

Herencia Musical de las Tres Españas en América

por
Samuel Claro-Valdés

SUMARIO: *Introducción*: Marco teórico - Las Tres Españas; *Entronque Histórico*: Conglomerado cultural - El paso a Indias - Demografía y mestizaje; *La tradición culta*: Estudios clásicos - Síntesis histórica - Poesía árabe - Ziryab - Formas poético-musicales: Nuba, Muwassaha, Jarcha, Zéjel; *Canto a la Rueda*: Música de las esferas - Compás de 6 por 8 - Desarrollo de la cueca - Relaciones; *Conclusiones*; *Bibliografía*.

Un resumen de este trabajo fue presentado en la Smithsonian Institution's Quincentenary Conference: "Explorations, Encounters and Identities: Musical Repercussions of 1492". Washington D.C., 10-13 marzo 1988.

INTRODUCCIÓN

Marco teórico

Para orientar la discusión que sigue en estas páginas, es necesario fijar un marco teórico de referencia. No nos interesa aquí detenernos en el estudio de la música oficial, documentada, sino, en cambio, nos interesa indagar sobre la verdadera herencia musical de España en América: aquella que se preserva por tradición oral. Asimismo, adentrarnos en el estudio del conglomerado humano que se afincó en el Nuevo Mundo y que creó una fisonomía cultural y social propia y distintiva, que preservó tradiciones que anteceden al Descubrimiento y que se mantienen aún vivas entre nosotros.

Nos atrae el fascinante hecho de que, a través del estudio de la música que nos ha llegado por tradición oral, se puede retroceder en el tiempo hasta reconstituir el modelo original, el cual, con el pulimiento de los siglos, ha ido adquiriendo cada vez mayor perfección.

Nuestro marco teórico de referencia se puede resumir en dos principios generales.

1. La mayoría de la bibliografía existente sobre la música y la poesía de la antigua España se refiere a productos cultos, es decir, a las obras de poetas y músicos letrados —con formación más o menos sistemática— inspiradas en las formas populares de tradición oral, y no a formas provenientes de esa tradición. Tal es el caso, por ejemplo, de las especies *muwassaha*, *zéjel* y *jarcha*, que han perdido vigencia en su cuna de origen —pese a haberse expandido desde España a Occidente, Oriente y norte de África— para ir a dar a las páginas de viejos manuscritos, hoy desempolvados como rara curiosidad. Gracias a la tradición oral, las especies primigenias que les sirvieron de modelo han perdurado con fidelidad a través de los tiempos y siguen hoy vigentes en lo profundo del corazón popular.

La cultura oral tradicional se esmera en copiar e interpretar la perfección de la naturaleza creada por Dios y trata de reflejarla en sus especies, compues-

tas de productos de una riqueza inigualable, con milenios de perfeccionamiento, sutilezas y códigos muchas veces impenetrables. Por eso, el producto culto que pretende copiar lo tradicional suele ser, en comparación, acartonado y pobre. Por lo general, lo culto, lo cortesano, copia mal, porque el cultor tradicional no se deja copiar y se defiende del estudioso, introduciendo variantes despistadoras, que son las que después van a dar, como artículos de fe, a los textos que presumen de científicos. Así, la copia culta se asemeja a un curioso proceso de manierismo, donde el autor deja de copiar la naturaleza, como lo hace el cultor, para copiar lo ya existente, que no logra penetrar ni entender cabalmente.

2. En América se preservan rasgos musicales provenientes de la herencia musical de las tres Españas: cristiana, judía y musulmana. Algunos, en forma documentada; otros, por tradición oral. Estos últimos se han transmitido, principalmente, por la vía de un mestizaje racial y cultural, protagonizado fundamentalmente por el elemento árabe-andaluz que cruzó al Nuevo Mundo con el conquistador y, luego, con el colonizador. Gracias a la persistencia de la tradición oral, es posible recuperar y reconstruir versiones originales que se han mantenido en el tiempo, con una enorme fuerza de identidad respecto a sus ancestros y a su universo cultural.

Durante siglos estas expresiones tradicionales se manifestaron con vigor en todo el continente, toleradas como “bailes de la tierra” pero no siempre aceptadas oficialmente. Poco a poco fueron perdiendo su vigencia o su fidelidad al modelo original, excepto en enclaves aislados del continente y, particularmente, en Chile, país insular —perdido entre cordilleras, desiertos, mares y hielos— el que, precisamente por esta condición insular, ha preservado su fuerza mestiza y la tradición árabe-andaluza recibida a partir de la Conquista. Todo esto nos permite sostener que el “nuevo” mundo tiene un horizonte cultural mucho más antiguo que los 500 años de encuentro que conmemoramos en 1992, hunde sus raíces en milenios de culturas occidentales y orientales, y conserva tradiciones que el “viejo” mundo ya ha perdido.

Las tres Españas

Expuestos estos marcos básicos, es necesario extenderse en otras consideraciones preliminares complementarias.

La España cristiana se proyecta en América introduciendo en ella oficialmente las bases de la civilización occidental, la que se preserva hasta hoy. La Corona española sostuvo durante más de 300 años la uniformidad de raza, cultura, leyes e idioma, desde California hasta Tierra del Fuego. La Iglesia católica, apostólica y romana, heredera de Oriente y Occidente y, por lo tanto, cosmopolita y universal, ha evangelizado en la fe única. A partir del canto gregoriano, suma teológica del universo litúrgico musical, utilizado como piedra angular en la forma de *cantus firmus*, levantó su edificio sonoro polifónico, renacentista o barroco, que resonó en toda América en latín, castellano, nahuatl o quechua, como símbolo de la universalidad del género humano. La

música de España cristiana representa la posición oficial de la Iglesia y del Estado. Es aceptada, documentada, enseñada y difundida. Ha sido, a su vez, la que ha recibido estudios muy profundos durante nuestra época. Por esta razón no nos referiremos a ella.

La España judía ha sido, por el contrario, un testimonio continuo de contradicciones, de colaboración y de persecuciones, de panegíricos y de quemaduras, de enconos y odiosidades. Los judíos, al contrario que los cristianos y musulmanes —que ya cuentan con la venida a este mundo del Mesías y del Profeta—, están todavía esperando la llegada del Prometido, por lo que sus temáticas metafísicas, poéticas, musicales, pictóricas y culturales han estado y están orientadas a la Jerusalén prometida. Las persecuciones obligaron a los judíos a refugiarse en el seno familiar para el estudio de las Escrituras y para la preservación de su linaje bíblico. Por compensación, se ocuparon de otras cosas: del dinero, del poder y de los negocios. Su expresión musical tradicional no trasciende ni se proyecta en el pueblo: no podría hacerlo por temor a la Inquisición. En medio de la dominación musulmana en España, prefieren expresarse en árabe y sumarse a las expresiones musicales y culturales de esa civilización. (Recordemos que es un judío el que convence a Ziryab que viaje a Córdoba después de la muerte de Al-Hakam I en 822). Como criptocristianos, a su vez, adoptan las formas culturales impuestas. Su música ha sido menos estudiada en América. No nos referiremos a ella en particular sino en forma tangencial en el transcurso de nuestro trabajo.

La influencia en América de la España árabe musulmana será principalmente el objeto de este estudio, por lo que significó la huella de 700 años de su presencia en la Península y por su proyección tan importante hacia el Nuevo Mundo, a partir del Descubrimiento.

El continente americano, llamado “Nuevo” por los españoles —que no se percataron de la existencia de muy antiguas civilizaciones que allí había, de mayor desarrollo cultural que muchas regiones europeas de la época—, opuso variada resistencia al conquistador. El guerrero pueblo azteca bajó su guardia, confundido por presagios mitológicos inciertos y fue pronto exterminado. El bravo mapuche, en cambio, en el otro extremo del continente, nunca pudo ser sometido, pese a cientos de años de guerra sin cuartel.

Podríamos afirmar que el verdadero sometimiento del “Nuevo” Mundo al conquistador —y que es el origen de una nueva raza americana, de fisonomía e idiosincrasia propias —se produjo por la vía del mestizaje entre el hombre español —principalmente andaluz— y la mujer indígena. Aquí encontramos, a su vez, la clave para entender el fenómeno de la supervivencia de tradiciones por la vía oral: el mestizaje racial da origen a un mestizaje cultural de doble vertiente, pocas veces coincidente. La mujer preserva, en el secreto de su intimidad, los valores más intransables de sus antepasados indígenas. El hombre, en cambio, mantiene el orgullo árabe de su superioridad frente a la mujer, y es el encargado de mantener y de transmitir a sus coetáneos y a sus descendientes toda la tradición que él, por su parte, ha recibido oralmente por generaciones. El mestizo americano es así, por la vía paterna, el depositario de

tradiciones milenarias, que entroncan al Nuevo Mundo con Al Andalus árabe y con civilizaciones orientales de la antigüedad. Por esta vía se han preservado en América tradiciones que ya han desaparecido en sus lugares de origen.

Es preciso advertir todavía, que ha habido gran menosprecio por el mestizo, que fue incluso diezmado durante las guerras de Independencia, así como también, que se ha cultivado el menosprecio por lo tradicional y la deformación sistemática de sus productos, donde los medios de comunicación cumplen actualmente un señalado papel.

De lo anterior se desprende que la actual vigencia de esta tradición mestiza arábigo-andaluza se encuentra disminuida, confinada a aquellos lugares o regiones que, por su aislamiento o por otras circunstancias, han sido más impermeables a las influencias externas. Pero, aún así, se conserva semi sumergida en el seno de grupos o individuos plenamente conscientes de la importancia que reviste la preservación de su identidad cultural.

Tal es el caso de la cueca, o canto a la rueda, que, pese a sistemáticas deformaciones y transformaciones, se mantiene en su forma original en Chile, debido precisamente al carácter insular ya mencionado de este país.

1. ENTRONQUE HISTORICO

Conglomerado cultural

Para comprender la complejidad del conglomerado cultural y social que constituye el pueblo español que llegó al Nuevo Mundo, es necesario tener en consideración no sólo la diversidad multiétnica de donde proviene —iberos, celtas, fenicios, griegos, cartagineses, romanos, visigodos y, posteriormente, castellanos, aragoneses, asturianos o leoneses, por citar sólo algunos— sino también la trayectoria de los pueblos judío y arábigo y su grado de aceptación o rechazo por las autoridades peninsulares en distintas etapas de su historia.

El judío supone cierta homogeneidad racial y cultural derivada de la ortodoxia de su fe. El mundo árabe, en cambio, sobre todo con posterioridad a la entronización del Islam, se expande en la forma de múltiples tribus, a veces de muy encontradas posiciones, pero con notable uniformidad y fidelidad a sus tradiciones, donde el idioma árabe difundido y cultivado a partir del Corán, y la escritura como forma básica de ornamentación, constituyen el principal nexo de unión y homogeneidad.

Las incursiones árabes en Europa se iniciaron con la conquista de España en junio de 711, teniendo como pretexto el casi grotesco episodio del exarca bizantino en Ceuta, el Conde Julián. Este, para vengar a su hija ultrajada por el rey visigodo Rodrigo, pidió ayuda a los árabes instalados en Marrakech, los que, al mando del beréber Tarik invadieron la península de donde sólo fueron expulsados en 1492. En el resto de Europa, entre el 889 y el 1000 de nuestra era, ocuparon largamente la Provenza y el sur de Francia, llegaron por el norte de Italia hasta Milán y realizaron incursiones esporádicas de sarracenos y piratas entre Roma —donde destruyeron San Pedro en el siglo IX— y Sicilia.

Esta isla fue conquistada por los árabes entre el 827 y el 902, quedando en ella una importante herencia cultural árabe.

“No podemos pensar, dice Gabriele Crespi, que el dominio de los sarracenos en el sur de Italia, si bien inestable y provisional, haya desaparecido sin dejar huella y sin modificar de alguna manera la civilización y la historia de esas tierras. Su presencia supuso un mayor desarrollo del comercio, hasta el punto de que en el siglo X circulaba en Italia, índice de prosperidad, el dinar y el besante de oro” (Crespi 1982, 81). Esta observación, también aplicable a Francia, es importante por cuanto ello abunda en demostrar la influencia árabe-andaluza en el desarrollo de la lírica provenzal trovadoresca.

Los judíos gozaban, durante la dominación árabe de España, de amplia libertad y tolerancia, y su situación de perseguidos “era ciertamente peor en la España visigoda donde los judíos constituían un elemento importante de la población”. Después de la conquista “su condición cambió rápidamente y muchos judíos llegaron a ocupar posiciones relevantes en una actividad política, cultural e intelectual que será un estímulo para los mismos musulmanes” (Ibid., 105). Recordemos que Granada, Córdoba y Toledo tuvieron importantes comunidades judías y que “Alfonso X se rodeó de una pléyade de colaboradores cristianos, árabes y judíos. ... Casi toda la labor alfonsí está hecha a base de traducciones del árabe al castellano que entonces empezaba a cultivarse literariamente, y fue encomendada a los hebreos, presididos por el rabino Isaac ben Said Hassan, cuya formación cultural islámica era garantía de fidelidad en la versión, gracias a la cual se salvaron del olvido algunas obras científicas árabes, en aquellos días, precisamente, en que se eclipsaba el poder musulmán en España” (Vera 1948, 129).

