

LA HISTORICA DANZA DE PUERTO RICO EN EL SIGLO XVI Y SUS EVOLUCIONES

P O R

María Cadilla de Martínez

Su señalamiento ante nosotros

EN erudita y reciente obra de investigaciones literarias, históricas y folklóricas, el ilustre Profesor de la Universidad Nacional del Brasil, Sylvio Júlio de Albuquerque Lima, nos señala la danza que el poeta satírico Mateo Rosas de Oquendo dijo había visto bailar en el Perú que él vivió—el del siglo XVI—a la cual allí daban el nombre de «El Puertorrico», inquiriendo detalles de ella (1). El aludido señalamiento fué acompañado por Sylvio Júlio con interesantes notas apreciativas de nuestras investigaciones folklóricas que, grandemente estimulando al sentir nos hizo anhelar el darle alguna respuesta. Con este fin hemos escudriñado durante los últimos tres años nuestro panorama histórico desde el ayer al presente y hasta incluimos, para mejor comprenderlo, el de algunos países que con nosotros han tenido estrechos vínculos por su elemento poblacional y consecuentes costumbrismos y cultura. Confesamos que no pocas veces nos invadió el desaliento inconformista sobre el resultado de nuestras explorantes búsquedas por la falta de datos de necesidad para el propósito y que para poder seguir adelante tuvimos que hacer razonamientos inductivos, comparantes y deductivos para poder determinar cuál pudo ser la mencionada, histórica danza regional y obtener evidencia de ella en sucesivas evoluciones. Con lealtad, al exponer el resultado final de nuestras pesquisas en subsiguientes párrafos, admitimos el podernos equivocar en alguna apreciación o el haber eliminado algún detalle que no nos fuera posible lograr, pero nos consolamos de ello y nos disculpamos con el lector al decirle que siempre tuvimos en mente, al realizar este trabajo, las frases del poeta y sabio alemán Joham Wolfgang Goethe que dicen: «No hay dicha más hermosa que investigar lo investigable y venerar con serenidad aquello que nos está vedado...».

(1) Sylvio Júlio de Albuquerque Lima: «*Historia, Literatura e Folklore da America Espanhola*». Ed. A. Coelho Branco, Río de Janeiro, Brasil, pág. 161.

El nombre-clave en la histórica balanza

Como indica Sylvio Júlio, Mateo Rosas de Oquendo es el único autor del siglo XVI que da fe, como testigo ocular, de la existencia de una danza en Perú con el nombre de nuestra isla, o sea, «el Puertorrico». El distinguido polígrafo mejicano Alfonso Reyes, en sus «Capítulos de Literatura Española», enjuicia a Oquendo y nos da a conocer sus interesantes *Memorias*. Por ellas sabemos que antes de emigrar dicho poeta en 1591 del Perú hacia Méjico—donde muriera en la segunda década del siglo XVII—había visto bailar en dicho país «la Zarabanda, Valona, Churumbe, Taparque, Chacona, Totarque y una danza llamada el Puertorrico» y en un romance de aguda crítica a la mujer de aquel tiempo, Oquendo dice que en Tucumán, Argentina, vió bailar «El Puertorrico, la Zarabanda y la Valona» (2). El testimonio de ese autor no deja duda no sólo de la existencia de tal danza nuestra, sino de su gran divulgación en la América del Sur.

La transportación de nuestro baile regional—como su nombre lo clasifica—al Perú está bastante justificada. Es un hecho bien sabido de todos de que cuando en 1531 Francisco Pizarro decidió conquistar el vasto territorio de aquel reino indígena con un puñado de valientes españoles, la resistencia de los naturales y la extensión de la conquista le hizo pedir mayores fuerzas para llevarla a cabo. Las dificultades para lograrlas pronto, como le era menester, le hizo volver los ojos a las colonias recién formadas en la América en las cuales, para tentar a sus compatriotas a unírsele, hizo divulgar la existencia de grandes riquezas en todo el territorio peruano. Como los barcos que entonces de España venían a la América o de ella iban para allá—por una Real Orden de Fernando el Católico—tenían que hacer escala forzosa en Puerto Rico, a causa del especial interés de aquel Monarca de hacer prosperar nuestra Isla, las noticias de las riquezas halladas por los españoles en el Perú se divulgaron tanto en nuestra tierra, que todos los colonos españoles en ella entonces no soñaban sino en trasladarse para allá. D. Salvador Brau, nuestro historiador, dice que el grito unánime de todos ellos era:

(2) *Vicente T. Mendoza, el prestigioso Presidente de la Sociedad Folklórica de Méjico en su reciente libro «La Décima en Méjico» (Ed. del Instituto de Investigaciones Folklóricas de Argentina, 1947) al referirse a ese romance de Oquendo dice que la Valona—que tiene carta de naturaleza en su país—no se baila ya, pero informa pudo bailarse antes. Véase la pág. 640 del texto de Mendoza citado.*

—«¡Dios me lleve al Perú!» (3). Temiendo la despoblación de la Isla por el elemento peninsular, nuestro Gobernador D. Francisco Manuel de Olando dictó severísimas medidas contra los emigrantes y por su propia cuenta los persiguió con barcos y lanchas por las costas insulares castigando a los que sin su permiso se ausentaban (4). Hasta se quejó al Rey solicitando no concedieran sus autoridades en las Indias permiso ni siquiera para comprar esclavos en Puerto Rico, porque en 1534 Hernando Pizarro,—hermano del Conquistador del Perú y con el propósito de llevarlos al Perú—envió desde La Española a dos naves al San Germán para comprarle ganado y esclavos y en dichas naves se fugaron unos cuantos colonos, entre ellos el Padre Guadiana, sacerdote que acababa de hacer unas valientes prédicas contra la usura. El Rey no complació a nuestro Gobernador y hasta ordenó se dejaran ir libremente, a los colonos que así lo desearan, al Perú. La emigración hacia dicho país continuó todo el siglo y hasta el siguiente hay noticias de que seguía. En el siglo XVII el poeta Antonio de Herrera—nacido en Madrid en 1620—escribió un poema épico narrando uno de esos viajes de nuestros emigrantes, en el cual iba para el Perú Gaspar Flores—el padre de Santa Rosa de Lima—con toda su familia (5). Ese hecho y el señalamiento del sitio donde ellos vivieran en el antiguo San Germán—hoy perteneciente a la jurisdicción de Sábana Grande—con la herencia del apellido de ellos para nombrarle, ha hecho que muchos—entre ellos nuestro poeta Luis Llorens Torres—han afirmado que Santa Rosa nació en Puerto Rico, pero como hemos dicho en otra ocasión, en «Costumbres y Tradicionalismos de mi Tierra», por documentos vistos en la Colección de Jesuítas del Escorial, referentes a la *Beatificación* de la Santa, ésta, de acuerdo con su *partida de bautismo*, nació en Lima.

