

LAS "ENDECHAS" A LA MUERTE DE GUILLEN PERAZA

P O R

MARIA ROSA ALONSO

Del Instituto de Estudios Canarios.

Fué el delicado gusto poético y las certeras dotes seleccionadoras de Menéndez Pelayo lo que permitió que se conocieran por un público extenso las *Endechas* a la muerte de Guillén Peraza. Don Marcelino las leyó en la edición que en 1848 se hizo en Tenerife de la *Historia de la Conquista de las siete islas de Gran Canaria*, atribuída a 1632, pero que hoy se considera redactada de 1593 a 1604 por el franciscano Fray Juan Abreu Galindo, que visitó las Canarias y escribió de sus antigüedades. En la *Antología de poetas líricos castellanos* aparecieron, pues, las *Endechas*. En 1933 también las inserta Pedro Henríquez Ureña en su *Versificación española irregular*, y en 1935 no las olvida Dámaso Alonso en su excelente antología que titula *Poesía de la Edad Media*. La difusión de las *Endechas* quedó asegurada desde que pasó de un libro de historia regional, siempre de minorías, a otros que maneja un amplio sector de lectores nacionales, hispanoamericanos y extranjeros.

Abreu Galindo, al referirse al asalto infructuoso que el señor de las Canarias, Fernán Peraza, hizo a la isla de La Palma en la persona de su hijo Guillén Peraza, dice que éste apareció en la costa de Tajuya, que señoreaba el capitán indígena Jedey, pero que cuando el joven Guillén intentó detener a sus hombres, puestos en

fuga por los palmeros, "le dieron una pedrada de que murió, según oí afirmar a los antiguos y refiere Francisco López de Gómara"¹.

En Lanzarote, afirma Abreu en su citada obra, cantaban unas *endechas* a la muerte de Guillén. El historiador franciscano las escribe en forma de versos pentasílabos, que riman asonantados, pero Menéndez Pelayo lo hace en forma de cuatro tercetos o trístros asonantados en rima a-a (excepto el tercero de rima a-e). Las *Endechas*, pues, aparecen así:

Llorad las damas—si Dios os vala:
 Guillén Peraza—quedó en La Palma
 la flor marchita—de la su cara.
 No eres Palma,—eres retama,
 eres ciprés—de triste rama:
 eres desdicha,—desdicha mala.
 Tus campos rompan—tristes volcanes,
 no vean placeres—sino pesares;
 cubran tus flores—los arenales.
 Guillén Peraza—Guillén Peraza
 ¿dó está tu escudo?—¿dó está tu lanza?
 Todo lo acaba—la malandanza.

LOS MALOGRADOS.

¿Quién pudo escribir tan delicada elegía? Desde luego un exquisito poeta español, tal vez del séquito de Guillén, que vivió sin duda en la segunda mitad del siglo xv o primera del xvi. Puede que en Lanzarote compusiera esta arqueta poética del gótico florido, impresionado por la temprana muerte del joven Guillén. El clima literario de las *Endechas* está alojado en ese tiempo del llamado primer Renacimiento español: época de ilustres malogrados,

¹ Abreu Galindo, ob. cit., edición de la Imprenta Isleña. Santa Cruz de Tenerife, 1848, pág. 181. Hay moderna edición de 1955 por "Goya Ediciones", Santa Cruz de Tenerife, con estudio de Alejandro Cioranescu. Las *Endechas* las recogió también el historiador canario D. Pedro Agustín del Castillo en 1737 (edición de Miguel Santiago, 1948-1950, vol. I, fascículo I, págs. 160-161) y otros historiadores locales.

de revalorización de la diosa Fortuna y de invocaciones a la muerte. Hay una desazón en el alma de aquel tiempo cada vez que se comprueba la arbitrariedad de la Fortuna, que siega vidas jóvenes y valiosas y deja las decrepitas o inútiles. Parecía como si esta Fortuna asumiera, de pronto, funciones divinas y suplantara a la Providencia, que hasta entonces había regido los destinos humanos.

