

Las endechas aborígenes de Canarias, *el tempo canario y el tempo di canario*

Por Amaro LEFRANC

PREÁMBULO

El canto de los antiguos indígenas canarios debió de ser «silábico»; es decir que, salvo en contadas ocasiones, a cada sílaba del texto literario correspondería una sola nota de la melopeya proferida.

No es extraño hallar cantos adornados con largas vocalizaciones y melismas meandrosos entre pueblos que habitan inmensas llanuras, extensiones esteparias. Algunas culturas de gentes hondamente meditadoras, introvertidas por naturaleza —o fatalistas— también son dadas a la decoración vocalística de sus canciones. Mientras sus gorgoros, asociados con caprichosas espiras melódicas, hienden el espacio a lomo de inacabables vocalizaciones serpenteadoras, bien pudiera —¿quién sabe?— aparecerse, de pronto, el Ángel, o descender desde lo alto una copiosa lluvia de maná, o abrirse de par en par las puertas de un inefable Nirvana o, en fin, caer de repente, muerto, el odioso y malhadado rival...

Pero los aborígenes de Canarias vivían en terreno abrupto y escarpado. Eran deportivos, montaraces, saltadores, trepadores, luchadores. Tanto como sus cuerpos, eran ágiles sus mentes. Su

carácter fue predominantemente dinámico. Sus bailes, enérgicos y expandidos, fueron siempre bruscos, violentos, nerviosos y, a menudo, abundantes en brincos y piruetas.

Si nos consta que las endechas entre ellos en uso eran dolorosas y «tristes en el tono», también sabemos —dato precioso aportado por Abréu Galindo— que sus cantares eran *cortos*, de limitada longitud.

Cantos abundantes en inacabables vocalizaciones, desarrolladas a lo largo de ondulosas volutas monódicas, difícilmente nos producirían esa sensación de brevedad que señala el historiador franciscano. Es más: el mismo Abréu Galindo nos cuenta de los naturales de Gran Canaria que al cantar «repetían una cosa muchas veces a modo de estribillo». Y, en verdad, no concebimos claramente cómo amplios pasajes melódicos, ricos en series y más series de vocalizaciones, pudieran hermanarse con semejante modo de cantar. Más bien parecen convenirle motivos melódicos de reducido tamaño, con ritmos incisivos y perfiles netamente articulados: es decir, en una palabra, frases musicales apropiadas para avanzar de consuno con cantos de índole silábica.

* * *

En las endechas llamadas de Torriani, interesa muy mucho precisar en qué sílabas recaen los acentos *indiscutibles*, aquellos que nos brinda la ortografía adoptada por el culto ingeniero, a fin de reproducir las inflexiones del habla indígena a través de la fonética italiana. Para conseguirlo gráficamente, tengamos en cuenta la división por palabras del texto reproducido, y utilicemos un signo convencional (v), que colocaremos encima de las sílabas acentuadas (tónica u ortográficamente) en las terminaciones, llanas o agudas, de cada palabra. He aquí el resultado que obtendremos:

Para la endecha de El Hierro:

Mimerahanà,^v zinu^v zinu^vhà;

Ahemen^v aten^v haran^v huà,^v
 Zu Agarfà^v fenere^v nuzà.^v

Para la endecha de Gran Canaria:

Aicà^v maragà,^v aítitù^v aguahac^v
 Maicà^v guere;^v demacihani^v
 Neigà^v haruvici^v alemalai.^v

Aunque en el estudio que va a seguir utilizaremos exclusivamente esta ortografía de Torriani, consignemos que la fonética castellana nos daría, para los mismos textos, una versión ortográfica que pasamos a reproducir (los acentos y, por lo tanto, nuestro signo convencional recaerán —homológamente— sobre las mismas vocales, en las respectivas palabras):

Endecha de El Hierro:

Mimerajaná,^v zinu^v zinu^vjá;^v
 Ajemen^v aten^v jaran^v juá,^v
 Zu Agarfà^v fenere^v nuzà.^v

Endecha de Gran Canaria:

Aicà^v maragà,^v aítitù^v aguajac^v
 Maicà^v güere;^v demachijani^v
 Naigà^v jaruvichi^v alemalai.^v

El acento grave italiano se ha convertido en acento agudo español. La letra *h*, normalmente muda en ambos idiomas romances, parece haber sido utilizada aquí por Torriani para reproducir una consonante aspirada, más o menos comparable a nuestra actual

j isleña. La sílaba *ci* en la fonética italiana equivale al *chi* de la española. El italiano *gue* corresponde al *güe* castellano (con diéresis). En cuanto a la *z*, que en italiano suena zumbante, como cortísimo vuelo de moscardón, no he creído necesario asignarle especial representación gráfica de pronunciación figurada española, y bastará tener en cuenta lo que acabamos de decir al respecto. La cosa, de resto, es del *dominio público*, así como las demás elementalísimas observaciones de fonética comparada que preceden.

Porque estamos en presencia de versos destinados a casar con cantos que hemos inferido silábicos, será lógico admitir que en cada una de las sílabas marcadas con nuestro signo convencional (*v*) habrá de recaer un sonido acentuado, un «tiempo fuerte» del discurso musical. Esto, en cuanto al ritmo de *acentuación*. Pronto veremos que el ritmo de *duración* tomará también cartas en el asunto; y que superponiéndose a una sucesión sistemática y ordenada de tiempos acentuados y leves (fuertes y débiles) —tales como nuestros músicos de hoy los reparten en sus «entabcados» compases—, surgirá naturalmente, por añadidura, otra metódica combinación rítmica que fraccionará las duraciones musicales en *longas* y *breves*, a semejanza de lo que acontecía con los pies métricos a que apelaban, para estructurar sus composiciones, los poetas-músicos de la antigua Grecia.

I. ESTUDIO MUSICAL, MÉTRICO-RÍTMICO, DE LA ENDECHA ABORIGEN DE EL HIERRO

Pasemos de la exposición teórica a la aplicación práctica del método que preconizamos:

Operaremos primeramente sobre el trístico herreño (*Mimera-haná...*). Un ritmo (o compás) estrictamente binario (dos por cuatro) puede ser adaptado a esta endecha con bastante precisión. Obtendremos así el siguiente *esquema figurativo*:

Mimerahanã, zinu zinuã;

Ahemen aten haranhua;

Zu Agarfa fenere nuzã.

El diseño así engendrado nos da tres frases, cada una fraccionada en dos periodos. Los periodos constan de tres compases, de dos partes cada uno.

Esos periodos adoptan aspectos que son, rítmica y mensuralmente, análogos, equivalentes desde el punto de vista musical: Ejemplos:

a: Mimerahanã

en hemistiquios de terminación aguda o masculina, computables, de acuerdo con la preceptiva poética castellana, como de cinco sílabas, o de seis, según que se trate de un primer hemistiquio o del hemistiquio terminal de un verso.



en primeros hemistiquios de cinco sílabas, con cadencia final femenina o llana.

O, por último,



forma la más eurítmica, de mayor simetría o equilibrio, que aparece aquí en segundos hemistiquios pentasilábicos masculinos.

A estas combinaciones métricas, con sus citadas variantes, se las hubiese considerado, durante la era de la notación proporcional (mensurable), escritas en *tiempo perfecto* (ternario), con *prolación imperfecta* (binaria): Φ .

Y, al realizar su traducción o traslación a nuestra moderna escritura musical, lícito nos será adoptar no el dos por cuatro, indicado más arriba —que, además de resultar anodino e insulso, fragmenta, desmenuza y minimiza la melodía—, sino un ternario puro y simple, esto es un sencillo $3/4$; y así tendremos:

A):

Mimerahanã, zinu zinuã;

Ahemen aten haranhã,

Zu Agarfã fenere nuzã.