En los relatos del descubrimiento de América por D. Cristóbal Colón y los españoles consta que, al fondear dicho Almirante con sus diecisiete naves en esta isla—que los indígenas de ella llamaban *Borinquén*, o sea, «Tierra del valiente Señor»—le puso el nombre de *San Juan*, en honor del heredero de la Corona en España. Pocos años más tarde, en 1508, un hidalgo leonés, D. Juan Ponce de León,

(3) Salvador Brau, «Historia de Puerto Rico». Ed. Appleton and Co., New York, 1904, pág. 72.

(4) Entre las medidas puestas en vigor por dicho Gobernante estaba la de cortarle las orejas y los pies a los fugitivos al darles caza. La negativa del Rey a lo solicitado por Olando está en Tapia, «Biblioteca Histórica de Puerto Rico», Imp. Marqués, 1854, pág. 458.

(5) Véase lo que sobre el particular decimos en «Costumbres y Tradicionalismos de mi Tierra». Imp. Venezuela, 1938, págs. 116-118.

Capitán en Salvaleón del Higüey, de la Española, vino de allá con permiso del Virrey de las Indias, D. Nicolás de Ovando, a explorar el Borinquén y trayendo para la empresa unos cincuenta españoles. Recibido amigablemente por el Cacique Máximo del Borinquén, Aguaybana, con guías que éste le facilitara exploró el litoral por el Este, Sur y parte del Norte de la Isla, fundando un asiento provisional en ella para dejar parte de sus acompañantes en el sitio, situado en la desembocadura del Toa, volviéndose Ponce de León a la Española para darle cuenta al Virrey de su exploración. Celebradas entonces con dicha autoridad estipulaciones para poblar y conquistar el Borinquén, Ponce de León regresó en 1509 trayéndose a su familia y a más españoles, dando así principio a la colonización con unos trescientos compatriotas, aventureros como él. Para fundar un asiento permanente donde fijar su residencia y gobierno, exploró la costa norte nuevamente, encontrando en ella una abrigada bahía, de grandes dimensiones, a la cual puso el nombre de «El Puerto Rico». Al Sur de ella, adentrada como legua y media de la costa, construyó la población primera a la cual dió el nombre de *Caparra* por complacer al Virrey Ovando. Por motivo de salubridad, pocos años después, los vecinos de la urbe pidieron al Rey su traslado a la isleta grande que estaba frente al *Puerto Rico* y, aunque Ponce de León se opusiera al traslado, los Padres Jerónimos, comisionados por el Rey para interinamente asumir la dirección de los asuntos del Virreinato de Indias, después de oír a los vecinos autorizaron el traslado que se hizo en 1521. A la nueva población, Capital de la Isla, el Papa le dió el nombre de San Juan Bautista del Puerto Rico que, por ser demasiado extenso, la costumbre acortó y designó a la Capital por *San Juan* y, para distinguirla del resto de la isla, a ésta en su totalidad aplicó el nombre de *Puerto Rico*. A pesar de que en los documentos oficiales se insistía en dar a la Isla el largo nombre de *San Juan Bautista del Puerto Rico*, en muchísimos de ellos se advierte el nombre acortado (6) y reduciéndose, como indicamos antes se hiciera por la costumbre al hablar, refiriéndose bien a la Isla o a su Capital. De ahí que todo lo referente a la primera se designara—como en el caso de nuestra danza trasladada al Perú—con el nombre aplicado desde entonces al territorio insular: *Puerto Rico*. Se comprende perfectamente que unas de

(6) En «La Biblioteca Histórica de Puerto Rico» de D. Alejandro Tapia Rivera, Imp. Marqués, 1845, desde las páginas 187 en adelante se observa en los documentos el acortamiento del nombre. Antonio de Herrera en su «Crónica General de las Indias»—que apareciera en los comienzos del siglo XVII en su Capítulo IV del Libro VII y refiriéndose al año 1508 ya aplica a la isla el largo nombre de *San Juan Bautista de Puerto Rico*.

las causas primordiales para el cambio debió ser que los buques que salían o venían a la Isla nombraban al puerto en vez de la ciudad Capital, porque efectivamente venían o salían del primero.

El elemento poblacional influyente en la creación de la danza

Al venir a poblar el Borinquén, los españoles hallaron que estaba habitado por numerosos indígenas. Para que se tenga una idea aproximada de su número, recordaremos que Fernando Colón, hijo de D. Cristóbal Colón, a quien acompañó en el viaje en que por primera vez pisaron los españoles nuestro suelo, dijo que, al venir ellos a la Isla, ella estaba poblada por 30.000 indios; Fray Iñigo Abbad, en su «Historia Geográfica, Civil y Natural de la Isla de Puerto Rico» (Editada en Madrid por A. Valladares Sotomayor, en 1788) dice que la Isla tenía entonces 600.000 indios y nuestro historiador, Dr. Cayetano Coll y Toste, en *El Libro Azul de Puerto Rico*, (editado por E. Fernández García en 1923, en New York) dice que eran 60.000 nuestros indios.

Esos nativos indígenas pertenecían a dos castas del tronco brasilio-guaraní, uno de los tres ramales etnológicos en que Alcides D'Orbigne dividiera a los indios de la América del Sur después de años de investigación (7) y que, según este etnólogo, ese sólo ramal incluía unas 32 naciones. Las tribus de esos ramales son aún más numerosas, perteneciendo nuestros indios a las que, dentro de dicho tronco indígena, reciben el nombre de *aruacas* o *narhuacas*—y, a veces, *araguacos*—y a la de los *taínos* o *galibís*. Las investigaciones arqueológicas realizadas por una *Comisión Científica*, que investigara nuestro subsuelo en los comienzos de este siglo, han revelado que los indios del Borinquén indígena constituían un foco irradial cultural en el Caribe y que su progreso era únicamente comparable al de los indios de Quisqueya o Haití (8).