En 1441 muere Lorenzo Dávalos en las guerras civiles de don Alvaro de Luna con los infantes de Aragón. Juan de Mena, en su *Laberinto*, pone en boca de la madre del joven un planto; la desdichada rasga "con uñas crueles su cara", hiere sus pechos "con mesura poca". La mesura es comportamiento de gentes de otros tiempos, de tiempos que encierran el dolor con grave continencia. La poca mesura es de los desesperados que gritan su agonía. El lento dodecasílabo de arte mayor alza la desolación materna:

besando a su fijo la su fina boca
maldice las manos de quien lo matara.

En 1447, según prueba documental, fué muerto Guillén Peraza en la isla de La Palma.

En 1467 murió el joven príncipe Alfonso de Castilla, hermano de la futura reina Isabel. El escultor Gil de Siloe nos ha dejado en alabastro el poema de la primera estatua orante de España, en la Cartuja de Miraflores en Burgos.

En 1486, al auxiliar a unos hombres de Jaén, muere en las guerras de Granada don Martín Vázquez de Arce. Sobre el sueño eterno incorpora su cuerpo de piedra, para leer el libro que entre las manos tiene, el "Doncel de Sigüenza". Así nos lo dejó Juan Guas.

En 1491 muere, a los dieciséis años, al caerse de un caballo en Almairén, don Alfonso de Portugal. El poeta don Juan Manuel (que, claro está, no es el famoso infante) y Fray Ambrosio de Montesino dan la noticia en romances. Luis Enríquez la escribe en estrofas manriqueñas. Alfonso de Portugal había casado con Isabel, hija de los Reyes Católicos.

Casi a fines de siglo, en 1497, murió el príncipe don Juan, hijo

de los monarcas Católicos, última esperanza de varonía para el reinado de Castilla. En Avila dejó el italiano Fancelli su estatua yacente. Juan del Enzina lamentó la pérdida al arreglar la cuarta égloga virgiliana. Lloraron asimismo al malogrado príncipe el comendador Román en la *Tragedia trovada* sobre esta muerte, y el Romancero en profusas versiones, algunas de las cuales llegaron a las Azores y Canarias.

Para Lorenzo Dávalos, la solemnidad del verso de arte mayor. La brevedad del trístrofo, para Guillén Peraza. Alabastro, para el príncipe don Juan. Para el "Doncel", mármoles. Romances, para Alfonso de Portugal. Mármoles y romances, para Juan de Castilla.

EL ESTILO.

En este clima trágico de malogrados, los recursos del estilo tienen una modalidad expresiva común que puede advertirse comparando las *Endechas* con algunas de las ya citadas composiciones.

El poeta don Juan Manuel, al referirse a don Alfonso de Portugal, pregunta: "¿qué fué de la vuestra tan linda estatura?", y alude a "las sus lindas manos". Fray Ambrosio de Montesino pone en boca del mensajero que se dirige a la madre y esposa del príncipe estas palabras:

Desgreñad vuestros cabellos,
collares ricos dejad.

Y más adelante alude a la Fortuna:

Que Fortuna os es contraria
con maldita crueldad
y el peligro de su rueda
por vos hobo de pasar.

En semejante atmósfera literaria se alojan las *Endechas* a Guillén Peraza.

En el primer trístrofo se hace la invitación al llanto y se da la

noticia. En el segundo, la definición de la isla de La Palma a base de una negación y tres afirmaciones, que juegan una metáfora equívoca o anfibología. En el tercero se hace la imprecación, y en el cuarto, la invocación y el sobrio epitafio.

De dos maneras admirables se pueden cantar en el siglo xv las excelencias de un muerto. En las cuarenta coplas manriqueñas, que de la grave consideración de la vanidad de las glorias humanas pasa a elogiar a don Rodrigo Manrique, y a ver en su desaparición un acto natural, registrado con mesurada actitud por el hijo; o en los doce versos apasionados, nerviosos, de las *Endechas*, que sólo filosofan en el último. En las coplas de Jorge Manrique la muerte es un maestro de ceremonia que cierra el ciclo vital; en las *Endechas*, ni se nombra, porque es azarosa malandanza que trunca un ciclo apenas iniciado. Allí, resignación. Aquí, protesta.

Las *Endechas* son heraldo y anatema. Un tácito mensajero invita a las damas a llorar, a igual que el romance de Fray Ambrosio de Montesino. "Si Dios os vala", expresa el poeta; esto es: "así Dios os vala" como en las Coplas de Puerto Carrero: "Sino, así Dios os vala"².