En los primeros años de la dominación de España los árabes tenían gran confianza en los judíos, hasta el punto de que cuando conquistaban una comarca ‘reunían todos los judíos de la capital, y dejaban con ellos un destacamento de musulmanes, continuando su marcha con el grueso de las tropas’, como cita una crónica anónima del siglo XI (Cit. en *ibid.*, 17). Esto coincide con otras fuentes, que demuestran que los judíos fueron siempre los que se hacían cargo de las conquistas árabes en cuanto a mantener las condiciones de vida de la población.

Bajo el reinado de Hixem I (787-796) se fundaron numerosas escuelas árabes en España, llamadas *madrisas*, donde el árabe era el idioma principal y donde a los hijos de mozárabes —cristianos que vivían en territorios árabes— y de judíos les estaba prohibido hablar y escribir en latín o hebreo. Como consecuencia, estos últimos abandonaron el hebreo —que sólo conservaron para fines exclusivamente rabínicos— y aprendieron el árabe, idioma en el que habían de redactar después las obras maestras del pensamiento sefardí (Ver Vera 1948, 21). “Con la islamización de España mejoró bastante la condición social de los sefardíes; pero los odios sembrados por la Monarquía visigoda no tardaron en volver a fermentar en la atmósfera cristiana, y si los califas protegieron a los hijos de Israel, los herederos de Pelayo los persiguieron implacablemente” (Ibid., 27).

Luego de los almorávides, los almohades hicieron de los judíos el blanco de sus odios y rencores. Se destruyeron sinagogas, hubo persecuciones y sufrieron en sus bienes y familias, las que, a pesar de haber sido reducidas a servidumbre, siguieron practicando en secreto su fe. Gracias a Alfonso VII, hijo de Alfonso VI que reconquistó Toledo para los cristianos en 1085, los judíos sefardíes encontraron refugio en esta ciudad, donde floreció, entre otros, el célebre Maimónides, Mosé ben Maimón (Córdoba 1135-Fustat [Egipto] 1204), matemático, teólogo, astrónomo y filósofo, quien “representa el momento cimero de la cultura sefardí” (Vera 1948, 102). A él debemos agregar los nombres de grandes poetas judíos de los siglos XI, y XII tales como Selomo Ibn Gabirol, Mosé Ibn 'Ezra y Yehudá ha-Levi.

El año 1492 tiene un significado fundamental en la historia de las relaciones de España con el Nuevo Mundo: se inicia el año con la conquista de Granada, el último bastión árabe en la Península, y con la entrada de los Reyes Católicos a la Alhambra, el día de la Epifanía del Señor; los judíos son expulsados de España y, finalmente, Colón agrega un vasto territorio a la Corona, con la promisoría perspectiva posterior de conquista, colonización y evangelización. Con esto se daban idealmente las condiciones para una perfecta unidad espiritual de un solo rebaño con un solo pastor (*Unum oviel et unus pastor*); sin embargo, la existencia de cristianos viejos y cristianos nuevos —entendiendo por estos últimos los judíos y musulmanes recientemente conversos tanto por conveniencia o convicción o en virtud de lo que se ha llamado un “proselitismo de terror” (Ver Sicroff 1985)—, introdujo desde el comienzo un elemento perturbador de controversia y control.

Se analizaron los resabios hebraicos póstumos de ilustres figuras, tales como el agustino converso fray Luis de León y se desconfiaba con hostilidad de la orden de los jesuitas, porque entre sus miembros aceptaban a cristianos nuevos, como el segundo de San Ignacio de Loyola, Diego Laínez. Como contraparte, se ha pretendido sobreestimar el papel de los judíos en la gesta americana, llegando incluso a presentar el Descubrimiento como empresa en gran parte judía (Ver Domínguez 1978, 125).

Es comprensible, por lo tanto, que desde el Descubrimiento mismo haya habido la intención de controlar y prohibir el paso de conversos y penitenciados a Indias, donde se percibía la conveniencia de constituir una sociedad ideal, “de la que debían estar excluidos los elementos que, según las ideas de la época, se consideraban negativos” (Ibid., 128).

El paso a Indias

Desde muy temprano en la historia de la gesta americana quedaron “fuera del marco establecido, por razones religiosas, jurídicas o económicas” (HGEA VII, 630), pero de ninguna manera por asomos de racismo (Ver Guevara 1966, 38-39), una serie de depreciados, vedados y marginados: judíos conversos, moriscos, herejes, reconciliados o castigados por la Inquisición, gitanos, vagabundos, delincuentes o pícaros. Una serie de leyes, decretos y cédulas reales

tejieron una apretada urdimbre de prohibiciones para que estos marginados no pudieran tener acceso a Indias, las que, sin embargo, muchos sobrepasaron por vías de clandestinaje, de fraude o de ojos cerrados.

En el Cedulaario Indiano de Diego de Encinas (Encinas 1945) vemos cómo, desde 1501, se prohíbe el paso a Indias a moros, judíos, herejes o reconciliados, a los que se van agregando los hijos de judíos (15-ix-1522), esclavos blancos berberiscos (19-xii-1531), hijo ni nieto de quemado ni reconciliado de judío ni moro por la Santa Inquisición, ni convertido de moro ni judío (3-x-1539), incluyendo, a partir de la Contrarreforma, a los luteranos (13-vii-1559), en una clara tendencia de preservar la fe católica, más que de excluir razas determinadas.

Los puertos de embarque fueron, al principio, Sevilla y Cádiz y, luego, La Coruña, Bayona, Avilés, Laredo, Bilbao, San Sebastián, Cartagena, Málaga, Islas Canarias y muchos otros puntos. Además, “hay pruebas documentales de que se despacharon por decenas navíos para las Indias desde los puertos de Galicia y del Mar Cantábrico” (Konetzke 1948, 276).

Pese a las penas impuestas de azotes, prisión, pérdida de bienes, retorno obligado al punto de origen con gastos a costa del inculpado, y muchas otras, la capacidad del cuerpo legal condenatorio para evitar la emigración ilegal fue bastante poca. “La eficacia de estas disposiciones —según Domínguez Ortiz— debió ser escasa. Quienes tuvieron voluntad decidida de emigrar a Indias solían conseguirlo por varios medios: falsificando las pruebas e informaciones, sobornando a los ministros de la Casa o comprando permisos falsificados de embarque, que en Sevilla llegaron a venderse a precios módicos. Los que carecían de bienes de fortuna podían utilizar otros procedimientos, muy conocidos entonces y denunciados por las autoridades, que, sin embargo, se declaraban impotentes para atajarlos. Podían, por ejemplo, enrolarse como marineros o soldados en una armada y, una vez llegados a América, desertar y perderse en el inmenso continente. Podían buscar en Sevilla o Cádiz algún señor que tuviese que pasar allá y quisiese tomarlos como pajes o criados” (Domínguez 1978, 129).

La forma más exitosa para emigrar ilegalmente era enrolarse como marinero, debido a la “escasez crónica de gente de mar en toda la cuenca del Mediterráneo durante el siglo xvi” (Jacobs 1983, 453). Otra forma era como criado, quienes, “al contrario de los emigrantes que pasaron como marineros y que nunca llevaron una licencia, los disfrazados de criados siempre estaban mencionados en la licencia de su señor. ... El paso de los ‘criados’ al Nuevo Mundo era simple. El señor, es decir, el titular de la licencia, tenía que jurar que el que pasaba con él era su criado, que no le había dado dinero y que le llevaba sin interés alguno. De esta manera podían pasar con bastante facilidad los pseudo-cristianos a las Indias sin ser detectados por los oficiales de la Casa de Contratación... Los emigrantes que no tenían la posibilidad de disfrazarse de marinero, criado o fraile [sin documentación este último, pero sin duda usado] ... se podían ocultar de diferentes maneras. Primero, tenían que buscar un maestre que quisiera llevarlos. Segundo, tenían que comprar una licencia, si el

maestre lo estimaba necesario. Y, tercero, tenían que entrar en el barco sin ser vistos por los oficiales" (Ibid., 457-458).

Hay constantes testimonios del paso a Indias de polizones y personas no autorizadas. Para citar sólo dos, Felipe III se queja, en Cédula de 23-III-1622, del "exceso que ha habido y hay de pasar a las Indias tan gran número de gente sin licencia". Casi un siglo y medio después, Fernando VI reitera, el 18-VI-1758, que: "Hallándome con seguras noticias de que, contra lo prevenido en las leyes y repetidas Reales órdenes, se ha continuado en la misma ciudad [dirigida a Casa de Contratación de Cádiz] el inveterado y perjudicial abuso de embarcarse polizones o llovidos en los navíos que salen para los reinos de América" (Cit. en Konetzke 1948, 281). Estas quejas apuntan a la poca preocupación de las autoridades coloniales, en general, por informarse si un recién llegado hubiese emigrado ilegalmente o no. En general, según Konetzke, "proporciones alarmantes tomaron las emigraciones ilícitas desde y por las Islas Canarias, que se convertían en el punto de reunión de todos cuantos no podían presentar las licencias e informaciones reglamentarias, por ser de las personas prohibidas o por otras razones, y no encontraban ocasión de embarcarse ocultamente para América en un puerto peninsular. Mucho se esforzó la Corona por impedir estos fraudes, agravando las medidas de control" (Ibid., 284).

Demografía y mestizaje

Entre los emigrantes legales a Indias un gran porcentaje de ellos provenía de Andalucía, en cifras que fluctuaban entre el 39 y el 45 por ciento (Góngora 1962, 77; Mörner 1975, 62-63). Si a ello agregamos los emigrantes ilegales, la mayoría de los cuales provenía, igualmente, de Andalucía, esta cifra puede verse incrementada. Sin duda, buena proporción del pueblo andaluz estaba compuesto por árabes, ya fuera conversos o musulmanes. Algunos de ellos eran incluidos como criados o llevados como esclavos blancos, a pesar de que ello no estaba permitido.

La falta de documentación respecto al número de inmigrantes ilegales a América hace imposible calcular el número de éstos durante los siglos de la dominación hispana. Asimismo, hay controvertidas cifras demográficas sobre la población indígena del continente a partir de la llegada de los españoles, especialmente en lo que se refiere a las causas de la impresionante disminución de la población nativa durante el siglo XVI. Si aceptamos que la población de América hacia 1492 estaba constituida por unos 50 millones de indígenas (Mörner 1969, 25), los cálculos más fehacientes sobre la población indígena de México Central, que es la que más se ha estudiado, varían desde 25 millones de almas en 1518 a apenas poco más de un millón en 1605, para recuperarse a un millón doscientas mil hacia 1650. Esta disminución pudo deberse tanto a guerras, como a sobreexplotación por el trabajo, desnutrición, maltrato, depresión moral colectiva —lo que ha sido denominado como "desgano vital"— y, principalmente, a epidemias introducidas por el propio conquistador (Chiaramonte 1981, 563-566).

Hay diferentes teorías y mucha polémica sobre las causas de esta declinación, que exceden a los límites de este trabajo. Nos detendremos sólo a considerar algunos aspectos del mestizaje que dio como resultado una nueva y vital dimensión humana a la empresa del Descubrimiento.

Desde el comienzo de la dominación hispaná se vio cómo las mujeres indígenas preferían a los españoles a sus propios maridos o iguales, lo que contribuyó a fomentar y a acelerar el proceso de mestizaje aludido en nuestra Introducción. De eso se desprende que lo consideraban como superior y que, por lo tanto, la cultura corría por el blanco más bien que por el indio. El mestizo Inca Garcilaso describe, en su *Historia General del Perú*, que 'en aquellos principios, viendo los indios alguna india parida de español, toda la parentela se juntaba a respetar y a servir al español como a su ídolo, porque había emparentado con ellos' (Cit. en Konetzke 1946, 26).

Sin embargo, la legislación hispana tendió desde el comienzo a no otorgar acceso al mestizo a dignidades eclesiásticas ni al poder civil. Igualmente se notó el menosprecio al mestizo y la búsqueda vehemente del color blanco de la piel. La separación de castas "procede de prejuicios sociales y no raciales. La limpieza de sangre, originada en la Península por sus sentimientos religiosos, se convierte en el Nuevo Mundo en un medio de mantener y asegurar los privilegios de la clase dominante europea" (Ibid., 237).

