

# MUSICA Y MUSICOS CANARIOS

P O R

**JOSE SUBIRA**

De la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Las islas del Archipiélago canario, como tantas otras tierras insulares, peninsulares y continentales, tienen, desde antiguo, músicas propias y músicas de importación. Hay noticias, o por lo menos huellas, de que llegaron a esas Islas fenicios, cartagineses, romanos y árabes, es decir, los mismos pueblos asentados sucesivamente por territorios ibéricos, y cuya ocupación, más o menos prolongada, alcanzó extensión variable al correr de los siglos. Pasarían de largo por las islas Canarias, como si las Columnas de Hércules pusieran un límite a los navegantes, por ser más poderoso en ellos el temor al peligro que el culto a la audacia. Aunque la ocupación fuese sumamente pasajera, tal vez dejarían algo de sus usos y costumbres, de su cultura y su música. Al acercarse y adentrarse la Edad Moderna, España, país de aventureros, suministró conquistadores que se adueñan de aquel territorio insular. Los indígenas—el pueblo canario—vivían entonces en un estado de perfecto primitivismo.

Quédese para los etnólogos lo relacionado con el estudio de esta raza, y anotemos tan sólo algo de lo que se ha escrito acerca de la música canaria, los músicos canarios y otros músicos establecidos ahí temporalmente.

## I.—LA MÚSICA CANARIA.

Ha tratado la materia el director de la Escuela Municipal de Música del Puerto de la Cruz (Tenerife) y colaborador del *Diccionario de la Música* ("Labor"), D. Juan Reyes Bartlet. He aquí un resumen de sus exposiciones folklóricas. Los canarios cantarían y bailarían, como lo han hecho todos los pueblos primitivos; pero se desconoce cuáles fueran sus bailes y danzas. Como instrumento encargado de subrayar esas manifestaciones sonoras usaban el "tajaraste", especie de tambor o pandero, que ha dado nombre a un baile agreste de las islas Canarias. Lope de Vega se interesó reiteradamente por las manifestaciones folklóricas de países primitivos, y al escribir la comedia titulada *Los guanches de Tenerife* introdujo un baile cantado: el "canario", que suponía propio de los aborígenes. Entre las estrofas de ese número musical hay la siguiente:

Vino a las Canarias  
por el rey don Juan  
con lucida armada  
un gran capitán.

Al parecer, esa poesía se atuvo rítmicamente al toque de pandero guanche, el cual engendraría más tarde una cantinela de flauta. Aunque no permaneció inmutable tal ritmo, al recibir inevitables transformaciones conservaba el molde fundamental en todos los casos.

Guardan parecido con el baile denominado "tajaraste" otros más, entre ellos los que se denominan "tango", "tanganillo", "baile corrido" y el "Santo Domingo", todos ellos indígenas como él y practicados en la isla de Tenerife. Otras Islas poseen bailes propios. El "vivo", en la de El Hierro, y el "sirinoque" o "cirinoque", en la de La Palma, tienen procedencia indígena al parecer. Ciertas descripciones de antiguos literatos adscriben a las danzas guanches un carácter ya cívico-religioso, ya bélico.

Algunas danzas canarias hallaron feliz acogida y gustosa di-

fusión no sólo por Europa, sino también por América. Tal es el caso de la "guaracha", cuya etimología se hace derivar del vocablo guanche "guarache" o "guairá", que significa "bailador". Al tratar esta materia, J. Bethencourt Alfonso afirmó que esa danza sustituyó aquel nombre por el de "saltero", el cual tomó después la forma "saltarello" en la lengua italiana.

En las islas Canarias hay otras danzas y canciones. Fueron productos de exportación española; arraigaron pronto allá y conservaron los mismos nombres con que se las conocía en la Península conquistadora, o los sustituyeron por otros, según los casos. Por eso hoy se encuentran en Canarias "seguidillas", "malagueñas", "folías" y "zorongos". También se encuentran "jotas" bajo la denominación de "isas". El contacto plurisecular con las Islas les ha comunicado aquel carácter lánguido, cuando no triste, que parece propio de aquellos territorios.

Juan Reyes Bartlet es, asimismo, autor de un estudio titulado *Breve noticia sobre los cantos populares canarios*, a la cual sigue una colección de "Cantos populares canarios". Todo ello se incluye en el libro *Educación musical escolar y popular*, editado en 1947 por el Instituto Musical de Pedagogía Escolar y Popular, que dirigía y sigue dirigiendo en Santa Cruz de Tenerife el compositor Manuel Borguño.

Los cantos incluidos en esa colección folklórica (letra y música) son los siguientes: "Los aires de Lima", "Anda, corre y ponle", "El Sirinoque", "¡Qué linda mañana!", "Santo Domingo", "El mundo tiene" (isa), "Por bonitas que sean las flores", "El zurrón del gofio", "Tus ojos, morena", "Esta noche no alumbrá" (isa), "Folías", "Si quieres que cante" (isa), "¿Dónde vas, Mariquilla?", "El tajaraste" y "Arrorró, mi niño chico". La colección finaliza con una "danza pastoril carreña" puramente instrumental.

\* \* \*

Señalaré ahora la existencia—apenas conocida en la Península—de una colección de composiciones folklóricas editadas en la misma ciudad bajo el epígrafe común: "Biblioteca Musical

Isleña". Todos los documentos recogidos ahí, menos uno, son —como reza el encabezamiento de la portada— *Canciones para piano*. Aunque resulte deficientísima la correspondiente armonización, todos ellos suministran evocaciones gratas de aquella música autóctona. Cada número de la "Biblioteca" citada contiene de uno a tres aires. He aquí su enumeración:

"Seguidillas, Tanganillo y Tajaraste".

"El Santo Domingo y Danza herreña".

"Malagueña canaria y Arrorró".

"Salve de los mareantes".

"Los divinos".

"Aires palmeros: El Sirinoque. Canción de cuna. Los aires de Lima".

La última página de cada pliego contiene un comentario sobre la composición o composiciones que lo integran.

El pliego que recoge "Seguidillas, Tanganillo y Tajaraste" incluye al final un comentario en prosa, titulado "Los bailes típicos de las Islas". Su autor, J. Bethencourt Alfonso, comienza diciendo que es el "Tajaraste" uno de los bailes más difundidos en Tenerife, y que al compás de la pandereta y el tambor con que se lo ejecuta, lo acompañaban a veces la flauta y las "chácaras". Tras esto lo describe así: "Aunque de ordinario lo bailaban las parejas, colocándose invertidos hombres y mujeres, o lo que es lo mismo, quedando los de igual sexo en la diagonal del cuadro que forman, pueden sin embargo bailar a la vez varias parejas guardando el orden indicado. Consiste el baile en tres medios pasos vivos alternando dos de un pie y uno del otro, haciendo a cada movimiento de estos tres medios pasos una ligera suspensión del pie contrario al que da comienzo, una vez sobre el derecho y otra sobre el izquierdo; girando a la par de cada suspensión una vez con vuelta sencilla para bailar con la pareja más "inmediata" y otra con doble vuelta para hacerlo con la más "alejada" en el orden en que se mueven, pues todos siguen una curva cerrada, siempre la mujer por dentro sobre la derecha y

el hombre por fuera sobre la izquierda; de modo que cada pareja que rompe el baile se vuelve a encontrar al dar la vuelta entera al círculo. Todo hombre tenía derecho a relevar después de los cantares y todos los circunstantes a cantar cuando querían."

Entre las coplas de "Tajaraste" consigna dicho autor las siguientes:

Cartaya vino de Güímar  
a luchar a Candelaria,  
se escarranchó en el terrero  
y no hubo quien lo tumbara.

Suéneme los mocos, madre,  
que voy a Geneto a un baile;  
vuélvamelos a sonar  
que voy de nuevo a bailar.

El vino de Tacoronte,  
de Arafo y del Tajinaste  
baila mejor que los guanches  
el divino tajaraste.

Percíbese el carácter de improvisación que tenían estas coplas si se consideran las irregularidades en la rima. La segunda rompe con la forma consuetudinaria del romance octosílabo, y forma dos pareados consecutivos, el uno en versos llanos que asonantan, y el otro en versos agudos de rima perfecta. La tercera hace suceder tres versos consecutivos con igual rima asonante.

El mismo autor ha suministrado noticias sobre el "tango tinerfeño", ya casi desaparecido. Fué bautizado así, tras la conquista, de igual modo que a otros bailes indígenas de El Hierro y de La Gomera los denominaron, respectivamente, "tango herreño" y "tango gomero". Bailan el "tango tinerfeño" dos parejas colocadas en situación de seguidillas, si bien efectúan los cambios con más lentitud. "A cada compás adelantan un pie dando dos medios pasos alternados con otros dos medios del otro pie, imprimiendo a la par a la cintura un cimbreo lateral de elegantísimo efecto."

“Tanganillo” y “saltonas” vienen a ser la “guaracha”, y se los conserva con su antigua fisonomía en Arona, Adeje y otros pueblos meridionales. La “guaracha” deriva etimológicamente de “guaras”, “guarache” y “guaira”, nombres con los que se designaba a los “bailaderos públicos” de los guanches. Perdió su primitivo título y sus rasgos propios al extenderse por el mundo, y entre otros nombres se le conoció con los de “baile canario”, “saltero” y “saltarello”.

Rebasando Bethencourt Alfonso el área coreográfica de los bailes contenidos en aquel pliego, se duele de que vayan desapareciendo algunas tonadas antiguas, como los “cantos de los segadores y del molino”, que aún se oyen alguna vez en Guía, Adeje, Arona, San Miguel y otros pueblos del Sur. Y dice al respecto lo que reproducimos textualmente:

“Aunque creemos imposible ser trasladado al pentagrama el “canto de los segadores” con todo su sabor primitivo, porque su “desentonada melodía” no cabe ser reproducida, acompasado por el tambor, el “tajaraste” o en seco, monótono y rudo, tiene, sin embargo, un aire de profunda melancolía de que sólo se emancipa el alma con los alegres “ajijides”, que lanzan de vez en cuando a manera de sobresalientes para darle colorido y vida. El segador que quiere llevar la voz prorrumpe de pronto en un “ajijide” que es contestado por el “rancho”, entonando de seguida el dístico que sirve de estribillo a la multitud para corearle al final de cada cuarteto, aunque esta regla tiene sus excepciones. Cuando interesa el recitado o para hacer resaltar un concepto o simplemente para reanimarse, suelen corear el estribillo cada dos versos o intercalan al capricho los “ajijides”; estribillo que repite el que “romancea” para anunciar que ha terminado, y va seguido de dos, tres o más “ajijides” colectivos. También entonan el “canto de los segadores” cuando un “rancho” va de camino, en cuyo caso es frecuente que en lugar del estribillo repitan las dos últimas estrofas de cada cuarteta”, etc.

El “Santo Domingo” fué uno de los bailes a los que más se inclinaba el elemento rural de Tenerife hasta hace pocos años.

Reciben esa misma denominación en La Palma ciertos romances entonados por una sola voz y coreados por pareados asonantes en forma de estribillo. Tienen por asunto variados temas, desde los que dicen las aventuras de los siete pares de Francia, hasta los que refieren hazañas de bandidos. Entre los versos—pentasílabos o heptasílabos en la copla y octosílabos en el estribillo subsiguiente—se pueden oír estos:

Santo Domingo  
de la Calzada,  
ni soltera ni viuda,  
ni tampoco casada.

El tajaraste  
vino de fuera,  
que lo trajeron  
las majoreras.

¡Qué linda mañana, dama;  
dama, qué linda mañana!  
Sobre el risco la retama  
“flure” bien, pero no grana.

La isla de El Hierro, en particular, tuvo también sus tonadas y bailes, de los que da noticia José de Viera y Clavijo en su historia de las Islas. He aquí las palabras de aquel historiador: “Acompañábanse aquellos naturales en el baile con tamborcillos y flautas de caña; pero, cuando carecían de estos instrumentos, formaban con manos y boca unas sinfonías o sonatas muy a compás: éste es un tañido músico de cuatro compases, que se danza haciendo el son con los pies, con violentos y cortos movimientos. Los naturales de la isla de El Hierro practicaban otra especie de contradanza, cuya figura consistía en tomarse las manos y marchar ambas líneas una hacia adelante y otra hacia atrás, dando furiosos saltos, todos juntos y paralelos. Acompañaban este baile con un aire de endechas lúgubres y patéticas, en las que trataban materias de amores y de infortunios, que aun traducidas a la

lengua española movían a lágrimas a las personas de blando corazón.”