La juventud del mozo Guillén es aludida con una imagen muy parecida a la que usó Garci Sánchez de Badajoz (1460 ?-1526 ?) al referirse a don Manrique de Lara:

De todas partes herido
muerta la flor de su cara³.

En ellas se anatematiza, como en casi todas las composiciones citadas; se invocan las prendas del muerto, como hace el poeta don Juan Manuel; se alude a la veleidad del azar con esa tópica melancolía que en torno a la Fortuna existe en la segunda mitad del siglo xv y a la que se refiere un religioso como Ambrosio de Montesino.

² Vid. Puerto Carrero en Menéndez Pelayo: *Antología de poetas líricos*, edic. Nacional, V, pág. 193. Frase optativa en que *así* tiene semejante valor. El *vala*, forma arcaica que tomó una *g* analógica.

³ Vid. Garci Sánchez en Menéndez Pelayo, ob. cit., tomo cit., pág. 183.

Los resortes poéticos son comunes en estas composiciones castellanas de malogrados. ¿Dónde está, pues, el valor de las *Endechas* de Guillén?

Lo admirable de esta composición es que al puro primor de su maravilla expresiva unen el milagro de la concisión poética. La actualización se ha logrado con el uso del tiempo presente, ya sea imperativo, optativo o indicativo, construido en oraciones exhortativas, optativas, aseverativas o interrogativas. Sólo una vez usa el poeta el pretérito, ese inexorable perfecto histórico o simple de la Gramática. Se trata de un tiempo que tiene el valor de un portazo, de una losa que encierra la actualidad de los presentes; él es tumba de la vida realizada (re-alizada existencialmente) del mozo Guillén. Sepulcro definitivo:

Guillén Peraza quedó en La Palma
la flor marchita de la su cara.

Porque el valor transitivo que todavía tiene aquí el verbo quedar (igual a dejar) escamotea con elegancia la palabra *muerte*, el maestro de ceremonia en Manrique, que en las *Endechas* brilla por su ausencia⁴. Lo que dejó Guillén Peraza en La Palma fue "la flor marchita de la su cara". La vida brutalmente interrumpida, como la de la flor arrancada antes de que se cumpla en ella el tiempo. Sólo el adjetivo *marchita* puede evocar la muerte. El joven Peraza está visto por el poeta como si él hubiera sido un Diego de Siloe o un Juan Guas y así nos ha dejado una poética estatua yacente en el soporte marmóreo de La Palma.

Con una rapidez cuasi telegráfica, de apresurado mensaje lacónico, se ha dado la noticia que justifica la petición del llanto a las damas, que, desde las plañideras del mundo antiguo, son las

⁴ *Quedar* con valor de *dejar* lo usa el Arcipreste de Hita: *Buen Amor*, 522 b; 1285 c. En Micael de Carvajal: *Tragedia Jeseфина*, 1526, edic. Pricenton, 1932, v. 3228: "quedara sus carnes sanas". Es uso extremeño que llega a Gabriel y Galán y al habla popular. Cfr. Alonso Zamora: *El habla de Mérida*, Madrid, 1943, pág. 44. Asimismo en portugués: quedar = cessar, deixar.

que deben llorar; e inmediatamente viene la maldición a la isla culpable de tan triste muerte.

La Isla tiene el nombre de un hermoso árbol. De un árbol de victoria. La palma y el laurel son árboles de triunfo. Con palmas entró Jesús en Jerusalén, pero esta Palma, que se ha convertido en sudario del joven guerrero, ha dejado ya de ser palma y ha pasado a retama, el arbusto de la amargura ("Iba la triste más amarga que la retama", se dice todavía de la que lleva su agonía en vilo), o a ciprés, que es en España árbol funerario de camposantos. La Isla, abandonada ya la metáfora del paso de árbol de victoria al de amargura y luto, salta a ser desdicha, y no una desdicha cualquiera, sino mala:

No eres Palma, eres retama,
eres ciprés de triste rama,
eres desdicha, desdicha mala.