Las principales castas que existieron en el Nuevo Mundo fueron las de los blancos o españoles, indios, mestizos, negros, mulatos y aquéllas provenientes de distintos entrecruces raciales (Ver Rosenblat 1954, 137-167). Los blancos o españoles —que incluían a los criollos, o españoles nacidos en América— tenían la hegemonía política, económica y social, formaban el núcleo gobernante y poseían casi toda la riqueza. "El desdén que españoles y criollos sentían por los mestizos y las otras 'castas' era ilimitado", según escribía Magnus Mörner en 1967 (Mörner 1969, 63). Los *indios* eran vasallos libres de la corona, pero desde el primer momento estuvieron sometidos a una serie de disposiciones especiales de tributo, sometimiento y restricción. Siendo la música uno de los pocos y señalados ejemplos por medio de la cual el indígena adquirió un reconocimiento superior a su condición racial. Los *mestizos* tenían al comienzo todos los derechos de los blancos. Hay ejemplos que así lo demuestran: Martín Cortés, hijo de doña Marina y de Hernán Cortés, alcanzó el grado de capitán, el mismo que logró el Inca Garcilaso; Diego de Almagro el mozo alcanzó a Gobernador del Perú y Juana de Zárate a Marquesa del Paraguay. Sin embargo, a partir de 1576 se implantaron las primeras medidas restrictivas que llevaron, hacia fines del período colonial, a transformar a los mestizos en una verdadera casta racial: no podían ser caciques, ni escribanos, ni notarios, ni protectores de indios, e incluso encontraron trabas para ordenarse de sacerdotes, pese a lo cual varios sacerdotes mestizos se desempeñaron como músicos de nota. Con todo, el mestizaje "podía considerarse en sí mismo como una amenaza contra el orden social, económico y político establecido" (Mörner 1969, 19-20). Los *negros* introducidos como esclavos en América como una solución al problema de la escasez de mano de obra, constituyeron un fenómeno histórico que ha sido

profusamente estudiado. Siguiendo a Rosenblat, podemos decir que “de manera injusta se ha acostumbrado, hasta ahora, a ver a los negros como masa inerte, pasiva, de la historia americana. Hoy se empieza a estudiar su aportación a las costumbres, a la lengua, a la música. Se empieza a ver que tenían alma, orgullo, personalidad, y que incorporaron a la vida americana elementos valiosos: alegría, vitalidad, espíritu generoso, ritmo, movimiento” (Rosenblat 1954, 161). Los *mulatos*, mezcla de español y negra, constituían la clase artesanal e incluso alcanzaron el sacerdocio y poco a poco ganaron una situación social independiente y superior a la de los indios. Las otras castas, en cambio, tuvieron a veces una condición social pobrísima.

Si bien las distintas castas se diferenciaban por el origen racial, “tenían posibilidades distintas para el acceso a los cargos públicos, distinta función en la milicia, diferentes ocupaciones y trabajos, estaban organizadas a veces en gremios distintos, tenían posibilidades diferentes para el acceso a los establecimientos de enseñanza, estaban sometidas a un régimen distinto de tributación, vestían de manera distinta, tenían limitaciones en cuanto a la residencia en las ciudades o pueblos, llegando aún a la segregación racial en un mismo territorio ... y hasta en muchos casos prohibiciones o restricciones matrimoniales entre castas diferentes” (Rosenblat 1954, 134). Estas diferencias, sin embargo, se esfumaban en gran parte en la práctica, como muchas otras restricciones coloniales, pero ello no significa que la distinción de castas no fuera real.

La intensidad del mestizaje, en lo biológico y en lo cultural, tiene desarrollos e incidencias regionales distintivas que dependen, según Esteva Fábregat, de varios antecedentes: “a) de la densidad demográfica relativa del grupo indio en cada región durante la conquista y la colonización ibéricas del continente; b) del grado de desarrollo cultural obtenido por la sociedad india en cada región hasta dicho período, desarrollo que le permitía asimilar con mayor o menor éxito el aporte de cultura ibérica; c) del volumen relativo de inmigración negra y de su miscegenación con el ibero, el indio y las etnias derivadas; d) del incremento o cuantía relativas de reproducción interna de cada etnia en diferentes períodos históricos y a partir de sus primeras relaciones con las otras etnias aquí consideradas; y e) de la importancia del poblamiento ibérico en cada región y en relación con el indio, el negro y los productos mestizados” (Esteva 1964, 283).

Desde este punto de vista, en aquellos lugares donde la población indígena es numerosa el mestizaje toma un sesgo marcadamente indígena, como sucede en México, Centroamérica y los Andes norcentrales. En la zona tropical atlántica y en las Antillas Mayores, donde se concentró mayoritariamente la población negra, el mestizaje es principalmente mulato. En los países del cono sur, principalmente Argentina, Uruguay y Chile, el mestizaje es claramente hispánico, en particular en Chile donde la población indígena estuvo siempre en guerra, culturalmente no se adaptó y donde predominaron los elementos culturales hispánicos arábigo-andaluces. Esto, unido a lo que señalábamos en la Introducción respecto al mestizaje cultural por la vía paterna, refuerza nuestra

convicción sobre la persistencia de la tradición musical arábigo-andaluza en el continente.

La identificación cultural depende todavía de la casualidad o estabilidad de la unión biológica. Una relación casual conlleva un mestizaje culturalmente indígena, en cambio, el mestizaje producto de una unión estable es culturalmente más hispano. Como el mestizaje estable se efectuó mayoritariamente en zonas rurales, el proceso de mestización urbano fue menos estable y más problemático para la socialización individual que el rural. "Así, sólo cuando el mestizo rural se afirma en la cultura y la política nacionales, irrumpiendo en los centros urbanos, es cuando aparece una conciencia nacional mestiza en la vida iberoamericana" (Esteva 1964, 293).

América Latina, llega a decir Luis Alberto Sánchez, "como quiera que se la mire, es, pues, un continente *mestizo*" (Sánchez 1962, 114).

2. LA TRADICION CULTA

Estudios clásicos

Los estudios clásicos sobre el movimiento trovadoresco hacen aparecer de súbito, luego de mil años de era cristiana, una rica práctica y repertorio de música secular, originaria de la Provenza francesa, desde donde se expandió por toda Europa. Se ha estudiado prolijamente su poesía, sus formas musicales y su estructura, sus cultores y su notación, pero siempre queda la sensación de un vacío importante en los trabajos que tratan sobre este período, los que, por lo demás, ofrecen tantas interrogantes no resueltas.

Hay una controversia no declarada con quienes propician que los hechos no fueron como esos estudios pretenden: la aparición casi espontánea de una música secular de tanta perfección. El movimiento trovadoresco, en cambio, se habría originado muchísimo antes en el tiempo, y sus raíces hay que encontrarlas en las escuelas arábigo-andaluzas de Córdoba y Sevilla, desde donde se proyectaron hacia Francia e Italia y dieron origen a la lírica provenzal.

No es el motivo de este trabajo analizar este tema ni revisar la historia, si bien nos cabe la convicción de que ésta es la secuencia más lógica y más convincente de lo que pudieron haber sido los acontecimientos. Además, porque no se ha cotejado suficientemente la documentación existente y las formas poéticas y musicales que han llegado hasta nosotros en manuscritos medievales, con las formas equivalentes de la tradición oral. Nos parece que aquí estamos ante una variable digna de análisis en la hipótesis de este pseudo manierismo, en que lo culto trata de copiar la tradición.

Síntesis histórica

Desde que los árabes pasaron a España en el 711 se expandieron con relativa facilidad por casi toda la Península. Hasta mediados del siglo VIII sus gobernadores fueron nombrados desde Damasco por los califas Omeyyas, sangrientamente depuestos por los Abasidas persas, que trasladaron el califato a Bagdad. Abd Al-Rahmán I (756-788), el último de los Omeyyas, que escapó a la matanza

Abasí, instauró en Córdoba el Emirato Omeya en el año 756. Su dinastía transformó la España musulmana o *Al Andalus* en una nación floreciente y en el centro cultural más importante de Europa durante dos siglos y medio, con Córdoba, Sevilla, Toledo y Granada como capitales del saber. Abd Al-Rahmán III (912-961) elevó el Emirato a la categoría de Califato (929), que se mantuvo hasta comienzos del siglo XI cuando España se dividió en varios reinos de Taifas, cayó bajo el dominio de almorávides y de almohades y, a partir de la caída de Toledo en el 1085, fue inexorablemente reconquistada por Castilla en 1492.

La sociedad andalusí, compuesta por muladíes o descendientes de españoles convertidos al Islam, árabes, eslavos, beréberes, negros, judíos y mozárabes, alcanzó su mayor florecimiento en el siglo X en tiempos de Abd Al-Rahmán III, sin embargo su organización data de los comienzos mismos de la conquista. Además del árabe se desarrolló entre ellos la lengua romance, derivada del latín hablado por los españoles hasta la llegada de los árabes, escrita en caracteres árabes y enriquecida con la aportación de muchas palabras árabes. “Sobre todo a partir del siglo X las dos lenguas fueron usadas en forma simultánea” (Crespi 1982, 100). Tanto el árabe como el romance fueron vehículos importantes para expresar el acervo poético del pueblo andaluz, siendo el primero usado en la exaltación de lo sagrado y de lo bello y el segundo en temas más populares de la vida cotidiana. Hacia mediados del siglo XIII se produjo un cambio en la ambivalencia lingüística de la España musulmana. “El reino nasri [de Granada], último baluarte musulmán de la península ibérica, puso especial atención en la conservación de la herencia cultural del Islam. Por ello, los letrados del emirato granadino, utilizaron sobre todo el árabe, en tanto que el romance fue considerado como lengua secundaria” (Arié 1982, 177).

Poesía árabe

El culto por la literatura y poesía proviene desde tiempos muy anteriores a la aparición de Mahoma. Incluso los beduinos, que llevaron una áspera vida nómada, permanecieron “en un estadio socioeconómico y espiritual primitivo en el que destaca, en mal conocida génesis y desarrollo, el culto a la poesía, bien llamada el archivo de la memoria histórica de los árabes, el reflejo de sus pasiones y disputas, el legado del paganismo árabe a la futura civilización árabe” (Crespi 1982, 12). Este culto a la poesía estuvo “tan profundamente enraizado en la psiquis árabe como para continuar prácticamente inmutable en la época islámica, [y] conservó las formas y temas convertidos en preceptivos ya en el período pagano. La civilización árabe-islámica dio una gran importancia al culto, estudio y recopilación de la poesía nacional, bien como valor en sí misma, bien como servicio de la exégesis del Libro sagrado, el Corán, compuesto en una lengua sustancialmente igual a la de la *koiné* poética, superior a cualquier peculiaridad dialectal” (Ibid., 16).

“La poesía, dice Adolfo Schack, era como el punto céntrico de toda la vida intelectual de los andaluces. ... Con todos los acontecimientos de la vida y con el ser mismo de la nación estaba íntimamente enlazada la poesía. Los grandes y los

pequeños la cultivaban ... Las mujeres, en el harén, entraban en competencia con los hombres por sus cantares ... Sujetos de la clase más baja se elevaban sólo por su talento poético ... A menudo se empleaba también el alto estilo en prosa rimada, como le conocemos en los *macamat* de *Alhariri*. El saber expresarse en este estilo se tenía por una condición esencial de la buena crianza" (Schack 1945, 60-61).

Este mismo autor se refiere a las primeras expansiones poéticas preislámicas de los árabes como "versos aislados", que improvisaban bajo la impresión del momento. ... En ocasiones habla uno en verso de repente, como provocación o desafío, y otro asimismo da una respuesta en versos improvisados. ... En suma: lo personal y subjetivo procediendo de determinadas circunstancias, en más alto o más pequeño grado, forma el carácter de toda poesía arábiga. Hasta el sexto siglo de nuestra era, continúa Schack, no parece que el talento poético de los árabes haya dado otra muestra de sí que estas breves improvisaciones. Pero, de tan pequeños comienzos, el arte de la poesía se alzó entre ellos de repente y de una manera pasmosa a su más completa perfección, en el siglo mencionado" (Ibid., 15-17).

A partir de la feria de Ocaz las poesías empiezan a ser más extensas, con ritmo más artificioso, propendiendo a formar un todo, hasta llegar a poesías más extensas, o casidas, "en las cuales el poeta convida a uno o más amigos, que le acompañan a una peregrinación, a lamentarse con él sobre el suelo dichoso, ya abandonado, donde moró su amada. ... sumido en sus recuerdos, canta las horas deliciosas que ha pasado con su amor" (Ibid., 20). "Ley es de este género de poesía que sus diversas partes formen un todo como las perlas de una gargantilla" (Ibid.), figura importante para comprender muchos fenómenos de la tradición musical de América.

"La literatura árabe, dice el acerbo crítico Reinhart Dozy, no tiene epopeya, no tiene tampoco poesía narrativa; exclusivamente lírica y descriptiva, esta poesía no ha expresado nunca más que el lado práctico de la realidad. Los poetas árabes describen lo que ven y lo que experimentan; pero no inventan nada, y si alguna vez se permiten hacerlo, sus compatriotas en vez de complacerse en ello, los tratan secamente de embusteros" (Dozy 1877-1878, 47).