En su ejercicio coreográfico, los aborígenes herreños se ponían sobre dos líneas paralelas todos juntos, moviéndose primero hacia atrás y hacia adelante, luego a derecha e izquierda, dando grandes y violentos saltos, lo cual recuerda las danzas simbólicas practicadas por los egipcios al anunciar próximas inundaciones del Nilo devastador. Esos “tangos” de los indígenas fueron adoptados por los colonizadores, que les aplicaron coplas asociadas al baile; algunas de ellas guardan relación con el ejercicio danzarín, cual ocurre con la siguiente:

Al tango jerreño  
qué bien güeno que va,  
que si va cambado  
ya se enderechará.

Como puede observarse en esta copla asonantada, los versos impares son hexasílabos, mientras que los pares tienen siete sílabas.

Acerca de “El Arrorró” o canción de cuna dice una poesía firmada por Domingo J. Manrique:

Guardo muchas canciones en la memoria,  
pero en el alma llevo tan sólo una:  
aquella cuyas notas suenan a gloria,  
la que cantó mi madre junto a mi cuna.

Arorró de mi tierra, sencillo y blando,  
lleno de dulce y vaga melancolía.  
¡Quien no te ha oído nunca vive ignorando  
de los grandes amores la poesía!

Canción incomparable, toda dulzura,  
canción de mis recuerdos, tierna y vehemente,  
cada vez que te escucho se me figura  
que una ola de besos baña mi frente.

Esta expansión lírica de un alma sentimental apunta los rasgos propios del "arrorró" canario, sin adentrarse en consideraciones de tipo folklórico.

Cierto "arrorró" palmero, de melodía pausada en modo menor, recibe letras variadas. Veamos tan sólo dos coplas, carentes de estribillo, como todas ellas. Una, cantada a los niños, dice:

Arrorró, niño chiquito,  
que tu madre no está aquí,  
que fué a misa a San Antonio  
y ella luego ha de venir.

Otra, cantada a las niñas, dice:

Arrorró rorró, mi niña,  
duérmete niña, arrorró;  
con el arrorró y el sueño  
mi niña ya se durmió.

Es el "sirinoque" un baile predilecto de la población rural en todas las fiestas populares de La Palma. Fórmanse dos filas, situadas frente a frente, constituyendo las mujeres una y los varones otra. En seguida principia el baile con un taconeo de tres compases avanzando y de otros más retrocediendo. Los instrumentos acompañantes son la flauta y el tambor. Las "endechas" o "Relaciones" se cantan alternativamente por un hombre, una mujer y un grupo vocal. He aquí un ejemplo. El hombre inicia el canto con una copla:

Hermosísimo alelí,  
yo por ti vivo rendido;  
enamorado, perdido,  
me estoy muriendo por ti.

La mujer, a su turno, responde mimosamente con otra copla:

Que te quiero bien lo sabes.  
Si me quieres no lo sé.  
Tú mereces ser querido.  
Yo no sé si lo mereceré.

Los del grupo coral interrumpen el diálogo para decir:

Váyanse pasando  
los de aquí pa(ra) allá,  
que las "Relaciones"  
se van a cantar.

Esas "Relaciones" prodigan coplas de carácter muy diverso. Las hay amatorias, burlescas e incluso irreverentes. A todas las preside una espontánea ingenuidad que parece pulir tosquedades y atenuar desacatos. Véanse varias muestras:

En las cumbres no hay claveles  
porque los mató el "rejielo",  
y en tu cara sí los hay  
porque lo "premite" el cielo.

Eres como un "jigo" negro  
que crece al lao del camino,  
que todo el que pasa palpa  
y así se madura el "jigo".

Si fueres a San Amaro,  
mira que el santo es bellaco;  
allá fueron mis dos hijas:  
fueron dos, vinieron cuatro.

El "sirinoque" principia con unos versos cantados en aire vivo y compás de tres por cuatro, cuya letra dice:

Este sirinoque  
lo bailo yo aquí.  
Mañana a la noche  
te acuerdas de mí.

Otro baile palmero es el denominado "Los aires de Lima". Primitivamente lo acompañaban instrumentalmente con el tamboril, mas ahora se acompaña con guitarra y violín. También requiere este baile la formación en dos filas, situadas frente a frente, constituyendo las mujeres una fila y los varones la otra. De este modo lo describe un pliego de la "Biblioteca Musical Is-

leña": Al comenzar la música, el primer bailarín de la fila canta una copla, moviéndose todos al compás del canto. Al terminar la copla pasan los hombres al sitio de las mujeres y al contrario, repitiéndose la copla en coro. En seguida la pareja de enfrente contesta con otra copla y la misma escena se vuelve a renovar. Los demás bailarines hacen otro tanto cuando les va llegando el turno. Se procura que las coplas sean correlativas; contesta siempre ella a él. La letra expone por lo común declaraciones de amor y celos, desdenes, etc. El autor anónimo de esta explicación coreográfica supone que dicho baile fué importado de Lima, y transcribe algunas coplas, entre ellas las siguientes:

EL TOCADOR: ¡Aire de la vuelta!  
 MUJER: ¡Gracias a Dios que ha llegado,  
 dueño mío, la ocasión  
 que en tus amorosos brazos  
 descanse mi corazón!  
 HOMBRE: Los aires de Lima quiero,  
 mi bien, contigo bailar,  
 porque el aire de tu cuerpo  
 me lleva el mío ¡ay! ¡ay!

Aunque no lo anuncia este pliego, inclúyese aquí un "Romance de los romeros", cuya letra suele referirse a proezas de reyes o príncipes. Entonado ese "romance" al son de tamboril y pande-reta, repite un estribillo pareado para rematar cada estrofa. Los estribillos ofrecen gran variedad, y sólo recogeremos aquí dos:

¡Qué linda mañana, dama!  
 ¡Dama, qué linda mañana!

Corre la luna en el cielo  
 como en el altar el velo.

Mientras se entonan los versos—improvisados por los mismos cantadores con frecuencia—cuatro bailarines dan grandes saltos y zapateados, a la vez que dos bailarinas se pasean suave y tranquilamente entre ellos, abriendo manos y brazos continua-

mente con idéntica suavidad, como si quisieran acompañar sus movimientos al aire o cadencia de la melodía.

\* \* \*

“Los Divinos” ofrece un peculiar ejemplo de música pastoril, asociada a la festividad navideña. Cuando la Nochebuena se aproxima, el “Rancho de los Divinos” recorre las calles cantando coplas. Así nos describe todo ello, con ciertos detalles, la novela *El Ovillo o El Novelo*, de José Rodríguez Moure. Cantan los jóvenes a las puertas de las novias acompañando sus voces con guitarras, bandurrias, triángulos, castañuelas y el indispensable bombo; o también se detienen ante las fachadas de una casa labradora con la esperanza de alcanzar un rosario de castañas, una docena de huevos o un cesto de higos pasados. Los “Divinos” agregan estribillos variables a las diversas coplas. Entre éstas, vaciadas en molde octosílabo, citaremos las siguientes:

Anuncia nuestro cantar  
que ha nacido el Redentor;  
la tierra, el cielo y el mar  
palpitan llenos de amor.

Las trompas y los clarines,  
la tambora y el timbal  
anuncian el Nacimiento  
de Nuestro Dios celestial.

Hay estribillos en versos de diez sílabas y los hay de doce, con hemistiquios. Véanse dos ejemplos:

Lucen los valles—blancos corderos.  
Hay regocijo—en las cabañas,  
y los tomillos—y los romeros  
llenan de aromas—nuestras montañas.

Levántate, vieja—del cuerpo pesado,  
que no sea la vuelta—del año pasado.  
Darán la limosna—si la quieren dar,  
que la noche es corta—y hay mucho que andar.

Tiene carácter religioso, aunque no litúrgico, una "Salve de los Mareantes", según su denominación tradicional. La entonan al celebrarse anualmente la fiesta en honor de la Patrona del Archipiélago. Su antigüedad se remonta por lo menos a dos siglos, pues la correspondiente letra halló acogida en un librito compuesto por un dominico, bajo el epígrafe "Gozos que la devoción de los Mareantes canta a la Virgen Santísima en su Milagrosísima Imagen de la Candelaria, aparecida, que se venera en las Canarias", y ese librito fué aprobado por el obispo de Cádiz Fr. Tomás del Valle el 27 de mayo de 1750. Como es usual en los "gozos", preséntase aquí una sucesión de coplas con su estribillo. La música no se recogió en la fuente popular, a buen seguro, y la compondría algún maestro de capilla u organista de mediana inspiración. Las alusiones a las islas Canarias reaparecen en diversas estrofas de aquella "Salve". Dice la primera:

A Vos, Isleña Divina,  
Morenica Celestial,  
¡oh, Virgen de Candelaria!,  
lúcida estrella del mar,  
pues gozáis tantas grandezas,  
gozos os quiero cantar.

Seleccionamos otras tres estrofas a continuación:

Cándidos guanchos pastores  
tu imagen ven, y en su afán  
a rústico examen fían  
si es tu hermosura inmortal,  
y con mortal escarmiento  
adoran vuestra beldad.

.....

Venturoso Tenerife,  
ufánate no envidiar  
por tesoro a Guadalupe,  
ni a Zaragoza el Pilar,  
a España Regla, ni Atocha  
ni a Loreto su solar.

.....

Démonos, isleños todos,  
 el parabién singular  
 de tener tal Protectora,  
 tal Patrona tutelar  
 del Evangelio y la Fe  
 que nos vino a predicar.

Y continúan las estrofas a tono con las trasladadas aquí.

\* \* \*

Ofrece gran interés el folleto que José Pérez Vidal publicó en 1952 con el título *Endechas populares en trístros monorrimos: siglos XV y XVI*. Dividido en capítulos, versa el primero sobre la extinción de los cantos fúnebres en la Península, y el segundo sobre las endechas vascongadas. Tres más van dedicados al examen de las endechas en Canarias, sus orígenes, modificaciones y difusión de las mismas por la Península ibérica. Otro capítulo se refiere a los "voceri" de Córcega, cuyas estrofas se pueden identificar con las endechas vasco-canarias, estribando la única diferencia en la medida de sus versos. Porque lo característico en esas canciones fúnebres, una vez descontada la comunidad de asunto, es su constitución métrica, en molde trístrofo monorrímo, cuyos versos, poco regulares, oscilan entre nueve y once sílabas, tanto en Vasconia como en Canarias. Ya había señalado Menéndez Pelayo tal parecido, y, como dice atinadamente Pérez Vidal, esta semejanza no puede ser producto de una mera y desconcertante coincidencia.

Las más antiguas "endechas" canarias conocidas se cantaron, probablemente desde 1447, en la isla de Lanzarote para lamentar la muerte del caballero sevillano Guillén Peraza, que se había dirigido a la isla de La Palma con una fuerte expedición y perdió la vida cuando los indígenas rechazaron el ataque de aquellos invasores. Las recogió de la tradición oral el historiador Abreu Galindo en 1632, o sea cuando habían transcurrido cerca de dos siglos desde aquel acontecimiento luctuoso.

Algún tiempo después de la primera fecha, los aborígenes, ya

bilingües en su mayoría con toda probabilidad, adaptaron a su lengua diversos cantos populares españoles. Y cuando el ingeniero italiano Leonardo Torriani fué enviado por Felipe II en 1588 para trazar un proyecto de fortificación del Archipiélago, recogió sendas endechas indígenas, una en Gran Canaria y otra en la isla de El Hierro. Después seguirán cantándose "endechas", aunque sin ese primitivo cariz fúnebre, pero sí con referencias a ciertos asuntos quejumbrosos o tristes. Por la Península circulan desde antiguo variadas poesías que reviven la denominación "endechas de Canarias". Su música no está perdida; sin embargo, resulta indescifrable para los más, dada la forma con que ha llegado hasta nosotros, porque se halla en notación de cifra para vihuela, y la contienen dos libros. Pero esto merece unos párrafos aparte.

