñeira gallega, los cantares de gitanos, la soleá, la playera y el cante jondo. El hezech ligero es el ritmo de la jota, "que originalmente se midió a dos tiempos". En este modelo rítmico vemos comprendidos la polka y varios ritmos típicos norteamericanos. Parece ser el ritmo que comprende más amplias modalidades y el que ha alcanzado mayor universalidad. En el majurí están comprendidos el tango argentino y la habanera y sus derivados: danzón, son, y el merengue y el carabiné dominicanos. En la cantiga 299 puede señalarse el origen remoto de la habanera. La cantiga 318 coincide con nuestra danza en las modalidades que la caracterizan, sin faltarle la introducción, el clásico paseo.



Los ritmos andaluces viajaron en todas direcciones, y los pueblos que los recibieron adoptaron aquel o aquellos más conformes con su temperamento. Las derivaciones del majurí medieval, de belleza sensual y frágil, han prevalecido con admirable insistencia en las Antillas y en otros países de la América Española.

*

* *

En *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio,* transcripción y estudio crítico por el P. Higinio

Anglés ([61]), concurre este investigador en el criterio expuesto por Ribera en 1922, de que las Cantigas alfonsinas resumen el canto popular hispánico, viejo de más de mil años. Y afirma: —"Nada como las Cantigas de Alfonso X para sacar consecuencias prácticas en la investigación del folklore musical europeo".

Como mucho de lo europeo pasó a América, decir europeo es decir en parte americano. Y continúa Anglés: "Las Cantigas son ejemplos de danzas típicas, de melodías de romances viejos, y del canto popular religioso".

La versión de Anglés se esmera en ser literal (a veces la quisiéramos más elástica). "Traduzco nota por nota" —dice—; y sólo usa como alteración el *si bemol,* y este no con frecuencia. Aunque el *tono de sol mayor* se manifieste con absoluta evidencia, prescinde del *fa sostenido* que el oído reclama con impaciencia; nunca sitúa las melodías en la modalidad menor que repetidas veces emplea Ribera; interpreta los valores de las figuras con distinto criterio; pero con todas estas divergencias, y agregándose a ello que ambos investigadores trabajaron en códices distintos que tienen diferencias en la grafía musical, si cotejamos las dos transcripciones —la de Ribera y la de Anglés— conseguimos identificar más del cincuenta por ciento de las melodías transcritas, por traducir idénticas notas ([62]). Y lo más convincente para robustecer el criterio por mí varias veces expuesto, de *que el origen de nuestros ritmos vernáculos puede llevarse hasta los días del Rey Alfonso el Sabio,* es que a pesar de las divergencias en el método de transcripción la labor de ambos maestros viene a concurrir en el para nosotros *punto central,* el cual esclarece a todas luces los problemas secundarios que de él se derivan. Y este punto central que nos satisface identificar al recorrer ambos trabajos, que con méto-

(61) Barcelona, 1943.

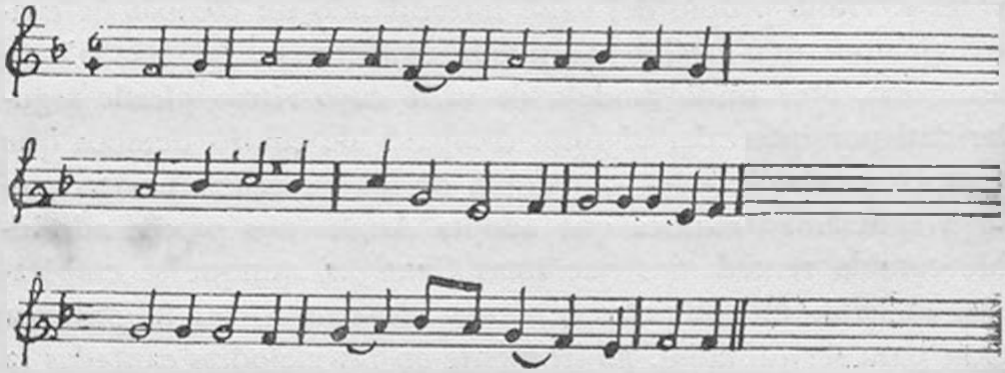
(62) La numeración de las melodías casi nunca concurre con las transcripciones de Ribera.

dos distintos alcanzan resultados similares de carácter y ambiente, no es otro que el hallazgo, tanto en Anglés como antes en Ribera, del origen lejano de nuestros ritmos vernáculos, y de aquellos otros que por haberse universalizado se nos presentan como carentes de características típicas. Así el ritmo de valse, que puede fácilmente identificarse en las Cantigas Nº 83, página 91; 284, pág. 315; 295, pág. 326; 304, pág. 334. La Nº 306, pág. 336, es un valse precioso. Anglés rompe por dos veces el ritmo propio del valse intercalando un compás de cuatro tiempos que fácilmente puede modificarse. La Nº 317 es, asimismo, otro lindo modelo de valse cuyo ritmo pierde regularidad por intercalar algunos compases de cuatro tiempos que rompen la unidad rítmica, propia de los bailables. La frecuente irregularidad rítmica que adopta Anglés nos parece admisible cuando recordamos que estas Cantigas, aunque se emplearan en ellas movimientos y ritmos de danzas, en la práctica eran para ser cantadas. Es frecuente en las melodías cantadas la alteración del compás, pues la voz busca instintivamente un ritmo menos uniforme, más conforme con la naturaleza, menos rígido y más flúido. Esto que ha hecho por instinto artístico el cantor popular desde la Edad Media, es lo que buscan y ya realizan algunos compositores contemporáneos con recursos de amplia y atrevida cultura: un ritmo que pierda en objetividad y rigor lo que gane en libertad y subjetividad. Ahí se llegará, a no ser esclavos de la medida.

Como tipo de mazurca puede verse en Anglés la Cantiga 303, pág. 333. Pero tanto la mazurca como el valse son ritmos universizalizados. En la Nº 280, pág. 311, podemos ver un ejemplo de canción bailable muy cercana, con sus típicos tresillos, a nuestra danza antillana.... También en la Nº 327, medida a dos tiempos, aparece con insistencia el tradicional tresillo combinado con el ritmo binario. En la Nº 56, pág. 64, melodía sincopada, encontramos mucho de nuestra expresión criolla. Si en lugar de leer en 3 por 4 leemos en 6 por 8, cosa

nada difícil, se acentúa aún más la familiaridad, (la actualidad, me atrevo a decir) de nuestra modalidad característica. Es lo que puede comprobrse en la Nº 328, pág. 359, en 6 por 4 (dos tiempos en ritmo ternario) melodía en la que se encuentra con frecuencia la típica síncopa, y en la que se descubren similitudes con nuestro *merengue*.

Cantiga 328 (transcripción de Anglés).



Desde 1790, el Abate Juan Andrés, de la Compañía de Jesús, después de examinar un códice encontrado en el Escorial formuló la opinión de que los árabes, "secuaces de la doctrina musical de los griegos, no la abrazaron sin examen, teniendo más exacto conocimiento de la parte mecánica de los sonidos (aplicando leyes físicas a los instrumentos) que sus mismos maestros". Y consideró que el uso muy frecuente de palabras griegas, que aparecen en el texto escritas en árabe, "muestra cuánto tenía de griega la doctrina árabe de la música".