Y, sin duda, mejor, tanto en aras de una más normal correspondencia entre las prosodias gramatical y musical, cuanto para que la sílaba acentuada, última de la palabra terminal aguda de cada verso (rima masculina), coincida con un tiempo inexcusablemente «fuerte» en el susodicho compás de tres por cuatro:

B):

Mimerahanã, zinu zinu-

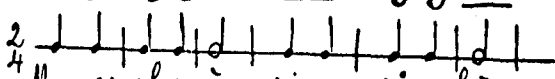
-hã; Ahemen aten haranhã-

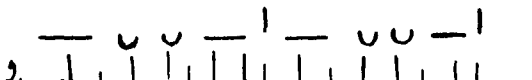
-ã, Zu Agarfã fenere nuzã

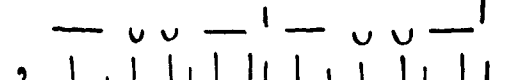
A los compases que preceden (en 2/4 o en 3/4), pertenecientes a la notación musical moderna, puede adaptárseles un ritmo que, sin dejar de ser percutivo, resulte, además, comparable a los pies métricos de la «música» (poesía-música-baile) helénica. Tendrá en cuenta este ritmo no solamente el factor *acentuación*, sino, además, el factor *duración*. Es evidente que, en cada caso —tanto en binario como en ternario—, la ordenación de los sonidos, bajo el doble aspecto de tiempos, ora fuertes ora débiles, y de cantidades musicales, ora largas ora cortas, tendrá que ser regida por el arcaico ritmo coriambo (— ◡ ◡ —), único capaz de dar cuenta a la vez de las exigencias cadenciales del texto aborigen y de las de los esbozos figurativos a que nos hemos referido.

Mostrémoslo gráficamente, sin perder de vista, para evitar confusiones, que no estamos midiendo propiamente *silabas gramaticales*, largas unas, breves otras, sino *duraciones musicales* que ocupan doble espacio de tiempo las unas respecto de las otras:

A.— *En medida binaria:*

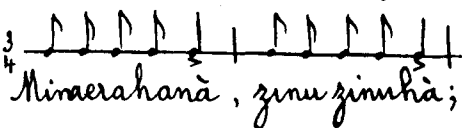
{ Coriambo: — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — |
 { dos p. cuatro: $\frac{2}{4}$ 
 { Texto: Mumerahanà, zinu zinuà;

{ Coriambo: — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — |
 { dos p. cuatro: $\frac{2}{4}$ 
 { Texto: Ahemen aten haranhuà,

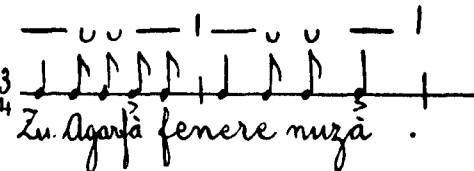
{ Coriambo: — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — |
 { dos p. cuatro: $\frac{2}{4}$ 
 { Texto: Zu Agarfà fene-re nuzà

B.— *En medida ternaria:*

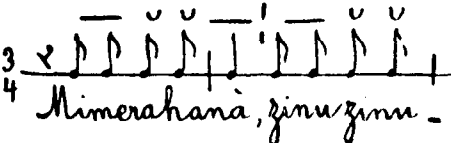
(1er. caso):

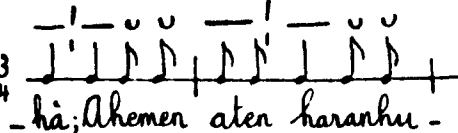
{ Coriambo : — u u — | — u u — |
 Ternario : $\frac{3}{4}$ 
Mimerahana, zinu zinu ha;

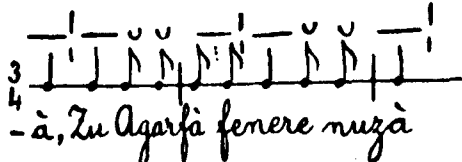
{ Coriambo : — u u — | — u u — |
 Ternario : $\frac{3}{4}$ 
Ahemen aten harankua,

{ Coriambo : — u u — | — u u — |
 Ternario : $\frac{3}{4}$ 
Zu Agarfa fenere nuzã.

(2.º caso):

{ Coriambo : — u u — | — u u — |
 Ternario : $\frac{3}{4}$ 
Mimerahana, zinu zinu -

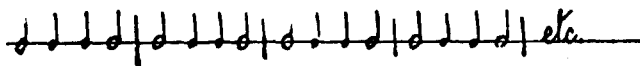
{ Coriambo : — | — u u — | — u u — |
 Ternario : $\frac{3}{4}$ 
- ha; Ahemen aten haranku -

{ Coriambo : — | — u u — | — u u — |
 Ternario : $\frac{3}{4}$ 
-ã, Zu Agarfa fenere nuzã

Transfiriendo la representación gráfica del ritmo coriambo (— — — —) a nuestra moderna notación, obtendremos esta figuración tipo:



Y, al reproducirla regular y sistemáticamente, para simbolizar la persistencia del ritmo:

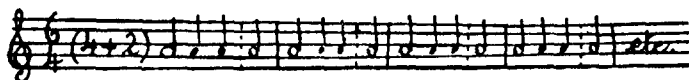


Ahora bien, existe en la música contemporánea un compás susceptible de dar cuenta de este ritmo; es el, en verdad, poco utilizado en la práctica, de

$$\frac{6}{4} (4 + 2) \text{ o, simplemente, } 4 + 2,$$

compuesto de seis negras, pero no repartidas en dos grupos isócronos de a tres, sino en un primer grupo de cuatro y en un segundo grupo de dos.

Sobre el pentagrama, nuestra combinación rítmica puede expresarse, en función de tal medida, así:



Todo sucede como si, indefinidamente, a un compás en compasillo le siguiese uno en dos por cuatro —y eso es lo que trato de poner en evidencia mediante la línea divisoria en puntos. Claro está que las subdivisiones han de ser binarias. Serán fuertes las partes y fracciones impares; débiles, las pares. De suerte que, en un compás completo, tendremos tres tiempos acentuados, fuertes (1.º, 3.º, 5.º), y tres tiempos leves, débiles (2.º, 4.º, 6.º).

Sinópticamente, podremos esquematizar de este modo la inti-

ma correspondencia, afinidad o más bien identidad, que existe entre los dos ritmos a que nos hemos referido: el ritmo de duración, helénico, o pseudo-helénico (— — — —), y el de acentuación, moderno, encajado en el compás de $\frac{6}{4}$ (4 + 2):

{ Coriambo: — — — — | — — — — | — — — — | — — — — |
 $\frac{6}{4}$ (4 + 2):

Uno y otro, en realidad, se superponen con absoluta exactitud.

* * *

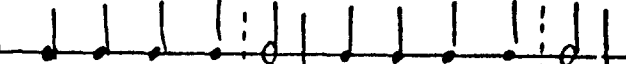
Y aquí empieza lo extraordinario. Porque este ritmo:


es precisamente el que por nosotros ha sido bautizado, desde hace ya buen número de años, y mucho antes de conocer esta endecha de Torriani, con el nombre de *tempo canario*, a causa de la frecuencia con que se manifiesta en la música folklórica de nuestro Archipiélago. No sólo los bailes, cantos y tonadas de estas Islas que, por su mayor «primitivismo» estructural (*Tajaraste*, *Santo-Domingo*, *Upa-la-japa*, *Redondo herreño*, *Tanganillo* y otros) son considerados a justo título como actuales representantes de sus géneres precristianos, sino también músicas a todas luces más recientemente aclimatadas aquí (*Folias*, *Arroró*, *Seguidillas*, cantidad de estribillos, el llamado «trío» de *Lo Divino*, etc.), rinden tributo fiel al *tempo canario*: aquéllos, por naturaleza; éstos, por vecindad, por simpatía y como por «contagio».


¿No es asombroso —extraordinariamente asombroso— que el estudio métrico-rítmico de la endecha aborígen de El Hierro nos haya permitido corroborar el importantísimo hecho que acabamos de dejar consignado? ¿No es significativo —altamente significativo— que a través de deducciones lógicas, nada forzadas ni sacadas por los cabellos, hayamos descubierto en el *trístico Mimerahanà...*, informándolo y animándolo, el mismo ritmo coriambo y el mismo

tempo canario que —[singular supervivencial— todavía dan pulso y personalidad al lote más rico, característico y «definidor» de los cantos y bailes típicos de nuestro folklore musical canario? Hemos de convenir, en atención a lo dicho hasta aquí, que, a despecho de inúmeras importaciones europeas y «postcristianas» (especialmente las peninsulares que, por patentes, nadie ha pensado en negar jamás), el latir íntimo, profundo, vital de nuestros cantos y bailes, en una palabra, su *ritmo* —y con el ritmo circula la savia y la sangre de todo lo musical— ¡se muestra, todavía hoy, vigorosa, entrañablemente guanche!