Y después de negarle su nombre, el poeta pone a la Isla bajo el puño férreo de la maldición. La maldición de aquella Isla han sido los volcanes. En 1585 tuvo lugar el primer volcán histórico de que se había tenido noticia en La Palma. Lo vieron Fray Alonso de Espinosa y Leonardo Torriani, el ingeniero italiano, primeros historiadores conocidos de Canarias; pero mucho antes que este volcán histórico de Tajuya, sabemos por el libro del mismo historiador Abreu, recolector de las *Endechas*, que hubo otro volcán, el de Tacande, que se "derritió" en los tiempos del padre del caudillo indígena palmero Jedey, precisamente el que capitaneaba la región atacada por Guillén Peraza. Con la fuerza de un violento imperativo de inmediatez anatematiza el poeta a la Isla en un logrado ritmo de consonantes implosivas:

Tus campos rompan tristes volcanes,
no vean placeres, sino pesares,
cubran tus flores los arenales⁵.

⁵ El hecho de que el primer volcán de que haya habido noticia histórica en La Palma hubiera sido, al parecer, el de 1585, hizo pensar al Sr. Benítez

Pero la indignación se afloja en lamento, en desconsolada interrogación retórica. El nombre de la criatura recién desaparecida suele llenar la angustiada boca del que se ha quedado privado de ella; no hay respuesta posible. El nombre solo, el nombre ficha, sin el soporte que le da la vida que él nombra, se queda ahí resonando su hueco como diamante sin montura y voz sin oído: "Guillén Peraza, Guillén Peraza".

Si el muerto es un guerrero, ¿qué le da el ser a un guerrero

Padilla que las *Endechas* tenían que ser escritas en torno a esta fecha. Como era Abreu quien las insertó primero, también pensó Benítez que muy bien pudo ser el franciscano su autor. Aparte de que en otro lugar manifesté la diferencia del estilo de las *Endechas* y del de la época barroca de Abreu, por un cómputo de fechas que en aquella ocasión hice era aventurado suponer a un frailecito anciano tratando de imitar la lírica del siglo XV; pero la prueba de que hubo un volcán anterior al de Tajuya la da el mismo Abreu cuando escribe: "Era señor un palmero que se decía Chedey, hijo de un palmero señor de aquella tierra, en cuyo tiempo decían los palmeros antiguos que se había derretido la montaña de Tacande" (ob. y edic. cit., pág. 172).

Más adelante escribe el mismo historiador: "Viniendo Guillén Peraza a la Gomera y al Hierro, quiso hacer un asalto a la isla de La Palma y embarcándose vino a surgir en la costa de Tinihuja [hoy Tajuya], señorío del capitán Ehedey [por error de mayúsculas; hoy topónimo Jedey], el cual como vió los navios"..., etc. (ob. y edic. cit., pág. 181).

Abreu mismo escribe en una prosa sencilla, pero con ciertos tintes poéticos, lo que era la montaña de Tacande antes del volcán; ello explica que el poeta de las *Endechas* se refiera a esos "arenales" que cubrirían "las flores" de la isla maldecida:

"Y dicen los antiguos palmeros—escribe Abreu—que aquella montaña de Tacande quando se derritió y corrió por aquel valle era la más vistosa de árboles y fuentes que había en esta isla y que en este valle vivían muchos palmeros, los cuales perecieron. Bien es verdad que en derecho de aquel malpaís derretido, dentro en la mar, se ve una mancha de agua dulce turbada, que parece sale por debajo del malpaís de aquel valle que se cegó, por donde parece lleva color la relación que dan los antiguos" (ob. y edic. cit., pág. 172).

Abreu, en su honradez, incluso halló una prueba... geológica. Creo que Benítez Padilla y el Dr. Serra Ráfols, que también dudó de la historicidad de las *Endechas* en nota que puso a las *Noticias* de Viera, edición Goya, Santa Cruz de Tenerife—que no tengo a mano—, al referirse al asalto de Guillén Peraza, queden satisfechos con el presente testimonio. (Véase la edición de Miguel Santiago de la *Historia* de Castillo, 1955, vol. I, fascículo 4.º, páginas 1.469-1.504, "Los volcanes de La Palma".)