Monseñor Higinio Anglés, quien aprovechó la colaboración de un romanista, niega con énfasis el remoto origen arábigo de los ritmos y melodías que, partiendo de Andalucía, llenaron el mundo europeo en la Edad Media. No es cosa primordial para nosotros los de América que el origen de la música popular española, y por extensión la europea, sea o no de procedencia árabe. Para nosotros, americanos, creo que nos basta con entroncarnos con la hispánica. Lo más lejano pierde

para nosotros el interés inmediato. Sin embargo, no sobra exponer el criterio que del discutido asunto sostiene Menéndez Pidal, de cuya sabiduría y ecuanimidad científica todos estamos de acuerdo en tener absoluta fe:

"Poseemos abundantes testimonios de la estimación en que las cantadoras andaluzas eran tenidas en la Europa inmediatamente anterior al despertar de la poesía trovadoresca". La lírica medieval árabe-andaluza adoptó, entre otras, la forma de zéjel, forma estrófica propia de una canción coral, e influyó en el primero de los trovadores conocidos: Guillermo IX, Conde de Poitiers y Duque de Aquitania. La argumentación que impugna esta tesis —dice Menéndez Pidal— es ineficaz. La canción árabe-andaluza apadrina el nacimiento de la poesía lírica de las naciones modernas de Europa. Afirmación ésta —agrega— muy puesta en duda, muy discutida. Cuando surge la poesía trovadoresca, ya hacía dos siglos que existían maestros de la lírica árabe-andaluza. Pero ¿cómo ocurrió el necesario contacto? Las relaciones entre las cortes señoriales de Francia y España eran íntimas, las relaciones matrimoniales continuas, las comunicaciones por medio de viajes fueron también frecuentísimas: Guillermo de Aquitania estuvo en Aragón, y Marcabrú también estuvo en España, quizás en Toledo. Porque no hay que olvidar que Aquitania era región de abolengo prehistórico ibérico, y que la peregrinación a Santiago era devoción particular de los duques de Aquitania. El hijo del trovador Guillermo, habiendo ido como peregrino, murió inesperadamente en el mismo templo de Santiago de Compostela.

El zéjel fué producto de dos culturas: la árabe y la románica, y estaban escritos en una mezcla de árabe incorrecto y de la lengua aljamí o romance. Esa poesía biligüe de una cultura bilingüe y birracial se difundió (con música, puesto que era para cantarse en coro) por el mundo románico. "He llegado a la conclusión —dice Menéndez Pidal— de que el zéjel

se propagó en Europa". En Francia con sus trovadores, en Italia con los primeros franciscanos, que así mismos se llamaban "juglares de Dios". No hay que asombrarse. Está demostrada la gran fuerza expansiva que en el siglo XII tuvo la cultura árabe, muy superior entonces a la latina. "Los cuentos árabes, traducidos al latín, se tomaron como modelo en todo el Occidente; en ellos se inspiraron Don Juan Manuel en España, Bocaccio en Italia, y Chauser en Inglaterra, los tres máximos novelistas". Un arzobispo de Toledo hace traducir obras de astrónomos, matemáticos, botánicos y filósofos árabes, que asombran a los escolásticos cristianos, marcando un gran momento de la cultura del mundo occidental. "¿Cómo no reconocer —se pregunta Menéndez Pidal— que la propagación de la canción andaluza debe ser un hecho conjunto a esos dos hechos indiscutibles e indiscutidos? Y es muy posible que la canción moro-andaluza se abriera paso en todo el mundo europeo antes de que los otros tesoros de cultura que recibía España de los árabes, pues la música no necesita traductores para volar por todas partes, aun a los lugares más distantes".

"Atendiendo a la supremacía de la cultura árabe en los siglos X al XIII y a la mayor antigüedad que en todas las cosas tienen los ejemplos arábigo-españoles, la explicación más natural es suponer que la poesía románica imitó a la árabe, como afirma la teoría arábigo-andaluza".

La aludida teoría asegura lo mismo de la música. Las pruebas abundan y ampliamente se precisan; pero como dice Menéndez Pidal: "El derecho a la no persuación queda siempre ejercitable, pues en las ciencias del espíritu nada se puede probar indiscutiblemente".

De las rimas de las cuatrocientas Cantigas de Alfonso el Sabio un ochenta y dos por ciento son zéjeles, forma típica de la lírica arábigo-andaluza. En cuanto a la música, sería igualmente de Andalucía. Y concluye Menéndez Pidal:

"En sus obras científicas Alfonso X aprovecha muchos ele-

mentos de la ciencia árabe: algo así hará también en su gran obra lírica musical, y digo esto en apelación de la sentencia de doctos musicólogos modernos que dicen que las Cantigas no tienen nada que ver con el arte arábigo".

•
• •

En el prólogo de Poemas arábigo-andaluces ([63]), el arabista E. García Gómez sostiene:

"Con Zir-Yab, *el pájaro negro* (821-852) entraron a bandadas en Andalucía las canciones orientales, de remoto origen greco-persa, que han sido la matriz melódica de nuestra música nacional. Las aportaciones culturales de Persia y de Bizancio se fundían con la vieja solera andaluza".... "La convivencia de todas las razas y de todas las religiones había creado en Andalucía una atmósfera diáfana, exquisita.... El poder asimilador de Córdoba lo aceptaba todo; pero todo lo transformaba depurándolo.... Llegan también misiones cristianas de Occidente, o cortejos bizantinos.... Un mundo nuevo de cultura fermenta en Córdoba: discuten los maestros, cantan las esclavas, versifican los poetas.... Todos eran poetas, tenían un delirio por la poesía.... Cualquiera labrador que guiaba su carreta de bueyes podía improvisar"....

"Mutamid, rey de Sevilla, (1068-1091) elevado al trono de su padre, llena de música los blancos palacios entre los olivos del Aljarafe".

Cuando los Almorávides, (1091-1146) los hijos del desierto, invaden y predominan en Andalucía, la alta cultura se debilita. Los artistas en gran número se desplazan acosados por la rudeza e incultura de los africanos. Los deliciosos arabescos literarios ceden el paso a la poesía vulgar y popular; la poesía abandona las formas aristocráticas para escoger una forma más

(63) Espasa-Calpe. Buenos Aires (Argentina) 1942.

espontánea, juguetona y en ocasiones desvergonzada, en el zéjel, que "era como una voz en la calle", la voz, la risa y el canto del pueblo de Andalucía.

Pero en la memoria de este pueblo, que todo lo convertía en arte, se conservará el recuerdo de mejores días. De aquellos en que el Rey Mutamid cantaba:

> ¡Cuántas noches pasé deliciosamente junto a un recodo del río con una doncella cuya pulsera evocaba la curva de la corriente!
>
> Se pasaba el tiempo escanciándome el vino de su mirada, y otras, el de su boca.
>
> Las cuerdas de su laúd, heridas por el plectro, me extremecían como si oyese la melodía de las espadas en los tendones del cuello enemigo....

Cuando el Rey poeta Mutamid y su familia embarcan para el destierro, Ben Al-Labrana tendrá presente un plañidero canto popular, para lamentar su partida:

> Partieron los navíos, acompañados de sollozos, como una perezosa caravana que el camellero arrea con su canción....

Y si en los jardines los pájaros cantan, "gorjean en las ramas como si fuesen cantores inclinados sobre los laúdes"....

El baile completaba los cantares. El bailarín,

> "Con sus variados movimientos juega con el corazón.... ondulante como la rama entre los jardines; juguetón como la gacela en su cubil. Con su ir y venir juega con la inteligencia de los espectadores, como la fortuna juega como quiere con los hombres"....

II

El folklore musical, en el sentido de música tradicional, es tema interesantísimo de investigación y de estudio. Cuando decimos *tradición* no pensamos en una cosa que ha nacido sin paternidad, sino en algo que habiendo perdurado a través de los tiempos, ha envejecido en nuestro suelo y que conservamos arraigado en el alma. Toda tradición es cultura, familiar o doméstica, y aun callejera; pero cultura al fin, acumulación de conocimientos. Y cualquiera que ella sea no la hemos improvisado, la hemos adquirido por un relato escrito o trasmitido de viva voz. Necesita toda tradición del agente trasmisor para poder subsistir; necesita del relator que refiera, que repita. Sin este mediador no existiría la tradición. Y el mediador, si es que ha enseñado, si es que ha sabido siquiera repetir fielmente para que la cosa aprendida no se pierda mañana, debe tener cierta superioridad de ciencia, debe haber sido a su vez enseñado.

La cosa es bien clara. ¿Quiénes son al presente los que mantienen viva nuestra tradición musical? ¿Son acaso los ignaros campesinos? ¿O nacerán tal vez las composiciones musicales por generación espontánea? Son nuestros compositores los que no han dejado morir la tradición; pero ellos a su vez la aprendieron de viva voz o de obras escritas anteriormente.

La música es una ciencia complicadísima aun para interpretarla, mucho más para componerla, y sería extremada

ingenuidad imaginar que pueda producirse sin previos conocimientos.