Nos quedan aún dos o tres pruebas a que someter la endecha herreña de Torriani. Ante todo, la de presentarla íntegramente, en *esquema figurativo*, con ritmo coriambo y medida de *tempo cana-*

{ Coriambo. — u u — | — u u — |
 $\left\{ \begin{array}{l} 6 \\ 4 \end{array} (4+2) \right.$ 
 Mimerahañà, zinu zinuñà;

{ Coriambo. — u u — | — u u — |
 $\left\{ \begin{array}{l} 6 \\ 4 \end{array} (4+2) \right.$ 
 Ahemen' aten haranñià,

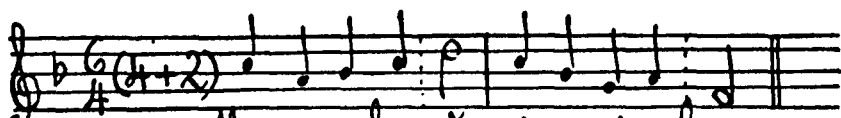
{ Coriambo — u u — | — u u — |
 $\left\{ \begin{array}{l} 6 \\ 4 \end{array} (4+2) \right.$ 
 Zu Agarifa fenere nuñà.

rio; medida ésta que, verdaderamente, conviene a su esencia mejor que el anodino binario y el «claudicante» ternario que le habíamos aplicado en los comienzos de este análisis. Después de cuanto ha quedado expuesto, el intento, tal como aparece en la página anterior, no ofrecerá dificultad alguna.


¡La correlación entre *tempo canario*, ritmo coriambo, esquema figurativo y texto literario es impresionante!

Pero, hasta aquí, nos hemos referido insistentemente a un «esquema figurativo», a una melodía considerada *in abstracto*, sin intervención concreta del elemento tonal, es decir, en definitiva, a una *melodía sin melodía*. Desconocemos, claro está, la entonación de la canturía que los antiguos herreños aplicasen a la endecha que estudiamos. Pero puede resultar curioso —e instructivo— someter el esquema que hemos establecido a la experiencia de comprobar si la melodía de alguno de los actuales cantos canarios, entre los reputados de «estructuración primitiva» más acusada, no podría, sílaba por sílaba y acento por acento, nota por nota y valor por valor, ajustarse al texto herreño que Torriani recogió. El *Tajaraste*, aunque cabalga sobre ritmo de *tempo canario* claramente percutido, queda, desde luego, descartado, porque sus versos de nueve sílabas resultan demasiado largos. No así los del pentasilábico *Santo-Domingo*, que viene a ser un «esqueleto» de *Tajaraste* y que, por añadidura, suele ser bailado, por casi la totalidad de nuestras agrupaciones folklóricas, a guisa de «danza prima» del *Tajaraste*, pues pasan tocadores, cantadores y bailadores de aquél a éste sin la menor solución de continuidad, y sin que el ritmo, aunque se le acelere, se modifique lo más mínimo.

El primer verso de la endecha: *Mimerahanà, zinu zinuà*, se ciñe al conocido *Santo Domingo de la Calzada*, a condición, sin embargo, de acentuar este último antiprosódicamente como, por cierto, lo escuchamos cantar con mucha frecuencia: «*Santo Domingo de la Calzadà*». El resto de la endecha responde en un todo a la normal acentuación gramatical de muchas coplas del *Santo-Domingo tinerfeño*, el cual, como es sabido, admite variantes en su diseño melódico. Utilicemos la letra del *Santo-Domingo*, junto con la original de la endecha, y he aquí el bilingüe resultado a que aportaremos:



Mimerahanã, zinu zinuã ;
Santo Domingó de la Calzadã :



Ahemén atén harankuã,
Santo Domingo de la Calzada,



Zu Agorfã fenere nuza.
llévame a missã de madrugadã.

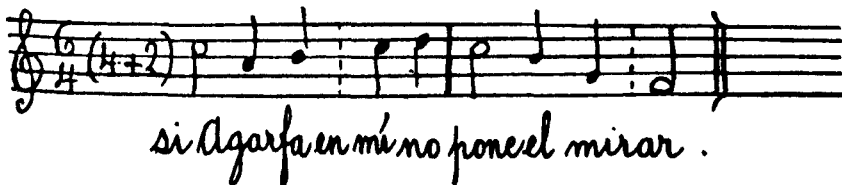
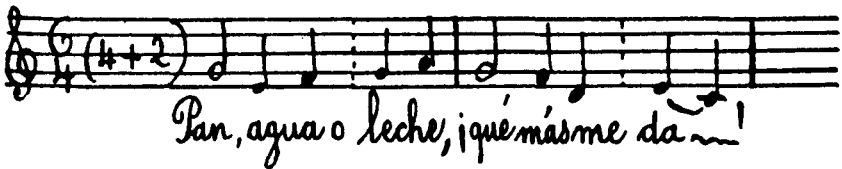
Compárese esta melodía con el esquema figurativo (no tonal) anteriormente inserto, y se verá que las únicas pequeñas discrepancias observables estriban en que los versos castellanos utilizados en este ejemplo son de rima femenina, mientras que los de la enchecha de El Hierro son de rima masculina.

Por último, me ha parecido que no carecería de interés el confeccionar una especie de *traducción-monstruo* de la estudiada enchecha, a fin de que los lectores que lo deseen tengan a su disposición un texto menos «hermético» que el bimbache, pero provisto, no obstante, de rima, ritmo, acentos, metro... e irregularidades se-

mejantes a las de los versos aborígenes. Mi «monstruo», inspirado en la versión de Torriani, dice así:

¡Tanto acá traer, tanto allá llevar!...
Pan agua o leche, ¡qué más me da!,
Si Agarfa en mí no pone el mirar.

En los giros melódicos que acabamos de utilizar, y que de nuevo usaremos para nuestro «monstruo», la excesiva longitud métrica del primer verso queda oculta, disimulada y como «indultada» bajo el efecto metodizante del ritmo coriambo, cuyo benéfico influjo se deja también sentir sobre los dos «hemistiquios desiguales» del último verso:



II. ESTUDIO MUSICAL, MÉTRICO-RÍTMICO, DE LA ENDECHA ABORIGEN DE GRAN CANARIA

Podemos someter la endecha de Gran Canaria *Aicà maragà...* a un análisis semejante al que llevamos a cabo con relación al *trístico* herreño. También para el de Gran Canaria hemos confeccionado un «monstruo». Helo aquí:

Bien vengas a mí. Muerte dio el forastero
A nuestra madre. Y, hermano, al vernos
Perdidos —y unidos—, casarme quiero.

Preguntémonos, antes de seguir adelante, si el ritmo coriambo y la medida de *tempo canario* que aplicamos a *Mimerahanà...* serán válidos también para *Aicà maragà...* En rigor, veremos que si:

6/4 (4+2)

Aicà maragà, aiti tui aguahae

6/4 (4+2)

Mauà guere, demaci-hamu, Nei-

6/4 (4+2)

gà haruvici alemalai

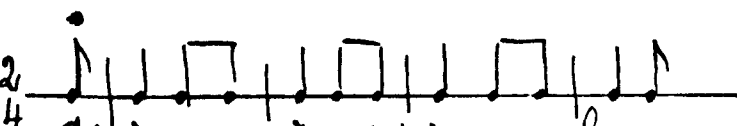
Sin embargo, el primer renglón del texto:

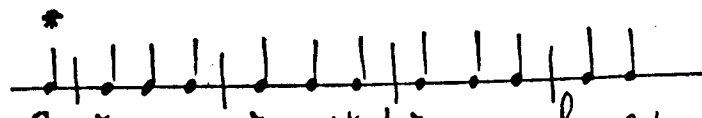
Aicã maragã, aítitù aguahae,

parece reclamar algún giro melódico susceptible de realizar una más estrecha unión de sí mismo con la peculiar acentuación literaria del verso.

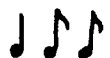
Cierto que nos agradaría discernir en éste, mediante el meditado examen de su contextura prosódica, un determinado «patrón rítmico» sobre el cual hubiese el autor aborígen estructurado su obra. Por desgracia, habremos de renunciar a descubrir ese inequívoco patrón; y nuestro espíritu oscilará, un tanto perplejo, entre dos soluciones, tan aceptables y plausibles la una como la otra.