Sometidos—durante la conquista y después de ella—esos indios de Puerto Rico a la esclavitud de las encomiendas, con el duro trabajo en ellas «de sol a sol»,—como dijera Las Casas—y por la resistencia que en dos guerras hicieran a los españoles, así como por su emigración a las islas cercanas, nuestros indígenas mermaron considerablemente en pocos años después de empezar el coloniaje

(7) A. Diorbigne: «*L'homme americaine del Amerique meridionale considerée sous ses rapports physiologiques et moral*». Paris, 1838-39.

(8) J. Jessie Walter Fewkes: «*The aborigens of Porto Rico*». Twentieth Annual Report of the SMITHONIAN INSTITUTION. Washington, D. C., 1913.

español; pero no tanto como dicen algunas historias, pues las Ordenanzas de Burgos del 1512 y las de Valladolid, del 1513, además de otras medidas tendientes a favorecerles y aminorar las encomiendas —que fueron suprimidas por decreto de Carlos V en 1535— les hicieron vivir en vecindad con los españoles y hasta en pueblos libres donde se reprodujeron y no creemos errado el encontrar todavía huellas de ellos en el paraje llamado LA INDIERA que, al oeste de San Germán, se extiende en dos direcciones: una hacia Yauco, y otra hacia Añasco, que reciben los nombres distintos de «*Indiera Alta*» o «*Fría*» e «*Indiera Baja*». Hasta el siglo XVIII anotan los censos en la Isla la existencia de indios naturales en ella, revelando el del 1777 que vivían 1.756 indios y el del 1787 que había 2.302 indios. Los del siglo XIX nada dicen de ellos porque en 1805 el Gobernador D. Toribio Montes ordenó que se incluyeran en la denominación de *pardos libres* y, en adelante, continuaron reseñándose de igual manera.

Después que las Ordenanzas de Burgos y de Valladolid regularizaron las encomiendas, los esclavos africanos—algunos ya habían sido traídos de España por algunos colonos—fueron solicitados y en 1518 Carlos V concedió a Lorenzo Gorrebod, Barón de la Bresse, un privilegio para introducir anualmente en América 4.000 esclavos africanos. No sabemos si las cifras del primer censo oficial, hecho en la Isla en 1530, por el Gobernador, D. Francisco Manuel de Olando, son exactas pues en lo que respecta a los indios no podían estar incluídas en ellas los que, ocultos en las montañas de la Isla, huían así de las encomiendas; pero dicho censo anota esta población isleña:

Españoles, casados con blancas	57
Españoles, casadas con indios	14
Españoles, solteros	298
	<hr/>
Total	369
Indios libres	473
Indios esclavos	675
	<hr/>
Total	1.148

Negros africanos, esclavos.	1.168
Negras africanas, esclavas.	356
Total.....	1.523 (9)

Como en *La Española* habían mostrado rebeldía los negros y hasta habían hecho la guerra a los españoles, dirigidos por el Cacique Enriquillo, acaso Olando quiso con ese censo demostrar la necesidad de que hubiera más españoles, puesto que no menciona ni a las indias encomendadas o libres, ni a sus hijos y, de igual manera, omite a las blancas españolas solteras. Es sabido que desde 1515 hasta *esclavas moriscas* fueron traídas de España. De todas maneras, el elemento indígena era influyente en los costumbrismos por su adaptación a lo ambiental y el elemento africano, algo aislado, también incluía (10); pero es indudable que los españoles, a pesar de su reducido número, por su valor y su astucia influían, más en el ambiente que los otros núcleos pobladores. Imponían sus preferencias en las costumbres al igual que en el gobierno insular ejercían completo dominio. Prueba de ello nos la da el poeta-cronista Juan de Castellanos en sus «Elegías de Varones Ilustres de Indias», después de afirmar que vino directamente desde España a la Isla y que conoció «sus primeros pobladores», hablando de lo que viera en el San Germán el Viejo, destruído por el 1528, pues dice:

«Hay justas, juegan cañas, hay torneos,
con grandes y variadas invenciones». (10).

A pesar de lo anterior, es innegable que la sagacidad unas veces, la conveniencia en otras y hasta el gusto, guió a los españoles muchas veces a adaptarse a distintas costumbres indígenas como el fumar, comer harina de maíz, hacer y consumir *pan cacabí* de la harina de la yuca; frutas de la tierra, construir viviendas a la usanza indígena, etc.

Los bailes indígenas y los importados

Gonzalo Fernández de Oviedo, uno de los primeros cronistas de Indias, quien además de haber sido Alcaide de la Fortaleza de la Española vino a Puerto Rico en 1528 y hasta señaló el sitio en

(9) S. Brau, *op. cit.* págs. 70-71.

(10) Juan de Castellanos: «Elegías de Varones Ilustres de Indias», ed. Viuda de Alonso Gómez, Madrid, 1598, Elegía VI.

que debería construirse, como se hizo, el Castillo del Morro, en su «Historia General y Natural de las Indias», cuya primera parte fué terminada en 1535 (11), dice de los bailes indígenas antillanos lo siguiente:

«ESTA MANERA DE BAILE PARECE ALGO A LOS CANTARES E DANÇAS DE LOS LABRADORES, CUANDO EN ALGUNAS PARTES DE ESPAÑA, EN VERANO, CON PANDEROS HOMBRES Y MUJERES SE SOLAZAN; Y EN FLANDES HE VISTO YO LA MESMA FORMA DE CANTAR, BAYLANDO HOMBRES E MUXERES EN MUCHOS CORROS, RESPONDIENDO A UNO QUE LOS GUÍA O SE ANTICIPA EN EL CANTAR, SEGÚN ES DICHO» (12).