La crítica literaria ha topado ya con la realidad muy diferenciada y humanísima del autor anónimo que antes se presentaba a nuestros ojos cándidos con una existencia fantasmagórica. Hoy sabemos que estos hombres despreocupados de póstumas glorias no poseían un conocimiento infuso de las letras y de la poesía, sino que eran gentes instruídas en la ciencia de la palabra escrita; que todo juglar que cumpliera bien su oficio "era hombre bien razonado, que sabía bien leer", y que solía ser entendido en la Biblia y hasta en griegos y latinos.

En la música, tanto o más que en la literatura, abunda el autor anónimo; no por anónimo menos real que la persona del poeta y sí tan misteriosa como él.

Para encontrar el origen más remoto de nuestra música tradicional hemos tenido que retroceder muy lejos. Detengámonos ahora en los juglares medievales, tipo de cantor que sobrevivió en España hasta después del renacimiento. Ellos fueron simultáneamente creadores de la poesía en lengua vulgar o romance, y modificadores de la música que debía extenderse, con el descubrimiento de América, a un mundo nuevo.

Las reales casas españolas, tanto la de Aragón como la de Castilla, no sólo toleraban a los juglares —gente desacreditada por su vida desenvuelta y pendenciera— sino que no podían pasar sin ellos. Y así no había noble de buen tono que no mantuviera un séquito de juglares. Sin embargo, aunque con entrada a las cortes, la música juglaresca privaba en ser popular, es decir, para el pueblo numeroso y variado, no para minorías selectas. Alardea de popularidad y en ello finca su orgullo.

Fueron populares los juglares (y esto es característico de poetas y compositores españoles); pero en ninguna manera plebeyos. Tampoco incurrieron en amaneramientos. Su arte no necesitaba complicaciones para triunfar, porque supieron con-

servar la tradición clásica de la belleza. Viajeros incansables, tenían acceso en las cortes extranjeras, y aun en los templos y a despecho de los eclesiásticos que condenan su despreocupación moral, tenían habilidad para introducirse. A propósito de este abuso dice el severo Padre Mariana: "No podemos negar haber entrado en los templos no pocas veces y oído cantar en ellos torpes sonadas tomadas de cantarcillos vulgares, y no se puede declarar con la lengua la grandeza de esta maldad". Pero la juglaría llegó a hacerse indispensable. Durante siglos enteros encontramos a los juglares en todos los lugares de peregrinación, junto a reyes y a obispos, en banquetes, bautizos y matrimonios; portadores de noticias, divulgadores de escándalos, repartidores de alabanzas y diatribas; haciendo oficio de mensajeros, son precursores de la hoja impresa que contribuirá más tarde a hacerlos desaparecer. ¡Casta pintoresca la de estos juglares! En su vida más o menos errante y en su papel, tristemente irónico, de dispensadores de regocijos, preparan el camino a las compañías teatrales ambulantes, y a pesar de sus vicios, ciertos o imaginarios, fueron grandes civilizadores. Ellos, u otros, imitadores suyos, difundieron y popularizaron esa preciosa música que se haría criolla en tierras de América.

La existencia de los cantadores ambulantes es profusa en España hasta el siglo XVII. ¡Qué invasión de sonidos! No habrá quien tropiece con dueña, labrador o arriero, sin escuchar algún cantar. ¡Y qué decir, si hasta los reyes y los clérigos se contagiaban de juglaría!

Viajaron los sonidos a las tierras de ultramar. A falta de profesionales, ¿no sabrían hacer de juglares los soldados conquistadores?; y en las iglesias y conventos ¿no habían entrado ya los aires populares con las castañuelas y villancicos de navidad? Letrados, hombres diestros en la prosa y el verso, doctos en humanidades y teología, se establecieron en Santo Domingo; pero también los hubo hábiles músicos "de tecla y voz".

Y aun sabemos que de nuestro suelo salieron más tarde los que habían de ser iniciadores en tierras vecinas de la música como ciencia, es decir, como arte aprendido. No vanamente llamaron en Cuba a los dominicanos "los civilizadores".

Asiento inicial de los conquistadores, y aun exclusivo y único durante los quince años inmediatos al descubrimiento, fué la Española el primer país de América en que se trasegaron las costumbres y la cultura hispánicas. Trasiego rápido, llevado a cabo sin grandes dificultades, por la misma endeblez del sujeto indígena. Aquí acuden familias principales, familiares de la Corona, y a más de los hombres de aventura y espada, grandes varones de ciencia y de virtud. Pronto se forma una sociedad aristocrática y culta. En ella vive la dama lujosa, linajuda y encopetada, la de grandes ocios y fútiles preocupaciones; el soldado arrogante, de implacable engreimiento, que con su espada quería hacerse dueño del mundo; el fraile infatigable en el estudio, que contemplando nuestro cielo meditaba en el otro, en una vida sin siervos y sin amos; y hasta monjas que sabían decir en verso sus místicos amores.

No trataron los españoles de conquistar prosélitos para levantar una cultura de caracteres autóctonos. Esto hubiera sido tarea de siglos. En general sólo se les exigía a los naturales que confesaran una fe que sus almas impreparadas no podían entender. No profundizó el arado en el terreno virgen; la paciente tarea de cultivar las mentes indígenas, aunque se insinuara desde la Corte, no se pretendió. La cultura española vino a vivir su propia vida, como un objeto que se muda de lugar sin menoscabo, o como rama desgajada del tronco cuyo fruto no habrá de ser una sorpresa.

Al trasiego de las letras hubo de concurrir el de la música. Es improbable que las damas españolas se alejaran de su país natal sin un séquito de tañedores y cantadores de oficio. Placer que hasta a los hombres de armas deleitaba, lujo que la costumbre hizo habitual y casi obligada diversión en la Península, ¡cuánto más en las tierras de aquende el mar,

donde sería obsesión el recuerdo de la patria vieja! Pero si es tan sólo lógica conjetura que la música profana fuera desde entonces en nuestro suelo asalariado menester, es dato comprobado que se prodigaba gratuitamente y que la afición al canto fué general, excesivo y aun vicioso halago.

III

Maravilla fué y es la canción española, como lo fué y es el *Romancero*. Romances y cantares que, siendo de excepcional belleza y finura, andaban, como nos dice Cervantes, "de boca en boca, por calles y plazas". No sólo en boca de los caballeros, sino en la de escuderos y dueñas: hasta en la de arrieros, labradores y mozos de mula.

Al chocar con América —con la América nuestra— se fragmentó en mil pedazos el cancionero español, y de los fragmentos dispersos nació la música popular americana. El hecho es de evidentísima realidad, sin que esto sea negar que en algún otro país pueda estar contaminada la tradición con matices africanos, verdaderos o artificiales, y que se encuentren en ella vestigios de un remoto indigenismo que sólo en México y en reducidas localidades de la América del Sur aparece como verdadero.

En Santo Domingo, si bien por un milagro de hispánica vitalidad la huella africana apenas si dejó rastro, la música popular sufre desmayo: se agosta por incomprensiones y restricciones. Se resta, se cercena, se poda el árbol, y de la poda no se derivan brotes nuevos. La desorientación y el desacuerdo, que van tomando caracteres de generalidad, han ido empobreciendo cada vez más la herencia antigua, sin que se intente suplir con algo lo restado. No siempre se edifica: se destruye. Sin embargo, la tradición española vive, aunque empobrecida,

y puede fortalecerse. Ensayos felices ha habido. Se necesitaría tan sólo que con lealtad y decisión se encausara la corriente pura de la tradición musical, y ya no faltan quienes sean capaces de encausarla.

No solamente los compositores, también la crítica musical puede y debe orientar. Por desgracia se suele jugar con temas nobles que algunos juzgan argumentos de simple diversión o pasatiempo, sin fijarse en que atañen a una faz integrante del carácter no sólo artístico sino hasta moral de nuestro pueblo, y que a fuerza de inexactitudes va formándose un criterio falso de la verdad. Grave delito es desorientar el alma del pueblo y señalarle a los noveles compositores derroteros mentirosos, por halagar vanidades particulares que no tienen fondo ni razones diáfanas en qué apoyarse.