La primera será de traza binaria, y la segunda, de tipo ternario:

A: $\frac{2}{4}$ 
Aicã maragã, aítitù aguahae

B: $\frac{3}{4}$ 
Aicã maragã, aítitù aguahae

Prescindiendo de momento —pronto veremos por qué— de la primera nota o figura marcada con un asterisco (*), comprobaremos que los ritmos que mejor cuadrarán a nuestros esquemas, en $\frac{2}{4}$ y $\frac{3}{4}$, son:

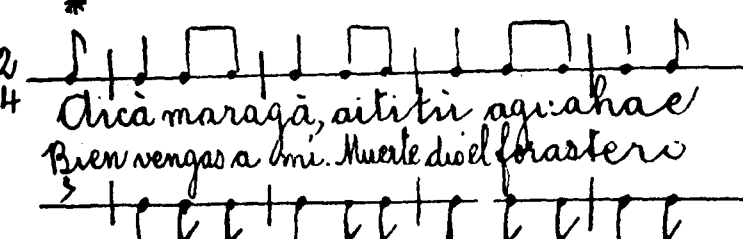
a): Para el $\frac{2}{4}$, éste:  , trasunto del *dáctilo*

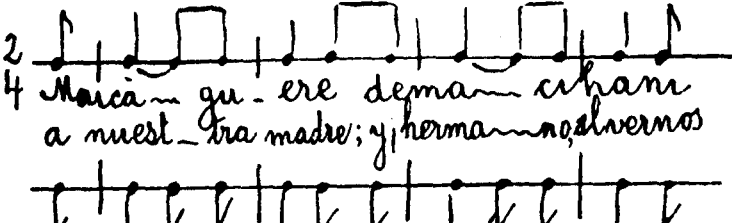
heleno, expresado en notación moderna.

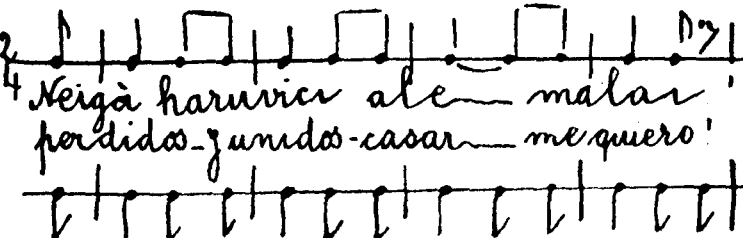
b): Para el 3/4, éste: $\text{♩} \text{♩}$, imitado del *coreo* o *troqueo* de la Grecia clásica.

Apliquemos a la totalidad del texto los metros que acabamos de determinar, subrayándolos con la pertinente base percusiva o sustentadora. Obtendremos así:

A: En compás de 2/4:

*
 2/4 
 4 *Aicã maragã, aiti ti aguahãe*
Bien vengas a mi. Muerte di el forastero

2/4 
 4 *Marcã - gu - ere de man - ci han*
a nuest - tra madre; y herman - os, vernos

2/4 
 4 *Nergã haruvic a le - malar*
perdid - os - junidos - casar - me quero!

B: En compás de 3/4 :

*

3
4

Aică maragă, aitiți aquahae
Bien vengas a mí. Muerte di el forastero

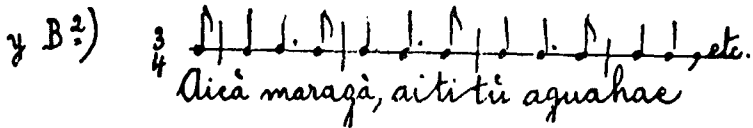
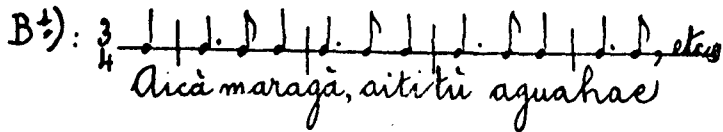
3
4

Maică quere demaci-hani
a nuestra madre, y hermanos, al vernos

3
4

Neigă harubici ale ma-lai
perbudo-junidos-casarme quiero!

A su vez, este esbozo ternario nos proporcionará, lógicamente, dos derivaciones o variantes, dignas también de consideración, especialmente la primera de ellas, con relación a la labor que hoy estamos realizando:



En cualquiera de las versiones que anteceden (en *tempo canario*, en binario o en ternario), la primera sílaba —*Ai*—, perteneciente a palabra aguda bisílaba —*Aicà*—, deberá marcarse, si batimos el compás, en *arsis*;¹ esto es, en tiempo débil o, conforme nuestros músicos acostumbran decir, *al aire*, expresión ésta con la que claramente aluden a la «cheironomía» propia de solfistas y directores de orquesta. En otros términos, constituye esta primera sílaba del pequeño poema aborigen, o mejor dicho, la nota que con ella suene, una *anacrusis*; es decir, una partícula o *portiuncula* preliminar, de la que deberemos prescindir en el cómputo general de *tiempos musicales*, ya que su única —pero muy eficiente— misión consiste en imprimir a la melodía, en el momento de su inicio, impulso de arranque. Viene, pues, a ser la *anacrusis* una especie de *carrerilla previa* que, cuando el discurso musical así lo requiere, se sitúa en lugar inmediatamente anterior a la aparición del primer sonido de la obra que caiga en *tesis*, esto es, en tiempo fuerte o, como asimismo suelen decir los solfistas, *al dar*. Esto explica por qué despreciábamos antes la nota inicial —marcada con un asterisco (*)— al llevar a cabo el cómputo rítmico-musical correspondiente.

* * *

En 1588 estaba Leonardo Torriani en Tenerife. Ese mismo año —mera casualidad, pero curiosa de señalar—, el casi septua-

¹ De resto, los tres versos de esta endecha —y no sólo el primero— comienzan por palabra bisílaba aguda: *Aicà*; *Maicà*; *Neigà*. ¿Casualidad? Norma, probablemente.

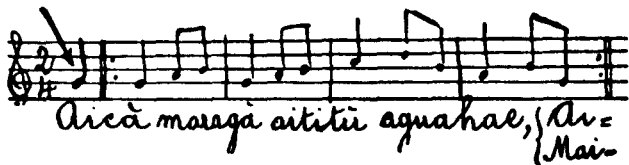
genario Jehan Taburot, canónigo de Langres, bajo el anagrama de Thoinot-Arbeau, publicó —o autorizó al librero-impresor Jean des Preys para publicar— su magnífica *Orchesographie*. Ella describe minuciosamente, con esclarecimiento de melodías, ritmos y pasos, los múltiples bailables de práctica corriente en los salones del siglo XVI. Entre tales danzas, las *Canaries*, naturalmente, no podían faltar. He aquí la melodía de la danza llamada *Canaries*, según la *Orquesografía* de Thoinot-Arbeau (trancrita en notación moderna por Peter Warlock):



Es, ni más ni menos —y con esta coincidencia volvemos a pisar terreno «extraordinario»— el mismísimo esquema en 2/4, el mismísimo ritmo dáctilo y el mismísimo diseño percusivo (♪♪♪) que hace poco nos sugirió *Aicà maragà*...