Pese a su declarada predilección por lo árabe, Schack concede que "no es fácil desechar la constante acusación de que la antigua poesía árabe se mueve siempre dentro de un estrecho círculo. Sin una mitología propia, sin una tradición épica (pues las referentes a *Antar* y a otros libros de caballerías son probablemente de épocas posteriores), y al mismo tiempo sin fuerza de imaginación bastante a crear estas cosas, el árabe gentil se limita a la descripción de la realidad que le rodea y a la expresión de sus sentimientos. De aquí la perpetua repetición de los mismos asuntos" (Schack 1945, 20).

En la sociedad árabe preislámica, sin embargo, no sólo hubo una prestigiosa actividad poética que se remonta a mucho antes que el siglo VI, sino también existían ideales caballerescos que fueron exaltados mucho después en Occidente, tales como el amor platónico y respeto a la mujer, el culto del honor, la

longanimidad, el sentido de la hospitalidad y la sobreestimación del coraje (Ver Machado, 1947, v).

Para explicar cómo se pasó de esta sobriedad árabe pre-musulmana a la variedad temática y riqueza poética de Al Andalus hay variadas interpretaciones. Muchas de ellas coinciden en atribuir esta variedad y riqueza a aportes persas, hindúes, judíos, grecorromanos, bizantinos y hasta chinos. En qué medida y qué conductos y etapas siguió este proceso debiera ser un tema de mayores estudios en el futuro, pero en el crisol andaluz se fundieron aportes del genio español, árabe y de otras culturas, que adquirieron un sello propio el que, llevado a su más elevada expresión, se tradujo en escuelas, bibliotecas públicas, hospitales, observatorios astronómicos y verdaderas universidades. También se desarrollaron conceptos como democracia, economía, legislación, justicia, obras públicas o comunicaciones. Todo ello fue transmitido en forma de progreso al Renacimiento europeo, de tal manera que se ha llegado a decir que “los árabes devolvieron en corto tiempo, al patrimonio de la humanidad, y con creces (se puede decir que en relación de cien a uno) los bienes que habían recibido de otros pueblos” (Ibid. xi).

Ziryab

Es interesante consignar en este contexto que el único músico del período árabe-andaluz que ha sido profusamente estudiado, haya sido un persa, Abû l-Hassan ibn Nâfi' (789-857), llamado Ziryab o el “Pájaro negro” a causa del color oscuro de su piel. Oriundo de Mesopotamia, se distinguió en la corte Abasida de Harûn Al-Rashid como discípulo del famoso músico y cantor de corte Ishaq al-Mawsili. Al aventajar a su maestro en presencia del Califa, no le quedó otro recurso que emigrar a Occidente, siendo acogido con honores por los Omeyas de España, el año 822. Como se dijo más arriba, fue el músico judío Manzur quien lo convenció de ingresar al servicio de Abd Al-Rahmán II, hijo de Al-Hakam I, quien lo había contratado pero que falleció justo cuando Ziryab llegaba a Algeciras con sus mujeres e hijos (ver Dozy 1877-1878, 112-122).

Ziryab no sólo era un músico consumado, talentoso compositor, cantor, profesor e intérprete, sino también sabía de astronomía, geografía, física, política, meteorología, etc., y enseñó las complicadas recetas de cocina oriental, reglas de urbanidad cortesana y revolucionó las costumbres cordobesas del peinar y del vestir. Creó una escuela de música que mantuvo hasta su muerte en 857, agregó una quinta cuerda al laúd y utilizó el plectro de hueso en lugar del de madera. Se le ha considerado como el Petronio de la nueva sociedad cordobesa (García de Cortázar 1974, 97).

Algunos autores sostienen que “todo cuanto provenía de Bagdad era acogido con entusiasmo, mientras la cultura andalusí se abría a nuevos horizontes en el campo de las ciencias y de las letras” (Crespi 1982, 6). Otros en cambio, como Claudio Sánchez-Albornoz, consignan un rechazo a las modas de Oriente. “Por la detallista y pintoresca *Historia de los jueces de Córdoba* de Al-Jusani, dice, sabemos que el pueblo hispano-musulmán había resistido durante mucho tiempo las modas de Oriente y se había burlado de quienes las aceptaban. Las

novedades introducidas en el atuendo por Ziryab probablemente sólo hallaron eco al principio en los medios cortesanos, como sus novedades musicales” (Sánchez-Albornoz 1974, 87-88), observación interesante que refuerza la teoría de que los estudiosos se han ocupado más de lo culto que de lo popular.

Formas poético-musicales

Tal ha sucedido con las formas poético-musicales andaluzes más mencionadas en la literatura sobre el período, como son la *muwassaha*, el *zéjel* y la *jarcha*, sobre las cuales se han urdido muchas interpretaciones y que reflejan, a nuestro parecer, las formas cultas de la poesía y música árabe-andaluza, nacidas sobre modelos que tratan de copiar la tradición oral.

Lá *muwassaha* se conocía como el “cantar del cinturón” (Schack 1945, 309), al derivar de *wisah*, cinturón de adorno con doble banda de perlas y rubies usado por las mujeres junto con un echarpe hecho de cuero incrustado de perlas (HGEA IV 1984, 366; Arié 1982, 396); el *zéjel* o “himno sonoro” (Schack 1945, 309) deriva de *zayal*, de la raíz *z-y-l*, cuya primera forma verbal, *zayala* significa “producir un sonido”, “gritar” o “modular dulcemente” (HGEA IV, 1984, 366); finalmente, la *jarcha* o *jarya* significa “salida” (Ibid.), versos finales, “finidas” o “tornadas” (Vernet 1978, 285).

Nuba

A estas tres formas debemos agregar la *nuba*, que tiene el sentido de turno, en el que coinciden todos (Mahdi 1972, 11). El músico noble Abdala ben Elabás relata que cuando actuó ante el califa Harún Al-Rashid ‘cantaron otros y, cuando me llegó el turno (*nuba*), cogí el laúd del músico que tenía a mi lado, me levanté y pedí permiso para cantar’ (Cit. en Ribera 1922, 36). “*Nuba*, dice Julián Ribera, es palabra árabe que significaba entonces genéricamente, como ahora, *turno* o *vez*. Los músicos expresaban entonces el *turno* de su servicio en el palacio real, o dondequiera que se reunían varios para tocar y cantar sucesivamente, con la palabra *nuba*. ... de ese significado primitivo y genérico de *turno* pasó luego a significar la música que cada artista ejecutaba cuando le correspondía ese turno, y hasta la sesión musical que algunos califas tuvieron semanalmente se llamó *nuba*, porque en realidad estaba formada por la *nuba* de cada uno de los músicos de su capilla; significó, pues, luego, la suma de lo cantado, el conjunto de la sesión musical.

En esas condiciones bien se comprende que las canciones que cada músico ejecutaba por turno conservaran su individualidad propia y su carácter, sin mezclarse con otras para formar un género híbrido o combinado como el *pot-pourri*” (Ibid., 47-48). Finalmente se pasó a llamar *nuba* a un tipo de composiciones donde se combinan varios géneros de piezas. Henry G. Farmer dice que la *nuba* o *nauba* “tenía cinco movimientos distintos e independientes de un preludio vocal, o *da’ira*, un preludio instrumental, o *mustakhhbir*, y una obertura, o *tushiya*. Estos cinco movimientos, cada uno de los cuales está precedido por una introducción, o *karsi*, se denominan *masdar*, *bataih*, *darj*, *insiraf* y

khalas (o *mukhlas*). La *nauba* era el tipo clásico de la música andaluza” (Farmer 1929, 200). El esquema de la nuba sería:

Preludio vocal	<i>da'ira</i>
Preludio instrumental	<i>mustakhhbir</i>
Obertura	<i>tushiya</i>
Karsi	
Movimiento 1	<i>masdar</i>
Karsi	
Movimiento 2	<i>bataih</i>
Karsi	
Movimiento 3	<i>darj</i>
Karsi	
Movimiento 4	<i>insiraf</i>
Karsi	
Movimiento 5	<i>khalas (mukhlas)</i>

Al iniciar la cueca chilena los cantores tradicionales entonan un preludio vocal que se denomina *daira* o *rueda*, al que sigue un preludio instrumental preparatorio a la danza misma. Cada uno de los cuatro cantores de la cueca entra según un turno establecido y, en rueda de cantores, también hay un turno para cada grupo, lo que sin duda representa una interesante conexión con esta forma.

Muwassaha

En los estudios más antiguos sobre la poesía andalusí, *muwassaha* y *zéjel* eran casi una misma forma, “tan semejantes entre sí, dice Schack, que no hallo modo de distinguirlas bien” (Schack 1945, 356), pero Juan Valera, el traductor de Schack, no queda conforme con la explicación y agrega en una nota que no cree que sean dos géneros aparte (Ibid.). Los orígenes de la *muwassaha* se han atribuido a la invención, en el siglo x (ix según Schack), de un poeta ciego, Muhammad o Mucáddam ben Muáfa (†ca. 912), de Cabra en la región de Córdoba (Schack 1945, 312; Ribera 1922, 63; Nykl 1933, 385; Menéndez 1941, 19 y 1980, 419; Sánchez-Albornoz 1974, 56-63; Crespi 1982, 329; Arié 1982, 396; Burckhardt 1982, 106). Al parecer la calidad de ciego—sin menoscabar la creatividad que puedan tener algunos de ellos—otorga cierto grado de garantía para atribuir autorías. Famosos fueron también el Ciego de Tudela, Abucháfar Ahmed ben Horaira (†1140), y su lazarillo, el “Bastón del Ciego”, Albucáxim Elhadramí, como autores de *muwassahas* y *zéjeles* (Ribera 1922, 68). Gran parte de las *liras* populares impresas con versos de ciegos, en tiempos recientes, han servido para construir las teorías en boga sobre la cueca chilena, que difieren sustancialmente de la que estamos proponiendo.

Hay autores que sostienen que la *muwassaha* está escrita en árabe clásico (Vernet 1978, 286; Arié 1982, 396) y también en hebreo o, al menos, que “parece haber sido un género que nació, por evolución, de la poesía árabe

clásica” (Nykl 1933, 387). Otros, en cambio, como Derek Latham, siguiendo a Alan Jones y en abierta controversia en contra de lo propuesto por el español Emilio García Gómez, dice que “la *muwassah* andaluza no es poesía clásica, y ... nunca ha sido considerada como tal por ninguna autoridad árabe” (Latham 1982, 66). Sin embargo, Latham concuerda con otros autores en que la muwasaha es un género poético para ser cantado e intuye que la relación entre palabra y música es algo de la mayor importancia. Con esto avanza, sin percatarse de ello, un paso, recurriendo a un alambicado sistema de tabulación para desentrañar los que él mismo considera como “enigmas métricos” de la muwasaha, hacia la clave para entender el sistema tradicional que abordaremos en la tercera parte de este trabajo.

Según una descripción estandarizada, “el *muwassah* estaba formado por un dístico introductorio de dos versos que rimaban entre sí y que enunciaba el tema general de la composición; le seguían luego dos estrofas de cuatro versos cada una; los tres primeros rimaban entre sí, mientras que el cuarto rimaba necesariamente con los dos versos del dístico. El esquema de estos versos era el siguiente: *a-a; b-b-b-a; c-c-c-a*; etc. Se admitían otras formas estróficas. Una estrofa final llamada *jarya* y en la que se entremezclaba árabe y romance, representa un ejemplo único de fusión de dos civilizaciones y una combinación de dos líricas ... Se han conservado numerosos textos de la época de las taifas con *jaryas* romances ... Añadamos además que, temáticamente, el *muwassah* incluye numerosos poemas de amor y algunos panegíricos” (Arié 1982, 396). Suponiendo versos octosílabos, lo anterior sería en esquema:

dístico

----- a

----- a

estrofa 1

----- b

----- b

----- b

----- a

estrofa 2

----- c

----- c

----- c

----- a

jarcha

Rubén Navarrete ofrece un interesante panorama de la evolución de la muwasaha. La casida, dice, es “un género literario, un gran poema, escrito en árabe clásico, de carácter monorrímo, es decir, de una sola rima al final de sus miembros; dieciséis moldes o metros sostienen los eruditos árabes que eran los modelos o padrones sobre los cuales se construía la ‘Casida’ y sus temas tenían cierta monotonía que pudiera considerarse semejante a la monotonía de su rima. Temas en que se cantaba al desierto, a las huellas de la amada en la arena,

al camello y al caballo, únicos medios de movilización en las ardientes arenas del desierto ... El ambiente beduino campeaba por doquier en los temas de la 'Casida'..." (Navarrete 1978, 20). Cuando los árabes conquistaron el imperio persa habría nacido un nuevo tipo de poesía de carácter estrófico, la *musammata*, un tipo de poesía con "variedad de temas, ora se cantaba al vino, ora al amor, ora a las mujeres o a chicos con cara de mozas, ora se hacían panegíricos requiebros a personajes importantes como emires, sultanes, etc." (Ibid.). Sin embargo, los árabes preferían las casidas de ambiente beduino y la *musammata* pasa al olvido, pero "la *musammata* pasa entonces a Occidente con los conquistadores árabes y allí, en España, en contacto con el genio español, con los andaluces de carácter alegre, toma nuevo auge y como por obra de magia da nacimiento, en boca de cantores populares árabes, venidos de Oriente o que vivían en España, a un nuevo género de poesía también estrófica, con una variedad de temas, en que las imágenes amorosas, los paisajes idílicos, las noches de luna, los mozos que parecen mozas, las alabanzas al vino, los requiebros y los talles de palmeras de las mujeres, que se cimbran a un ritmo alegre, sensual y dulce, y que tiene un poder de evocación extraordinario en otros géneros, que nada tienen que ver con las *muwassahas*, que es el nuevo género a que da nacimiento la *musammata* en España" (Ibid., 20-21).