El historiador Clavijero, a quien cita Rubén M. Campos al describir los bailes indígenas mejicanos (13), dijo que nuestros indígenas de América bailaban unas veces formando un círculo y otras en hileras y en ciertas ocasiones hombres solos, en otras mujeres solas y en otras en parejas de uno y otro sexo; que los indígenas en sus bailes formaban corros con ruedas dobles y triples de danzantes y hasta poniendo parejas dentro de las mismas en forma de líneas radiales a la rueda en cuyo centro se colocaban el director del baile y el tamborilero con su instrumento al cual hacía dar sonidos rítmicos siguiendo las instrucciones del director del baile.

Pedro Mártir de Anglería, Las Casas y otros cronistas de América en sus comienzos coloniales del XVI, al ocuparse de los *areyts* indígenas nos dicen que siempre eran acompañados de bailes—que nuestros indios de la Isla en su dialecto llamaban *araguacos*—a los cuales se ajustaba una música, acompañada de cantares, que variaban según el objeto a celebrarse, pues los había de amores, bélicos, religiosos, de siembras, etc. y a todos también se ajustaban ritmo y movimientos. Por ejemplo: si era el baile religioso, la música era o exaltada o lenta; si era de amores, ritmo y movimientos eran vi-

(11) En el PRÓLOGO de esa obra de Fernández de Oviedo editada por la Real Academia Española en Madrid, el año 1855, D. Amador de los Ríos dice que la primera parte de dicha «Historia General y Natural de las Indias» fué publicada en Sevilla en 1535 con el título de «Infortunios y Naufragios» y que la segunda fué publicada en Salamanca en 1547. El mismo autor le cambió el primer título a la parte primera agrupando toda su Historia con enmiendas y ampliaciones que le hiciera tal como fuera publicada por la Academia en la edición que citamos. Ella tiene el valor de haber sido hecha por un humanista bien informado y testigo de la mayor parte de las cosas que informa.

(12) Gonzalo Fernández de Oviedo, «Historia General y Natural de las Indias». Ed. de la Academia de la Historia de España citada, Madrid, 1855, t. I, pág. 128.

(13) Rubén M. Campos: «El Folklore y la Música Mejicana». Méjico, 1928, págs. 28-29.

vos; si eran bélicos, graves o exaltados y así sucesivamente. Rubén M. Campos, en su investigación ya citada, nos dice que la letra de los cantares, en su acentuación rítmica, era igual a los exámetros latinos y la música correspondiente a ella igual a la del 6/8 de nuestra música corriente. Como veremos dentro de poco, ese ritmo musical no era siempre el mismo.

Los instrumentos con los cuales nuestros indígenas acompañaban el ritmo musical de sus cantares en los bailes eran varios: el principal de ellos parece haberlo sido el *tambor*, al cual llamaban *magüey*, que tenía la forma de una H y fabricaban de un tronco de yagrumo ahuecado. Otro instrumento de percusión de ellos era el *guajey*, al cual dieron luego los españoles el nombre regional de *carracho* y de *guícharo*, que fabricaban de una planta de la familia de las curcubitáceas llamada—por sus frutos, regionalmente—*marimbo* y *candungo*, siendo el instrumento hecho del primero de esos frutos, que es más pequeño y alargado, al cual ahuecaban y le ponían—en su parte superior—ranuras paralelas para sobre ellas pasar un caracol o cualquier otro objeto que las hiciera producir el ruido sordo que caracteriza al instrumento al tocarlo. Las *maracas* o *matracas* las hacían, al igual que todavía las hacen—y también los *guícharos*—nuestros campesinos, del fruto del arbusto que llaman *higuera* (*crescentia cujetei*) ahuecando sus frutos pequeños y poniéndoles dentro piedrecitas y, para agarrarlo, un mango. D. Pablo Morales Cabrera afirma que tenían un instrumento llamado *jabao*, de tres cuerdas, que por su descripción debe haber sido antecesor del *tres* o del *tiple*, instrumentos que todavía usan las orquestas isleñas (14).

También Gonzalo Fernández de Oviedo al describir los *areytos* de nuestros indios y después de describir los bailes celebrados en ellos dice del motivo y manera en que se hacían con estas palabras:

«CUANDO QUERÍAN HABER PLACER, FESTEJEANDO ENTRE ELLOS ALGUNA NOTABLE OCASIÓN O SIN ELLA, POR SU PASATIEMPO, JUNTÁBANSE MUCHOS INDIOS E INDIAS (ALGUNAS VECES LOS HOMBRES SOLAMENTE Y OTRAS LAS MUJERES POR SÍ) Y EN LAS FIESTAS GENERALES, ASÍ POR UNA VICTORIA O VENCIMIENTO DE LOS ENEMIGOS O CASÁNDOSE EL CACIQUE O REY DE LA PROVINCIA O POR OTRO CASO, QUE EL PLACER FUESE COMÚN A TODOS PARA QUE HOMBRES Y MUJERES SE MEZCLASEN. E POR MÁS EXTENDER SU ALEGRÍA O REGOCIJO, TOMÁBANSE DE LAS MANOS ALGUNAS VECES O TAMBIÉN TRABÁBANSE BRAZO CON BRAZO ENSARTADOS Y ASIDOS MUCHOS EN RENGLES O EN CORRO, ASÍ MISMO HACEN TODOS O CASI ANDAN EN TORNO, CANTANDO EN AQUEL TONO ALTO O BAXO QUE LA GUÍA LOS ENTONA O COMO LO HACE Y DI-

(14) Pablo Morales Cabrera: «Puerto Rico Indígena». Tipografía «El Progreso», Bayamón, 1914 y reeditado en San Juan, 1932, págs. 295-296.

CE, MEDIDA Y CONCERTADA LA CUENTA DE LOS PASOS CON LOS VERSOS Y PALABRAS QUE CANTAN» (15).