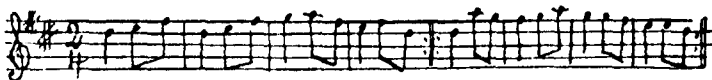
A fin de mejor subrayar tan concordante semejanza, apliquemos a la melodía de Thoinot-Arbeau la letra de la endecha de Gran Canaria:

(Anacrusis)





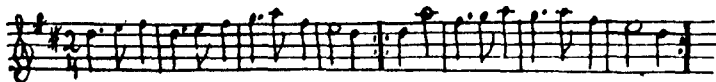
Porque ello será conveniente, para la mayor claridad de algo que pronto pasaremos a exponer, transportemos esta melodía (que está escrita en sol mayor, aunque P. Warlock haya omitido el fa sostenido en la armazón de la clave), a la tonalidad de re:



Señalemos seguidamente otra curiosa coincidencia: el mismo año en que vio la luz pública la *Orchesographie* de Thoinot-Arbeau—1588— vino al mundo Marino Mersenne, célebre religioso francés, teólogo, filósofo, matemático, amén de *musicógrafo* según hoy diríamos. Fue emérito codificador, en su sustanciosa *Harmonie universelle* (París, 1636), de los bailes que estuvieron en boga durante la primera mitad del siglo XVII. El padre Mersenne nos habla —¿cómo no?— de la *Canarie*. La declara *grandement difficile* en cuanto a la ejecución de los pasos de que, en su tiempo, constaba esta danza. Añade que *elle se meut par le pied dactyle*, lo cual pa-

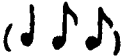
recería confirmar el compás de 2/4 y el ritmo (♩ ♪ ♪ = — ♩ ♩)

que de ella nos había dado Thoinot-Arbeau... Mas, he aquí que, en apoyo de su aserto, Mersenne nos presenta la siguiente melodía y nos llena de *confusión*:




Sin vestigio de *ped dactyle* en lo que atañe al ritmo de duración, reconocemos fácilmente —pero tras un disfraz ternario— la melodía de Thoinot-Arbeau, con ligerísimas modificaciones de detalle.

* * *

El ritmo dáctilo puro (longa seguida de dos breves), tal como lo vimos en el *Canario* de Thoinot-Arbeau  , o

duplicada la duración de sus valores respectivos  fi-

guración del mismo ritmo en compás cuaternario, no admite trato de ninguna especie con el ejemplo de Mersenne. Este autor, sin embargo, dice bien a las claras que los motivos de la *Canarie* obedecen al *ped dactyle*. ¿Cómo compaginar afirmación tan categórica con tan absoluta incompatibilidad? La única respuesta que se nos ocurre dar a la embarazosa pregunta es ésta: poco a poco, y a medida que el arte de los sonidos se despojaba de lastre arcaico y medieval, la métrica, en la música, se fue atrincherando tras el *compás*, tendiendo éste, cada vez más, a ser entendido tal como aún hoy lo concebimos: con sus diversas modalidades binarias, ternarias, de combinación ora doble ora triple, de amalgama, etc., —todas ellas divisibles y subdivisibles en partes y fracciones fuertes y débiles—. Consiguióse, al fin, que la melodía y el ritmo regidos por los valores *acentuales* acabasen por destronar a la melodía y al ritmo gobernados por los valores de *duración*. La expresión *pie dáctilo*, de significar «una *longa* seguida de dos *breves*» (— — —), pasaría a evocar, en la mente de los entendidos en música, «un tiempo *fuerte* seguido de dos tiempos *débiles*»  , forma ésta normal y corriente de acentuar el

compás ternario. Bajo la pluma de Mersenne —y pese a su evidente apego a la métrica helenizante— las palabras *ped dactyle* acabaron, pues, por querer decir, según colegimos, medida o compás

ternario, «con primera parte acentuada (no ya precisamente *longa*), más dos partes débiles (no ya precisamente *breves*)».

Así, en la lucha secular entre el ritmo *temporal* y el ritmo de *percusión*, llevaba éste, por lo que a la música se refiere, amplia ventaja sobre su contrincante, en el siglo XVII. Rameau, J. S. Bach y tantos otros, le entregarían definitivamente la palma en el XVIII. Por lo demás, y como es bien sabido, la victoria del *acento* sobre la *cantidad*, en terreno del arte poética, hacía ya buen tiempo que había sonado, cuando Mersenne escribió su *Harmonie universelle*.

En resumen, nos parece evidente que *pie dáctilo* y *compás ternario* debieron de ser expresiones que llegaron a convertirse, contra toda lógica si se quiere, pero sin lugar a dudas, en sinónimas, por derivación semántica de la primera ante el pujante —y absorbente— influjo de la segunda.

Sin salir de Francia, la *Canarie*, que en 1588 era, con Thoinot-Arbeau, binaria en su medida, se había tornado ternaria en 1633, con Mersenne. Una nueva transformación —aunque menos profunda— la esperaba: entre 1666 y 1686, Juan Batista Lulli, el gran animador de la ópera y el ballet en la suntuosa corte de Luis XIV, insertó en sus obras bastantes *Canaries*. En el *Ballet des Muses* (1666), en el divertimento para *Le Bourgeois gentilhomme*, de Molière (1670), en la ópera *Armide* (1686), campea la *Canarie*. Ésta, en la música de Lulli, *est notée 6/8 mais le rythme est identique à celui indiqué par Mersenne*. Tal afirma —y con sobrada razón— Théodore Gérold, profesor de la universidad de Estrasburgo, en su importante estudio sobre *Les airs de danse*.

Dice la *Canarie* del *Ballet des Muses*:

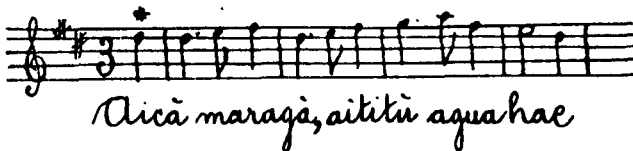


Y la del cuarto acto de *Armide*, veinte años después, uno antes de fallecer Lulli:

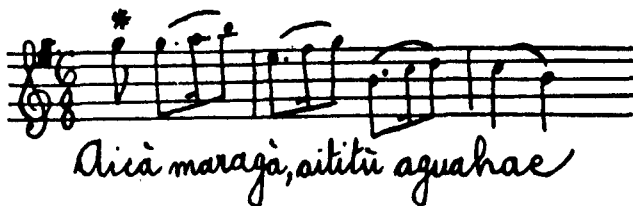


Campra y Destouches, los sucesores de Lulli, también compusieron *Canaries*: aquél, v. gr., en la primera de sus óperas, *Europe galante*, estrenada en 1697, la que le abrió las puertas de la celebridad; el segundo en su *Amadis de Grèce*, representada por primera vez en la antecámara del siglo XVIII (1699). En esta obra, la *Canarie* está escrita, por excepción, en 3/8, *mais toujours dans le même rythme*, observa el autor del artículo *Canarie* en el *Nouveau Larousse illustré*.

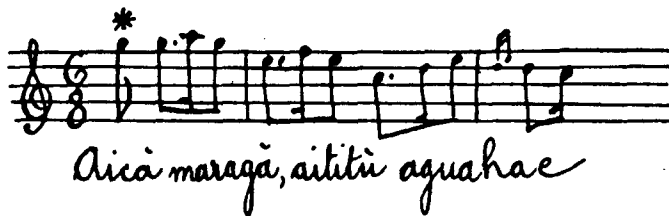
Si, ahora, quisiéramos ponerle letra grancanaria al *insipit* de la *Canarie* de Mersenne, nos bastaría proveerla de *anacrusis*, para ver cómo se animaría y cobraría vida melódica uno de nuestros *esquemas figurativos* en compás ternario: el designado bajo la indicación B 1:



Y si nos propusiésemos agregarle igual texto al *insipit* de las *Canaries* de Lulli, escritas, como se ha visto, aunque en 6/8, *sur le même rythme* (— —) que las de Mersenne, lo conseguiríamos a la perfección con sólo anteponerle una corchea (*) al medio compás de su propia «anacrusis»:

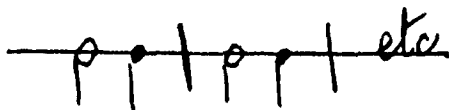


O bien:

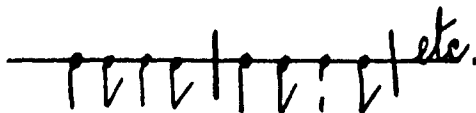


Tanto con el ternario de Mersenne cuanto con el 6/8 de Lulli, o con el 3/8 de Destouches, el ritmo sustentador de duración —llamémosle *pseudo-helénico*— de la *Canarie* es —realmente— de estirpe trocaica, y puede representarse, en notación moderna, sobre la línea única de nuestra pauta de percusión (tambor, tamboril, pandereta, etc.), respectivamente así:

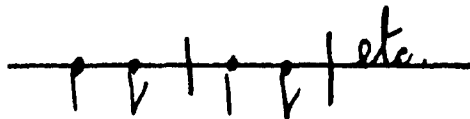
En 3/4:



En 6/8:



En 3/8:



DISCUSIÓN Y CONCLUSIÓN

Pero en la presente monografía no nos habíamos propuesto —ésa es la verdad— estudiar *danzas* aborígenes ni bailes popula-

res, de sociedad o cortesanos, con aquéllas, en cualquier grado, emparentables. Nos habíamos prometido, concretamente, examinar —aunque siempre con miras musicales— la acentuación y ritmo de las dos endechas por Leonardo Torriani recogidas en el siglo XVI y que, durante más de trescientos años, permanecieron enterradas en un archivo lusitano hasta que el Dr. Wölfel allá fue y las exhumó. De tales cantos, por definición de traza doliente y sentimental, conocíamos, gracias a la importante obra de Torriani y al meritisimo hallazgo de Wölfel, la letra. No la música.