En la América española puede decirse que es ya un criterio unánime la aceptación, como cosa cierta, del abundante lastre de hispanidad conservado en nuestra música folklórica. Y digo nuestra, porque en realidad la expresión de tipo folklórico en la América española es un todo homogéneo que adquiere variantes o modalidades en cada parte del conjunto, aunque es verdad que en algunos países hispanoamericanos sobreviven elementos indígenas de los cuales carecemos en Santo Domingo.

Carlos Vega, personalísimo en sus procedimientos, sigue en parte las huellas del maestro Ribera, en cuyas investigaciones encuentra base para investigaciones subsiguientes. El ha podido probar, con serios estudios, que el *tango argentino* no es otra cosa que una variante del *tango andaluz*. Refuta, además, con argumentos precisos, que la *milonga* —que en realidad es un desdoblamiento del *tango*— sea de procedencia africana. Sostiene su refutación con pruebas objetivas, reproduciendo un esquema melódico que Ribera recogió en España. La investigación hecha por el genial maestro es aprovechada por Vega para probar de manera indiscutible la identidad de una determinada *milonga*, allí muy popular, con un motivo

español que concuerda con el argentino en el ritmo y ¡cosa peregrina! también en la melodía. Los folkloristas argentinos creían, hasta conocer la investigación que hizo posible el cotejo de Vega, que el ritmo genérico de la *milonga* había sido heredado de los negros *candombes*. Los ejemplos derrumbaron con su evidencia toda hipótesis anterior.

En la República Dominicana, con desgraciada originalidad, suelen ocurrir las cosas de otra manera. Hubo quien se escandalizó de que yo señalara en un motivo musical español, recogido en Osuna por Don Francisco Rodríguez Marín, las mismas características del *merengue "Juana Quilina"* de Juan Bautista Alfonseca. ¿Qué responsabildad tengo yo de la evidente analogía?

Los ejemplos gráficos, ni en mi caso ni en ningún otro admiten discusión. Las tesis se discuten, aun cuando sean expuestas por grandes maestros; si no fueran discutibles dejarían de ser tesis para ser dogmas de fe. Pero lo que se demuestra con evidencia objetiva, es indiscutible. En la Argentina, según creo, ningún cuerdo discutirá ya lo de la *milonga*.

Una comentarista mexicana observa "cómo siendo la música española la base de la popular hispanoamericana, casi todos los países de América española van rápidamente hacia un nacionalismo continental. En la *sandunga* del Istmo hay quien encuentra la vieja *petenera* española. ¿Y qué es la *jarana* yucateca, sino el *fandango* español? Y esta *jarana* se llama en Costa Rica *punto guanasteco*. El ritmo del baile nacional mexicano *jarabe tapatío*, se encuentra en el *joropo* venezolano y en la *mangulina* dominicana. Si se siguiera buscando la similitud de ritmos y vena melódica, encontraríamos seguramente en nuestro folklore otros ejemplos parecidos a los tipos musicales dominicanos llamados *merengue* y *carabiné*".

Insistiendo en la manifiesta homogeneidad del folklore latinoamericano, otra folklorista, argentina, Ana S. Cabrera, dice:

"Los *guarapos* mexicanos son idénticos a la *chacarera* ar-

gentina; la *cueca,* la *zamacueca,* la *zamba,* la *chilena,* la *marinera,* y el *tondero* peruano, ostentan idéntica genealogía, tienen sólo pequeñas variantes".

Copioso y de grandes méritos es el estudio publicado en 1939 por el profesor Vicente T. Mendoza sobre el corrido mexicano, hasta demostrar su enlace con el viejo romance español. En fecha reciente realizó otro estudio, mediante el cual demuestra con ejemplos la procedencia hispánica de la melodía con que se cantan las décimas populares en la América española, y uno de los ejemplos es *la mediatuna* dominicana.

Los trabajos de esta índole, con los cuales se consigue demostrar la filiación hispánica de la música "vulgar" y popular de la raza, se han multiplicado con éxito en los últimos diez años. El criterio se fortalece a medida que las investigaciones y los estudios se reiteran. Es absurdo predicar un folklore local estático. Los folkloristas bien enterados saben qué movedizos son sus materiales de estudio, y cómo ningún país debe arriesgarse a creer exclusivamente suyo éste o aquel motivo, porque no sabe lo que la investigación pueda demostrar más tarde.

No hay huella de indigenismo en la música de tipo folklórico en Santo Domingo. Serios estudios han probado que los deseos son inútiles cuando se trata de forzar la realidad histórica. Que los indios de la Española tuvieron "un sistema musical" tal vez se ha dicho sin darle su verdadero valor al vocablo *sistema;* porque un sistema, que es un conjunto armónico de conocimientos, requiere una labor de cultura de alta categoría. Los indios de Santo Domingo, ¿qué sistema musical podían tener? Semejante hipótesis es infantil.

Huelga decir que nunca podría llamarse folklore musical a lo que se le ha atribuído a la Reina Anacaona ([64]). Se llama folklore musical a lo que sobrevive de una civilización. Lo que

---

(64) El supuesto *areito* de Anacaona fué invención de los aduladores de Henri Cristóbal, rey del norte de Haití.

queda de los pueblos bárbaros y semibárbaros corresponde a otra rama del conocimiento. Los estratos folklóricos en Santo Domingo comienzan con la civilización; es decir, con el asiento de los conquistadores hispánicos.

¡Ciencia difícil la del folklore! Por movediza, por ser conocimiento vivo y no sólo de pergaminos. Su comprensión requiere una acusada subjetividad, que acaso es don natural. Sencillez, verdad, cierto candor y pureza de alma, una verdadera salud espiritual, son cualidades morales indispensables para formar el folklorista. El conocimiento técnico es útil, como lo es en toda disciplina, y de adquisición menos difícil. Pero sin las cualidades primordiales y un amor, no espectacular y utilitario, sino sufrido, abnegado y generoso por la patria, dudo que se pueda producir el folklorista. Si la patria es para nosotros "agonía y deber", podrá llegar el día en que el sacrificio de otros placeres nos haga aptos para gustar y apreciar el sabor escondido y humilde de estas cosas pequeñas y oscuras que viven en la entraña misma de la patria. Pero que viven, no aisladas, sino en íntima comunicación con otros pueblos.

Estilizar los motivos de nuestro folklore musical es acción artística digna de alabanza. Pero no parece prudente que los compositores quieran encerrarse en lo criollo como si fuera lo único existente. Menos aún debe aplaudirse la actitud contraria: la del desprecio a lo tradicional. No sé a qué se debe que en Santo Domingo andemos a menudo por los extremos, huyendo de la cordura. Acaso ambas actitudes proceden de confusiones. ¿Conocen íntimamente el alma popular los que desdeñan los motivos folklóricos? ¿Comprenden los distintos caminos del arte los que se asustan de las sendas intrincadas o de las modalidades nuevas? No lo sé. Quizás todos deberíamos ahondar, cada vez más, en el conocimiento de la belleza *una y múltiple;* saber —o recordar— que la belleza es una y sus manifestaciones infinitas: tan numerosas como artistas hay en la tierra; y que es envidiable emoción la de salir de nosotros mis-

mos para contemplar la belleza captada por la visión ajena. Un nuevo ventanal que se abre ante nosotros es cada interpretación que conocemos.

IV

La preocupación constante de la América española desde que se libertó de España ha sido crear un arte nuevo, un arte genuinamente americano. ¡Noble preocupación! Justo era que a la independencia política siguiera la independencia del espíritu. Y éste ha sido el afán unánime y constante: producir un arte marcado con las insignias de la Patria. El indio y el criollo se han multiplicado. Ayer, Facundo, Tabaré, Enriquillo.... Hoy, Los de Abajo, Don Segundo Sombra, La Vorágine, Doña Bárbara.... Entre la Piedra y la Cruz.... Y en nuestro país, como en toda la América, tenemos ya innúmeros ejemplos de literatura pensada y hablada *en criollo*.