La estructura de la *muwassaha* se caracteriza por ser bilingüe: árabe y hebreo, al menos entre las que han llegado hasta nosotros. Las hay de dos tipos: con Preludio (dístico o pareado o varios versos), denominada *Tamm*, y sin Preludio, *Calva* o *Aqra*. El número de estrofas, sin contar con el Preludio, era generalmente de cinco, la última de las cuales o "estrofa de transición", es la que lleva la *jarcha*. (Hay una *muwassaha* con seis estrofas, la última lleva la *jarcha*). Cada estrofa tiene una *Mudanza*, *Gusn* o *rama*, y una *Vuelta*, *Qufl* o *candado*. En la última estrofa la *Mudanza* es seguida por una *Jarcha*, *Salida*, *Finida* o *Commiata*. La *Mudanza* y la *Vuelta* estaban en árabe clásico y la *Jarcha* en romance o latín vulgar (Ibid.). En un esquema esto sería:

(Preludio)	Dístico o varios versos	<i>Tamm</i>)
Estrofa 1	<i>Mudanza</i> (árabe) <i>Vuelta</i>	<i>Gusn</i> o <i>rama</i> <i>Qufl</i> o <i>candado</i>
Estrofa 2	<i>Mudanza</i> <i>Vuelta</i>	
Estrofa 3	<i>Mudanza</i> <i>Vuelta</i>	
Estrofa 4	<i>Mudanza</i> <i>Vuelta</i>	
Estrofa 5	<i>Mudanza</i> <i>Jarcha</i> (romance)	<i>Salida</i> , <i>finida</i> o <i>tornada</i>

Jarcha

En 1948 se "descubrió" la existencia de la *jarcha* dentro de la lírica arábigo-

andaluza, como la evidencia de una forma poética premusulmana, es decir, como prueba de que la lírica hispano-cristiana antecedió a la épica española. Este descubrimiento, atribuido a transcripciones de textos de muwassahas hechas por el hebraísta inglés Samuel M. Stern y, luego, a la traducción de García Gómez de un pasaje de Al-Tifasi, abre un nuevo capítulo en la explicación académica sobre la música culta andalusí. Sánchez-Albornoz considera que “está hoy comprobada la perduración de lo premuslim en la música y en la poesía. Un pasaje de Al-Tifasi, no hace mucho traducido por García Gómez, nos ha descubierto la coexistencia sin contaminación, durante mucho tiempo, en la España musulmana, de las canciones de los cristianos y de las primitivas de los camelleros beduinos, luego transformadas [sic] en los medios cortesanos de Al-Andalus por el impacto que en ellos produjo Ziryab, “El pájaro negro”. El testimonio es terminante”, concluye (Sánchez-Albornoz 1974, 56). Sin embargo, no todos concuerdan en su origen, especialmente debido a lo críptico del lenguaje utilizado. “La dificultad básica del descifre de la jarcha, dice Vernet, radica en que ésta se encuentra escrita en un alfabeto semítico (árabe, hebreo) que desconoce las vocales que tan necesarias son para expresarse en una lengua románica. En consecuencia se presentan como simples series de consonantes teniendo que suplir el lector, mediante sus conocimientos filológicos y su mayor o menor habilidad en resolver crucigramas, las letras que faltan” (Vernet 1978, 305 nota 92). Con esta aseveración, Vernet reconoce su incompetencia para entender cabalmente la estructura de esta forma.

El descubrimiento de que las jarchas serían formas líricas premusulmanas y, por lo tanto, que la lírica antecede a la épica en el panorama literario español, fue considerado como “sensacional” por los estudiosos. “Los grandes romanistas Menéndez Pidal y Dámaso Alonso echaron al vuelo las campanas ante la aparición de una temprana lírica romance peninsular. Y los arabistas hispanos exultaron ante la comprobación que obtenía la teoría del viejo maestro [Julián Ribera] sobre la influencia ejercida en la lírica hispano-árabe por una lírica hispano-cristiana ... El estudio de la lírica hispano-árabe provocado por el descubrimiento de las jarchas ha permitido además comprobar que, como la lengua y la música de los hispanos anteislámicos habían influido en la lengua y en la música de sus dominadores, así también la lírica de aquellos influyó en la de los conquistadores orientales. Si a comienzos del siglo x había contribuido al nacimiento de la *muwassaha*, la presión sobre ésta de la lírica árabe clásica determinó la absorción por ella de la vieja estrofa y el triunfo de las jarchas arábicas. Y la presión de lo popular dio origen a la simplificación de la *muwassaha* en el *zéjel*, estrofa en lengua vulgar que iba a alcanzar gran boga en Al-Andalus y también en Oriente, e incluso en la España cristiana y en la Europa occidental” (Sánchez-Albornoz 1974, 56-63).

Recientemente, el español Rodrigo de Zayas señala que la jarcha (*kharijât*) establece “de una vez para siempre la existencia de un género poético lírico, de forma estrófica y en lengua aljamiada —es decir, lengua romance hablada por los musulmanes andaluces —antes de la aparición de los primeros trovadores” (De Zayas 1989, 40).

Navarrete, por su parte, reitera que “la jarcha es española y que debió ser una composición más extensa, de índole popular, que fue, además, preexistente o cuando menos coexistente con la muwassaha. Que los autores árabes tomaron estas composiciones y restos de ellas las incorporaron a sus poemas que la posteridad ha conocido como las muwassahas, de carácter bilingüe” (Navarrete 1978, 18). Finalmente, García Gómez establece cinco reglas básicas que deben cumplir las jarchas: ‘1a. La *jarcha* ha de ser sorprendente y electrizante. 2a. Ha de ser en estilo directo, o sea, puesta en boca de alguien. 3a. Ha de estar por lo común en lengua vulgar árabe, en argot o en lengua vulgar romance, pues estará en árabe clásico en casos contados y tratándose de poemas panegíricos. 4a. Como la *jarcha* es la esencia de la *muwassaha*, debe componerse antes que ésta, y ésta se ajustará luego a ella como a un pie forzado. 5a. Si el poeta no es capaz de componer una buena *jarcha*, será mejor que tome una ajena (Cit. en HGEA IV 1984, 366). De ahí que la jarcha, el qufl final de la muwassaha, sea, según Ibn Sana l-Mulk ‘el aroma de la muwassaha y su sal y su azúcar y su almizcle y su ámbar gris’ (Cit. en Nykl 1933, 388).

Zéjel

Sobre el zéjel se ha escrito bastante, especialmente porque 335 de las 402 Cantigas de Alfonso X El Sabio están escritas en esta forma, que se ha proyectado posteriormente en el villancico. Emilio García Gómez encontró en la Enciclopedia de Tifasi un pasaje donde se lee: ‘El canto de las gentes de al-Andalus era en lo antiguo, o bien *por el estilo de los cristianos*, o bien por el estilo de los camelleros árabes, sin que tuvieran normas sobre las cuales basarse hasta el establecimiento de la dinastía omeya ... Más tarde surgió Ibn Bayya [Avempance], el máximo imam, que tras de encerrarse a trabajar por algunos años con esclavas diestras, depuró el *istihial* y el ‘*amal* mezclando el canto de los cristianos con el canto de Oriente. El mismo (Ibn Bayya) inventó el *estilo de los zéjeles en al-Andalus* y a este estilo se inclinó el gusto de los andaluces, quienes rechazaron los demás’ (Cit. en Bernet 1978, 288). Por lo tanto, se concluye que “... el zéjel fue inventado en España, tal vez en Zaragoza, por el filósofo y músico Avempance” (Ibid.).

En este párrafo queda claramente demostrado cómo, a partir de formas tradicionales, se han inventado otras formas cultas que son aquellas que se perpetúan en los manuscritos oficiales. El mismo Ibn Quzmán (ca. 1086-1160), poeta cordobés del siglo XII y autor de bellos zéjeles que le merecieron el título de “príncipe de los zejeleros”, fue un poeta culto al servicio de la corte, “buen conocedor del romance que se hablaba corrientemente en Andalucía. En sus composiciones poéticas [en árabe coloquial, recogidas en un Cancionero que ha pasado a ser una obra capital de la literatura hispanomusulmana] hay numerosas palabras o frases cortas en romance, mientras que en algunos de los poemas dirigidos a los dignatarios almorávides aparecen palabras en beréber” (Arié 1982, 398). Sus temas son de preferencia sobre el vino, el dinero y los placeres sensuales.

La estructura del zéjel, similar a la de la muwassaha, consta de “un díptico o

estribillo, variable (con rima *aa* o *ab*) y a manera de preludio cantado por el coro, más cuatro versos a cargo del solista, se llaman *mudanza*, en tanto que el cuarto o *de vuelta* rima con el estribillo, sirviendo así de señal al coro, que repite el dístico. El esquema es, pues: *aa* (o *ab*), *bba*, *ccca*, etc. Se daban, no obstante, otras formas estróficas” (HGEA IV 1984, 366). En esquema, y suponiendo octosílabos, sería:

Estribillo (Preludio)	----- a	Coro
	----- a (b)	
Mudanza	----- b	Solista
	----- b	
	----- b	
Vuelta	----- a	
Estribillo	----- a	Coro
	----- a (b)	
Mudanza	----- c	Solista
	----- c	
	----- c	
Vuelta	----- a	
Estribillo	----- a	Coro
	----- a (b)	

Un ejemplo de cómo se han construido teorías en torno a estas formas, que parten de premisas falsas y llegan a suposiciones perturbadoras, es el siguiente trozo de F. Corriente publicado en 1982 en el *Journal of Arabic Literature*, donde sostiene que el nativo es indiferente a la distinción entre acentos o sílabas largas y cortas. Se refiere a “los metros del *zajal* como una adaptación del *'arud* árabe clásico ... donde algunas sílabas largas de los diferentes pies que configuraban cada línea eran marcados con acentos, mientras que las otras permanecían sin acentuar, no importando su cantidad teórica, *lo cual no traía consecuencias en los oídos nativos*, afinados fonémicamente para percibir sólo ritmos regulares. Esta transposición habría permitido percibir a los andaluces la medida rítmica del verso clásico árabe y apreciar estéticamente su equilibrio acústico. Al mismo tiempo, sin embargo, debe haber tentado a algunos poetas de mente más liberal, a abandonar los requerimientos de la vieja prosodia en aquellas sílabas neutrales, *donde no distinguían diferencia alguna en sus oídos*, fueran ellas teóricamente largas o cortas, ya que eran percibidas como simplemente inacentuadas” (Corriente 1982, 76. Subrayado mío).

Recientemente, Antelo Iglesias ha propuesto con autoridad el itinerario del zéjel, que “se propagó por el mundo latino-occidental a raíz de las expediciones francesas a España (Barbastro, 1064), cuando Guillermo VIII de Aquitania —padre del trovador— se llevó al Limousin y al Poitou numerosas esclavas moras para amenizar sus veladas con la poesía y música de al-Andalus. Su hijo también estuvo en Aragón y en Tierra Santa, como cruzado: es seguro que los temas líricos, junto con la métrica, hispano-árabes penetraron así en las

Cortes del Languedoc y Provenza. De las 11 canciones de Guillermo IX que se han preservado, seis ostentan una forma zejelesca, la cual adoptan más trovadores, como Cercamón y Marcabrú; a su vez, los rondeles, cuando la poesía cortés abandonaba tal patrón, difúndelo entre el pueblo, ya en Francia, ya en Italia. Las canciones sacras de los autores franciscanos lo extienden (por ejemplo, Jacopone da Todi), y su boga continúa hasta fines del siglo xv, como lo prueban los cantos carnavalescos de la Florencia medicea. En la península Ibérica se mantiene el zéjel, debido al carácter popularista o tradicional de su poesía (*Cantigas* de Alfonso X, *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita, Alfonso Alvarez de Villasandino, Juan del Encina...). El teatro nacional de la Edad de Oro hace también uso de la misma forma estrófica: Lope de Vega ofrece, en sus pasajes líricos, bellísimas composiciones ... En suma, finaliza, la canción románica andalusí preside el nacimiento de la *muwassaha* y el zéjel; éste y otras composiciones, el de la lírica provenzal" (HGEA IV 1984, 368).