Quisimos estrujar esos poemitas para de ellos extraer, hasta donde fuese posible, lo que todavía pudiese encerrar su pulpa de zumo musical.

Partiendo, pues, de los textos literarios, se nos ocurrió, mediante un detenido análisis métrico-rítmico, realizar el intento, no de «reconstruir» la melodía original, que para eso hubiésemos de haber sido adivinos, sino de elaborar —a falta de las auténticas versiones melódicas, que Torriani no nos legó— los *diseños o esquemas figurativos* que ya conocemos por lo que antecede.

Semejantes diseños, todo lo indeterminados, ideales y virtuales que se quiera —*melodía sin melodía*, dijimos antes—, tuvieron al menos el mérito de facilitarnos preciosas informaciones acerca de los soportes rítmicos sobre los que debieron descansar, en cada caso, las prístinas melodías aborígenes. Por añadidura, pusieron en nuestras manos unos como *patrones conformadores* de suma utilidad, ya que nos permitieron vislumbrar con bastante precisión los rasgos más salientes o característicos de lo que, en ambas endechas, debieron de ser el ritmo, la melodía, el compás, la acentuación, el valor proporcional de las notas, su situación respectiva en el conjunto de la frase musical... En suma, si no un acabado *retrato*, supimos obtener una *silueta*; si no un *paisaje* a todo color, nos procuramos, en última instancia, una visión en *sombras chinescas* de las desaparecidas melodías. ¡Algo es algo!

Y de esta forma, pudimos, ante todo, *re-descubrir el tempo canario* y emparentar la endecha de El Hierro, *Mimerahanà...*, con las actuales músicas isleñas consideradas como más puramente autóctonas, en especial con aquellas que constituyen la familia del *Santo-Domingo*, ese «esqueleto de *Tajaraste*».

Pudimos, además, gracias a los datos que nos proporcionó la endecha de Gran Canaria *Aicà maragà...*, encarnarnos con lo que, quizá, merezca el apelativo de *tempo di canario* (tiempo de Canario, compás de *Baile canario*), siempre y cuando pongamos un exquisito cuidado en no confundir el sentido de esta expresión con el de la ya varias veces citada en el transcurso de este trabajo, de *tempo canario*.

Bien. Pero, tanto en el caso de *Mimerahanà...* cuanto en el de *Aicà maragà...*, hemos desembocado en ritmos, compases y melodías de bailes (el *Santo-Domingo* y su parentela; el *Canario* y sus variedades). Lo incuestionable, no obstante, es que los textos aborígenes sobre los que habíamos operado no pertenecían a músicas bailables; eran palabras cantables, eran *endechas*, esto es, cantos de por sí melancólicos y lánguidos —antítesis, en lo ambiental, de los aires de danzas citados—. Porque, si las endechas aborígenes fueron «tristes en el tono», el *Santo-Domingo* a que nos condujo nuestro primer razonamiento comparativo es, en cambio, irónico y saltoncillo. En cuanto al Baile canario, a que arribamos en nuestras disquisiciones sobre *Aicà maragà...*, nos es presentado por el propio Mersenne como siendo *plus brusque que la Sarabande*, y es mucha verdad que las brusquedades se acomodan mal con cantos que sean, por naturaleza, doloridos y tristonos.

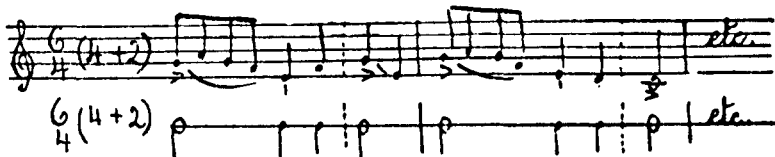
Luego entonces, ¿no nos habremos adentrado, por equivocación y desde un principio, en un falso sendero?

Arrancó nuestro razonar de unos poemas a través de cuyos versos circula la pena, y hemos venido a parar en ritmos pertenecientes a bailes, populares unos, cortesanos otros, pero no precisamente caracterizados por aires lentos ni por una doliente gesticulación orquesográfica. ¿No habrá en todo ello materia para que nos sintamos defraudados y nos descorazonemos?

No la hay.

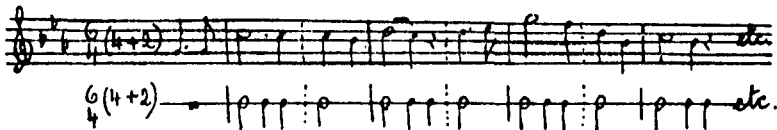
El que un mismo diseño rítmico, por ejemplo el coriambo, propio del *tempo canario*, resplandezca en una página musical de carácter alegre y vivo así como también en otra de tipo reposado y sentimental, no es fenómeno que deba llenarnos de estupefacción. A la prueba me remito: he aquí ese tiempo y ese ritmo aplicados al bullanguero *Tajaraste tinerfeño*:

Vivo assai



Helos aquí, ahora, aplicados al tierno y apacible *Arrorró* de nuestras madres:

Lento assai



Queda, pues, bien patente que el ritmo coriambo tanto se ha ceñido a una pieza bailable y animada como el *Tajaraste*, cuanto a otra que ni es animada ni se baila, como el *Arrorró*. Hay más: el *tempo canario* se halla de tal manera flotante y diluído en el ambiente musical del Archipiélago, que ha logrado impregnar, empapar de la propia esencia de su ser a la mayoría de los cantos y bailes de nuestro tipismo. Pero ésa es harina de otro costal, y no es éste el momento de engolfarnos en ello.

Pensemos, ahora, en el ritmo trocaico, que igualmente conviene a la *Jota* y a la *Isa*. Sin prejuzgar la cuestión de la filiación o parentesco que a ambas pudiera ligar, presentaremos dos nuevos ejemplos, demostrativos de que una misma medida, un mismo ritmo y hasta una misma figuración melódica pueden regir dos páginas musicales de caracteres dinámicos y agógicos totalmente opuestos.

Oigamos este motivo de *Isa canaria* (de Gran Canaria):

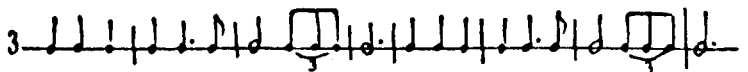
Lento e mesto.



Y luego, este trozo de *Jota* imitada de la célebre del «Guittarrico»:



Ambos fragmentos melódicos, tan dispares en cuanto al andamento que los mueve y al sentimiento expresivo que los anima, nos dan no obstante un mismo *esquema figurativo*:



Después de cuanto hemos dejado expuesto a través del estudio métrico-rítmico-musical que antecede, insistamos, a manera de resumen, en el hecho —de veras destacable— de que el examen de la endecha herreña *Mimerahanà...* nos hizo caer en brazos del *tempo canario*, al paso que el estudio de la endecha grancanaria *Aicà maragà...* nos llevó a presencia del *tempo di canario* (Ya sabemos cuál es la diferencia que entre ambas expresiones existe).

Y si, al hilo de nuestro discurrir, no hemos errado burdamente, resulta claro que el ritmo coriambo (— ◡ — ◡ —) y el compás musical de 4 más 2 que descubrimos en *Mimerahanà...* presentan indiscutibles rasgos estructurales, que los relacionan estrechamente con igual ritmo e idéntico compás, tales como a cada paso los podemos reconocer en el actual folklore de nuestro Archipiélago; reconocimiento que se ha hecho posible desde que fue por nosotros mismos descubierto y aislado —hace años— el característico *tempo canario*.