La expresión americana crece cada día en sinceridad; el hombre nuevo se mira con mirada comprensiva, y, dejada muchas veces a un lado la actitud literaria, busca la verdad de la expresión en su íntima personalidad; tiene fe en sí mismo. Puesto que es el hombre de América, americana habrá de ser la expresión. (Amables y juveniles puntos de honra). Pero no desdeñará aprender de los europeos, como más antiguos en saber y en edad; no se encerrará en un criollismo de vista corta que se resiste a ver más allá de su vecindario.

¿A qué conduciría un arte casero de puertas adentro? ¿A qué nos reduciría, a nosotros, que sufrimos una secular indigencia artística, el prurito de no alimentarnos sino de lo poco que tenemos?

El evangelio del criollismo cerrado, que se ha venido predicando sin suficiente reflexión, en vez de señalar un derrotero seguro, podría llegar a ser camino desorientador para la juventud inexperta, sobre todo para aquellos jóvenes que no habiendo salido de la tierra nativa sueñan conque el mundo se acaba en los límites de nuestras fronteras. Más de una vez se le ha dicho a esa juventud que comienza a despertar a la vida intelectual, que podemos vivir de nosotros mismos, y que no necesitamos de extraños alimentos. Peligramos de muerte extremando el concepto.

Caso insólito en la historia del arte sería el haber nacido por sí solos y por sí solos poder subsistir. Semejante fenómeno no es de este mundo. En el arte, lo mismo que en la naturaleza, es imprescindible el mutuo contacto. Abstenerse de mezclarse nos arrastraría a un fatal aniquilamiento. Confundirse, en el sentido de fundirse en unidad, es una ley perdurable de la economía cósmica, lo mismo en el campo físico que en el intelectual y artístico. Hay que educar la conciencia, debemos tener un criterio amplio y una visión magnánima. Sólo así podremos ir adelante. Fusionarse y fundirse, esa es la bella historia del mundo. El aislamiento es no sólo una ilusión irrealizable, sino hasta un pensamiento inmoral, porque todo lo que no está acorde con las leyes que conservan el mundo, repugna, lo mismo al arte que a la naturaleza. Este narcisismo morboso que encuentra en sí mismo la completa satisfacción, ¿no es acaso una perversidad de la conciencia artística? No nació nuestra música, como tampoco nuestras letras, de la nada; ni subsistirán, ni mucho menos habrán de mejorar, agarradas sistemáticamente a un criollismo mezquino.

Arte sin paternidad no se produjo ni siquiera en Grecia; no lo pretendieron los romanos, sus discípulos e imitadores; no lo soñó la Edad Media, que se alimentaba de Grecia y, furtivamente, de fuentes arábigas. Aun Dante y Santo Tomás de Aquino participaron de la sabiduría oriental. Y la privanza de los renacentistas no fué ser creadores, sino resucitadores de

Grecia. El intercambio de culturas produce una saludable circulación de ideas que sostiene y vivifica el organismo del mundo intelectual. Activemos esta circulación generosa para que, renovada nuestra energía, no existamos como momias enjutas.

En América, a pesar de haberse hablado tanto de arte nacional, ninguna persona discreta acepta como cosa cierta lo estrictamente criollo.

Fuerza instintiva, acicate de orden espiritual, llama a lo autóctono Alfonso Reyes; fuerza que opera aun contra los propósitos del artista, como materia prima que poseemos en objetos, formas, colores.... propios de las costumbres y naturaleza americanas. Pues si es fuerza instintiva, si es don de naturaleza, no podremos apartarnos de él, lo poseeremos, lo llevaremos en nosotros aún a pesar nuestro, y no debemos temer que se desvanezca, como si fuera algo frágil, vaporoso y transitorio. Ese miedo sería tan irrisorio como el temor de vernos despojados de nuestra íntima personalidad. Si somos dominicanos, nuestra expresión en cualquier manifestación del arte será dominicana, pese a todo el caudal de cultura que podamos acumular. Lo que habremos hecho es ampliar y mejorar la expresión nacional, y de este modo tener un nacionalismo más fecundo y más conforme con la razón. La materia prima, el sentido arraigado del medio, que viene a ser como el carácter individual, ha de incorporarse, dice Alfonso Reyes, al flúido de una anterior cultura, sazonándolo. "El espíritu mexicano, nos dice, está en el color que el agua latina (la española) tal como ella llegó hasta nosotros, adquirió aquí, en nuestra casa, al correr durante tres siglos lamiendo las arcillas rojas de nuestro suelo".

Si así puede hablarse de México que tuvo una valiosa cultura indígena anterior al descubrimiento, y que al presente, de los países de América es el que ha conseguido más recia y autóctona fisonomía, ¿qué podría decirse de Santo Domingo que recibió sin choque la cultura española y que vivió sólo de ella durante todo el período colonial? Y agrega Alfonso Reyes: "La hora de América es apenas la llegada de América al uten-

silio europeo. Acoger todas las conquistas del arte, elaborarlas sistemáticamente, es la conducta de americanos que se nos impone".

Y ya que estoy por citar ajenos pareceres, seguiré cediendo al desgraciado humor: Rodó se mostraba escéptico ante la posibilidad de que América pudiera producir un arte libre y autóctono. "Los que quieran, dice, expresar en forma universalmente inteligible para las almas, superiores modos de pensar y sentir enteramente cultos y *humanos*, deben renunciar a un verdadero sello de americanismo original".

El criterio de Rodó no es hoy íntegramente admisible, ya que la América latina ha entrado con éxito definitivo y vigoroso en el campo de las artes y cuando el triunfo del espíritu en nuestras tierras de hispanoamérica parece ser una utopía pronta a realizarse en plenitud de inteligencia.

Pero de todos modos, un intemprerante nacionalismo artístico, especialmente en un país como el nuestro que tiene mucho que andar todavía para acercarse al término apetecido, es un error y un vicio. Un error, porque sólo la asimilación de gérmenes artísticos universales puede crear un arte que está por hacerse. (El hombre de la radio y del aeroplano, el de los frecuentes congresos internacionales, bien puede considerarse ciudadano del mundo). Y además de error, es una enfermedad maligna; porque conociendo muy bien nuestra miseria artística, amamos esa misma poquedad con deleite insano, prefiriéndola a un saludable crecimiento, si para lograrlo es preciso el ingerto de savias extrañas. Y a tal miseria se ha llamado patriotismo.... Pero no nos dejemos sorprender, ni pensemos que hemos de perder nuestro color local, si para ampliar los horizontes extendemos la vista y miramos hacia fuera. Ni creamos tampoco que amar a la Patria es holgarnos en su pequeñez y no querer agrandarla por temor de que nuestra diminuta humanidad disminuya en proporción de su crecimiento.

¿Tendrá verdadero amor el que ama las deficiencias del amado? Amor tuvo Jesús por Jerusalén y cada día maldijo sus

pecados. Amor tienen los que lloran y agonizan por la Patria. Por eso aborrecen ellos cierto patriotismo despreocupado de regocijada *especulación*.

España se prolongó en América y ¡oh, maravilla! nació un nuevo tipo de hombre. Pero España ¿qué era, y qué había sido siempre, sino una fusión de razas? Sin ir más lejos, ¿no se juntaban todavía en ella, en el preciso momento del descubrimiento, el alma y la carne del occidente cristiano y el alma y la carne de mahometanos y judíos? ¿No afirma Pérez de Ayala que Don Juan, el celebérrimo sevillano, tenía la sangre inficionada de judaísmo y morería, fatales herencias que lo llevaron al extravío de creerse centro del amor? Al través de él —¡y de tantos más!—, recibimos una migaja de orientalismo.

Vaivén continuo e ininterrumpido eslabonamiento, es la historia de las razas y las civilizaciones.

Si los latinistas nos llaman todavía súbditos del Imperio Romano, los arabistas —y los que no lo son— nos descubren señales orientales. Sarmiento asegura haber visto en la pampa argentina muchos rostros que se confundían en su memoria con los que vió en el desierto de Arabia, y haber escuchado en las tierras gauchas canciones árabes que se producen allí como cosa propia de aquellos lugares.