3. CANTO A LA RUEDA

De los capítulos anteriores se desprende claramente que en América se preservan, por tradición oral, formas culturales de rancia stirpe. Por esta razón, nos referiremos en forma muy sintética —puesto que ya lo hemos hecho con anterioridad (Ver Claro-Valdés 1983 y 1984)— a los fundamentos que configuran la cueca chilena o canto a la rueda, una superviviente arábigo-andaluza en América, cuya estructura imita las leyes cosmológicas del universo.

Música de las esferas

Las relaciones de movimientos de los siete planetas de la antigüedad configuran una verdadera escala musical que, por su armonía matemática llevó a teóricos y filósofos a pensar que habría una música de las esferas celestes, inaudible para los seres humanos por la gran distancia a que se originaba. "El mismo Pitágoras, dice Fludd, afirma que esta disciplina [de la música] no fue inventada por los hombres, sino por el Creador del mundo, quien hizo que los orbes celestes giraran con intervalos y movimientos en una cierta armonía" (Fludd 1979, 32). Para Ikhwan al-Safa está claro 'que el movimiento de las esferas y estrellas son notas (*naghamat*) y melodías (*alhan*)' (Cit. en Farmer 1929, 197), y en nuestro siglo Farmer considera que "casi todo lo existente en la tierra fue 'influenciado' por algo celestial. Las siete notas de la escala corresponden a los planetas. Los doce signos del zodiaco eran asociados con las cuatro clavijas, los cuatro trastes y las cuatro cuerdas del 'ud. Las cuatro cuerdas eran relacionadas con los cuatro elementos, los vientos, las estaciones, los humores, las facultades mentales, colores, perfumes, los cuartos del zodiaco, la luna y el mundo" (*Ibid.* 110).

La verdadera música de las esferas audible a los oídos humanos es aquella que imita las relaciones cosmológicas de la naturaleza como obra perfecta del Creador, y las reproduce en función de la poesía puesta en música con acompañamiento de instrumentos y danza. La rueda, que es la forma de las esferas

celestes y de sus circunvoluciones alrededor del sol, constituye el símbolo de la perfección de la naturaleza, divisible en tres, y es, por lo tanto, lo que debe ser imitado en la obra de arte; el cuadrado, el triángulo y la pirámide, en cambio, son productos del intelecto humano, de la regla y el compás. La regla y la rueda representan, a su vez, los números uno y cero respectivamente, los progenitores de toda una relación matemática que preside la estructura de la obra de arte. Ella está regida por la tabla del número ocho que, en sí mismo, lleva la fuerza cósmica de las dos ruedas que la componen.

Compás de 6×8

El compás de 6 por 8 (Ver Claro-Valdés 1983, 74-84) es una medida poético-matemática que sigue las relaciones armónicas de los movimientos planetarios, basada en la aplicación de la tabla del 8 al desarrollo de las sílabas de la poesía con los sonidos del canto.

El 8 es un número clave en esta forma, que ha sido descubierto por el hombre a partir de la observación de la naturaleza, del cosmos y del propio cuerpo humano. Está compuesto por dos ruedas unidas, así como ellas existen en las esferas celestiales, en nuestros dos ojos, o en la guitarra que actualmente acompaña el canto. El verso octosílabo, asimismo, es el más musical de todas las métricas, al que siguen en musicalidad los versos de 5, 6 y 7 sílabas que, junto con el de ocho constituyen el centro de la tabla de multiplicar del 8. Esta tabla, además, que se repite dos veces en el transcurso del desarrollo musical de la cueca, es decir, 8 por 12, 96 por 2, 192 sonidos-sílabas en total, da la medida inmutable en toda cueca que haya sido desarrollada en forma correcta.

El número 6, por su parte, que se encuentra igualmente en nuestro cuerpo en las 6 medias lunas de cejas y párpados, al ser multiplicado por el 8, 48, marca la medida de 6 versos octosílabos que forman los dos pilares métricos sobre los que se asientan la copla y la siguiiriya al ser desarrollados por el canto. El 6 implica, además, la suma de la medida de ambas ruedas del 8, puesto que cada rueda es divisible en tres partes iguales, que coinciden con los vértices de un triángulo equilátero o de una pirámide, y el producto del 6 por el 8 nos indica exactamente las dos mitades en que se divide cada estrofa de la cueca desarrollada según la tabla del 8: copla y siguiiriya con remate.

La cueca consta de una copla de cuatro versos octosílabos con rima generalmente asonante en los versos pares, y una siguiiriya de siete versos que alternan entre 7 y 5 sílabas, donde el cuarto verso se repite y se alarga en dos sílabas para quedar como una estrofa de ocho versos. Esta poesía de dos estrofas se desarrolla por medio del canto de cuatro cantores en cuatro partes o pies desiguales en su longitud, los que coinciden en las evoluciones coreográficas, que describen a su vez cuatro círculos o ruedas, una por cada pie. El primer pie —que en longitud es igual a los otros tres pies juntos y constituye, por lo tanto, la mitad de la cueca— está formado por la copla, que desarrolla el total de la tabla del 8, dividida en dos mitades de 48 sonidos-sílabas, 96 en total. El segundo pie corresponde a la primera mitad de la siguiiriya. El tercero está formado por la segunda parte de la siguiiriya, también conocida como “copla de siguiiriya” por

quedar formada por cuatro versos octosílabos con rima consonante en los versos pares. En la copla de siguiriya se encuentran generalmente refranes del habla popular. El cuarto pie está constituido por dos versos de 7 y 5 sílabas ya sea extraídos de la siguiriya o nuevos que, como un comentario final al tema de la estrofas anteriores, sirve de remate o cerrojo, como en la jarcha andaluza. Estos tres pies finales también desarrollan la tabla del ocho, con otros 96 sonidos-sílabas, divididos en 48 y 48 (32+16) sonidos, respectivamente:

Los sonidos-sílabas se refieren a un sonido musical cantado que cuenta por cada sílaba poética al desarrollar la poesía de la cueca por el canto. Puede haber un solo sonido por sílabas, varias sílabas que cuentan por un solo sonido —como en los gritos melismáticos— o sílabas que se alargan tantos sonidos como métricamente sea necesario.

Desarrollo de la cueca

Para desarrollar la poesía, la cueca se canta siguiendo la cultura matemática del compás de 6 por 8. Las voces deben ser impostadas según la tradición árabe del canto gritado, como enseñaba Ziriyab a sus discípulos, con las mandíbulas separadas y la boca entreabierta (Descripción en Ribera 1922, 56), o como describía Ibn Jaldun, en sus *Muqaddima*, que los guerreros iban a la batalla, precedidos de un poeta que “cantaba de modo capaz de hacer temblar las montañas y buscar la muerte a aquellos que jamás lo habían pensado” (Vernet 1978, 275).

La impostación del cantor tradicional se adquiere luego de años de entrenamiento. El ex matarife Fernando González Marabolí aprendió de su padre este mismo tipo de impostación. “Con el cuello tieso, dice, la garganta hinchada, dura o enanchada, y las mandíbulas lo más abiertas posible. Se acumula el aire en el diafragma, y con la boca semicerrada, sin juntar jamás los labios, se lleva el compás y realiza pesados ejercicios de impostación. La voz gritada, continúa, como si se cantara para sordos, es la única que se presta para hacer bien las melodías de la cueca, porque al hacer cuentas que no es canto sino que a uno le pasa y siente lo que dicen los versos, entonces, poniendo la cara fiera y arrugando el entrecejo, como fingiendo que ya va a largar el llanto, logra sacar la voz lamento, quebrando el sonoro, brota y refleja el alma viva, porque el cerebro llena los gritos de sentimiento, donde resaltan la viveza, la garra y la exactitud, porque están en tensión todas las facultades del espíritu y se busca la naturalidad no sólo en cada palabra, sino que en cada sílaba. Con la práctica y el tiempo, sigue diciendo, se adquiere tal dominio de la voz que ya cantar de otra manera sería un sacrificio. Los gritos salen gorgoreados, y la voz se convierte en sentimiento y en baile al cantar, porque el inconsciente que duerme en el hombre despierta y se vuelve consciente. Entonces, el ensayo se convierte en escuela y en arte” (González 1976-1989, Vol. I, 16). También Ziriyab dividía el currículum de sus alumnos en tres partes: en la primera enseñaba el ritmo, metro y texto de una canción con el acompañamiento de un instrumento musical. Luego se estudiaba la melodía en su estado simple. Finalmente se

introducían las “glosas” (*za'ida*), que son los “agregados y añadidos” que define González, constituidos por las muletillas, gritos o melismas de la cueca, que son las ruedas, alas y estribos que hacen “caminar” el desarrollo de la poesía por medio de la música. Este método todavía se utiliza en nuestros días.

La verdadera forma de cantar la cueca y única posible para desarrollar musicalmente la poesía conforme al compás de 6×8 , es por medio de cuatro cantores que posean la cualidad de voz del canto gritado y melismático. De los cuatro cantores solamente tres cantan los tres primeros pies, haciendo uno de primera, otro de segunda y el otro de tercera voz, papeles que van cambiando en cada pie, donde el que hace de primera voz le entrega, por la derecha, al que hará de primera en el pie siguiente, de acuerdo al turno (*nuba*) que determine. El que hace de primera voz canta con voz de cabeza, gritada; el segundo, con voz de pecho, y el tercero con voz de vientre, dando así tonalidades diferentes a cada una de las tres voces. El cuarto cantor es el más importante, porque es el que aviva la cueca, tiene la voz más potente y vela porque se cumpla con exactitud matemática el compás de 6×8 . Es el que da los gritos melismáticos, de completación de sonidos-sílabas, el que da las indicaciones de las vueltas, y el que remata la cueca cantando el cuarto pie o cerrojo en primera voz. En cierto modo, es el director del conjunto de cantores e instrumentistas al más puro estilo de la zambra andaluza (Ver Ribera 1922, 76), y un elemento clave en la preservación de esta forma por tradición oral.

En una entrevista, González Marabolí relacionó las voces y tipos de imposición con la astronomía: “la primera voz, decía, es el planeta Tierra. Ud. grita con toda la fuerza dentro del planeta en que está. Después viene el planeta Venus, que está más acá y más abajo [señalando el pecho], entonces la voz llega con retraso donde se está cantando y más débil. Y después la de bajo vientre que viene a ser el planeta Mercurio. Y el planeta que grita más fuerte, y después grita el remate abajo, es el planeta Marte, que está más elevado” (21-x-1985).

Las cuatro voces no cantan todas al mismo tiempo, sino que van entrando sucesivamente cada tres sonidos-sílabas, ofreciendo así, dentro de una misma forma, las más importantes métricas de la lírica española, desde el romance al alejandrino.

Hay diferentes tipos de cuecas según su función, si bien todas ellas obedecen al mismo patrón común del 6 por 8. Entre ellas, las de fondas, que son las más tradicionales y que provienen de la zambra morisca, y aquellas que se cantan en ruedas de cantores, que no se bailan y que tienen como función primordial la de transmitir oralmente la tradición.


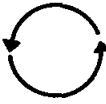
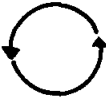

Antes de iniciar el canto de una cueca se entona lo que González denomina la “música de 16 metros” o *daira*, que consiste en el tarreo de las dos melodías de 8 sonidos cada una sobre las que se cantará la cueca, A y B, antecedente y consecuente, como una síntesis anticipada del doble desarrollo de la tabla del 8, los mismos 16 metros sobre los cuales los eruditos árabes sostienen que se construía la casida (Navarrete 1978, 20). Esquemáticamente, la cueca se desarrolla conforme el siguiente cuadro, que muestra sólo un tipo de estructura de “agregados y añadidos”, la que se ejemplifica a continuación:

CANTO A LA RUEDA
(Estructura)

Música de 16 metros (*Daira*)

8 + 8 (A + B)

Preludio Instrumental

Voz Pie	Estrofa	Melodía	Verso y agregados	Son-Síl.	Coreografía	
1a+ I 4a	Copla	1.A	Verso llave*	6 + 8 + 2 = 16		
		2.B		6 + 8 + 2 = 16		
		3.B	repetición 2º verso	6 + 8 + 2 = 16		48
		4.A		24		
		5.B		6 + 8 + 2 = 16		
		6.B	Vuelta a empezar (Verso 1, melodía B)	6 + 8 + 2 = 16		48
				24	96	
2a II (1a)	Sigui- riya	7.A		1 + 7 + 3 + 5 = 16		
		8.B		7 + 1 + 3 + 5 = 16		
		9.B	Vuelta a empezar (Versos 1 y 2, melodía B)	7 + 1 + 3 + 5 = 16		48
3a III (1a)	Copla de sigui- riya	10.A	Verso huacho (4º repetido + 2 sílabas:	1 + [7] + 3 + 5 = 16		
		11.B	“sí” o “ay sí”)	7 + 1 + 3 + 5 = 16		32
4 a IV (1a)	Remate final	12.A	Cerrojo (Melodía A)	1 + 7 + 3 + 5 = 16	16	
					96	
					<u>192</u>	

*Incluye el verso de 8 sílabas y los “agregados o añadidos”, que pueden ser gritos, muletillas, alas y estribos, que agregan otros 8 sonidos-sílabas en diferentes agrupaciones según el tipo de cueca y según la estructura del verso llave que indica cómo se desarrollarán los que siguen.