En lo que atañe a los giros rítmicos que nos fueron proporcionados por el análisis de la endecha de Gran Canaria *Aicà maragà...* ¡con cuánta emoción los hemos visto reaparecer bajo la pluma de Arbeau, de Mersenne, de Lulli y sus sucesores, cuando nos dedi-

camos a perseguir el baile canario *La Canarie* por tierras de Francia y bajo sus cortesanas vestiduras europeas.

Y henos aquí abocados a una conclusión que ya fue la de nuestro reciente cursillo del Instituto de Estudios Canarios: el *tempo di Canario* pronto consiguió, a raíz de la conquista, emigrar a Europa, donde prosperó y brilló durante varias centurias hasta que, con el reinado del minué, comenzó su estrella a palidecer. Su congénere, el *tempo canario*, prefirió, en cambio, no salirse del Archipiélago, de tal suerte que se le ha podido oír diariamente, desde entonces, repercutir en nuestros valles y resonar en nuestras aldeas. Para —mezclado en mayor o menor cuantía con elementos de importación— conferir especial perfume, color propio, sabor peculiar —personalidad, en suma— a la música de nuestros cantos y bailes vernáculos.

Señalemos, para terminar, aunque ello también sea, en el fondo, «harina de otro costal», que los mismos hombres que, como Teobaldo Pówer, llegaron a sentir e intuir el *tempo canario* con acusada intensidad en lo íntimo de su alma, nunca acertaron a *formularlo* —dialécticamente— con absoluta precisión. El hacerlo es labor que a nuestro propio siglo había de corresponder.

POSTSCRIPTUM

Cuando escribí el trabajo que antecede, desconocía yo los estudios sobre lenguas canarias realizados por el eminente filólogo Ernesto Zyhlarz; estudios de los que dio cuenta el profesor Wilhelm Giese en el Núm. 100 de REVISTA DE HISTORIA. Aborda Zyhlarz, entre otros problemas, el de las endechas recogidas por Torriani.

A juzgar por la recensión de Giese, es sobre la endecha de El Hierro donde Zyhlarz ha llegado a conclusiones más concretas. Para establecerlas, arranca de un abundante material púnico, «fijándose en criterios lingüísticos, métricos, religiosos y sociológicos». El criterio *métrico* de Zyhlarz es el que a nosotros nos gustaría conocer primordialmente, para su cotejo con el trabajo que aquí postdatamos. Pero en examinar aquel criterio no se detuvo el profesor Giese al redactar su interesante reseña. Y como, hasta el presente,

no hemos podido leer las páginas originales de *Das kanarische Berberisch in seinem sprachgeschichtlichen Milieu*, en las que presumimos que Zyhlarz explanaría con la necesaria amplitud el resultado de sus investigaciones, nos vemos, de momento al menos, privados de tan poderoso elemento de orientación.

Consignemos, no obstante, que el texto del «púnico posterior» a que llega Zyhlarz y que, en la transcripción de W. Giese, «sin tipos árabes, hebraicos, etc.», se presenta así:

m imm-ē raʕn-â: zī-nul zi n nūχâl
aχ i-mem, 'a-ttēn, χaran, — χūâl
z.ū Agarfa, fen-e lē n'ūzâl,

no nos parece diferir notablemente, en cuanto a metro y ritmo, del texto adoptado por Torriani a través de la fonología italiana y que fue por nosotros acentuado y medido en el curso de nuestro estudio.

Por lo que respecta a traducción literaria, Zyhlarz nos da la siguiente: «Cuánto ha reñido su madre: ¡Mira a nosotros! ¡Mira para allá! / [Pero] leche dulce, rocío [del Garoe] y raíces de helecho no son nada para mí! / Es él, Agarfa, a quien mi aspecto es indiferente (= que no se preocupa de mirarme)».

Sobre los términos de esta traducción quisiera hacer algunas observaciones porque, ampliando el estudio métrico-ritmico que hoy publica REVISTA DE HISTORIA, tengo preparado otro —esta vez preferentemente literario y psicológico— en el que las famosas endechas aborígenes son nuevamente sometidas a examen, desde diversos puntos de vista.

Lo que para Torriani (o quizá, mejor, para el informador de Torriani) fue simplemente 'leche', se convierte en 'leche dulce' para Zyhlarz; pero, en el fondo, sigue siendo *leche*. El 'agua' de Torriani es ahora 'rocío [del Garoe]' y, por consiguiente, también sigue siendo *agua*. El 'pan' que nos sirvió Torriani lo sustituye Zyhlarz por 'raíces de helecho' —Giese nos asegura que él preferiría 'comida'—; pero ya se nos advirtió (pág. 421 de RHL, núm. 100) que 'raíz de helecho' = 'pan'. Hasta aquí, pues, nada revolucionariamente nuevo en lo que atañe al sentido o significación de la elegía herreña.

Agarfa, en Torriani, 'no quiere mirarme'; en Zyhlarz 'no se preocupa de mirarme'. Zyhlarz resulta, aquí, en verdad, algo más suave en la expresión que el ingeniero de Felipe II, porque sabido es el vigor de énfasis que el verbo italiano *volere* encierra en presente de indicativo. Mas, lo cierto, en definitiva, es que ambas versiones confirman que hay de por medio, en el asunto tratado, un tal Agar-

fa, a quien los encantos de la joven cantora le tienen muy sin cuidado. Luego, innovación de fondo tampoco aparece aquí.

Verdadera novedad aportada por Zyhlarz es, en cambio, la presencia en estos versos del personaje llamado por él 'su madre'.

—¿La madre de quién?— ocurresenos preguntar.

—Probablemente, la madre de Agarfa, si es que, como parece bastante lógico suponer, todo el discurso figura puesto en labios de la joven enamorada.

—O bien, quizá, la madre de ésta, si el primer verso del poema se entendiese proferido por un supuesto *narrador* que, en el resto del «trístico», le cediese la palabra —sin que nada, de resto, lo indique taxativamente— a la desdeñada y pasional herreñita.

De cualquier manera, el informador de Torriani debió de guardar silencio en torno a la iracunda madre aborigen; y por ello el investigador italiano la ignoró a su vez y la omitió totalmente en su conocido —y, por más de un crítico, impugnado— *mot à mot*.

Según se desprende de la versión de Zyhlarz, aquella señora, presa de una gran excitación nerviosa que se traduce en ademanes energuménicos, alternativamente 'mira para nosotros', es decir, *se vuelve para acá*, o 'mira para allá', es decir, *se vuelve para el lado contrario*. (Algo de esto, sea dicho de pasada y sin ánimo de sacar de ello consecuencias trascendentes, acontece todavía con los *Virese p'acá* y *Virese p'allá*, presentes en la letra de nuestro popular *tajaraste*. Justo será reconocer, sin embargo, que si bien esos movimientos «de lanzadera» son positivamente ejecutados, en su total «ir y venir», por cada uno de los bailarines del *tajaraste*, los correspondientes *contrapostos*, en cambio, no son privativos —en el texto cantado— de un personaje único, sino que quedan repartidos equitativamente entre los consuetudinarios «*cha* María» y «*cho* José».)

A pesar del riguroso mutismo que guarda Leonardo Torriani con respecto a la irascible matrona herreña, no veo, por mi parte, mayor inconveniente, dados los serios argumentos lingüísticos que el profesor Zyhlarz aduce a favor de ella, en dejarla que siga manifestando su aspaventoso descontento en el verso inicial de la endecha.

Lo que no me parece tan fácilmente admisible, por no desprenderse —a mi modesto entender— de la versión que el propio Sr. Zyhlarz nos ofrece, es la *situación* que en la reseña firmada por el Sr. Giese se describe, como consecuencia de estar enojada la cantadora con el despreciativo Agarfa. Al sentirse desechada, ella «*durante la comida no se ocupa debidamente de sus huéspedes*».

Cierto que en la endecha se habla de alimentos y de bebida que la joven enamorada rechaza tozudamente; pero, ¿qué señales

indican que se esté celebrando un banquete, un ágape o una 'comida'? ¿Por dónde se han filtrado esos 'huéspedes' a que se alude? ¿Por qué se atribuye a la joven endechedora el papel de ama de casa o, más bien, de *demoiselle de la maison*, encargada de atender a los invitados? El *scenarío* que aquí se pretende imponernos no debe de estar basado en criterio lingüístico ni métrico. ¿Lo estará en uno religioso o sociológico? ¡Cuánto nos agradaría que el Sr. Giese, en su reseña, nos lo hubiese aclarado! Desde luego, una explicación estructurada sobre *Mira a nosotros*, en la que 'nosotros' equivaliese a 'los huéspedes', siendo uno de ellos el presunto *narrador* del primer verso, dejaría probablemente bastante que desear.