La semilla del arte se ha esparcido de siglos por todo el mundo, si bien no todos los terrenos le han sido igualmente propicios. El tesoro es universal y universal pueden ser el hallazgo y la apropiación. Captar el germen, ¡no importa de dónde!, es el deber ineludible, y transformarlo, incorporándolo a la propia personalidad; crear la personalidad si es que no existe todavía, y luego fortalecerla para que sea capaz de obrar el milagro de la transformación, de lo universal y eterno, en expresión genuina y personal.

Pero la madurez de la personalidad no se alcanzará con palabras vacías, sino a "golpe y martillo", con un continuo ejercicio intelectual y espiritual, con ese doble aprendizaje que

se llama cultura. Haz el hombre y el hombre te dará su obra.

Ortega y Gasset, alabando la perfección de las novelas de Dostoiewski, quiere convencernos como trató, dice, de convencer a Baroja, de que el maestro ruso no triunfó como el primer novelista del siglo por las imaginadas rarezas de su carácter que lo confunden con sus propios personajes, ¡ni siquiera por su genio excepcional! sino sencillamente por que era un verdadero técnico de la novela. Técnico: el que estudiando, observando, y ejercitándose, adquiere eficaz destreza.

Contacto y estudio, asiduos y constantes, aplicación hasta conseguir la debida experiencia, he ahí el mejor consejo que se puede dar a la juventud. Ejemplo nos ofrecen los grandes países de América del valor inapreciable que tienen la simpatía y el acercamiento a otras culturas.

*
* *

Es de notar que mientras el bolero y la polonesa tienen ritmos similares, el shottisch y el fado portugués tienen mucha semejanza; y a la danza nuestra, a la danza de la raza, se le han encontrado tan notables parecidos con una danza campestre de la Gran Bretaña, que se ha querido hasta entroncarla con ella. Todo esto viene a demostrar el efectivo intercambio de las formas musicales y lo fácil que es errar al tratar de localizar sus orígenes, que quizás no es más que uno, común a todas.

Ya he tratado, en otro estudio, del evidente parentesco rítmico de los folklores europeos, americanos, y hasta asiáticos. El tal parecido está comprobado por maestros eruditos en la materia. Pero la teoría, que a mí me parece unificadora y generosa, y, más que todo, muy bien fundada, ha encontrado tropiezos frente al obstáculo de un nacionalismo estrecho y mal entendido.

Los que quieren hacer surgir una música autóctona en la República Dominicana —en donde no se conserva música tradicional aborígen— como no es concebible la generación espontánea, tendrán que buscar los elementos integrales de la música nacional en otra tradición. Lo que no podrán es convencer de que la música criolla, a pesar de su pobreza, nació por obra del azar. Magnífico ancestro tenemos; no lo repudiemos. La música popular española es celebrada como la más rica y bella del mundo.

Para estudiar con serena y discreta cordura lo nacional debemos apartar el agudo fervor lírico, que suele nublar los ojos y entorpecer el entendimiento, arrebatándonos, como a Clavileño, a regiones de realidades inexistentes. Una cosa es el amor firme y acendrado que se basa en la honradez de una voluntad fiel, y otra es el lirismo tonto y enfático que no conduce sino a estériles extravíos. Amemos la música vernácula y creámosla muy nuestra, aunque sea parte integrante de la cultura europea, ya que eso no daña ni deslustra sus características netamente criollas.

Existe un constante y doble fluir del sabio al inculto y de éste al erudito, de lo religioso a lo profano, y de lo profano a lo religioso, que balancea y sostiene el equilibrio artístico de la música. Así vemos a los compositores contemporáneos de música culta saturados de intención popular. Ellos recogen de la boca del pueblo el canto profano: gastada la tradición escrita, han buscado la tradición oral. Y ojalá que no la desvirtúen de nuevo extremando y retorciendo su científico poder de invención, con lo cual no quiero significar que se renuncie a los beneficios de la cultura para incorporarse a la ignorancia.

Pero entre nosotros no es el amaneramiento el mayor peligro, sino el amor incondicional a lo rústico, como si rusticidad y patria significaran la misma cosa. Santo Domingo tiene una gloriosa tradición. No reneguemos de nuestra cultura secular. Seamos en este sentido tradicionalistas.

Hay que darle alcance limitado a la originalidad en todas las manifestaciones de la cultura. Creen hoy los que conocen por visión de conjunto su lenta evolución, que es fruto de imitaciones acumuladas de contados tipos originales. Después que desaparecieron las escuelas orientales, la música popular española quedó como uno de los contados tipos de expresión original. Pero no parece sensato admitir que la América latina haya producido a su vez un tipo original de música.

Si lo autóctono, en un sentido lato, no debe ser admitido *a priori*, mientras no se hayan agotado las pesquisas acerca de sus posibles precedentes, cualquier argumento precipitado e irreflexivo se desploma por sí sólo. "El fenómeno de la imitación en muchos órdenes de hechos humanos, individuales y sociales, es tan trascendental que permite considerarlo como principio universal que rige la vida entera de la cultura". Estas palabras de un gran maestro, no fueron dichas por la cultura dominicana, sino refiriéndose en general a la cultura en el mundo, y en particular a países de cultura antiquísima. E insiste Don Miguel Asín Palacios: "La imitación explica las analogías comunes a todos los fenómenos de un mismo orden cultural; la imitación está en razón directa de la comunicación con el modelo, de la apetibilidad de éste, de la apetencia del imitador, de la inteligibilidad del modelo, de la inteligencia del imitador y de la facilidad de medios para la imitación".

Conocida la posición histórica de Santo Domingo respecto a España durante el largo período colonial y aún después de realizada la independencia, analicemos, siquiera sea someramente, primero: si hemos tenido suficiente comunicación con el modelo, es decir, con la música española de características vernáculas —tradicional y vulgar— incluyendo la zarzuela en lo vulgar; segundo: si este modelo era apetecible; tercero: si los dominicanos, que han perseverado en la afición a la música aun en épocas de desgracias casi inverosímiles, tienen o no apetencia filarmónica; cuarto: si la música autóctona española, de tan encantadora sencillez y de gracia tan pegadiza, es fácilmente in-

teligible; quinto: si los dominicanos, perspicaces en todos los momentos de su historia y curiosos siempre de saber, son inteligentes y comprensivos; sexto: si el modelo se popularizó por todo el país haciéndose asequible a todos, hasta a los vividores de aldeas remotas.

Podemos contestar a estas preguntas afirmativamente y no hemos de negar que tomando por modelo las melodías tradicionales de España y también su música vulgar, se compusieron los primeros aires nacionales.

Según Pinard de la Baullaye, ciertas formas muy particularizadas de la técnica artística, no se reinventan dos veces.

No habremos, pues, reinventado en las Antillas, ni en el continente americano, formas rítmicas que aparecen en España con idéntica estructura desde el siglo XIII. Y si la repetición de varios rasgos denuncia dependencia de una fuente común, o sea relación de estrecho parentesco, a lo cual puede llamarse según el mismo autor "criterio de forma y criterio de cantidad", es de palmaria evidencia que nuestros ritmos antillanos y americanos tienen un común origen.

Bourgault-Ducoudray fué de los primeros en evidenciar el parecido de la música popular, de pueblos distintos y aun lejanos. Repetiré sus palabras. —"Estaríamos tentados de creer, sobre todo si nos acordamos de que la presencia de los mismos ritmos se encuentran no sólo en Grecia, en Irlanda, en Suecia, en España, en Turquía, y hasta en el corazón de Rusia, que todas las melodías populares tienen un origen común, un aire evidente de familia. Porque parece demostrado que idénticos caracteres se encuentran en la música popular de todos los pueblos de Europa". Y Angelo Dalmédico, en la obra intitulada *De la fraternidad de los pueblos en sus tradiciones comunes*, dice: "Para los cantos populares y para los proverbios, para los cuentos y para las supersticiones, no hay fronteras; una especie, y aun una misma variedad folklórica, viven y perduran simultáneamente en los países más apartados entre sí". Fenómeno que

hace decir a Menéndez y Pelayo: —"La poesía popular española, con ser lo más castizo que existe, es al mismo tiempo lo más universal, y no se le puede estudiar a fondo en una región determinada sin que este estudio difunda nueva luz sobre la poesía (popular) del género humano".