En 1554 publicó Miguel de Fuenllana la obra de altísimo valor cuya portada reza: *Libro de Música para Vihuela, intitulado Orphenica Lyra*, y entre sus numerosas composiciones inserta, con la correspondiente música, la endecha cuyos versos dicen:

Si los delfines mueren de amores,  
¡triste de mí!, ¿qué harán los hombres,  
que tienen tiernos los corazones?

Dicha composición fué transcrita por el P. Luis Villalba e incorporada a su cuaderno *Diez canciones españolas de los siglos XV y XVI*.

Cosa curiosa: esa misma melodía, conocida en la versión de aquel compositor agustino, había sido introducida dos años antes de su inserción en *Orphenica Lyra*—y precisamente bajo el epigrafe "Endechas de Canarias"—en el *Libro de Música agora nuevamente compuesto*, por Diego Pisador, vecino de Salamanca, pero con otra letra. Dice así:

¿Para qué es, dama, tanto quereros?  
Para perderme y a vos perderos,  
más valiera nunca veros.

El citado folleto de Pérez Vidal se epiloga con la música de ambas "endechas", tal como, con su competencia y precisión, la tradujo, con destino a esa publicación, el musicólogo D. Emilio Pujol, ofreciendo además el facsímil de los correspondientes folios grabados en el siglo XVI, lo cual aumenta el interés musical de este folleto interesantísimo.

\* \* \*

Otras obras, impresas unas y manuscritas otras, ofrecen música de "canarios", con la particularidad de que se hallan escritas casi todas ellas en cifra y no en notación musical. He aquí una lista de esas piezas, cuya mención registra en los correspondientes lugares el *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, redactado por Higinio Anglés y José Subirá:

Gaspar Sanz: *Instrucción de Música sobre la guitarra española...*, 1.<sup>a</sup> edición en Zaragoza, año 1674, a la cual siguió otra en el mismo siglo. (Ha hecho una edición facsímil la Institución "Fernando el Católico" de Zaragoza en 1952.)

Lucas Ruiz de Ribayaz: *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa*. Madrid, año 1677.

Diego Fernández de Huete: *Compendio numeroso de cifras armónicas, con theórica y práctica para harpa de una orden, de dos órdenes y de órgano*. Madrid, 1702. Fué estampada en la Imprenta de Música.

A estas obras guitarrísticas debemos añadir las citadas ya de los vihuelistas Pisador y Fuenllana, también impresas.

Se hallan más "canarios" en las siguientes colecciones manuscritas de la Biblioteca Nacional:

*Huerto ameno de varias flores de música recogidas de varios organistas*, por Fray Antonio Martín, cuyo apellido completo es Martín Coll. Año de 1709. En el folio 221 empieza la música de "Canarios", copiada a dos pentagramas, y al dorso del folio 221 aparece "Otro género de Canarios". (Tal dato es interesante si se considera morfológicamente esa danza.)

Antonio de Santa Cruz: *Música de vihuela*, según el encabezamiento. Se trata de un volumen apaisado que incluye fantasías y asimismo "diferentes obras para Bigüela hordinaria" (*sic*), es decir, para guitarra. El folio 5 contiene un "Canario por la A" y el folio 6 contiene un "Canario sobre la C". Caligrafía del siglo XVII o principios del XVIII.

Anónimo: *Libro de diferentes cifras de Guitarra escogidas de los mejores Autores*. Año de 1705. Entre el centenar largo de piezas incluidas aquí figuran un "Canario" en la página 100, otro "Canario" en la página 108 y unos "Canarios tamborilados" en la página 141.

\* \* \*

Examinemos ahora varias fuentes eruditas en relación con el "canario".

Emilio Cotarelo y Mori dedicó amplias referencias históricas al "canario" en el estudio preliminar de su *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Recordó las definiciones que a esa danza y baile dieran los Diccionarios de Covarrubias, Autoridades y corrientes; recogió las descripciones que sobre la forma de bailararlo habían escrito Caroso de Sermoneta en su *Ballerino* (año 1581) y Thoinot Arbeau (1589); aquél lo explicaba bajo la denominación "canario", y éste lo explicaba bajo la denominación "danza de Canarias", advirtiendo que, no obstante su origen isleño, según algunos era un bailete compuesto para una mascarada.

Con su reconocida erudición pasó revista Cotarelo y Mori a diversas obras literarias del teatro español donde aparece el "canario", tales como *El rufián viudo*, de Cervantes; *La villana de Jetafe*, de Lope de Vega, así como la comedia *San Diego de Alcalá* (véase la edición de Menéndez Pelayo *Obras de Lope de Vega*, t. V, 1895, pág. 50: "Canaria lira lilirum fa..."). Y además los entremeses *La Escuela de Danzar*, de Navarrete y Ribera

(1640); *El Alcaide Ardite*, de Rojas; *La visita de la cárcel*, de Cáncer; *Los sones*, de Villaviciosa (impreso en 1661); *Los órganos y el relox*, de Moreto (1664), y *La ladrona* (1680). En algunas de esas obras aparecía el estribillo:

Canario y bona rufa y fa,

con levísimas variantes, que no modifican el sentido ni alteran el metro.

En su *Cancionero Musical Popular Español* trató Felipe Pedrell dos veces del "Canario": la una, incidentalmente, por decirlo así; la otra, de un modo concreto, aunque brevísimo. Hállase lo primero en el tercer volumen de la obra y figura en un apéndice epigrafiado con las palabras "Tema alegre". Ese tema reproduce un artículo escrito años antes e introducido ahí por sus afinidades con la materia que venía exponiendo. Versaba sobre la jota y su origen; consideraba absurdo, con razón, que tal música procediese de Valencia, o que hubiese sido morisca, aunque así lo venían manifestando sendas coplas muy difundidas por doquier, y juzgaba más grave asegurar que la jota, como el "canario", provenía de un primitivo canto guanche, aunque así lo había dicho D. Braulio Foz en su *Vida de Pedro Saputo*. La cuestión —añadió Pedrell— se resolvería presentando el tipo del canto guanche primitivo, "pero el tipo no aparece, y el literato busca-origenes puede aguardar sentado mientras averigua, también, de dónde le viene el título de Canario a tal danza".

La otra referencia de Pedrell se halla en el tomo cuarto y dice escuetamente: "Canarios. Título de antiguas danzas muy empleadas por los polifonistas del piano." Así; ni más ni menos. ¿Qué significa la frase "los polifonistas del piano"? Tal vez también haría falta otro busca-origenes para aclarar una expresión tan vaga, y, según como se mire, tan anacrónica. Porque "el canario" venía circulando cuando aún faltaban dos siglos o más para que el piano-forte principiase a tener existencia en el mundo sonoro.

El mismo tomo, en la parte musical, presenta dos "Canarios".

No citó Pedrell la procedencia del uno, mas sí la del otro, recogido en Guerau. Cotejadas métricamente ambas producciones, presentan aspectos contradictorios. Aquella que empieza en la página 78 y está señalada con el número 112 viene vaciada en compás de 6 por 8, sin que introduzca en ningún momento notas con puntillo, contra lo requerido por esas danzas en la época de Lully. Aquella que empieza en la página 82 y está señalada con el número 114 viene vaciada en compás de 3 por 4, lo mismo que los "Canarios" de Couperin.

Otra obra del mismo Pedrell, titulada *Las formas pianísticas* (dos volúmenes, año 1918), dedica unos párrafos al "canario", "canarie" o "canaries". Este nombre hizo suponer a los musicólogos extranjeros que tal danza procedía de las islas Canarias, "añadiendo—según palabras de Pedrell—que la danzaban parejas disfrazadas de reyes moros (¡los moros de siempre!), adornados con plumas para mayores abundamientos de origen". Y aporta, como ilustración musical, la composición "Les Canaries" que Couperin el Grande había introducido en sus *Pieces de clavecin*, la cual viene vaciada en ritmo tético ternario con prolongación de la primera parte del compás mediante un puntillo y con prodigalidad de adornos en su primera sección, aunque el correspondiente "double" presenta un constante deslizamiento de corcheas donde se omiten los puntillos.

El "canario" tenía, pues, formas precisas, mas también diversas. Le dedicó gran atención, con su autorizadísima pluma, el musicólogo alemán Hugo Riemann en su *Grundriss der Kompositionslehre.—Musikalische Formenlehre* (obra que ha sido publicada en lengua castellana con el título *Composición Musical. Teoría de las formas musicales* e incluida en la "Colección Labor"), y también lo trató el mismo autor en su *Musiklexikon*. Reduzcamos lo expuesto por Riemann:

Entre las danzas movidas en compás ternario, además del minueto, mazurca, vals, "Ländler", pasapié, gallarda, loure y courante, figuran la jiga y el "canario". Estas dos se caracterizan por exigir un movimiento más animado que la courante y

por presentar la nota con puntillo de un modo constante. Se escriben jiga y "canario" en compás de 6 por 8, y algunas en 9 por 8 o en 9 por 16. Sólo estas últimas pueden considerarse, en realidad, como danzas ternarias, ya que el ritmo ternario de las vaciadas en el molde del 6 por 8 afecta solamente a la subdivisión. Couperin, en sus *Pièces de clavecin*, escribió el "canario" en compás de 3 por 4, ornamentando profusamente la "double" o repetición variada de la melodía. El "canario" penetró en Francia durante la primera mitad del siglo xvi y subrayó su parecido con la jiga. Ya estilizado, se incorporó a las suites instrumentales de danza como una danza más, aunque no de un modo constante, hacia fines del mismo siglo. Asimismo figuró entre los trozos bailables de algunas óperas de Lully. El *Temple de la paix*, compuesto por este operista francés, ofrece una "jiga" y además un "canario", pudiéndose advertir la gran similitud de ambas piezas musicales.

\* \* \*

Un trabajo reciente de "Amaro Lefranc" (seudónimo que encubre el nombre de Rafael Hardisson) fué publicado en 1954 por la Facultad de Filosofía de La Laguna de Tenerife con el título *Las endechas aborígenes de Canarias: el "tempo canario" y el "tempo di canario"*. El autor—que, por cierto, enseña Estética e Historia de la Música en el Conservatorio—tomó como punto de partida para su investigación las sílabas sobre las cuales recaen los acentos indiscutibles en las llamadas "endechas de Torriano" y procedentes de las islas de El Hierro y de Gran Canaria. La endecha aborigen de El Hierro ofrece un diseño métrico-rítmico de tres frases, fraccionada cada una en dos períodos; cada uno de estos períodos consta de tres compases, y cada compás tiene dos partes a su vez. La escritura musical moderna puede presentar esto en un 3 por 4, renunciando a la fragmentación en 2 por 4. A eso calificó "Amaro Lefranc" de "tempo canario", porque se encuentra en bailes y tonadas de gran primitivismo estructural, tales como "Upa-la-japa", "Tajaraste", "Tanganillo", "Santo Do-

mingo" y el "Redondo" herreño, habiéndose extendido además, ya por simpatía, ya por contagio, a músicas de aclimatación, por ejemplo, folías, seguidillas, "arrorró" y el "trío" de "Lo Divino".

Recuerda "Amaro Lefranc" que en el año de 1588 aquel ingeniero Torriani había recogido las referidas "endechas", y el canónigo de Langres Jehan Tabourot publicó su célebre *Orchesographie* con el anagrama Thoinot-Arbeau, citando esta obra diversas melodías, entre ellas las "Canaries", caracterizadas por su concordancia esquemática con la endecha de Gran Canaria. Asimismo recuerda que en ese mismo año nació el P. Marine Mersenne, autor de la *Harmonie Universelle*, y que esta otra obra menciona entre los bailes la "Canarie", pero ahora no es ya binaria, como en el escritor anteriormente citado, sino ternaria. Y el "canario" de estirpe trocaica se hallará en el *Ballet des Muses* (1666), *Le bourgeois gentilhomme*, con letra de Molière (1670), y la ópera *Armide* (1686), todo ello con música de Lully, así como también en las óperas *Europe galante* (1697) y *Amadis de Grèce* (1699), de Campra.