sino su armadura? Las armas han tenido hasta nombres propios cuando han sido famosas armas de ilustres guerreros. El poeta de las *Endechas* pregunta por las armas del mozo y, tras las preguntas retóricas, aunque las interrogativas sean directas, hechas en actualísimo presente, el movimiento ascensional del tono interrogativo cae de pronto en brusca aseveración sentenciosa en el verso final: es la tapa de la arqueta gótica, epitafio que resume la estoica filosofía del azar, de la malandanza que lo acaba todo y que termina con todo. Se puede andar con pie derecho y Fortuna es entonces propicia, pero el pie también puede quebrarse; es cuando se anda mal, cuando se malanda. Y ya se sabe: mal andar es mal acabar:

Guillén Peraza, Guillén Peraza,
¿dó está tu escudo? ¿dó está tu lanza?
Todo lo acaba la malandanza.

Breve es la composición y, como en el decir de Gracián, brevedad que a bondad se une es "dos veces buena". Cada verso, cada palabra, sustantivo, adjetivo o verbo, tienen su papel necesario sin dispendios ornamentales. Las palabras dan de sí, parcamente usadas, todo lo que ellas tienen: finura y valiosa expresividad poética cuando las sabe manejar tan exquisito maestro de la brevedad.

EL PROBLEMA MÉTRICO DE LAS "ENDECHAS".

El aspecto literario y estilístico de esta pequeña joya poética lo creo suficientemente abordado, así como el problema de su fijación histórica, que estimo haber resuelto en nota al pie; pero la dificultad que ofrecen las *Endechas* en cuanto a su métrica, me parece que aún existe de manera problemática, a pesar de los esfuerzos que varios investigadores canarios han llevado a cabo hasta el presente.

En 1944, el profesor Alvarez Delgado, en su conocido estudio *Las canciones populares canarias*, publicado en "Tagoro", defendió

la ascendencia indígena de la métrica de las *Endechas* al terciar, en cierto modo, en el breve diálogo que sobre ellas habíamos tenido en 1942 el profesor Artilés y yo. El bello trabajo del señor Artilés, *Tres lecciones de literatura canaria*, editado en Las Palmas ese año, puede considerarse punto de partida en la investigación a que aludo. Su autor se preguntaba perplejo—con justa razón—que él no había encontrado en ninguna parte otro ejemplo métrico semejante al de las *Endechas*. Le manifesté que tal “romancillo pentasilábico”—como lo llama Menéndez Pelayo—era una endecha o endechas, conforme las titulan Abreu—que las inserta en versos de cinco sílabas—, Menéndez Pelayo, Henríquez Ureña y Dámaso Alonso, quien añade que las endechas eran composiciones de metro corto y tema fúnebre, que pasaron luego a la poesía erudita.

Alvarez Delgado, a la vista de la edición del manuscrito del Torriani (*Die Kanarischen Insel...*, Leipzig, 1940), que ni el señor Artilés ni yo habíamos entonces visto, y llevado por la forma en que Menéndez Pelayo publicó las *Endechas*—según costumbre del viejo *Romancero* en un renglón—, pensó en la semejanza que existían entre ellas y las publicadas por Torriani: dos en lenguas indígenas de Gran Canaria y del Hierro, respectivamente, y otras dos que, en “tercetos españoles”, traduce al italiano el ingeniero de Felipe II. Las cuatro están escritas en forma de tercetos monorrimos.

Fué Menéndez Pelayo el primero que habló de tercetos monorrimos para las endechas vascas⁶; le resultaba, por tanto, fácil a Alvarez dar el nombre de trístrofos monorrimos a las *Endechas* a Guillén Peraza.

Menéndez Pelayo, aparte de haber sido quien primero mencionó el nombre de terceto monorrimo, fué asimismo el que también señaló primero la existencia de endechas o cantos fúnebres en vascuence y entre los *voceri* de Córcega y, aún más, indicó la semejanza observada entre las *Endechas* a Guillén y las vascas, relación que Alvarez negó sin detenerse a estudiarlo reflexivamente.

⁶ Cfr. Menéndez Pelayo, ob. y edic. cit., IX, pág. 330.

Es decir, que Menéndez Pelayo daba la pista para que se examinara un área extensa de endechas: las vascas, las de los *voceri* de Córcega y las de Guillén.