Como antes hemos dicho, dos tribus de indios encontraron los españoles habitando nuestra Isla al llegar ellos a ella para poblarla. Como ambas procedían de un mismo tronco racial, sus costumbres eran similares no solamente en el espacio regional sino también a las de las otras tribus de las mismas castas que poblaban el territorio de la América del Sur desde las Pampas Argentinas al Brasil, Uruguay, Venezuela, las Guayanas, la cuenca del Orinoco hasta las Antillas. De sus características y adelantos dentro de un avanzado período del Neolítico, nos dan noticias muchos hombres de ciencia que los han investigado. Uno de ellos, Antonio Codazzi, después de explorar la cuenca del Orinoco donde encontró tribus de *galibts* o *taínos*, niega que ninguna de ellas practicara la antropofagia y los describe como hombres *valientes, robustos, altos, inteligentes* (16). Ignacio de Armas, tras un cuidadoso estudio prueba también que no eran caníbales como de ellos dijera los conquistadores (17) y el Barón Alejandro Humboldt los describe como «los hombres más valientes y robustos del globo». De sus congéneres los aruacas o narhuacas nos dan interesantes datos sobre su inteligencia, habilidades, modos de vivir y costumbres, cronistas y hombres de ciencia. Daniel Briton (18) entre éstos y Antonio Serrano nos dan abundantes pruebas de su cultura avanzada, casi transicional—puesto que conocían y trabajaban metales,—en el neolítico. Sus ramales, dice, residían hasta en las estribaciones de los Andes, siendo descendientes de «la más antigua raza de la América» (19). Las Casas, en su «Historia Natural de las Indias» (20), confirma, al describir *La Española*, su antigüedad, diciendo: «las gentes destas islas y tierra firme son antiquísimas» y del *Diario* de Colón copia esta descripción de los indígenas de la vecina isla, que eran iguales a los nuestros: «ellos son de muy linda altura, y todos grandes a una manera y más blanca gente que otra que hubiese visto destas yslas y ayer vido muchas

(15) Gonzalo Fernández de Oviedo: *Op. cit. lib. V, cap. I.*

(16) Antonio Codazzi, «*Geografía de Venezuela*», París, 1841, págs. 247 y siguientes.

(17) Ignacio de Armas: «*La Fábula de los Caribes*». Habana, 1884.

(18) Daniel Briton: «*La Raza Americana*». Ed. NOVA. Buenos Aires, 1947.

(20) Bartolomé de las Casas, el defensor de los indios de América, había terminado su «*Historia de las Indias*» en el 1539, pero la dejó a los monjes del Monasterio de San Gregorio para darla a conocer después de cuarenta años de su muerte. Véase la ed. M. Aguilar, Madrid (Con el Prólogo de D. Jacinto Reparaz) en la pág. 53 del 1927.

tan blancas como nosotros y de mejores cabellos y muy buena conversación» (21).

Aunque refiriéndose a los indios chilenos—del ramal ando-peruviano en su casta—el Padre Alonso de Ovalle nos dice que sus bailes eran *de saltos*, aunque «más moderados» que los que daban los españoles en los suyos (22).

M. Frezier—con cuya descripción de la música indígena no estamos de acuerdo—dice de los bailes de los indios de la América del Sur lo que sigue:

«PASAN LOS DÍAS EMBORRACHÁNDOSE SIN INTERRUPCIÓN Y EN CONJUNTO, PERO EL CANTO ES TAN POCO MODULADO QUE TRES NOTAS BASTARÍAN PARA EXPRESARLO ÍNTEGRAMENTE. LAS PALABRAS QUE CANTAN NO TIENEN RIMA NI CADENCIA Y EL ARGUMENTO ES EL QUE SE LES VIENE A LA CABEZA. ASÍ, ORA RELATAN LA HISTORIA DE SUS ANTEPASADOS, ORA HABLAN DE SU FAMILIA Y, A VECES, DEL MOTIVO QUE LES HA CONGREGADO. LOS QUE NO TOMAN PARTE EN LA ASAMBLEA CANTAN APARTE Y LAS DANZAS, SI ASÍ PUDIERA LLAMARSE EL BAILAR, LAS HACEN DE DOS EN DOS, AGACHÁNDOSE COMO PARA SALTAR O BAILAR, DANDO VUELTAS MÁS O MENOS COMO NOSOTROS». (23).

A pesar de la actitud negativa de este autor con respecto al ritmo musical de los bailes y de sus canciones, es interesante que anote que al bailar «dan vueltas más o menos como nosotros» o sea, como los europeos. Con respecto al ritmo musical de los cantares ya hemos hecho alusión a lo que dijera Rubén M. Campos sobre el tema, atribuyéndoles la cadencia de los exámetros latinos. Prueba, además, de que los cantares indígenas eran bellos y rítmicos la dió D. Marcos Jiménez de la Espada poniendo el siguiente cantar de siembra peruano a la Historia del Nuevo Mundo del Padre Bernabé Cobos:

«*Nuca urpisi tullí*» (mi tierna tortolita)
 «*Haway, Haway*»,
 «*Maipi charitian*» (A dónde estará),
 «*Mana ricurcani*» (Pues no la veo)
 «*Xuinguni huacan*» (Y mi corazón llora).

A falta de otro modelo musical de los bailes antillanos y por la similitud señalada por los primeros cronistas de Indias entre los indios de Quisqueya y los del Borinquén, comprobada científicamente

(21) Bartolomé de las Casas: «Historia de las Indias», ed. cit. pág. 381, Tomo I.

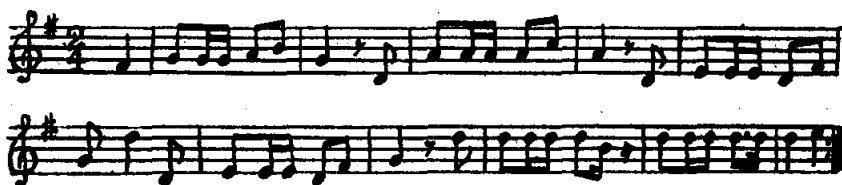
(22) A. de Ovalle «Histórica Relación del Reino de Chile», Santiago, 1888, t. XII, pág. 161.

(23) M. Frezier, «Relation du voyage de la Mer du Sur» París, MDCCXVI, pág. 58.

con los estudios hechos por Jesie Walter Fewkes tras investigaciones etnológicas de nuestro ayer indígena, creemos que se puede tomar como modelo el del *areyto* celebrado en Jaragua en 1502 por Anacaona, en honor del Virrey Ovando. Esposa del cacique Caonabo, que tuviera un fin trágico, como después lo tuvo ella, esa agraciada poetisa de la isla vecina en Jaragua,—cacicazgo de su hermano Behechio—preparó el festival del *areyto* con baile. Para este último ella eligió trescientas bellas doncellas que cantaron una canción compuesta por ella portando guirnaldas de flores, en las manos, al danzar. La letra del cantar comenzaba así:

«Aya bomba, ya bombai, (bis)
 La massana Anacaona (bis)
 Ven, ven, tavan dogai (bis)
 Aya bomba ya bombai (bis)
 La massana Anacaona (bis).