Aplicando "Amaro Lefranc" la misma norma, es decir, considerando los soportes rítmicos sobre los cuales deberían de apoyar sus correspondientes melodías la endecha de Gran Canaria, se halló en presencia del "tempo di canario" que reaparecía en Thoinot-Arbeau, Mersenne, Lully y Campra, entre otros. Réstanos añadir que han examinado el "canario" el *Nouveau Larousse illustré* y el musicólogo Théodore Gerold en su estudio *Les Airs de danse*, y por último, que el filólogo Ernest Zyhlarz trató de la "endecha del Hierro", o sea una de las dos recogidas por el ingeniero Torriani en el siglo XVI y que, transcurridos tres siglos, ha publicado el Dr. Wölfel, según el manuscrito de una Biblioteca portuguesa.

Citaremos otro trabajo folklórico de "Amaro Lefranc". Con el título *Lo guanche en la Música popular canaria* lo publicó el Instituto de Estudios Canarios de La Laguna de Tenerife en 1942. Señalan sus páginas el parentesco existente entre la "isa" y la "jota"; contradicen a Pedrell por haber sostenido éste que el "ca-

nario" no procedía de Canarias; anotan las afinidades entre el "Canario" del guitarrista Guerau y el "tajaraste"; además evocan textos históricos y folklóricos del Dr. Chil, Fr. Juan de la Puente, Gómez Escudero, Abreu Galindo, Sedeño, Fr. Alonso de Espinosa y Antonio de Viana. Según variados testimonios acumulados ahí, los canarios tenían oído fino y gustaban de la música sobremanera. Sus cantos eran dolorosos y tristes por lo general. Aún hoy late esa tristeza en muchas melodías del terruño. Folías y malagueñas canarias muestran ese indefinible e inconfundible sello de "isleñismo". Merced a un fenómeno de "osmosis musical", se compenetran recíprocamente lo canario y lo hispano. Hasta aquí "Amaro Lefranc".

\* \* \*

Considerado coreográficamente el "canario", ha tenido un excelente expositor en Curt Sachs, cuya *Historia de la danza*, publicada en varios idiomas, manifiesta lo que trasladamos someramente a continuación.

Establecida la diferencia entre danzas de paso y danzas pantomímicas, la pavana pertenece al primer tipo, mientras que la gallarda, la courante y la "danza de Canarias" pertenecen al segundo. Figuraba esta última en los bailes cortesanos hasta mediados del siglo XVI. En la época de su apogeo privaban en el alto mundo diversas danzas alegres: la "branle" y la "bourrée", en Francia; la "gallarda", en Italia; en Alemania, la "alemanda"; en España, la "pavana". Las "canaries" no podían faltar en esas expansiones recreativas de la corte y del alto mundo. Bien es verdad que, según frase de Curt Sachs, nunca se danzó tanto folklore como en aquel tiempo. Con referencia a las "Canaries" había manifestado el P. Marin Mersenne, en su famoso libro *Harmonie Universelle* (París, 1636-1637), que no se danzaba sino por aquellos que tenían gran instrucción—coreográfica, se sobreentiende—y que además tenían unos pies muy ágiles. Con sus movimientos gallardos, extraños y caprichosos, tal danza pertenece

al género del "Schuhpattler", extendido en los Alpes bávaros y tirolenses, y más aún a la danza de intriga practicada en la Europa oriental. Según Sachs, la voz "canario", referida a la danza, tuvo su nacimiento en las Islas que le han dado nombre y pasó a tierras francesas por intermedio del país español.

En 1900 se estampó en París un voluminoso libro de letra menuda y profusamente ilustrado con el título *Traité de la Danse. Grammaire de la Danse et du Bon Ton à travers le monde et les siècles depuis le singe jusqu'à nos jours*. El autor de esa obra se llamaba E. Giraudet y en la portada se cuidó de añadir que describía 6.341 danzas o pasos diferentes y artículos de todos los géneros sobre la danza. Desarrollada la materia por orden alfabético de asuntos, prestó atención a los españoles. No podían faltar, por consiguiente, la jota aragonesa, las seguidillas y las sevillanas, aunque sí la gallegada, la sardana y el zorzico, por ejemplo. A "les Canaries" le dedicó las líneas que reproduciremos en francés para conservar la nota pintoresca de esa descripción. Léasela:

"*Les Canaries*.—XVI<sup>e</sup> siècle; mesure à 6/8. Sorte de gigue a deux personnes dansée aux îles Canaries. Elles sont placees l'une en face de l'autre et imitent les sauvages; puis, le cavalier enlace sa dame, et partent ensemble par des pas de gigue burlesque. Ils se quittent et font la navette (aller et retour), en imitant quelqu'un qui s'essuyé les pieds sur le parquet, et reprennent au commencement; ensuite la danseuse s'arrête dans un coin de la salle, et le danseur, d'un air sauvage, execute un solo en cherchant sa danseuse. Il frappe d'un pied en élevant l'autre, puis saute sur les deux pieds. Idem de l'autre pied. Repprende au commencement, mais cette fois c'est la dame qui fait le solo. Costumes sauvages avec plumes de toutes teintes."

Así decía Mr. Giraudet, ni más ni menos, insertando tres veces la palabra "sauvage" en su descripción. Los danzadores imitan a los "salvajes"; con aire "salvaje" se acercan a las correspondientes damas, y su indumentaria es propia de los "salvajes", es decir, de los aborígenes canarios. Aquel minucioso escritor,

poco diestro en eufemismos y no muy conocedor del vocabulario, anotó, en párrafo aparte, una indicación complementaria: "*Pas des Canaries*.—Frapper du pied gauche en élevant le droit. Frapper du talon droit; frapper du pied droit. Répéter." En otro lugar de la obra dedicó una descripción detalladísima al vocablo iniciándola con estas palabras francesas: "Ramassés (12 pasos), género español", y asimismo trató del fandango en el salón, en el coliseo y en las ciudades.

Muy modernamente se ha editado en Barcelona el libro *La danza española*, por Trini Borrull. Empieza con un "Resumen histórico de la Danza", y al hablar de las prácticas del suelo canario dice textualmente: "Los bailes más conocidos son la "Isa", "Folía", "Serinoque", "Tajaraste", "Malagueña" y "Seguidillas". En la "Isa", baile popular de estas islas, hay lo que pudiéramos llamar un director de la danza, cuyas órdenes y pasos siguen las demás parejas, formando cadenas y figuras en extremo complicadas. Todo ello en rueda y en cadena. El "Tajaraste" es una danza de fuerte tipismo; para su interpretación precisa penetrarse con el carácter de los habitantes, a fin de que los gestos, la indolencia o viveza de movimientos le den el sabor isleño, sin el cual carecería de atractivo."

Entre aquellas dos descripciones—la de Giraudet, tan arbitraria, y la de Trini Borrull, tan concisa, si se las considera folklóricamente—ocupa un puesto cronológico intermedio otra descripción precisa y amplia, que se puede leer en el tomo segundo de la obra colectiva *Folklore y costumbres de España* (Barcelona, 1931), cuyo autor, fallecido en los últimos meses de 1954, es el erudito e infatigable Aurelio Capmany. Existen allí —viene a decir—bailes verdaderamente curiosos y dignos de ser estudiados en su filiación y su proceso histórico. Por su denominación pueden considerarse indígenas la "Isa", el "Tajaraste" y el "Serinoque"; en cambio, parecen productos de importación "Seguidillas", "Saltonas", "Folías", "Malagueñas" y "Tanguillos". Y añade: "Verlos bailar en la plaza del pueblo, cogidas de las manos las parejas, formando un amplio círculo, como en la demo-

crática sardana, al son que les marca una banda de guitarras y bandurrias, es ciertamente interesante."

## II.—MÚSICOS CANARIOS.

Preclara gloria del Archipiélago canario fué aquel D. Tomás de Iriarte, muy conocido con sólida y permanente reputación como fabulista, muy estimado hace más de siglo y medio por su poema *La Música*, casi desconocido como compositor musical y olvidado casi completamente como autor de una obra didáctica que alcanzó varias ediciones en el pasado siglo. Esta obra, en la edición que estampara Boix en Madrid el año 1837, tiene una extensa portada cuyo texto dice: "*Lecciones instructivas sobre la Historia y la Geografía*. Obra póstuma de D. Tomás de Iriarte dirigida a la enseñanza de los niños. Nueva edición añadida con los Sumarios de la Historia Eclesiástica y de España, que compuso en verso el P. José Francisco de Isla de la compañía de Jesús, y continuada la de España hasta el presente; y con los índices de que carecían las anteriores" (véase para esta y las demás obras citadas de Iriarte el *Ensayo de una bio-bibliografía de escritores naturales de las Islas Canarias (siglos XVI, XVII y XVIII)*, por Agustín Millares Carlo. Madrid, 1932, págs. 265 y siguientes).

Una Advertencia del Editor manifiesta que Iriarte emprendió y trabajó esas "Lecciones instructivas" en fuerza de superior precepto, a lo cual añade: "Por varios incidentes, que aumentaron y justificaron la suma repugnancia con que se allanó a componer este compendio, no sólo se dejó inédito al fallecer, sino también sin haberle dado aquella última mano y corrección escrupulosa que realzan el mérito de todos sus escritos."

¿Interesará conocer lo que acerca de las islas Canarias dijo Iriarte ahí? Se puede leer en la Lección XX de la Parte Geográfica. Reproducido literalmente, dice así: "Al occidente de Africa está la Isla de Santa Elena, perteneciente a los ingleses...;

las de Anobón y Fernando de Po, que hoy poseen los españoles, las de Cabo-Verde, en número de diez y pertenecientes a Portugal..., y las Canarias, poseídas por España e incorporadas a la Corona de Castilla. Estas son siete principales: Canaria, Tenerife, La Palma, Lanzarote, Fuerteventura, la Gomera y el Hierro. La de Canaria dió el nombre a las demás, y en la ciudad de Las Palmas, su capital, reside una Real Audiencia y un obispo sufragáneo del arzobispado de Sevilla. Su puerto más frecuentado es el llamado de La Luz. La isla de Tenerife, la más rica y poblada de las Canarias, tiene por capital la ciudad de San Cristóbal de La Laguna. Su puerto principal y de mayor comercio es el de Santa Cruz de Tenerife, en el cual residen el comandante general de estas islas y los ministros de la Real Hacienda. Las más considerables poblaciones, después de estas dos, son la villa de la Orotava y el puerto del mismo nombre. De la isla de La Palma es capital la ciudad de Santa Cruz de La Palma, denominada así para distinguirla de Santa Cruz de Tenerife. Fuerteventura, aunque es la mayor de las islas Canarias, no es la más poblada ni comerciante; su capital es la villa de Santa María de Betancuria. Lanzarote tiene por capital la villa de San Miguel de Teguisse. La Gomera, la de San Sebastián, y el Hierro, la de Valverde."

Conocido es el mérito de Iriarte como escritor, poeta y músico; pero su personalidad como compositor de música venía pasando inadvertida, no obstante las referencias que a ello hacen algunos de sus versos y las que dejaron caer de soslayo varios biógrafos suyos. Sin embargo, existían pruebas documentales, aunque escasas, de su producción musical. Con motivo del segundo centenario de su nacimiento dediqué una monografía en dos volúmenes a la materia con el título *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, editando esta obra el Instituto Español de Musicología, dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

La correspondiente "Introducción" principia con el siguiente párrafo: "Iriarte... Melólogo... Un apellido ilustre y una deno-

minación genérica. Ni de aquél ni de ésta, desde el aspecto que los van a examinar las siguientes páginas, apenas hay quien tenga la menor idea, sin duda. A D. Tomás de Iriarte, durante un siglo colmadísimo, casi todos los niños no analfabetos de nuestro país le conocían merced a unas fábulas que, en unión de las compuestas por su contemporáneo D. Félix María de Samaniego, deleitan e instruyen en la edad escolar, por tener acogida en los centros docentes; pero nadie considera que además fué compositor musical, y no un compositor adocenado, sino verdaderamente distinguido, cuyo relieve como innovador puede equipararse tal vez al de un Falla, dicho sea sin apurar la hipérbole, ni mucho menos. Instruido Iriarte, efectivamente, en la música más moderna de su tiempo, no sólo estaba familiarizado con Franz Joseph Haydn, a la sazón proclamador de la última palabra en materia de música instrumental, sino también con variadas manifestaciones musicales escénicas, entre ellas las debidas a la gloriosa inspiración de Christoph Willibald Gluck, y las que, por obra de Jean-Jacques Rousseau, como autor del "Pygmalion", a la sazón trascendental, si bien hoy olvidado, encontraban fácil arraigo de efímera boga y ecos sonoros, extinguidos hoy, en toda la Europa culta de su tiempo. El melólogo—voz extraña para muchos, de la que daremos cumplida explicación en el primer capítulo del presente estudio—creó, bajo múltiples denominaciones, una abundante literatura musical a cuyo desarrollo contribuirían insignes artistas de variados países, y así lo exponemos con cierto detalle para despertar la atención hacia un género al parecer muerto, y en todo caso completamente dormido."