Podríamos acordarnos, tal vez, de que los antiguos herreños eran *amici de' convitti*. Pero, la verdad es que los comensales, en este caso, más bien nos estorbarían. El trozo de vida que la endecha evoca, se nos antoja inmerso en un trágico, pero reducido, ambiente de intimidad familiar. Un grupo de convidados —fisgones inoportunos—, decididamente nos parece sobrar aquí.

En resumen, es posible que no existan fundados motivos para recusar a esta inquieta y atribulada madre herreña, aunque no aparezca claramente indicado de quién lo sea.

Pero no podemos resignarnos a transigir con el ágape y los huéspedes, mientras no se nos den razones más convincentes de que tanto el uno como los otros sean necesarios para la debida comprensión de estos *versi lamentevoli*.

A la vista de lo que antecede, modificaremos un tanto nuestro inicial «monstruo» mensurativo y (sin cambiar, claro está, los acentos de lugar) daremos en él cabida a la excitada matrona. El nombre de 'madre' podrá cuadrarle, bien a causa de una auténtica consanguinidad suya con la heroína presente o el héroe huidizo de la elegía, bien, en otro caso, por razón de su avanzada edad o de su respetable estamento social:

*¡Cuán airada vas, madre, acá y allá!
Pan, agua, leche..., ¡todo es igual,
que Agarfa en mí no pone el mirar!*

* * *

La endecha de Gran Canaria parece haber sido bastante menos cabalmente descifrada por Zyhlarz. De su principio y de su fin nos dice que ve en ellos elementos árabes tomados a préstamo por los aborígenes grancanarios. Supone que esos préstamos comenzarían a verificarse a partir del siglo XI o XII, en que el Islam empezó a misionar por acá.

En cuanto al idioma grancanario propiamente dicho, que forma la *médula* del poema, considera Zyhlarz verosímil que se trate de una lengua indoeuropea. Fundamentada su opinión en el hecho de que existen bastantes palabras en el léxico originario de aquella isla, cuya textura se explica él por una probable afinidad con vocablos indoeuropeos.

Los elementos árabes de la endecha grancanaria son, pues, según Zyhlarz: *Aicà maragà* y *alemalai*. El primero resulta ser una frase de acogimiento, y se correspondería bastante bien —axiológicamente hablando— con el *Siate ben venuto* de Torriani. El segundo reproduciría una «fórmula árabe de resignación», que significaría *sobre él sea lo que es sobre mí*. Esta frase no aparecía traducida así —ni en forma análoga— en la versión de Torriani, al igual que la *madre enfadada* tampoco aparecía en la traducción italiana de la endecha de El Hierro.

Ahora bien: admitamos que, en efecto, hayamos de ver en *alemalai* una fórmula árabe de resignación. En seguida repugnará a nuestra conciencia la idea de aborígenes de estas islas —grancanarios u otros— que exteriorizasen sentimientos fatalistas. Aquellos aborígenes serían, a su manera, fervorosamente religiosos; admitirían la intervención divina en las cosas de este mundo. Pero su religiosidad y su acatamiento a la voluntad de los poderes ultraterrenos nunca olieron a resignación islámica. Su ética no fue de ciego sometimiento a los dictados de un sino pre-escrito; fue, por el contrario, de activa voluntariedad. Ni aun el famoso *Vacaguaré* palmero presenta caracteres de fatalismo; es más: nos parece contener —en la forma y en el fondo— una latente afirmación de libre albedrío, cuando no el paladino reconocimiento —digámoslo así— de cierto principio de autodisposición humana.

Si, pues, usaron los grancanarios de aquella fórmula árabe de resignación, pronto lo harían atribuyéndole un sentido algo modificado que estuviese más en consonancia con sus propias creencias y su propia idiosincrasia. Y esta evolución semántica desembocaría, sin duda, en la equivalencia de un descolorido *¡Dios sobre todos!*, o algo por el estilo. Ejemplo de locución importada y provista a posteriori de sentido totalmente desvirtuado nos lo brinda —aunque referido al beréber, no al árabe— la siguiente frase de la reseña de Giese: bastante procaz es *tamegant en acoran* = **tamegant-an Acoran* 'lugar nocturno de placer de[los] dios] Acorán'. «Se deduce claramente —comenta Giese— que estos nombres no son los originarios de la población indígena...»

Lo que antes hemos llamado la *médula* de la endecha, admite Zyhlarz que debería significar: *Estos salvajes a nuestra madre la mataron y Como estamos juntos, quiero casarme con mi hermano,*

«(siendo el 'hermano' el forastero saludado por la muchacha al principio de la endecha)».

Esta versión se asemeja a la de Torriani. Hagamos, no obstante, hincapié en que los '*salvajes*' de Zyhlarz sólo fueron para Torriani *questa gente forastiera*. En la presente coyuntura, Zyhlarz se expresa con mayor crudeza que el ingeniero italiano. Bien pudiera suceder que una combinación de ambas ideas —salvajismo y forasterismo— nos proporcionara, como resultante, el concepto de 'bárbaros'. Pero, de todas maneras, y a no ser que, lingüísticamente, se afianzasen en forma indiscutible los *salvajes* de Zyhlarz, nosotros nos pronunciaremos, en espera de más amplia información, por la *gente forastiera* del emisario de Felipe II. Después de todo, el 'salvajismo' de estos 'forasteros' queda suficientemente denunciado por el crimen que perpetraron en la persona de aquella indefensa madre canaria.

En cuanto al personaje a quien la muchacha califica de 'hermano', nos inclinamos a reputarlo su hermano carnal; no un simple congénere suyo de *raza*, de *tribu* o de *infortunio*. Esto, a pesar de la decisión que exterioriza la joven grancanaria de contraer nupcias con él. ¿No recibió ella a su hermano manifestándole: «Mataron a *nuestra madre*»?

Sobre algunos de los puntos que anteceden tendremos ocasión de volver en el próximo trabajo que hemos anunciado.

Y pasemos a retocar también —en lo que al texto se refiere— la «traducción-monstruo» que habíamos propuesto para la endecha de Gran Canaria. Sin modificar la acentuación ni la medida, recogeremos la idea de una no-fatalista intervención divina y escribiremos:

*Hermano, salud. Muerte dio el forastero
a nuestra madre. Hoy, pues, que el Cielo
nos hunde y nos une, casarme quiero.*

Questa gente forastiera queda condensada en *el forastero*, que aquí tiene acepción colectiva, como cuando decimos, v. gr. *el invasor por los invasores*. Al *Cielo* le hemos asignado el papel que mejor nos parece corresponderle, dado el *milieu* en que se desarrolla la endecha. Es así que el *Cielo* 'nos hunde', *poiche siamo persi*, y 'nos une', *gia che stiamo insieme*. Mas, he aquí que, de pronto, el *Cielo* se oculta y es la endechadora en persona quien —libérrima, voluntariosamente— habla muy alto y con firmeza: *Me voglio maritare* = 'Casarme quiero'.

Cuánto he dicho en la presente postdata en nada altera las observaciones de tipo mensurativo, acentual y rítmico que forman

la esencia misma del estudio que antecede. Las modificadas «tra-ducciones-monstruos» pretenden recoger las novedades que he considerado más aceptables, por ahora, en el importantísimo trabajo de Zyhlarz, tal como lo conozco, es decir, a través del artículo de W. Giese. Pero —¿cómo no?— los filólogos han de hablar; y a su fallo me remito.

Una advertencia final: Mis «monstruos» son inocentes escarceos de gimnasia mental, con los que he procurado verter al español las estudiadas endechas, conservándoles a la vez su sentido literario y su medida rítmica. Nadie crea que les profeso más aprecio del que realmente merecen. No en ellos, sino en el resto de mi estudio, es donde pudiera buscarse —por si la hubiere— alguna miaja de *substantifique mouelle*.