CUECA CUANDO ME ESTARAN CANTANDO, DESARROLLADA
CON "AGREGADOS Y AÑADIDOS"

COPLA

I	1 A	Caramba cuándo me cuándo me estarán cantan(do)***	16		
	2 B	Caramba con arpa con arpa guitarra y piano**	16		
	2 B	Caramba con arpa con arpa guitarra y piano**	16	48	
				<hr/>	
	3 A	Caramba con una con una niña en parada**	16		
	4 B	Caramba con el pa con el pañuelo en la mano**	16		
1 B	Caramba cuándo me cuándo me estarán cantando**	16	48		
			<hr/>		
				96	

SIGUIRIYA

II	1-2 A	Ay cuando el piano tocaba caramba la Julia Díaz	16	
	3-4 B	Le acompaña al pandero ay caramba la Flor María	16	
	1-2 B	Cuando el piano tocaba ay caramba la Julia Díaz	16	48
			<hr/>	
III	5-6 A	Ay la Flor María, sí caramba dijo la Blanca	16	
	7-8 B	Vamo'a tomar en coche ay caramba p'a las Barrancas	16	32
			<hr/>	

REMATE

IV	1-2 A	Ay Vamos a remoler, caramba dijo la Ester	16	16
				<hr/>
				96

*Gritos de completación de sílabas.

En la descripción del canto a la rueda hemos omitido numerosos aspectos en virtud del espacio y porque han sido explicados en nuestros trabajos ya mencionados, como es, por ejemplo, el análisis de su temática y la descripción del desarrollo de la cueca que sintetizan los cuadros anteriores. Sólo agregaremos su relación matemática con los fenómenos astronómicos.

Hay científicos que han tratado de reducir a números las relaciones armónicas de los astros. Johann D. Titius, de Wittenberg, estableció en 1766 una ley numérica que, publicada como suya por Johann E. Bode, astrónomo de Berlín en 1772 y conocida como "ley de Bode" (ТВВЕ 1982, II, 344), llevó a la fijación en unidades astronómicas casi exactas de las distancias reales de los planetas entonces conocidos y al descubrimiento del planeta Urano; sin embargo no tuvo validez para el descubrimiento posterior de Neptuno y Plutón. La secuencia de Titius.

0 - 3 - 6 - 12 - 24 - 48 - 96 - 192

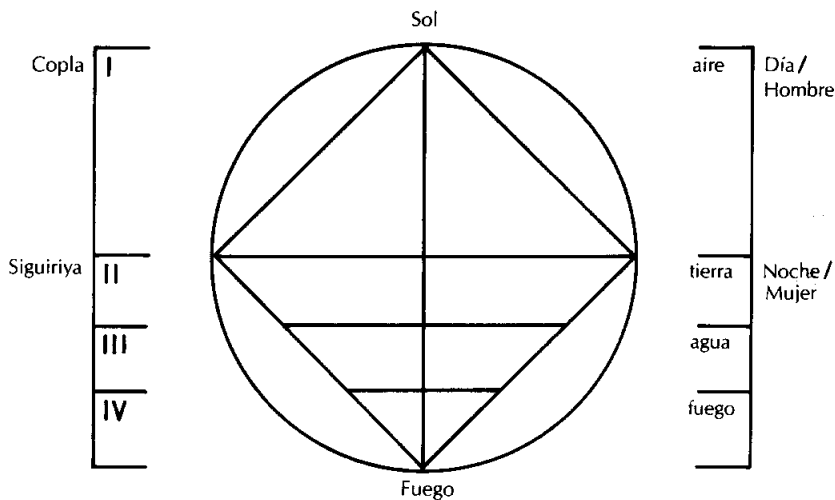
difiere de la serie numérica que da la cueca o canto a la rueda,

0 - 8 - 16 - 24 - 48 - 96 - 192

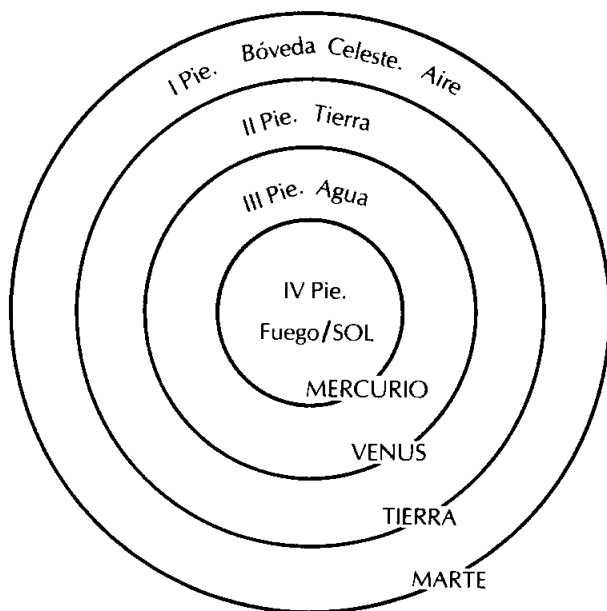
pues esta última está construida siguiendo las leyes de la tabla del 8, que rige el desarrollo de la poesía por medio de la música, lo que González Marabolí ha denominado el "compás de 6×8 ".

En la serie numérica de la cueca, que corrige la ley de Bode, el 0 corresponde al canto a la rueda, que evoca la armonía de las esferas; el 8 es el verso musical octosílabo; el 16 corresponde a la "música de 16 metros" o daira inicial; el 24 a la misma música con la repetición del segundo verso; el 48 al compás de 6×8 que representa la música desarrollada con agregados y añadidos; el 96 es la tabla del 8 completa; la suma de los factores anteriores da 192, dos veces la tabla del 8, cuyos numerales sumados entre sí, $1+9+2$, da nuevamente 12, que son los 12 versos musicales de 16 sonidos del canto a la rueda. Estas 12 frases musicales de dos versos octosílabos cada una corresponden a los 12 meses de un año completo que, como la rueda, es con "vuelta a empezar"; los 24 versos octosílabos corresponden a las 24 horas del día, al igual como el desarrollo de las dos tablas de multiplicar del 8 da 24 operaciones matemáticas. La primera mitad de la cueca, 12 versos, las 12 horas del día, corresponden a la copla, que se eleva, como el vértice de la pirámide, hacia el aire, hacia el sol. La segunda mitad, con los otros 12 versos, las horas de la noche, convergen hacia la tierra, pasando por los elementos tierra, agua y calor del fuego, con que finaliza la danza al consumarse la conquista de la mujer por el hombre, que caracteriza la coreografía, en correspondencia entre el calor del sol en el día y el calor del fuego en la noche.

En el cuadro siguiente se esquematiza esta relación entre el sol y los elementos terrestres, diseño que muchas veces vemos en nuestros populares volantines:



Asimismo el diseño siguiente tiene relación con las órbitas circulares de los planetas y aquellas que describen los bailarines en la danza de la cueca:



Relaciones

FIGURA 3

No podemos terminar este trabajo sin llamar la atención a la relación que existe entre el compás de 6 por 8 y lo que sucede, por ejemplo, con la decoración y

arquitectura islámicas (Ver Papadopoulos 1977), especialmente en lo que se refiere a estructuras relacionadas con los números 0, 6, 8, 12, 16 y 32.

Asimismo, hay una estrecha relación con algunos juegos de plena vigencia popular en Chile como el ajedrez, el dominó y la rayuela. También con juegos infantiles como el volantín, que ya hemos mencionado, y el luche, que bien podrían llamarse “juegos cosmológicos” o fórmulas rituales y espontáneas para mantener viva una cultura y una tradición de siglos:

El ajedrez tiene 32 casillas blancas y 32 negras, 16 piezas blancas (8+8) y 16 (8+8) negras, lo que sumado da 96.

1	2	3	4	5	6	7	8
28	1	2	3	4	5	6	9
27	20	1	2	3	4	7	10
26	19	12	1	2	5	8	11
25	18	11	3	4	6	9	12
24	17	10	9	8	7	10	13
23	16	15	14	13	12	11	14
22	21	20	19	18	17	16	15

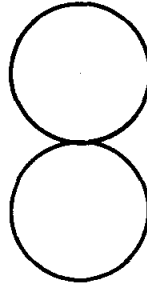
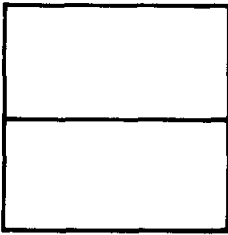
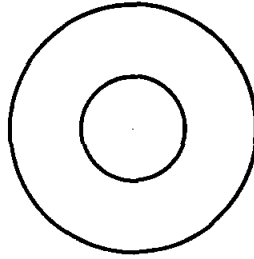
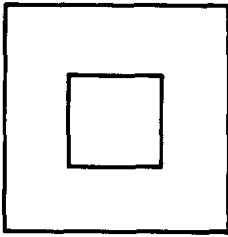
TABLERO DE AJEDREZ

El dominó tiene 28 cartas en forma de un 8 “cuadrado”, que se dividen en 7 grupos y cada grupo está dividido del uno al seis y repetido 8 veces cada uno: 48.

La rayuela consiste en un cajón cuadrado con una lienza al medio que forma el número 8 y se juega con dos tejos circulares que forman otro 8: 16.

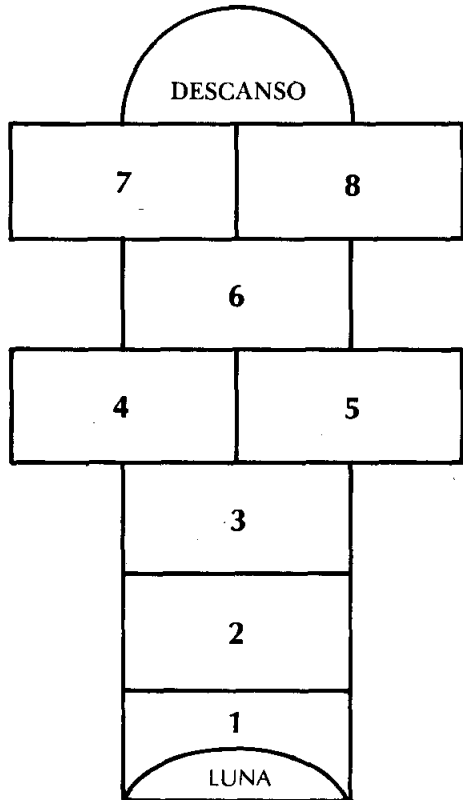
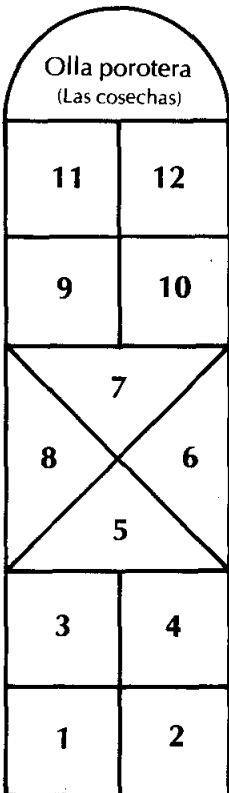
El luche puede darse en forma de 8 ó 12 cuadrados o en la forma de espiral hasta de 48 casillas.

Finalmente, hay otras formas musicales tradicionales de América, que pertenecen, como la cueca, a la cultura del compás de 6 por 8 y sobre las cuales se requiere una investigación similar. Ellas son: la tonada, la cumbia, la marinera —que no es otra que la cueca—, el tango, la canción y el valse.



8 cuadrado

8 redondo



4. Conclusiones

1. El conglomerado humano que pasó desde España al Nuevo Mundo trajo consigo un importante aporte cultural y artístico, que incluye el que la dinastía árabe de los Omeyas difundió a partir del siglo VIII. El paso de árabes andaluces y del pueblo español a América provocó un mestizaje que, por la vía paterna, ha preservado culturalmente especies poéticas y musicales arábigo-andaluzas en toda América, las que todavía se encuentran vigentes en zonas de mayor aislamiento, y muchas de las cuales ya no se conservan en sus lugares de origen.