Desde hace veinticinco años colmadísimos mi pluma enaltece la valía de Iriarte como creador del melólogo español bajo el doble aspecto literario y musical, atestiguándolo así en las colecciones de la "Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid" y en mi libro *La Música en la Casa de Alba*. Traté nuevamente la materia en alguna conferencia posterior y también en el III Congreso Internacional de Musicología (Barcelona, 1936).

**GUZMAN EL BUENO,**  
**ESCENA TRAGICA UNIPERSONAL,**  
**CON MUSICA EN SUS INTERVALOS,**  
**COMPUESTAS AMBAS**  
**POR D. TOMAS DE TRIARTE**  
**PARA REPRESENTARSE EN CADIZ**  
**POR EL SEÑOR LUIS NAVARRO,**  
**PRIMER ACTOR DE LA COMPAÑIA COMICA**



**CON LICENCIA:**

---

**EN CADIZ, POR D. MANUEL XIMENEZ CARREÑO,**  
**Calle Ancha. Año de 1790.**

Portada de "Guzmán el Bueno". Letra y música de Iriarte.

El melólogo es un género de composición en el arte dramático del todo moderno—como declaraba en 1831 un *Diccionario Histórico Enciclopédico*, bajo la denominación “melodrama”—, en la cual cada escena se halla intermediada por algunos trozos de música. La música, pues, tenía intenciones psicológicas o descriptivas, ya para subrayar lo que el actor acababa de decir, ya para preparar la acción subsiguiente. Por faltar la denominación genérica, se adoptaron con absoluta inestabilidad varios nombres: “melodrama”, “escena lírica”, “soliloquio”, “unipersonal”, “pieza de música”, “drama”, etc.

Siguiendo Iriarte el ejemplo de Rousseau, hizo representar en Cádiz, un año antes de su defunción, el melólogo cuyo libreto, impreso a la sazón en esa misma ciudad, dice en la portada: “*Guzmán el Bueno*. Escena trágica unipersonal con música en sus intervalos, compuestas ambas por D. Tomás de Iriarte para representarse en Cádiz por el Señor Luis Navarro, Primer actor de la Compañía.” Obsérvese la expresión: “compuestas ambas”, es decir, la letra y la música. Tal declaración no puede ser más explícita. Esa obra iriartiana corrió por los teatros españoles e inspiró una abundante literatura, en la que descolló D. Luciano Francisco Comella, a cuya personalidad—maltratada injusta y extraviadamente por desconocimiento de su obra—ha reivindicado mi discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El más perseverante compositor musical de melólogos fué D. Blas de Laserna, maestro adscrito a uno de los dos teatros municipales de Madrid. La música escrita por Iriarte para su producción, y casi toda la de quienes, tras él, cultivaron ese género, se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid, donde la examiné detenidamente, lo cual me ha permitido dedicar a ese género un detenido análisis literario musical.

Sobre la formación musical de D. Tomás de Iriarte dió don Manuel José Quintana la siguiente noticia textual: “Tuvo siempre mucha afición a la música, y ya en Canarias tocaba varios instrumentos; pero en Madrid se perfeccionó con las lecciones de su amigo y maestro D. Antonio Rodríguez de Hita.” El pro-

pio Iriarte manifestó sus amores al arte de los sonidos, y muy particularmente a las composiciones de Haydn, en varias poesías.

Hayden, Músico Alemán,  
compositor peregrino,  
con dulces ecos se lleva  
gran parte de mi cariño;

así dijo en una "Epístola escrita en 20 de mayo de 1776" contestando a una dama que le había preguntado cuántos amigos tenía. Transcurridos unos diez meses dirigió otra carta a su hermano D. Domingo, durante la visita que este ilustre varón estaba efectuando a varias cortes extranjeras, y alabó, en particular, a Viena, donde tenía su morada

el músico mayor de nuestros días,  
Hayden, aquel grande hombre  
a quien te pido abrazes en mi nombre.

Su poema *La Música*, cuya primera edición data de 1779, y a la cual sucedieron otras más, tanto en España como en Francia y en Méjico, aun sin contar las traducciones a varios idiomas —dos de ellas en lengua italiana, por cierto—, prodiga encendidos elogios para Gluck en el género dramático, y en el género sinfónico para Haydn, artista este último a quien diariamente le coronaba Madrid con la inmortal encina criada en las orillas del Manzanares.

Las *Fábulas literarias* de Iriarte, impresas en 1782 por primera vez y reimpresas en aquel siglo y en los dos siguientes, están llenas de alusiones musicales, cuando no de referencias, al arte musical. Baste recordar algunos títulos, donde se puede atisbar unas veces la intención filosófica y otras veces la agudeza satírica: "La campana y el esquilón", "El jilguero y el cisne", "La Música en los animales" y "El burro flautista", cuadrúpedo que hizo sonar por casualidad la flauta. Algunos animales aparecen allí con rasgos propios, y de paso se anotan relaciones más o menos directas con la Música. Especialmente, "La abeja y el



Grabado de una página del poema "La Música",  
de Iriarte.



Retrato de Iriarte, grabado a raíz de su defunción,  
como se advierte por la alegoría.

cuculillo" del cucú interminable; "La cabra y el caballo", donde una cabra escucha con atención el blando eco de un acorde violín; "El ruiseñor y el gorrión", donde se dice que cierto ruiseñor tomaba lección de canto siguiendo el son del organillo; "El canario y otros animales", donde aparece un canario que tenía fama por su canto variadísimo y quiso viajar para hacer alarde de su blando acento, y "El canario y el grajo"—que fué una de las fábulas añadidas en la edición póstuma de 1805—, donde otro canario excitó la envidia de diversas aves que cantaban unas bien, mal otras, y algunas que nada cantaban en absoluto.

Conservan hoy plena vitalidad y amplísima difusión esas fábulas, y no sólo por suelo español, sino por tierras hispanoamericanas. Un ejemplo elocuente demuestra esto último en particular: el primer libro del *Cancionero de la Escuela y del Hogar*, coleccionado por Leonardo Lis reuniendo más de doscientas canciones y publicado en Méjico el año 1944, adosó textos españoles a numerosas tonadas extranjeras. Y una tonada italiana incluida en el volumen lleva la letra de "El burro flautista", de Tomás de Iriarte, como se declara paladinamente.

Las poesías iriartianas de carácter serio muestran reiteradamente al consecuente filarmónico. En una Iriarte se declara hombre feliz, y al enumerar todo cuanto contribuye a crear esa felicidad hay una cosa cuya cristalización endecasílabo dice así:

La Música me ofrece desenfado,

es decir que, mediante ella, ahuyentaba el enfado con que hubiera podido amargarse. A Cadahalso, su gran amigo, le envió, el 20 de octubre de 1777, una extensa epístola, muy jugosa por cierto; dícele que leyendo "La Eneida" y otras poesías que cantaban heroicas acciones, sentía el noble impulso:

de probar, atrevido,  
la embocadura al épico instrumento.

En el soneto autobiográfico "No hay gusto cumplido" da cuen-

ta de lo que hiciera el día anterior; y el segundo cuarteto refiere:

Entre amigos comí con apetito,  
fui luego en un concierto violinista...

Otra epístola, de 8 de enero de 1776, también contiene una descripción autobiográfica:

Siempre hallarás mi estancia frecuentada,  
o bien de aficionados,  
o bien de profesores aplicados,  
dibujantes, amigos, escritores,  
músicos, arquitectos y escultores.

Continuando esa relación, los siguientes versos nos muestran a Iriarte como intérprete de obras germánicas nada fáciles y como compositor también. Dícese allí, en efecto:

Noches hay en que se hallan congregados  
veinte, y acaso más, aficionados.  
Mi manejo ni es mucho ni es muy poco,  
y entre ellos logro así lugar decente,  
pues cuando no el violín, la viola toco...  
Gozamos de un depósito abundante  
de la moderna música alemana,  
que, en la parte sinfónica, es constante  
arrebató la palma a la italiana.  
Si alguno al contrapunto se dedica,  
y cualquier obra suya manifiesta,  
la aficionada orquesta,  
se la prueba, examina y califica,  
y con benignidad los circunstantes  
oyen mis sinfonías concertantes.

Otras poesías ensalzan la música. Algunas estuvieron destinadas al canto, como aquella *Letra para un dúo italiano* que principia:

¡Cuántas veces ha solido  
figurárseme en el sueño  
que el semblante de mi dueño  
me consuela mi pesar!

En las poesías satíricas y burlescas brotan referencias o alusiones musicales, siendo de naturaleza variadísima. Si en una, por ejemplo, sale a relucir el afamado maestro Antonio Rodríguez de Hita, en otra, titulada *Romance*, hacen su aparición Doña Trompa, Don Salterio, Doña Flauta y Don Timbales. Pero no es cosa de aducir más testimonios fácilmente espigables en esas obras menores; también los suministran otras obras mayores: su drama *La Librería* y su zarzuela *Donde menos se piensa salta la liebre*. Además escribió la letra de las tonadillas escénicas a solo *El Lorito* y *Los gustos estragados*, que se pueden ver en la "Biblioteca de Autores Españoles", de Rivadeneyra, y la de otra más —*La Primavera*—, calificada como "tonadilla pastoril" e incluida en el último volumen de las *Obras Completas*. Es de presumir que el mismo artista compusiera la correspondiente música, si bien de ello no se conserva hoy ningún rastro.

Una carta suya dirigida al que fué "Juez protector y privativo de los Teatros de Comedias, sus Autores (es decir, directores de compañía) y representantes (es decir, actores) del Reino, además de Corregidor de la Villa de Madrid, Intendente de los Reales Ejércitos, etc., etc.", D. Joseph Antonio de Armona, recomienda a un violinista, del cual dice que tenía "buena escuela y bastante práctica destreza, adquiriendo mucha parte de ella en las Academias de mi casa". El autógrafo de este documento epistolar se halla en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional y patentiza que Iriarte organizó conciertos particulares (a lo cual se denominaba "Academias") en su propio hogar.

De su música grabada sólo conocemos una composición a la que autoridad tan prestigiosa como lo fué D. Hilarión Eslava concedió importancia singular cuando lo propuso como ejemplo de los "cánones de sociedad" corrientes en el siglo XVIII, advirtiéndole que ese canon había gozado de gran favor entre los aficionados españoles. Se le puede ver en su obra didáctica *Escuela de Composición. Tratado Segundo. Del Contrapunto y Fuga*. El "canon de sociedad" era una breve pieza musical que contenía una frase o período melódico repetido por cada una de las voces al-

*Frase principal*

Lau - da - te pu - e - ri Do - mi -

*1º Contrapunto*

Un ni - ño que te - ní - a se lo lle

*2º Contrapunto*

y los ni - ños doc - tri - nos le can - tan de es - ta

*Frase principal*

- num Lau - da - te no - men Do - mi - ni

*1º Contrapunto*

- vó se lo lle - vó la muer - te la muer - te

*2º Contrapunto*

- suer - te le can - tan de es - ta suer - te

Canon de sociedad. Letra y música de don Tomás de Iriarte.

ternativamente, y seguido de contrapuntos, los cuales servían de acompañamiento a aquél, formándose de tal suerte un canon perpetuo. En dicha composición iriartiana la frase principal decía piadosamente: "Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini". Los dos contrapuntos de las voces acompañantes formaban un dístico mediante el cual se completaba el pensamiento del autor:

Un niño que tenía se lo llevó la muerte  
y los niños doctrinos le cantan de esta suerte.