Y cuya música, según Antonio Bachiller y Morales (24) era la siguiente:



A pesar de la poca variación melódica de ese cantar indígena, su vivo aire y su métrica *en dos por cuatro* le hace un remoto eco de nuestros *seises* regionales de los cuales creemos pudo ser antecedente inspirante, motivador y que, andando el tiempo, obedeciendo a nuevas influencias, diera su compás a las danzas del siglo XIX, aunque modificando al mismo con los términos de *Andantino*, *Allegretto*, etc., que antes fueran intuitivos en la ejecución interpretante, tanto de los *seises* como de los *araguacos*.

Existen pruebas que demuestran que los españoles nos trajeron, desde los primeros tiempos coloniales, sus bailes y cantares populares. De ello ya nos hemos ocupado en «Costumbres y Tradicionalismos de mi Tierra» (25), pero no está de más recordar que los que acá llamamos en siglos anteriores *bailes criollos* y del *garabato*, no

(24) Antonio Bachiller y Morales: «Cuba Primitiva», Habana, Cuba, 1883, Cap. I. pág. 45.

(25) Publicado en la Imp. Venezuela, 1938.

eran otra cosa que refundiciones, con nuevos nombres y modificaciones ambientales, de bailes tradicionales y populares de España. Los llamados *bailes del garabato* incluían a los *seises*, que históricamente, según diremos más adelante, son los más antiguos dentro de nuestro período gestador de la colonización hispánica. Los otros *bailes del garabato*, según D. Manuel A. Alonso (26) y D. Francisco del Valle Atilas (27), eran: el *sonduro*, especie de zapateado, el que bailaban con zapatos herrados para mejor hacer sentir los pasos; las *cadena*s, que poniendo los brazos en distintas posiciones hacía a las parejas formar hileras y ruedas, y que además tenía figuras y música coreada; el *puntillanto*, que combinando ritmos terciarios y ucaternarios, se parecía al zortzisco vasco; los *caballos*, de vueltas vertiginosas como el vals; el *fandanguillo*, raquíptico engendro del *Fandango* ibérico, movido y acompasado con *maracas*; el *mariangola*, y el *mariyandá*, de saltos y contorsiones, que tenían algo de los ritmos africanos; el *curiquingue*, bailado en ruedas e hileras por una o más parejas; el *candungué*, que en Argentina se llama *candombé* y en Uruguay *candumbe* y también con aire movido, gracioso; el *montuno*, que se baila dando pasos adelante y atrás; la *bolanchera*, parecida a los bailes segovianos españoles; el *gallinacito*, *alza que te han visto*, *redova*, *escobillado* y otros similares. Ninguno de esos bailes populares regionales tuvo ni la antigüedad, ni la persistente duración que siempre ha tenido *el seis*, que aunque conjuntamente designado así hoy en la Isla, parece haber sido compuesto por más de un baile popular porque todavía, en la actualidad, sus figuras son distintas y reciben nombres singularizados, a saber: *seis enojado*, *seis bombeado*, *seis chorraeo*, *seis agarrao*. La posición de los danzantes en el *seis bombeao* recuerda no solamente a los bailes indígenas, sino a los regionales españoles llamados *de rueda*, como la *Danza Prima* asturiana, que todavía se baila con doble rueda: la de adentro, de mujeres y la de afuera, de hombres y que también, al igual que los *araguacos* indígenas, se baila al son del tamboril.

El libro *MÚSICA LIBRI SEPTEM* de Francisco Salinas nos dice que los cantares acompañantes de los bailes populares de España en el siglo XVI tenían un ritmo similar al de los exámetros y tetrametros latinos, coincidiendo en lo primero con los cantares indígenas según Rubén M. Campos. El notable musicólogo español, D. Cecilio Roda, en una descripción que nos hace—documentada y erudita—

(26) *Imp. J. Olivares, Barcelona, 1849.*

(27) *EL CAMPESINO PUERTORRIQUEÑO, Tip. J. González Font. P. R. 1887, pág. 112.*

de los bailes españoles del siglo XVI (28) dice que los había de tres clases: *aristocráticos*, o de figuras; *mixtos*, con combinaciones de los primeros y otros populares y *cascabeleros* o sea, del pueblo, regionales en su mayoría, y llamados así por acompañar sus pasos y figuras las castañuelas y cascabeles; que de éstos la *Zarabanda* era «reina y señora» y hasta en las áridas regiones de Castilla se bailaba al son del tamboril, habiéndola bailado, según Cervantes, D. Quijote, en la casa de Antonio Moreno, con sus correspondientes *cabriolas*, o saltos al aire; sus *cortados* o saltos moderados y de sesgos para evadir la mujer a su pareja que la sigue y sus *borneos* o cambios de ritmo. Añade dicho autor que esa *Zarabanda* era derivada del *zortzisco* vasco.

Mateo Rosas de Oquendo en sus Memorias, como hemos visto, informa que esa *Zarabanda* española había sido traída a la América y que se bailaba en Perú y Argentina al mismo tiempo que la danza «el *Puertorrico*». Ello no impide el pensar que pudo en algo influir para la creación de nuestra danza regional ya que, siendo tan popular en España, es seguro que fuera conocida por nuestros colonos, especialmente los vascos que después del 1511 vinieron en gran número a residir en nuestra Isla. El 25 de Julio de ese año, Fernando el Católico expidió por sí y en nombre de su hija, una Cédula Real invitando a los labradores vascos a colonizar la isla de San Juan Bautista del Puerto Rico, ofreciéndoles sufragarles los gastos de traslado, darles tierras, indios encomendados y hasta instrumentos de labranza. Los Archivos de la Casa de Contratación en el de Indias anotan la salida de España—con dirección a Puerto Rico—de muchos vascos después de esa fecha y eso indudablemente fué otro motivo que debió favorecer la introducción de la danza citada aquí (29). El no existir dato alguno que directamente acuse su difusión en la isla demuestra, además, que aquí pudo ser modificada por influencias ambientales y dársele otro nombre, como hemos visto se hiciera con otros bailes populares españoles. D. Tomás Millán aseguraba que los *seises* habían sido derivados «de un baile caballeresco español», pero nuestra creencia es que no se derivaron de un solo baile y sí de varios, tanto nativos indígenas, como españoles y hasta es posible que algún reflejo tengan de los afro-