Las observaciones de tan insignes maestros bastan para afirmarnos en el criterio de que la música llamada popular es una unidad difundida con obligadas variantes de adaptación. El maestro hispano se refería a la poesía; pero las mismas palabras pueden ser aplicadas a la música, y ampliando el concepto, a la belleza una y eterna, con la cual juegan y se divierten los hombres.

Si es tan manifiesto el parecido de los folklores europeos, ¡cuánto más notorio es el parentesco rítmico en nuestra América, y más todavía en las Antillas, cuyas variantes folklóricas están construídas en modelos rítmicos similares y hasta de idéntico sentido espiritual. La común procedencia de forma no es discutible; el parecido sentimental, es evidente.

¿A qué conclusión llegaremos después de investigar y meditar sobre el origen de los ritmos tradicionales? A lo que ya habíamos presentido: que el artista, culto o popular, es un obrero que trabaja con materiales eternos. La revelación de las Cantigas de Alfonso Xº de Castilla, completando el círculo de la tradición, enlaza la *música* ficta de los siglos medios españoles con la antigua civilización helena, y al mismo tiempo eslabona las modalidades típicas de los pueblos de América.

OPINIONES

LA MUSICA EN SANTO DOMINGO Y OTROS ENSAYOS

INSTITUTO DE FILOLOGIA

Buenos Aires, 14 Sept. 1939.

...Algunas pequeñas disensiones sobre método o doctrina no quitan al trabajo sobre "La Música en Santo Domingo" su valor de gran investigación, como pocas veces se ha hecho en América.

(fdo.) PEDRO HENRIQUEZ UREÑA.

El precioso libro La Música en Santo Domingo y Otros Ensayos es obra rica en documentación histórica y nutrida en ideas y conceptos; sumamente agradable de leer y provechosa de consultar. La parte de ejemplificación musical es elocuente. Es para mí un libro a la medida de mi deseo, por lo que a la música tradicional española se refiere, y es insinuante su lectura en los demás ensayos que le siguen sobre Cristóbal de Morales, etc.

VICENTE T. MENDOZA

(Profesor-Miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas, México).

México, D. F., 21 de Marzo de 1942.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGIA

BARCELONA.

Señora Flérida de Nolasco.

Mi distinguida amiga:

A esta vieja ciudad castellana llegó a visitarme su libro **La Música en Santo Domingo y otros Ensayos** y deleitarme con su sabrosa lectura, tanto más agradable cuanto que mi tarea aquí es de rebusca de las obras de nuestros autores de los siglos XVI y XVII.

Reviviendo nuestra época áurea es consolador ver que lo que entonces considerábamos también España sigue sintiéndose no nuestro, sino nosotros, como en el caso de Santo Domingo y particularmente en el de usted, tan española como el que más: tal es el españolismo que rezuma su pluma.

Muy interesante resulta la historia de la música en su patria y otro tanto ocurre con la disquicición acerca de su música autóctona. Gracián la alabaría por breve; yo he de sentir que tan jugosas páginas terminen tan pronto.

Gracias por los deliciosos momentos que me ha ofrecido y téngame por muy su amigo y servidor,

ARCADIO DE LARREA.

Valladolid, 10 de junio de 1948.

LA POESIA FOLKLORICA EN SANTO DOMINGO

Con gran sentido del rigor que debe acompañar toda recolección de canciones, coplas y décimas populares, y además notable competencia en lo de la comparación con las canciones nacionales de los distintos pueblos de la América del Sud, de España e Italia, la señora Flérida de Nolasco acomete en este nutrido y cautivante volumen la clasificación de los cantares de la República Dominicana.

El cancionero dominicano ha sido clasificado ante todo por regiones y luego por géneros. La prosa de esta autora resulta a todo lector pulcra y atrayente. Todo el libro da fe de un fondo de seriedad y objetividad que sería deseable encontrar en todo folklorista. En particular modo interesan los capítulos iniciales y finales.

...Hemos anotado con respeto las explicaciones de este libro, pero nos reservamos estudiarlo —en ocasión propicia— bajo el aspecto de las leyes de la aculturación.

J. IMBELONI.
(Director del Instituto de Antropología de la Universidad de Buenos Aires).

(De la Revista Histonium, No. 92. Enero 1947. Buenos Aires).

———

Señora Flérida de Nolasco.

Muy apreciada amiga y colega:

Recibí el hermoso estudio que ha dedicado Ud. a la poesía folklórica de su patria. Encuentro admirable su labor: hay profunda

honradez en las rebuscas sobre el terreno; sujeta usted las amplificaciones en los extrictos marcos de lo científico; presenta el material en forma cuidadosa y exacta y da la síntesis oportuna en los preliminares de los capítulos. En fin, se trata de una obra que servirá como cantera indispensable a todos aquellos que sueñan con realizar una especie de panorama auténtico del folklore poético continental.

(fdo.) EUGENIO PEREIRA SALAS
(Profesor de la Universidad de Santiago de Chile).

1º de Sept. 1946.

———

Señora Flérida de Nolasco,

De mi mayor respeto:

Acabo de recibir "La Poesía Folklórica en Santo Domingo". Santo Domingo que ha tenido más revueltas políticas que vientos el Mar de las Antillas ha conservado no obstante su rico acervo poético tradicional y usted es una de las personas de estudio que más han hecho para salvarlo. Su país y la ciencia folklórica se lo agradecerán eternamente. La circunstancia de haber salvado alrededor de veintitrés mil cantares tradicionales en la Argentina, me autoriza a felicitarla por su obra. Usted ha recogido de labios del pueblo sus piezas haciendo así arqueología de lo vivo sin cuidarse del valor literario de las mismas, coloca a todas en el plano común del valor documental: esto es lo grande de su obra. Por su probidad científica y laboriosidad ha ganado ya un puesto de honor entre los estudiosos del Folklore científico y por ello me congratulo de guardar su libro y le reitero mis más calurosas felicitaciones.

(fdo.) JUAN ALONSO CARRIZO
(Director del Instituto Nacional de la Tradición,
Bs. Aires, Argentina).

Bs. Aires, 3 de Sept. de 1946.

———

...La Poesía folklórica en Santo Domingo es un libro que atesora metódicamente las supervivencias de la expresión popular dominicana en la más rica y luminosa de sus proyecciones. Bella y

trascendente es la obra realizada. Con esclarecido criterio se formula el estudio de las piezas a favor de una extensa documentación y con relevante capacidad. La disciplina del folklore es para la autora campo asaz conocido. He leído el libro con emoción y deleite al par que aprovechamiento.

(fdo.) DR. ISMAEL MOYA

(Catedrático de la Uniersidad de Buenos Aires).

Buenos Aires, Diciembre 1946.

———

...En el folklore, la obra de la consagrada Flérida de Nolasco es especializada y amplia. Ella ha reunido elementos esenciales para el estudio psico-demológico de la nacionalidad. Es imposible ponerse en contacto con Santo Domingo sin consultar sus estudios. **La Música en Santo Domingo y otros ensayos** es prueba incontestable de ello. Sus páginas denotan erudición, equilibrio, ponderación y talento. Y aún se superó y alcanzó el primer puesto en el folklore de Santo Domingo al imprimir **La Poesía folklórica en Santo Domingo,** positiva e incuestionable primera obra de psico-demología nacional en lo referente a su romancero y cancionero populares. No es una tentativa, es ejemplo de investigación consciente y honrada.

SILVIO JULIO

(Catedrático de la Universidad del Brasil. Presidente del Instituto Folklórico).

Publicado en "Carioca", Rio Janeiro.

———

Nolasco, Flérida de — **La Poesía Folklórica en Santo Domingo.** Good introduction by Sócrates Nolasco... Best collection to date of Dominican folklyrics, **décimas and coplas.**

R. S. BOGGS

(Profesor. Chapel Hill, N. C. U. S. A.).

Apr. 30, 1947.

Ciudad Trujillo
Distrito de Santo Domingo.
11 de abril de 1946.

Señora Flérida de Nolasco

Ciudad.

Mi distinguida amiga:

...Cuando se trata de libros como **La poesía folklórica en Santo Domingo**, con que acaba usted de enriquecer el tesoro de nuestras letras, se puede emplear la frase de Américo Lugo de que la aparición de un libro debe ser celebrada como el nacimiento de un príncipe.