La página 124 de mi monografía *El compositor Iriarte...* reprodujo el texto musical de aquel "canon de sociedad" iriartiano, con su correspondiente letra.

\* \* \*

Recordemos a otro excelente compositor canario: Agustín Millares, el abuelo del paleógrafo de igual nombre y apellido, a quien debe notabilísimos trabajos la investigación erudita. Aquel artista fué hijo de un profesor de música y violonchelista de la Catedral de Las Palmas, llamado Gregorio, y bajo la dirección paterna se inició en la música, dedicándose muy especialmente al cultivo del violín. Lo menciona con gran elogio Baltasar Saldoni en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de los Músicos Españoles*.

Agustín Millares Torres había nacido en Las Palmas el 25 de agosto de 1826. A los quince años de edad dirigía una orquesta de aficionados y compuso su primera obra musical: "un pasodoble en *fa*, para una banda que se improvisó allí en 1842", como refiere Saldoni textualmente. El muchacho leyó a Fétis, Reicha y Kastner para instruirse técnicamente y devoró libros españoles, franceses e italianos de historia, filosofía y literatura. También dedicaba ratos al estudio del piano y del violín, formándose autodidácticamente, por no dar más de sí entonces el ambiente local.

Inclinado a la composición, escribió en 1844 letra y música de una opereta cómica—"le damos este nombre, manifestaba Saldoni, porque todavía entonces no se conocía en España la moderna zarzuela"—para festejar los días de su madre; la interpretaron todos los hermanos, en número de siete. Dos violines, una flauta y un bajo integraban la orquesta, y la obertura correspondiente sería ejecutada más tarde con frecuencia por la orquesta de la ciudad, bajo el título "Violeta". Fué Agustín a Madrid hacia fines de 1846 y pocos meses después ingresaba en el Conservatorio, estudiando composición con Carnicer y violín con Díez, y asistiendo a las clases de piano y canto dirigidas, respectivamente, por Albéniz y Saldoni. Un año después fallece su padre. Agustín debe atender a su madre y seis hermanos, que carecían de bienes de fortuna. Para sostenerlos vuelve a Las Palmas, donde da lecciones de piano y de canto. Además reorganiza la orquesta de aficionados y compone de firme. En noviembre

de 1849 estrena en el teatro de su ciudad algunas piezas de una ópera española. En 1852 estrena una *Misa en fa a toda orquesta* y un *Invitatorio de difuntos*. Al siguiente año estrena una *Misa en do*, y el 24 de octubre, la zarzuela en dos actos *Elvira* (teatro de Las Palmas, mes de julio). Un año después estrena la zarzuela en tres actos *Pruebas de amor* (teatro de Las Palmas, 22 de mayo). El mismo es libretista de esas producciones escénicas. Además produce valeses, marchas, himnos y otras piezas menores. Dirigirá sucesivamente varios diarios de Las Palmas e insertará en sus columnas variados artículos de costumbres, así como diversas leyendas sobre asuntos del país.

La relación biográfica de Saldoni termina en 1856. Dice que Miralles dirigía la orquesta de aficionados de la Catedral, había organizado una numerosa banda, contaba con discípulos en cuyo repertorio figuraron las mejores obras de Thalberg, Prudent y Gorla, y era el único escritor que sostenía con su pluma los intereses locales de su isla.

Dedicado luego Agustín Millares Torres, tal vez con predilección, a los estudios históricos, se interesó singularmente por los relacionados con la tierra que le vio nacer, y cuando murió en ella, al correr el año 1896, había obtenido varios honores, entre ellos el de figurar entre los Académicos correspondientes de la Real Academia de la Historia.

\* \* \*

Un excelente compositor y pianista canario fué aquel Teobaldo Pówer que había nacido en Santa Cruz de Tenerife el día de Reyes de 1848 y que habría de morir a los treinta y seis años de edad en Madrid el 16 de mayo de 1884. "Amaro Lefranc", con generosa pluma, ha trazado un resumen biográfico de aquel artista, fechándolo en diciembre de 1947. A este breve trabajo le habían precedido otros dos, también suyos, que vieron la luz en "Revista de Historia", de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Laguna. Apareció uno en 1946 con el título

*Teobaldo Pówer, estudiante en París*, y el otro en 1947 con el título *Una opereta francesa de Teobaldo Pówer*. Las palabras inaugurales de aquel resumen biográfico compendian la psicología del compositor al exponer textualmente: "Los antepasados de Teobaldo Pówer pertenecieron a ilustres familias de origen irlandés, genovés y español, entre las que abundaron aventureros, conquistadores, emigrados políticos, gentes todas de ánimo atrevido y andariego, que "explican", en cierto modo, el espíritu intranquilo y ávido de emociones de nuestro músico. Sus mejores amigos nos lo pintan deseoso siempre de viajar, y dotado además de una fantasía excepcional, de un genio excéntrico, de una eterna candidez de niño. Tan pronto estaba encumbrado como caído, tan pronto caído como encumbrado." Las citadas fuentes documentales nos permiten ahora tratar del artista con conocimiento de causa.

Teobaldo, niño muy precoz, recibe de su padre las primeras lecciones musicales. Se deleita oyendo una banda militar que daba conciertos públicos frente a la casa natal. A los nueve años es presentado en una reunión íntima y poco después daba el primer concierto público como pianista en el teatro de la capital tinerfeña. En 1858 va su padre—y con él su familia—a peninsulares tierras. Es empleado público y prestará servicios en el Gobierno Civil de Barcelona como oficial de su Secretaría. Ahora estudia Teobaldo con el meritisimo maestro Gabriel Balart. Tanto en Barcelona como en Madrid y en otras ciudades, actúa públicamente como pianista con gran éxito. Fué memorable el concierto que diera en el Teatro Principal de Barcelona el 10 de noviembre de aquel año "el niño Pówer".

Transcurridos un par de años más, D. Bartolomé Pówer solicita de la Diputación barcelonesa una subvención para que Teobaldo pueda complementar sus estudios. El dictamen de la ponencia nombrada al efecto declara que aquel joven era "una especialidad en su clase", que "su asombroso genio" estaba llamado "a franquearle una brillante carrera", y propone que le concedan una pensión de dos años prorrogables para que estudie en el

Conservatorio de París. Se resuelve la petición otorgando un subsidio de dos mil reales para "libros y demás enseres", además de dos mil francos al año para el precio del hospedaje. Va Teobaldo a París en febrero de 1862. En la capital francesa el muchacho obtiene galardones académicos curso tras curso durante varios años por habersele prorrogado la beca.

A los cinco meses de estudios alcanza un segundo Accésit de Armonía. En el verano de 1863 encabeza con un Primer Premio la lista de los quince alumnos que tomaron parte en su clase de Armonía. Comentando este acontecimiento el periódico barcelonés "La Corona" el día 16 de julio, termina la información con estas palabras: "¡Gloria para Theobaldo Pówer; gloria para la Diputación Provincial de Barcelona!" Por aquellas mismas semanas se conceden dos segundos accésits de piano en la clase de Marmontel, recayendo uno sobre el mismo alumno español. Por entonces el muchacho compone una obertura para gran orquesta bajo el título *La Aurora*, la dedica a la Diputación barcelonesa y efectúa la remisión el 31 de julio.

Entrado el otoño de aquel año, D. Bartolomé Pówer solicita una prórroga de dos años para su hijo, por serle necesaria para terminar sus estudios de piano y contrapunto en el Conservatorio de París. Así lo declaraban "con verdadera satisfacción", en un certificado, el director del Conservatorio de París, Auber, y los señores Elwert, Marmontel y Ambroise Thomas, profesores de armonía, piano y contrapunto y fuga, respectivamente, en aquel centro. La pensión queda prorrogada hasta el 3 de agosto de 1866.

En los primeros meses de 1864 Ambroise Thomas escribe a D. Bartolomé: "Me pregunta usted cuál es mi opinión sobre la conducta y los progresos de su hijo. Es grande mi satisfacción, porque sólo elogios puedo hacer de él. Tiene un comportamiento inmejorable en mi clase, y sus adelantos son grandes, sobre todo desde hace un año. Dentro de poco se presentará al concurso de fuga con muchas probabilidades de buen éxito.—Me ha enseñado varias composiciones, entre otras algunas sinfónicas; ellas

revelan notabilísimas disposiciones y hacen esperar que, si continúa sus estudios, llegará a ser un compositor distinguido, sobre todo en el género instrumental."

Durante las vacaciones estivales de 1864 Teobaldo vino a España, después de haber ganado el Primer Premio de Armonía en París. Pasó unas semanas en Tenerife y allí tocó en público, como ha referido minuciosamente María Rosa Alonso en "Revista de Historia" (páginas 66 y 67 del número 73). Antes de volver a París pasó por Barcelona y dió un concierto en el Teatro Principal. Hacía seis años que el "niño Pówer" había cosechado allí un gran triunfo con su prodigiosa precocidad, y ahora el éxito no fué menos clamoroso, porque el artista iba camino de la madurez. Especialmente arrancaron un verdadero coro de rugientes aclamaciones los acordes finales de la efectista pieza que cerró el concierto, a saber: *El despertar del león*, que así se titulaba esa fantasía descriptiva de Houstki, porque el intérprete puso en ella "decisión y brío", como dijera en "Diario de Barcelona" su crítico musical Antonio Fargas y Soler. Antes había tocado con asombrosa maestría el gran concierto en la menor de Hummel y además las variaciones de Thalberg sobre un tema del "Don Juan" mozartiano, haciendo resaltar la sutil trabazón de la pieza "con una facilidad que pocos igualarán, sin que dejase de surgir siempre límpido y expresivo el motivo que constantemente sostienen las variaciones", según palabras del mismo comentarista.

Con retraso voluntario para que se percatase la opinión filarmónica barcelonesa de lo que valía Teobaldo como pianista, comunicó D. Bartolomé a la Diputación Provincial que el joven había obtenido el 12 de julio, es decir, dos meses y medio antes, el segundo accésit en el concurso parisién de Contrapunto y Fuga. Un año después Teobaldo gana el segundo premio de Contrapunto y Fuga. D. Bartolomé se dirige a la Diputación Provincial comunicando "el nuevo lauro de su protegido" y añadiendo que "son ya cinco los premios obtenidos por mi citado hijo en el corto período de tres años y medio".

Pasa Teobaldo en París el curso académico 1865-1866. A la conclusión del mismo, que coincide aproximadamente con el término de la pensión, no consigue por primera vez ni premio ni accésit. Y entonces abandona el Conservatorio sin haber obtenido un Primer Premio de Piano con que hubiera podido coronar sus estudios allí.

\* \* \*

Desde entonces, con sus dieciocho años, lleva Pówer una vida "migratoria". Le quedan dieciocho años de existencia. Actúa como concertista de piano y como maestro director y concertador por ambos mundos. Dirigía en Poitiers una compañía de ópera al estallar la guerra franco-prusiana en 1870. Regresa entonces a España y se establece en Madrid. Se gana la vida como pianista de café, actuando con el violinista Tomás Bretón en uno de esos establecimientos públicos: el Café del Prado.

En 1873 se crea la Escuela Española de Bellas Artes de Roma y se convocan oposiciones. Como he podido ver examinando viejos papeles en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, organismo que tenía parte muy señalada en aquellas oposiciones, se presentaron cinco instancias de músicos. Uno, D. Valentín Zubiaurre, retiró la suya por razones comprensibles, pues recientemente le habían nombrado Académico de número al crearse la Sección de Música. Los otros cuatro eran don Tomás Fernández Grajal, D. Emilio Serrano, D. Tomás Bretón y D. Teobaldo Pówer. Después de muy detenida deliberación, Arrieta, Barbieri, Monasterio, Zubiaurre, Saldoni, Hernando, Romero e Inzenga, elementos integrantes de la Sección de Música, declararon por unanimidad que ninguno de esos cuatro aspirantes reunía las condiciones prescritas en el título III, capítulo III del Reglamento, y dictaminó, por añadidura: "que hay actualmente en nuestra Patria algunos compositores españoles de relevante mérito que no se han presentado a solicitarla". Réstanos añadir que, anunciadas nuevas oposiciones, obtuvo la plaza de pensionado Ruperto Chapí.