(28) Dos CONFERENCIAS EN EL ATENEO DE MADRID. *Las mismas fueron pronunciadas los días 11 y 13 de Mayo de 1905 y tienen estos títulos: «Los instrumentos y cantos de los siglos XVI y XVII» y «Canciones de la época de Cervantes».*

(29) También Alejandro Tapia Rivera en su «*Biblioteca Histórica de Puerto Rico*», Imp. Marqués, P. R., 1845, anota *cédulas de vecindad concedidas en Sevilla a colonos vascos para nuestra isla.*

des, siendo los *seises* los más antiguos en nuestra tradición costumbrista colonial (30). Para tener mejor idea de lo que pudo ser esa danza popular española, vamos a reproducir algunos compases de ella:



La música de esa danza, que hemos tomado de una revista española (31), demuestra que aunque su compás de seis por ocho es el que según F. Pedrell diera Sarasate al Zortzisco vasco, que antes tenía un metro de 3/4, su coreografía, mejor que su música, influyó en la elaboración de nuestros *seises* y que éstos retuvieron el ritmo musical de los bailes indígenas que les dió un tinte regional. El nombre de *seises*, que se le da al conjunto de sus cuatro maneras de bailar, es también una herencia similita de una costumbre española, que introducida en nuestra isla en los albores coloniales, los hizo popularizar y arraigar. Nos referimos a la costumbre española de bailar en los templos danzas populares y que existía—desde el siglo IV de nuestra Era—en el Día de Corpus Christi en la Península Ibérica. Para dicha fiesta religiosa, la Iglesia Católica había señalado el sexagésimo día después de la Pascua de Resurrección, casi siempre Jueves y que algunas veces, por ser fiesta movable, cae el 20 de Marzo. Ese día iban *seis parejas* de danzantes al templo y delante del altar en que estaba la sagrada forma bailaban danzas populares; pero en 1545 el Cardenal Silicio de Toledo encontró inadecuadas esas danzas—que el músico español Fernando de los Infantes lograra en el Concilio de Trento salvar con la excepción integral hecha allí en favor de la música popular española—e instituyó en

(30) Véase a Fernando Callejo en «Música y Músicos puertorriqueños». San Juan, 1915, pág. 226 y siguientes.

(31) De la «Revista Hispania». Edición de Mayo del 1925.

la Catedral toledana una «Schola Musicarum Puerorum» para que se enseñaran niños a bailar, con objeto de que ellos fueran los que en dicha celebración bailaran en los templos. Por la celebridad que alcanzaran los *niños seises*—como se les designaba desde que participaban en dicha celebración religiosa—y ya preparados en Toledo para ello—en la Catedral de Sevilla donde la costumbre arraigó, nuestro historiador D. Salvador Brau llama al baile en Puerto Rico «herencia devota» (32) y la cree oriunda de Sevilla. Sin embargo, el mismo, Brau, anota que en nuestra Iglesia Catedral, en vez de *niños seises*, iban mulatos a bailar el Día de Corpus Christi. Los bailes de esos mulatos distaban mucho de ser apropiados al ceremonial religioso, como lo prueba el que en 1648 el Obispo de Puerto Rico, Fray Pedro de Padilla, indignado por su manera de bailar, echó fuera del templo a los danzantes. La costumbre al parecer no terminó en dicho día porque en 1778, otro Obispo de nuestra diócesis, D. Pedro de la Concepción y Urtiaga, en una *Pastoral* amenazó con excomunión a los que fueran a la Iglesia Catedral o a cualesquiera otra, a bailar (33). Por la misma época, o sea, diez años después, en Chile O'Higgins ordenó que en las Iglesias «no haya más música en una y otra función que la propia de la Iglesia» y seguramente para evitar faltas de respeto parecidas.

Lo de llevar música, bailes y cantos populares a las iglesias era bastante anterior y por la sabia adaptación que hiciera la Iglesia Cristiana de muchas costumbres paganas. Persas, latinos, griegos y otros pueblos convertidos al Cristianismo los tenían en sus ceremoniales paganos. Sin embargo, Luis Millet, en «Le Cant Religios Catalán» dice que fué Adam San Víctor, el autor del *Laude Sion*, quien llevó la música popular a los ceremoniales de la Iglesia Católica Romana.

Nuestro Folklore ha revelado, a unos pocos que se han interesado en su búsqueda dentro de la tradición oral, que contiene pruebas de que los españoles trajeron sus tradicionales bailes a nuestra isla. Una de esas pruebas es la versión, bastante bien conservada, de «La danza de la Muerte», que sabemos se bailaba en iglesias y cementerios de España desde el siglo XIV, que en Francia se iniciara dicha costumbre, y de la cual J. Alden Mason recogió en nuestro pueblo, una versión (34). Otras versiones son: «La danza de la Si-

(32) Salvador Brau: «Historia de Puerto Rico», ed. Appleton and Co., New York, 1904, pág. 138.

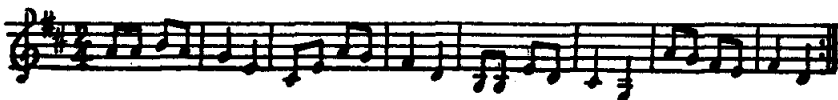
(33) Autor y obra citados: S. Brau, «Historia de Puerto Rico».

(34) Fué publicada en el JOURNAL OF AMERICAN FOLKLORE (vol. XXXI, Julio-Sept. de 1912) con notas de D. Aurelio Espinosa, el sabio folklorista de Stanford, Cal., a quien Marden dió copia de ella para informar y Espinosa

2. «*En el día veinte
vamos a la Iglesia
para ver bailar
una danza Cueca*» (37).

3. «*Para el Corpus Christi
vamos a la Iglesia
para allí bailar
una danza Cueca*» (38).