Con las bibliotecas de Madrid a su disposición y semejante antecedente, Pérez Vidal siguió la pista en su trabajo *Endechas populares y trístrofos monorrimos*, La Laguna, 1952. Sigue Pérez Vidal a don Marcelino en la creencia de que hay una relación métrica entre las endechas vascas y las de Guillén. El trístrofo monorrímo se usaba también en los cantos fúnebres latinos del siglo XII, de los que Pérez Vidal aduce ejemplos.

Por mi parte, había señalado en dos trabajos publicados en la revista "El Museo Canario"⁷ que los trístrofos monorrimos se usaban en los Cancioneros portugueses. Aduje dos ejemplos del *Cancionero de Evora*, que da Henríquez Ureña en su *Versificación Irregular*⁸, y di las cifras del recuento que, a instancias mías, hizo amablemente el erudito gallego Filgueira Valverde: cinco veces en el Cancionero de Ajuda, cincuenta en el de la Vaticana y una en el Colocci-Brancuti se usa el trístrofo monorrímo. Todavía lo emplea Valle-Inclán en *Claves Líricas* con el título de "Son de muñeira" (Clave XIII).

El área del trístrofo monorrímo es, por consiguiente, de gran extensión y es imposible hablar de influencias de una métrica indígena sobre tan vastos límites. Pérez Vidal llega a sugerir la posibilidad de que fueran las endechas indígenas canarias las que

⁷ *Las canciones populares canarias (a propósito de un trabajo del Dr. Alvarez Delgado)*, en "El Museo Canario", núm. 16, de octubre-diciembre de 1945, y *Las danzas y canciones populares de Canarias*, en *idem*, núms. 25-26, de enero-junio de 1948, estudio más completo este último, pero, dados los escasos elementos de trabajo y consulta de que disponía—como allí advertí—, era de conclusiones muy provisionales.

⁸ Al momento de redactar este artículo en que resumo mis intervenciones en torno a las *Endechas* y ordeno todo lo referente a las mismas, no tengo a mano la *Versificación irregular*. Los dos ejemplos de trístrofos monorrimos están en las págs. 206 y 306, respectivamente. No puedo verificar si el segundo es también del *Cancionero de Evora*.

afectaron forma de tercetos españoles, debido al contacto de Gran Canaria y el Hierro con la superior cultura hispánica.

Porque Torriani habla como de cosa conocida de los "tercetos españoles", que él diferenciaría muy bien de los italianos o dantescos, esos que riman primero con tercero y segundo con el primero de la estrofa siguiente, o sea los tercetos encadenados, que se pusieron de moda en España por el siglo XVI, muy distintos a los otros monorrimos "españoles".

Mi desconocimiento de lenguas indígenas de Canarias y del vasco me impide saber cómo se cuentan las sílabas en estas lenguas para precisar si en las publicadas por Torriani o en las vascas a que alude Menéndez Pelayo hay total coincidencia con las que conocemos como "endechas de Canarias".

Es preciso advertir que lo específico de las llamadas por los tratadistas musicales del XVI "endechas de Canarias", concretamente las que voy a reproducir, no es el que estén escritas en trístros monorrimos, sino que en estas cuatro y en las *Endechas* a Guillén se advierte una cesura que forma dos hemistiquios de cinco más cinco.

1)

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

Trístrofo que publica Torriani en italiano y aparece en castellano en Miguel de Fuenllana, 1554.

2)

Dile, tú, madre—a la yedra verde,
 que mire el árbol—donde se trepe;
 si él cae en tierra,—ella se pierde.

Lo publica también Torriani en italiano. La traducción es de Alvarez Delgado con modificación de Pérez Vidal y leve arreglo mío.

3)

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

Lo publica Diego Pisador en *Libro de música de vihuela*, 1552.

4)

Quien tiene hijos—en tierra ajena
muerto lo tiene—vivo lo espera
hasta que venga—la triste nueva.

Lo encontró Pérez Vidal en Mal Lara, *Filosofía Vulgar*.

Este investigador advierte, razonablemente, que tales trístrofos no son endechas en el sentido de composiciones poéticas, toda vez que no se trata de asuntos fúnebres. ¿Qué pensar de su perfecto ritmo de 5 + 5?