En Madrid sigue Teobaldo Pówer hasta fines de 1878, haciendo alguna escapada a París, donde su maestro Marmontel le presentó a sus discípulos como ejemplo de perfecto pianista. En Madrid actúa como concertista y escribe numerosas composiciones. Su salud se ha alterado sensiblemente, y a fines de 1878 vuelve a su isla natal, buscando mejor clima. En Tenerife da conciertos y organiza una orquesta que servirá de punto de partida para la creación de la Sociedad Filarmónica. Mejorada la salud, siguen sus correrías, que se extienden a la isla de Madera y a Lisboa, donde el rey D. Luis de Braganza le nombraría entonces "Pianista de Cámara de Su Majestad Fidelísima". Pasa después a Málaga.

Recrudécese ahora su dolencia, por lo que le acoge nuevamente su Tenerife. Aquí se dedica a la composición musical y a la redacción de su obra didáctica *El Arte del Piano*. El 5 de agosto de 1880 inaugura su nuevo local aquella Sociedad Filarmónica. El programa se abrió con la *Sinfonía en do* de Juan Padrón, que dirigía la orquesta, y Pówer dió entonces la primera audición de una obra reciente: sus *Cantos Canarios*. A todos conmovió esta producción, cuyas páginas incluían "el tinerfeñísimo arrorró, el cadencioso canto de las eras y el bullicioso tajaraste", como se manifestaba en letras de molde con tal motivo, y el mismo autor la dirigió al frente de la orquesta.

Por entonces contrae nupcias Pówer. Continúa componiendo y da conciertos por diversas ciudades de las Islas. Luego se establece en Málaga, donde brillará como artista. De él se ocupaba el director del Conservatorio Oficial de Música de dicha ciudad, Luis López Muñoz, al leer una "Memoria" en el homenaje que en 1934 se dedicara allí a Eduardo Ocón para festejar el primer centenario de su nacimiento. Refería López Muñoz que en Málaga se había fundado una Sociedad Filarmónica, la cual inauguró sus conciertos en 1869 bajo la dirección de Antonio J. Cappa. Al siguiente año asumió la dirección de la misma Eduardo Ocón; venía de París, donde lo había protegido Gounod y había obtenido una plaza de música en las Escuelas Municipales. Transcurridos unos

años y llegado el de 1880, Ocón quiso dar más amplitud a las clases que daba la Asociación Filarmónica y fundó el Conservatorio malagueño. He aquí las palabras de López Muñoz: "En aquellos años tuvo el Conservatorio profesores de gran valía: Albéniz, que en las varias temporadas que pasó en Málaga daba armonía y piano; Castro, excelente violoncellista; don Teobaldo Pówer, gran maestro concertista que de aquí marchó a Madrid a las oposiciones de aquel Conservatorio, que ganó en buena lid entre buen número de opositores..."

En Madrid se convocaron, en efecto, sendas oposiciones para cubrir las plazas de organista de la Real Capilla y de profesor de piano del Conservatorio. Pówer, en reñida lucha, obtiene ambos destinos. Mariano Vázquez incluirá en sus programas de la Sociedad de Conciertos una *Polonesa* del músico tinerfeño. Un editor de Madrid le va a publicar diversas composiciones. Todo esto sucedía en el año 1882. El porvenir se le mostraba favorable, en verdad.

Desgraciadamente la tuberculosis hace crecientes estragos, y a los treinta y seis años de edad Teobaldo Pówer falleció el 16 de mayo de 1884 en Madrid, siendo inquilino en la calle de las Rejas, número 1. José María Esperanza y Sola le dedicó unos sentidos párrafos en "La Ilustración Española y Americana", iniciándolos con estas tres palabras: "¡Pobre Teobaldo Pówer!" Recordaba rasgos de aquella existencia para quien la suerte había sido bien adversa durante largo tiempo, obligándole siempre a luchar; que sin más protección que su talento y la conciencia de su valer, había obtenido por oposición dos preciadísimas plazas poco antes de morir, y que durante su breve etapa de profesorado pudo mostrar un plantel de discípulos cuyos adelantos atestiguan la inteligencia y saber de aquel maestro. Pówer, como pianista, interpretaba obras de distintos géneros, y con la *Gran Polonesa* de Chopin demostró que sabía reunir el mecanismo perfecto y un profundo sentimiento del Arte, según aquel crítico musical. El cual añadió que Teobaldo Pówer, como compositor, había dado recientemente una gallarda muestra de su valía al es-

trenar en la Sociedad de Conciertos un *Scherzo* y *Tres piezas características de concierto*, obras “notables, tanto por la distinción y elegancia de las ideas, cuanto por la belleza de la forma”.

Al escribir el director del Conservatorio, D. Emilio Arrieta, la memoria que resumía las actividades de aquel centro docente durante el curso escolar de 1883 a 1884, trazó las siguientes líneas: “Don Teobaldo Pówer, pianista-compositor distinguido y Profesor inolvidable, nos abandonó para siempre, dejando a sus discípulos en el mayor desconsuelo.” Y hubiera podido añadir, anotando una precisión cronológica digna de tenerse en cuenta, que Teobaldo Pówer—el digno sucesor del preclaro Eduardo Compta—había sido nombrado el 28 de enero de 1883 y sólo desempeñó ese cargo durante dieciséis meses no cumplidos, pues, como queda expuesto, falleció el 16 de mayo del año siguiente. Y podría haber agregado otro detalle histórico: Pówer, como profesor de la clase superior de piano, había seguido la trayectoria iniciada por Albéniz, al crearse aquel centro docente en 1830 y continuada por José Miró, Martín Sánchez Allú y Fernando Aranda, además de Eduardo Compta, su inmediato antecesor en la cátedra.

El artículo que unos años después le dedicara “La Ilustración Musical” de Barcelona expuso que Pówer figuraba dignamente en la escuela que habían creado y enaltecido Schumann, Liszt y Rubinstein, y que su ejecución brillante avaloraba su estilo, digno de él y de aquellos tres pianistas. Como compositor—añádese ahí—era original y elegante, además de armonista concienzudo. Y entre sus producciones citaba esa revista las popularísimas *Malagueñas*, el *Vals impromptu op. 3*, un *Vals de bravura*, *Polonesa op. 9*, *Scherzo de concierto op. 10*, *Gran Galop de concierto*, *Leonor*, las melodías *Recuerdos del pasado*, el dúo *Adiós*, el preludeo *Tristeza*, la *Expansión del alma*, el capricho *En la aldea*, la barcarola *Ondina*, otra *Barcarola* sin título y una *Gran sonata de concierto*, todo ello para piano; una *Polaca de concierto*, ejecutada por la Sociedad de profesores el 21 de abril de 1878, y *Cantos Canarios*, interpretada por la “Unión Artística Musical”,

bajo la batuta de Bretón—y con gran éxito—, el 6 de junio de 1883.

Se recogieron noticias de esta publicación para trazar la biografía de Pówer incluida en el voluminoso libro *Celebridades musicales*, obra recopilada con esmero—así lo dice la portada—por Fernando de Arteaga y Pereira (Barcelona, 1886) y en la cual figura también el retrato de aquel artista.

Hemos citado, espigándolas en diversas fuentes, algunas producciones musicales de Teobaldo Pówer. No eran las únicas. Hallándose en París compuso la música de una obra teatral cuyo libreto se desconoce, pero de la cual subsisten los diversos números, desde la obertura instrumental hasta el terceto final, siendo los números intermedios una especie de brindis, un dúo y una romanza seguida de un dúo. La obra se titulaba *A Normand, Normand et demi*. Tuvo por libretista al escritor Denizet. Debió de trazarse entre 1866 y 1870. Conservó el manuscrito musical D. José Pówer, hijo del finado, que también se dedicó a la música. Cuando se aproximaba el centenario del natalicio de Teobaldo se montó la opereta. “Amaro Lefranc” se cuidó de traducir los cantables y elaborar un argumento basado en la naturaleza de los personajes y la índole de las situaciones escénicas, tal como se podía deducir lo uno y lo otro con el material subsistente. Don José Pówer orquestó los originales, escritos para voz y piano. Confeccionado así el libro y sazónada en aquella forma la partitura, verificóse el estreno en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, el 10 de enero de 1948, a las diez y media de la noche, con magníficas decoraciones, lujosísimo vestuario y formidable presentación, como decía el programa de mano, donde se lee: “Grandioso estreno de la Opereta francesa en dos actos, música del inmortal compositor tinerfeño Teobaldo Pówer, libro especialmente elaborado por “Amaro Lefranc” titulado *A Normando, Normando y medio*.” Tomaron parte en la representación once intérpretes individuales y el coro general de la “Escuela de Arte”. Al pie del anuncio se consignaba: “Nadie dejará de asistir

a este magno acontecimiento artístico, que nos dará a conocer la única obra teatral del insigne autor de *Cantos Canarios*."

Para concluir nuestra biografía de Teobaldo Pówer, diremos que sus restos mortales fueron trasladados en 1923 a la ciudad que le viera nacer y que no le pudo ver morir.

\* \* \*

El movimiento y actividad musicales en las islas Canarias durante el siglo actual están demasiado cerca de nosotros para que haga falta recordarlos con criterio de historiador. El *Diccionario de la Música* ("Labor") da cuenta de ello, exponiendo sus páginas lo realizado en los terrenos religioso, sinfónico, teatral, vocal y pedagógico, y allí puede informarse quien lo desee.

### III.—MÚSICOS CÉLEBRES QUE VIVIERON EN CANARIAS.

Debemos evocar la memoria de varios artistas que, sin ser canarios, dedicaron sus hondos afectos a esas Islas. ¿Sus nombres? Sebastián Durón, José Palomino, Carlos E. L. Guigou, Clotilde Cervantes y Camille Saint-Saëns.

El personaje que inaugura esta relación biográfica es don Sebastián Durón, insigne maestro de la corte y capilla de Carlos II. Nació Durón en Brihuega (Guadalajara) a mediados del siglo xvii y falleció en Cambo (Francia) después de 1716; no en Viena el 15 de agosto de 1715, como se venía creyendo. Antes de ejercer la carrera musical en Madrid había estado en Canarias. He aquí lo que al respecto decía el "Correo de Teatros de Barcelona" en su número de 8 de mayo de 1872, y reprodujo literalmente Saldón en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de Músicos Españoles*: "Entre los maestros de capilla de la santa iglesia catedral de Canarias, figura como uno de los más célebres el inolvidable profesor, el distinguido músico cuyo nombre encabeza

estas líneas. El archivo de este templo se halla enriquecido con las obras debidas a su ilustre pluma, entre las que descuellan principalmente sus *Motetes*, acabados modelos de contrapunto, que se oyeron siempre con religioso entusiasmo bajo las sagradas bóvedas de Santa Ana... El retrato de este célebre maestro se halla en la ermita de San Justo y Pastor de la capital eclesiástica del Archipiélago, la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria."

En 1691 tuvo Durón entrada en la Real Capilla de Madrid como organista. Dice Soriano Fuertes, en su *Historia de la Música Española*, que aquel músico, a los diecisiete años, había obtenido en París gran éxito—con aplauso general de toda la grandeza de Francia y admiración del poeta Quinault y del célebre músico Lully—, y ello dió por resultas que le confirieran el magisterio de la Real Capilla de Madrid en 1693. De ser cierto su éxito teatral a la edad que se le supone, debe uno preguntarse a qué edad ejerció el magisterio en la catedral de Canarias. Sin duda, existe ahí confusión de fechas. Lo positivo, de todas suertes, es que Durón, joven aún, impuso su talento en obras numerosas; unas para el culto, destruídas por desgracia las más al incendiarse el Alcázar Real en 1734, y otras para el teatro, cantadas en el coliseo real y en mansiones particulares, conservándose manuscritas varias de ellas en la Biblioteca Nacional de Madrid. También conserva tonos humanos y villancicos suyos la Biblioteca Central de Barcelona.