He gozado grandemente con la publicación del libro en sí, por lo bueno que es, y con su lectura, por haberme mostrado muchas joyas valiosas que se hallaban escondidas o, al menos, dispersas.

La selección que usted ha hecho de esos valores y los donosos comentarios y notas que los acompañan constituyen un gran servicio a las letras dominicanas y al país.

Su affo. amigo,

M. DE J. TRONCOSO DE LA CONCHA

(Presidente de la Academia de la Historia).

BIBLIOGRAFIA

Archivo General de Indias (Sevilla):

Américo Lugo..... "Colección Lugo".

Máximo Coiscou Henríquez..... "Colección Coiscou".

Fray Cipriano de Utrera..... *Universidades,* Imp. P. Franciscanos. Santo Domingo. 1932.

" " " " ..... *Dilucidaciones Históricas,* Imp. Dios y Patria. Santo Domingo. 1927.

" " " " ..... *Nuestra Señora de las Mercedes.*

" " " " ..... *Sánchez Ramírez* (Discurso de ingreso, Academia de la Historia).

" " " " ..... *Testamento de Hernando Gorjón.* Revista "Clío", órgano de la A. de la Historia, No. 80. Ciudad Trujillo.

Archivo de la Catedral de Sto. Dgo.... *Datos inéditos.*

Archivo General de la Nación..... Boletín del Arch. Gral de la Nación.

" " " " " ..... *Datos inéditos.*

Cristóbal Colón (Almirante)..... *Cartas y Testamento,* Librería y Casa Edit. Hernando. Madrid. 1921.

Hernando Colón..... *Vida del Almirante D. Cristóbal Colón.* Fondo de Cultura E. México, D. F. 1947.

Archivo Real de Bayaguana..... *Datos inéditos.*

Jerónimo de Alcocer..... *Relación* (Boletín del Arch. General de la Nación).

Gil González Dávila..... *Teatro Eclesiástico.* Arch. Gral. de la Nación.

J. B. Le Pers..... *Historia Civil, Moral y Natural de Santo Domingo.* Boletín No. 5 del Arch Gral. de la Nación. 1947.

Juan de Mariana..... *Tratado contra los Juegos Públicos,* M. Rivadeneyra. Madrid. 1872.

P. Labat..... *Nouveau Voyage aux isles de l'Amerique.*

Juan Sánchez Ramírez..... *Diario.*

J. B. Lemonier de la Fosse..... *Segunda Campaña de Santo Domingo.* Trad. de A. Rodríguez. Edit. "El Diario". Santiago, R. D. 1946.

M. L. Moreau de Saint-Mery..... *Descripción de la parte española de Santo Domingo.* Trad. de A. Rodríguez. Edit. Montalvo, Ciudad Trujillo. 1946.

Clarkson-Macaulay..... *Memoire sur l'abolition de l'esclavage a Haiti et ses resultats.* Trad. del inglés. París, 1835.

William Walton..... (Fragmento publicado por R. Demorizi en "La Nación".

José C. García..... *Historia de Santo Domingo* (Compendio) Imp. J. R. García. Santo Domingo. 1919.

Thomas H. Madiou..... *Histoire d'Haiti.*

Ulises F. Espaillat..... *Escritos,* Imp. La Cuna de América. Santo Domingo. 1909.

Carlos Nouel..... *Historia Eclesiástica de Santo Domingo.* 1914.

Dorvo Soulastre..... *Voyage par terre de Saint Domingue au Cap. Français.* Chaumerot Libraire. París, 1809.

Julián Ribera..... *La Música de las Cantigas,* Tipografía de la Revista de Archivos. Madrid. 1922.

" " ..... *El Cancionero de Abencuzmán,* Imp. de Estanislao Mester. Madrid. 1928.

Miguel Asín Palacios..... *Introducción a la Obra de J. Ribera,* Imp. Estanislao Mester. Madrid. 1928.

Higinio Anglés..... *La Música de las Cantigas de Santa María de Alfonso el Sabio.* Imp. Diputación Provincial de Barcelona. Barcelona. 1943.

Ramón Menéndez Pidal. ..... *Poesía Arabe y Poesía Europea,* Espasa-Calpe, Buenos Aires. 1941.

" " " ..... *Poesía Juglaresca y Juglares,* Madrid. Revista de Filología Española. 1924.

" " " ..... *Flor Nueva de Romances Viejos*, Revista de Archivos. Madrid. 1933.

E. García Gómez..... *Poemas Arábigo-Andaluces*, Espasa-Calpe, Buenos Aires. 1942.

Pedro Henríquez Ureña..... *La Cultura y las Letras Coloniales en Santo Domingo*, Imp. de la Universidad, Buenos Aires. 1936.

" " " ..... *El Español en Santo Domingo*. Imp. y Casa Editora Coni. Buenos Aires. 1940.

" " " ..... *Música Popular de América*, Conferencia, Boletín anual del Colegio Nacional de la Universidad de la Plata. La Plata. 1930.

A. Dupuy..... *Historia de la Bretaña Francesa*.

Bourgault-Ducoudray..... *Música Popular de la Bretaña Francesa*.

Manuel Ubaldo Gómez..... *Recuerdos* (Inédito).

Francisco A. de Icaza..... *Cristóbal de Llerena*. (Estudio).

Max Henríquez Ureña..... *Panorama Hist. de la Literatura Dominicana*, Comp. Brasilera de Artes. Rio Janeiro. 1945.

Vicente T. Mendoza..... *El Romance Español y el Corrido Mexicano*, Ediciones de la Universidad. México. 1939.

" " " ..... *La Décima. Sus derivaciones musicales en América*. Revista "Nuestra Música" No. 6. México. 1947.

Carlos Vega..... *Danzas y Canciones Argentinas*, Edit. E. Ferrero. Buenos Aires. 1936.

" " ..... *La Cueca Chilena (La Forma de)* Revista Musical Chilena Nos. 20-21. 1947. Santiago de Chile.

José de J. Ravelo..... *Historia de los Himnos Dominicanos*.

Rafael Díaz Niese..... *La Alfarería Indígena Dominicana*. Edit. La Opinión, C. T. 1945.

Germán Arciniegas..... *Biografía del Caribe*, Edit. Suramericana, Buenos Aires. 1945.

R. Lugo Lovatón..... *Sánchez*, Edit. Montalvo. Tomo I. 1947. Ciudad Trujillo.

Manuel Peña Batlle..... *La Rebelión del Bahoruco*, Imp. Dominicana, Ciudad Trujillo. 1948.

E. Pereira Salas..... *Juegos y Regocijos coloniales en Chile,* Edit. Zig-Zag. Santiago de Chile. 1947.

E. Gómez Alfau..... *Ayer, o el Santo Domingo de hace cincuenta* años, Imp. Pol Hermanos Ciudad Trujillo. 1945.

Julio Arzeno..... *Del Folklore Musical Dominicano,* Imp. La Cuna de Amérira. 1927. Santo Domingo.

J. D. Cerón..... *Canciones Dominicanas Antiguas,* Edit. Montalvo. 1947. Ciudad Trujillo, R. D.

Flérida de Nolasco..... *La Música en Santo Domingo y Otros Ensayos.* Edit. Montalvo. C. T. 1939.

Colección de Leyes y Decretos..... Ediciones del Centenario de la República. 1944.

INDICE

INDICE GRAFICO

Se acabó de imprimir este libro
en los talleres tipográficos
de Virgilio Montalvo, en Ciudad
Trujillo, República Dominicana,
el día 4 de Noviembre de 1948.

E R R A T A S

Página 24, línea 3: Mínimos; léase: Menores.

" 45, " 22: Josefina; léase: Tomasina de Leiva.

" 48, " 20: Oris cofessio; léase: oris confessio fiat ad salutem.

" 52, " 20: 1779; léase: 1679.

INDICE GRAFICO

Se acabó de imprimir este libro
en los talleres tipográficos
de Virgilio Montalvo, en Ciudad
Trujillo, República Dominicana,
el dia 4 de Noviembre de 1948.