Alguna vez he hablado de ese primitivo "tún-tún" de la música indígena como muy problemático para influenciar una poesía tan fina de damas y galanes cultos; pero mi ignorancia musical ha sido trasmutada por un técnico en cuestiones musicales indígenas... y de las otras, como es Rafael Hardisson. El ha determinado el "tempo canario" en varios aires musicales del folklore en las Islas, según mostró en su interesante curso que dictó en 1953, organizado por el Instituto de Estudios Canarios, parte del cual ha redactado en su trabajo *Las endechas aborígenes de Canarias, el "tempo canario" y el "tempo di canario"*⁹.

El *tempo canario*, según Hardisson, es de ritmo coriambo, de 6 × 4 musical, frecuente en la música popular isleña, y el *tempo di canario* es propio del baile del canario antiguo, *tempo* que se propagó a Europa, al paso que el *tempo canario*, o sea el ritmo específico, permaneció en las Islas.

Mi desconocimiento de técnica musical me impide entrar en los detalles de un estudio que me parece de gran interés. A él alude

⁹ Vid. "Revista de Historia", La Laguna, núms. 101-104, tomo XIX, que corresponde a 1953 (aparecido en 1955).

José Subirá en su *Música y músicos canarios*, inserto en el núm. 1 de este ANUARIO.

Lo curioso de las endechas (tema exclusivo de mi trabajo) es su métrica de 5 + 5. Tanto el "Santo Domingo" como el "Upalahalpa" que inserté en el segundo de mis estudios citados en la nota ⁷, escritos en un renglón, presentan la forma métrica y rítmica de las endechas:

Santo Domingo—de la Calzada
llévame al cielo—de madrugada.

Upalahalpa—paloma *miya*,
Upalahalpa—que viene el *diya*

Y tú que sabes—lo que es amor,
dime qué es esto—que siento yo.
Siento una pena—siento un dolor,
siento una pena—en el corazón, etc.

Aquí sólo aparecen dísticos monorrimos a modo de estribillo o *responder*, pero tal vez la presencia del pentasílabo sea un rastro.

En el referido estudio, Hardisson nos promete otro tipo literario y psicológico sobre las endechas aborígenes. ¿Es posible saber que la endecha del Hierro y la de Gran Canaria tienen exactamente la medida de 5 + 5? ¿Cabén en ellas las licencias de la métrica romance? Hardisson sólo alude a ritmos clásicos y musicales. Desconocemos la música de las endechas a Guillén, pero sin duda podrán ajustarse al *tempo canario*, ya que en él es posible lo mismo el bullanguero tajaraste que el melancólico arrorró, conforme el referido autor. No tenemos, pues, ni conocimientos, ni motivos para rechazar sus afirmaciones.

El problema esencial estaba para mí en la existencia del tristrofo monorrimo como ESTROFA O COMBINACIÓN MÉTRICA Y NO MUSICAL. Sabemos que tal estrofa no es exclusiva de las endechas canarias, pero sí, en cambio, que sólo ellas, *hasta ahora*, ofrecen la particularidad de 5 + 5, o sea una estructura especial en los cinco ejemplos conocidos (es de presumir que otros aparezcan). Quizá

dicha estructura la tomara el verso para adaptarse a una determinada música (¿tempo canario o tempo di canario?); es sabido que las *Cantigas* de Alfonso X tienen algunas una forma métrica extraña porque se adaptaban a una música previa, y algo semejante pudo ocurrir aquí. Los cuatro trísticos anteriores no son *endechas* por su asunto y sí las de Guillén, pero la denominación pudo extenderse entre los músicos de la época. Tal vez finos poetas españoles escribirían letras en los viejos tercetos monorrimos, pero adaptando la cesura al "tempo canario", quizá de moda entonces, con el aire de exotismo que entonces tenían las cosas de Indias y de allende el mar.

Hardisson advierte el "tempo canario" en las *endechas* del Hierro y el "tempo di canario" en las de Gran Canaria. Aguardemos sus precisiones musicales, que nos permitan entera luz en este problema métrico de las *endechas* a Guillén Peraza a fin de que, entre todos, contribuyamos a su total resolución.