Censuró a Durón el P. Benito Feijóo, al acusarle de haber italianizado su música y de haber introducido los violines en los templos. Sin duda llegaron a noticia suya informaciones extrañadas en parte, y en parte exageradas, pues lo último no es exacto, y lo primero constituía una tendencia general entonces.

Iniciada la guerra civil de Sucesión tras la muerte del último de los Austrias, se entabló la lucha entre "carlistas", o partidarios de la dinastía que hubo de desaparecer al fallecer Carlos II, y "filipinos", o partidarios de la dinastía borbónica, cuyo primer soberano habría de ser Felipe V. Durón se afilió al partido carlista. Creyendo que estaba a punto de entrar en Madrid el Archi-

duque Carlos—al que numerosos papeles impresos denominaban “Carlos III” cuando tenía en precario un reino limitado a ciertas regiones españolas y que perdió poco después definitivamente—, salió Durón a recibirle con el Patriarca Benavides, el obispo de Barcelona y otros muchos; pero el Puente de Viveros, adonde habían llegado incautamente muy ilustres personalidades “carlistas”, estaba guardado por soldados franceses, y aquellos hombres cayeron en manos de los “filipinos”. En 23 de julio de 1706, a raíz de aquel acontecimiento, fueron conducidos todos a Bayona y en suelo francés permaneció Durón hasta el final de sus días.

Durante la prolongada emigración tuvo Durón su pensamiento en el suelo español y en las islas Canarias. Pruébalo así el testamento que hizo en Bayona el 6 de febrero de 1715. He aquí algunas de sus cláusulas. Se le enterraría en el lugar de Francia donde falleciese, pero sus honras fúnebres se harían en Brihuega. Legó a su doméstico en usufructo la mitad de sus bienes inmuebles, los cuales pasarían luego a la capilla de Nuestra Señora de la Sarce (afrancesamiento de la palabra “Zarza”) de Brihuega, fundada por el testador en la parroquia de San Juan. Legó la otra mitad de sus bienes, en las mismas condiciones, a doña Ana Durón, religiosa en el convento de San Jerónimo de Brihuega. Legó a su hermano D. Diego Durón, clérigo residente en Canarias, las tabaqueras y cadenas que tenía y que apareciesen a su fallecimiento. El 1 de agosto de 1716 hizo Durón un codicilo en Cambo, dejando en usufructo bienes de su propiedad a dos hermanas suyas, que eran monjas jerónimas en Brihuega.

Emilio Cotarelo y Mori informa con algún detalle sobre la vida de Durón en su *Historia de la Zarzuela*, donde se dice que en la capilla de la Zarza de Brihuega existía un retrato de aquel artista ilustre. Y para ampliar la información de este trabajo nuestro sobre las actividades de Durón como compositor, diremos que la Biblioteca Nacional posee las siguientes obras suyas:

1. La zarzuela en dos jornadas *Selva encantada de Amor*, compuesta a los años del Excmo. Conde de Oñate.

2. La zarzuela en dos jornadas *Apolo y Dafne*, con violines, clarines, oboes y bajo continuo.

3. *Salir el amor al mundo*, fiesta en dos jornadas y loa que se hizo a Sus Majestades.

4. Una *Opera escénica deducida de la Guerra de los Gigantes*, a cuatro, con violines y clarines, escrita para el Sr. Conde de Salvatierra.

5. La zarzuela armónica intitulada *Las nuevas Armas de Amor*, en dos jornadas.

6. La comedia en tres jornadas, con abundante música; *Muerte de amor es la ausencia*, compuesta para los cumpleaños del Rey.

Estas noticias muestran el prestigio que se había granjeado el antiguo maestro de capilla de la catedral de Las Palmas ante el alto mundo madrileño de fines del siglo que le vió nacer.

Al trazar estas líneas deseo despertar el interés de la intelectualidad canaria por Sebastián Durón, para que se puntualice el rastro de su vida en esa etapa de su existencia y se vea si existen obras suyas en los numerosos templos de aquellas Islas.

\* \* \*

Aunque nacido en la Península, permaneció vinculado al suelo canario, primero indirecta, y después directamente, un compositor y violinista que se había granjeado altísima reputación tanto en España como en Portugal. Llamábase este artista José Palomino. Nació en Madrid el año 1755 y falleció en Las Palmas el año de 1810. Estudió composición con Antonio Rodríguez de Hita, el artista con quien también trabajó esas disciplinas el poeta-músico Tomás de Iriarte. Obtuvo plaza de violín en la Real Capilla de Madrid siendo muy joven. En el teatro alcanzó éxito rotundo y durable por varias obras, especialmente la tonadilla escénica *El canapé*, que tengo transcrita para canto y piano en mi libro *La Tonadilla Escénica* (tomo tercero, Madrid, 1930),

cuya lozana inspiración se mantiene incólume después de siglo y medio. Un desagradable incidente familiar le obligó a dejar su país y refugiarse en el vecino reino portugués. En Lisboa obtuvo el alto puesto de "Virtuoso instrumentista de la Real Capilla de Su Majestad fidelísima", como reza la portada de un manuscrito suyo que he tenido la satisfacción de ser el primero—y tal vez el único hasta ahora—en señalar. En la capital portuguesa estrenó la ópera—"dramma per musica", según reza la caligrafía—en dos partes *Il ritorno di Astrea in terra*. Lo cantaron el 15 de abril de 1785 en el palacio del Embajador español en Lisboa, Conde de Fernán Núñez, para festejar un doble enlace matrimonial de príncipes portugueses y españoles. Agradó tanto aquella ópera, que le regalaron una hermosa caja con cuatro mil duros, y el monarca portugués señaló sobre su sueldo pensiones particulares para el artista, su mujer y su hija, poniendo además a su disposición calesa y lacayos de la Casa Real. Allí compuso también mucha música religiosa.

Cuando las insaciables ambiciones napoleónicas destruyeron un bienestar que parecía bien asegurado, los reyes de la nación vecina huyen al Brasil; se disuelve su capilla musical y el porvenir parece tenebroso. Mas he aquí que el Cabildo de Las Palmas, conocedor de la valía de aquel músico, le nombra maestro de capilla de la Catedral con un sueldo de 15.000 reales en metálico más otros 5.000 en trigo. Desde muchísimo antes sus obras gozaban allí de gran estimación, pues su padre D. Mariano y su hermano D. Pedro, nacido éste en 1765, se habían trasladado a Las Palmas de Gran Canaria, desempeñando sendas partes de violín en la Catedral. Por esta intervención familiar don José había remitido allá varias composiciones a gran orquesta, escritas entre 1795 y 1798, entre ellas su notable salmo *Dixit Dominus*. Al disolverse la Real Capilla de Música de Lisboa por la causa expuesta, marchó Palomino a Las Palmas con su yerno D. Manuel Núñez, que había sido aventajado violonchelista en la corte lusitana. Los recibieron con todas las muestras de consideración de que eran dignos. El compositor se apresuró a com-

poner las piezas de que carecía el archivo catedralicio y reorganizó la pequeña orquesta de esa Catedral. Entre sus obras de ese tiempo resaltan los *Responsorios de Navidad*, que durante muchísimos años se repetían con gran entusiasmo de la afición filarmónica.

Sólo dos vivió en Gran Canaria José Palomino. Atacado de una afección al pecho, ésta le condujo al sepulcro el día 9 de abril de 1810; pero su nombre vivió largo tiempo en la memoria de las gentes. Era Palomino un artista de calidad y merecedor del aprecio con que se tuvieran su persona y su obra en aquella Ciudad canaria.

\* \* \*

Hacia 1830 recaló en Tenerife el músico francés Carlos Esteban Luis Guigou. Dirigiase al Brasil por haberle nombrado maestro de su capilla musical el Emperador Pedro I, y se instaló definitivamente en Tenerife, donde contrajo matrimonio y fundó una orquesta bajo la denominación "La Filarmónica". Esta entidad pasará por diversas alternativas de florecimiento y decaimiento, y muchos decenios después la elevará el compositor isleño Teobaldo Pówer, cuya vida quedó expuesta al por menor.

Después de aquél y antes de éste dirigieron "La Filarmónica" dos hijos de Guigou, llamados Francisco y Matías, nacidos ambos en Tenerife. Francisco Guigou había estudiado en París con Meyerbeer y escribió la opera *Elvira*, que, contra lo que confiaban el autor y sus amigos, no llegó a estrenarse en el Teatro Real de Madrid. Un músico llamado Juan Padrón se puso al frente de otra orquesta tinerfeña, la "Santa Cecilia", cuya prosperidad creciente la elevaría a un alto nivel. Las rivalidades fueron dañinas, finalmente, para ambas corporaciones artísticas. Padrón era también músico mayor de la Banda de un Batallón de Infantería y produjo, entre otras obras muy variadas, una elogiadísima *Sinfonía en do*. Su rivalidad con los Guigou creó emulaciones beneficiosas para el arte musical en Canarias.

\* \* \*

Clotilde Cerdá fué una arpista catalana nacida en Barcelona el año 1862. Estudió el arpa, con profundidad cada vez mayor, en Barcelona, París y Viena. En la capital austríaca se presentó por primera vez al público en 1873, en una misa celebrada por la Comisión Española de la Exposición Universal en sufragio de Miguel de Cervantes Saavedra, asistiendo al acto religioso Doña Isabel II. Esta dama, en su entusiasmo, la llamó Clotilde Cervantes. Poco después, Víctor Hugo, no menos maravillado, le puso el nombre de "Esmeralda", evocando así su popular novela. Desde entonces brilló como concertista por doquier, conociéndosela por "Esmeralda Cervantes". Escritora distinguida, Clotilde Cerdá dirigió en Barcelona "El Angel del Hogar", y en París, "La estrella polar". Soberanos de muy diversos países le otorgaron mercedes. Colaboró con eminentes artistas, entre ellos Liszt. Recibió agasajos de soberanos de diversos Estados europeos y jefes de Estado de diversas Repúblicas americanas. Después de una larga carrera triunfal se retiró por hallarse quebrantada de salud; adquirió una finca en Santa Cruz de Tenerife y en ella falleció finalmente.

Aquella mujer de sensibilidad despierta, que había recorrido toda Europa y el Continente americano de norte a sur, buscó en tierra canaria, para los postreros años de su vida, el bello, pacífico y sereno refugio tan apetecido por su alma, exquisita cual pocas.

\* \* \*

Camille Saint-Saëns, el compositor francés conocido universalmente por buen número de obras, entre las cuales resaltan una escénica—*Sansón y Dalila*—y otra sinfónica—*La danza macabra*—, también recorrió mucho mundo, y no por obligación profesional, sino por verdadero gusto y asimismo por conveniencias de su salud. Permaneció largas temporadas en Africa, en Oriente, en la India y de un modo especial en las islas Canarias. Se ha

dicho de él que, buscando la inspiración bajo todos los climas, recogía temas exóticos en sus viajes, y que con ello, se había dispersado, en vez de concentrarse. Durante el invierno de 1899 permaneció en Las Palmas, uno de los lugares preferidos por él, y allí escribió la música de escena destinada a *Dejanire*.

Por ser España camino de tránsito para esos viajes, sobre el propio suelo de Iberia acopió materiales e inspiración que le permitieron crear el *Capricho andaluz*, para violín y orquesta, y la fantasía orquestal titulada *La jota aragonaise*, composición descriptiva, sin sensualismos, como se ha manifestado en una biografía dedicada a ese músico. Sensible también a la música popular de la Gran Canaria, donde se le admiraba y se le quería, entre sus producciones pianísticas figuran dos tributos artísticos a esa tierra insular, cuyos títulos dicen *Las campanas de Las Palmas* y *Vals canariote*.

\* \* \*

Tras lo dicho, damos fin a este estudio sobre la música y los músicos de aquel suelo, que tuvo hijos tan preclaros como aquel D. Tomás de Iriarte, el cual poseía un espíritu filarmónico en grado de eminencia.