2. Las formas ibéricas de poesía y música que han sido estudiadas, tales como la nuba, la muwassaha, el zéjel y la jarcha, son formas de poesía culta cuyos modelos originales, no bien comprendidos ni por los poetas cultos que las imitaron ni por los estudiosos que las han investigado, provienen de la cultura matemática cultivada por tradición oral.

3. Esta cultura oral, basada en el compás de 6 por 8, que imita el orden del universo, pasó a América con los españoles, se mantiene vigente, antecede a los 500 años del Descubrimiento, conecta a América con Oriente, y conserva en el Nuevo Mundo formas artísticas como el canto a la rueda, que, a pesar de deformaciones sistemáticas, se han preservado con la fidelidad y la persistencia de la tradición oral.

4. A través del estudio del canto a la rueda nos acercamos a la noción aristotélica de universalidad, que consiste en "el descubrimiento de una forma única diseminada y de la diseminación posible de una forma" (Vial 1987, 25).
LD.

*Pontificia Universidad Católica
de Chile*

5. BIBLIOGRAFIA

- Adams, Richard N. "La mestización cultural en Centroamérica", *Revista de Indias*, xxiv/95-96, julio-diciembre 1964, pp. 153-176.
- Alegria, Julio R. "La cueca urbana" (o cueca chilenera) [s/datos bibliográficos], pp. 125-135.
- Arié, Rachel. *España Musulmana* (Siglos VIII-XV), Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1982, 556 pp.
- Bencheikh, J.E. "Les musiciens et la poésie. Les écoles d'Ishaq al-Mawsili (m. 235 H.) et d'Ibrahim Ibn al-Mahdi (m. 224 H.)", *Arabica. Revue d'études arabes*; xxi/2, junio 1975, Leiden, pp. 114-152.
- Burckhardt, Titus. *La Civilización hispano-árabe* [4ª ed. original: 1970]. Madrid, Alianza Editorial, S.A. 1982, 285 pp.
- Castro, Américo. *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*. Barcelona, Editorial Crítica, 1983, 675 pp.
- Castro, Américo. *La realidad histórica de España*, México, Editorial Porrúa, S.A., 1954, 678 pp.
- Chahuán, Eugenio. "Presencia Árabe en Chile", *Revista Chilena de Humanidades*, N° 4, 1983, pp. 33-45.
- Chiaromonte, José Carlos. "En torno a la recuperación demográfica y la depresión económica novohispanas durante el siglo XVII", *Historia Mexicana*, xxx/4, abril-junio 1981, pp. 561-604.
- Claro-Valdés, Samuel. *Oyendo a Chile*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1979, 139 pp.
- Claro-Valdés, Samuel. "La cueca chilena, un nuevo enfoque", *Anuario Musical*, xxxvii (1982), Barcelona, 1983, pp. 70-88.

- Claro-Valdés, Samuel. "Orígenes árabe-andaluces de la cueca chilena". (Conferencia), Santiago, 3-XII-1984, ms., 21 pp. En prensa en *Boletín del Instituto Chileno-Arabe de Cultura*, 1989.
- Claro-Valdés, Samuel. "La cueca chilena: un sorprendente caso de supervivencia cultural", *Bulletin The Brussels Museum of Musical Instruments*. ["Musique et influences culturelles réciproques entre l'Europe et l'Amérique Latine du XVIème au XXème siècle"], Vol. xvi, 1986 [1988].
- Collaer, Paul. "La migration du style mélismatique oriental vers l'Occident", *Journal of the International Folk Music Council*, xvi, enero 1964, pp. 70-73.
- Corriente, F. "The metres of the *muwassah*, an Andalusian adaptation of 'arud'", *Journal of Arabic Literature*, xiii, 1982, pp. 76-82.
- Crespi, Gabriele. *Los Arabes en Europa* [Introducción de Francesco Gabrieli, pp. 11-17], Madrid, Encuentro Ediciones, 1982, 353 pp.
- De Zayas, Rodrigo. "Vers une musicologie hispano-musulmane: problèmes et réalités", *Cahiers d'Etudes Romanes*, 14, 1989, pp. 33-54.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *Los Judeoconversos en España y América*, Madrid, Ediciones Istmo, 1978, 224 pp.
- Dozy, Reinhart. *Historia de los Musulmanes Españoles, hasta la conquista de Andalucía por los almorávides (711-1110)*, 2 tomos, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1877-1878.
- Encinas, Diego de. *Cedulario Indiano* [Reproducción facsímil de la edición única de 1596], Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1945, 14+462 pp.
- Esteve Fábregat, Claudio. "El mestizaje en Iberoamérica", *Revista de Indias*, xxiv/95-96, julio-diciembre 1964, pp. 279-354.
- Farmer, Henry George. *A history of Arabian music to the XIIIth century*, London, Luzac & Co., 1929, xv+264 pp.
- Fludd, Robert (1547-1637). *Escritos sobre Música*. Edición preparada por Luis Robledo, Madrid, Editora Nacional, 1979, 236 pp.
- García de Cortázar, José Angel. *La época medieval* [Historia de España Alfagnara, Vol. II], Madrid, Alianza Editorial Alfagnara, 2ª ed., 1974, 570 pp.
- Garrido Aranda, Antonio. "El morisco y la Inquisición Novohispana (Actitudes antiislámicas en la sociedad colonial)", *Andalucía y América en el siglo XVI*. Actas de las II Jornadas de Andalucía y América (Universidad de Santa María de la Rábida, marzo-1982) [Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, CCXCII], Sevilla, 1983, pp. 501-533.
- Gil-Bermejo García, Juana. "Pasajeros a Indias", *Anuario de Estudios Americanos*, xxxi, Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1974, pp. 323-384.
- González Marabolí, Fernando. *Manuscritos*, Santiago, 1976-1989, 3 Vols.
- Góngora, Mario. *Los grupos de conquistadores en Tierra Firme (1509-1530)*. *Fisonomía Histórico-Social de un tipo de conquista*, Santiago, Universidad de Chile. Centro de Historia Colonial, 1962, 149 pp.
- Guevara Bazán, Rafael. "La inmigración musulmana a la América española en los primeros años de la colonización", *Boletín Histórico*, 10 [Fundación John Boulton], Caracas, Venezuela, enero de 1966, pp. 33-50.
- Historia General de España y América* [HGEA]. Tomo IV [La España de los Cinco Reinos (1085-1369)], Madrid, Ediciones Rialp S.A., 1984, xlvii+805 pp.
- Historia General de España y América*. Tomo IX-1 [América en el Siglo XVII. Los problemas generales], Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 1985, xlvii+596 pp.
- Historia General de España y América*. Tomo VII [El Descubrimiento y la Fundación de los Reinos Ultramarinos Hasta fines del siglo XVI], Madrid, Ediciones Rialp S.A., 1982, xxxvi+847 pp.
- Huart, Clément. *Literatura árabe*, [Prólogo de Osvaldo A. Machado, "La Cultura Árabe y su Historia Literaria"]. Buenos Aires 1947, Editorial Arábigo-Argentina. "El Nilo", xvii+607pp.
- Konetzke, Richard. "El mestizaje y su importancia en el desarrollo de la población hispanoamericana durante la época colonial", *Revista de Indias*, vii/23, enero-marzo 1946, pp. 7-44, y vii/24, abril-junio 1946, pp. 215-237.
- Konetzke, Richard. "Las fuentes para la historia demográfica de Hispano-América durante la época colonial", *Anuario de Estudios Americanos* [Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla], v/1948, Sevilla, 1948, pp. 267-323.

- Latham, J. Derek. "New Light on the scansion of an old Andalusian *muwassah*", *Journal of Semitic Studies*. [University of Manchester], xxvii/1, primavera 1982, pp. 61-75.
- Lévi-Provençal, E. *España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba (711-1031 de J.C.). Instituciones y vida social e intelectual* [Historia de España, dirigida por Ramón Menéndez Pidal, tomo v], Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1957, xxiv+838 pp.
- Lévi-Provençal, E. *España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba (711-1031 de J.C.)* [Historia de España, dirigida por Ramón Menéndez Pidal, Tomo iv], Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1950, xlv+523 pp.
- Mac-Lean y Estenós, Roberto. *Presencia del indio en América*. México, Biblioteca de Ensayos Sociológicos. Instituto de Investigaciones Sociales. Universidad Nacional, 1958, 275 pp.
- Machado, Osvaldo A. "La cultura árabe y su Historia Literaria", en Huart, *Literatura Árabe*, 1947.
- Mahdi, Salah el. *La Musique Arabe*, Paris, Alphonse Leduc, 1972, 100 pp.
- Mellafe, Rolando. *La esclavitud en Hispanoamérica*. Buenos Aires, Eudeba, 1964, 115 pp.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Orígenes del español. Estado lingüístico de la península ibérica hasta el siglo xi*. 9ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1980, xv+592 pp.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía árabe y poesía europea, con otros estudios de literatura medieval*, 4ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1941, 209 pp.
- Mieli, Aldo. *Panorama General de Historia de la Ciencia. La época medieval. Mundo islámico y occidente cristiano*, 2ª ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe, S.A., 1952, xviii+354 pp.
- Morandé, Pedro. *Cultura y Modernización en América Latina*. Santiago, Cuadernos del Instituto de Sociología. Pontificia Universidad Católica de Chile, 1984, 181 pp.
- Mörner, Magnus. "La emigración española al Nuevo Mundo antes de 1810. Un informe del estado de la investigación", *Anuario de Estudios Americanos*, [Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sección de Historia de América de la Universidad de Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas], xxxii, Sevilla, 1975, pp. 43-131.
- Mörner, Magnus. *La mezcla de razas en la historia de América Latina*. Buenos Aires, Paidós, [s.i.p.], (1969) [original: 1967].
- Navarrete Hidalgo, Rubén. "Las jarchas romances, historia y teoría", *Revista Maule UC*, Talca, 1978, pp. 16-26.
- Nykl, A.R. "La poesía a ambos lados del Pirineo hacia el año 1100", *Al-Andalus*. Revista de las escuelas de estudios árabes de Madrid y Granada, 1/2, 1933, pp. 357-405.
- Papadopoulo, Alexandre, *El Islam y el arte musulmán*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1977, 529 pp.
- Pérez-Bustamante, Ciriaco. "El mestizaje y su importancia", *Revista de Indias*, xxiv/95-96, julio-diciembre 1964, pp. xi-xv.
- Quiroga Clérigo, Manuel. "Selomo ibn Gabirol: poeta hebreo de Al-Andalus", *Cuadernos Hispanoamericanos*. Revista mensual de Cultura Hispánica, 363, septiembre 1980, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamérica, 1980, pp. 658-661.
- Ribera, Julián. *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1922, 156+345 pp.
- Rosenblat, Angel. *El mestizaje y las castas coloniales*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1954, 188 pp.
- Sánchez, Luis Alberto. *Examen espectral de América Latina. Civilización y cultura. Esencia de la tradición. Ataque y defensa del mestizo*, 2ª ed., Buenos Aires, Editorial Losada, 1962, 240 pp.
- Sánchez-Albornoz, Claudio. *El islam de España y el Occidente*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1974, 224 pp.
- Sánchez-Albornoz, Nicolás. *La población de América latina. Desde los tiempos precolombinos al año 2000*, 2ª ed., Madrid, Alianza Editorial, [s.i.p.], 1977.
- Schack, Adolfo Federico. *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia* [traducción: Juan Valera], Buenos Aires, Editorial Arábigo-Argentina "El Nilo", 1945 [ed. original: Munich, 1865], 589 pp.
- Shiloah, Amnon. *Caracteristiques de l'art vocal arabe au moyen-âge*, Tel Aviv, Israel Music Institute, 1963, 23 pp.
- Sicroff, Albert A. *Los estatutos de limpieza de sangre. Controversias entre los siglos xv y xvii*, Madrid, Taurus Ediciones S.A., 1985, 377 pp.

- Stern, S.M. "Andalusian muwashshas in the musical repertoire of North Africa", *Actas. Primer Congreso de Estudios Arabes e Islámicos, Córdoba 1962*. Madrid, 1964, pp. 319-327.
- Talbot Rice, David. *Arte islámico*. México, Editorial Hermes, S.A., 1964, 286 pp.
- The World Book Encyclopedia* (TWBE). Chicago, World Book-Childcraft International, Inc., 1982.
- Vera, Francisco. *Los judíos españoles y su contribución a las ciencias exactas*. Buenos Aires, Librería y Editorial "El Ateneo", 1948, 251 pp.
- Vernet, Juan. *La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente*, Barcelona, Editorial Ariel, 1978, 395 pp.
- Vial Larraín, Juan de Dios. *Una Ciencia del Ser*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1987, 131 pp.
- Zavala, Silvio A. *Las instituciones jurídicas en la conquista de América*, 2ª ed., México, Editorial Porrúa, S.A., 1971, 621 pp.