La entonación de la *copla* corresponde a las siguientes notas:



«A PESAR DE SU DILATADA VIDA DE RETORCIDAS ANDANZAS INTERNACIONALES, LA CUECA HA CONSERVADO INTACTOS LOS PRINCIPALES CARACTERES DE SU COREOGRAFÍA; AL EXTREMO DE QUE HASTA HOY PUEDE RECONOCERSE EN ELLA EL MODELO DE DANZA PICARESCA QUE ESPAÑA DIFUNDIÓ POR EUROPA Y AMÉRICA...» (39).

Ya indicamos que sobre el origen de la Cueca peruana se han hecho especuladoras teorías, pero ninguna la entronca con la que creemos que debió ser su verdadero origen, o sea, «la danza el Puertorrico», que citara Mateo Rosas Oquendo en el siglo XVI como popularizada en el Perú, a donde fuera llevada de nuestra Isla. Al nacionalizarse ésta en Perú, con la costumbre, es lógico que perdiera el nombre que Rosas Oquendo la diera y que su otro nombre—no desconocido en Puerto Rico, como hemos visto—substituyera al de su original refundición de un modelo hispánico, con elementos nativos. La discrepancia entre esas teorías originarias, demuestra su poca exactitud, en la realidad; pero desde luego, no carecen de fundamento alguno, ya que el baile es de tendencias similitas universales. Veamos algunas de las opiniones que consideramos más respetables para convencernos de lo anterior:

Eugenio Pereira Salas, el erudito investigador del Folklore chileno, afirma que la Cueca es de origen peruano y sabiamente señala el hecho histórico de existir en la mímica de las danzas universales parecidos rasgos, pero admite la posibilidad de que alguna danza traída por los esclavos del Africa a la América influyera en la refundición de algún modelo hispano para crearla (40). P. Zañudo Astrán cree a la Cueca derivada del *zorciso* vasco (41); fundando esa opinión en la similitud del ritmo de ambos bailes, pero admite que su música es también parecida a la de las *guajiras* y *habaneras* de Cuba; P. H. Allende opina que la Cueca tiene origen *arábigo-oriental*, acaso derivación de la *Zambra morisca* que, por siglos, se bailara al aire libre en Andalucía (42); Albert Friedenthal la considera «la

comprueba que antes de existir la actual evolución de la danza puertorriqueña ya se le daba el nombre de DANZA a uno de los SEISES.

(39) Carlos Vega: «La Forma de la Cueca Chilena». (Colección de ensayos del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile), Núm. II, pág. 1. Este autor cree que la Cueca se originó en el siglo XVIII, lo que desde nuestro punto de vista creemos erróneo. Sobre la Cueca este mismo autor ha hecho otros estudios. Uno de ellos apareció en «La Prensa» de Buenos Aires en 1932.

(40) Eugenio Pereira Salas: «Los Orígenes del Arte Musical Chileno». Santiago de Chile, 1941, págs. 270 y siguientes.

(41) P. Zañudo Astrán: Artículo publicado en «La Ilustración Española y Americana», Madrid, ed. del 8 de Enero del 1886, intitulado «La Zamacueca».

(42) P. H. Allende: Artículo publicado en la revista «Ercilla» del 16 de Septiembre del 1938.

más importante derivación del *fandango* ibérico» (43); Carlos Vega, describiendo a la Zamacueca—derivada de la Cueca—y llamada por ese nombre por una letra que se le aplicara—admite pudo influir en su creación alguna danza africana y aduce, como argumento, su parecido a *La Calenda* dominicana, que tiene el mismo origen (44); Benjamín Vicuña Mackenna la llama *Zamba-Cueca* porque, según él, «es, como muchos de nuestros bailes populares, del país de los negros del Africa tropical» (45); Ignacio Domeyko encuentra también que tiene reminiscencias de los bailes del Congo (46); Rafael Valdés encontró que tenía parecido con las *chinganas* que se bailan en Chile.

Eugenio Pereira Salas admite que «la Zamba, pantomima elegante, de galantería cortés» pudo influir en la creación de la Cueca. El hecho de que nuestros *seises* en el siglo XVII fueran bailados por mulatos, como dice nuestro historiador D. Salvador Brau, apoya el que tengan influencia africana; pero creemos que la misma no procede de la *Zamba* y sí de la *Bambula*, otra danza del Congo, más similar en su ritmo (47). Antonio R. Barceló en sus notas a las ilustraciones gráficas del «Almanaque Easo» del año 1946 y refiriéndose a la *Zamba* argentina, dice que ésta se deriva de la *Cueca peruana*. A propósito de esto último, recordamos que Ricardo Rojas ha descrito a la *Zamba* argentina con palabras que muy bien podrían aplicarse a describir tanto a la *Cueca peruana* como al *Seis enojao* de nuestra tierra, pues dice de su coreografía:

«ES UN ASEDIO CORTÉS DE LA DAMA POR EL GALÁN Y EN UNA CALCULADA ESQUIVEZ DE AQUÉLLA, QUE A UN TIEMPO MISMO PARECE ATRAER Y REHUIR A SU PERSEGUIDOR. EL GALÁN TRAZA ENTONCES PRIMOROSOS DIBUJOS CON LOS PIES Y ONDEA AL AIRE UN PAÑUELO DE QUE HACE EL GONFALÓN EN SU CONQUISTA, ACENTUANDO EL GESTO Y EL ADEMÁN, EL PROPÓSITO DE RENDIR A LA DAMA; PERO ÉSTA HUYE EN UN CÍRCULO CON AMARTELADO VAIVÉN; TODO ELLO AL RITMO GENTIL DE LA MÚSICA...» (48).

Sobre la Zamacueca, que como ya dijimos es derivación de la

(43) A. Friedenthal: «*Stimmen der Volker*». Berlín, 1911.

(44) Carlos Vega: «*Danzas y Canciones argentinas*». Buenos Aires, 1936, pág. 137.

(45) Vicuña Mackenna: Artículo publicado en «*Revista Selecta*», ed. del 1902.

(46) Ignacio Domeyko: Ensayo publicado en «*Revista Nueva*», ed. de Abril-Junio del 1903.

(47) El ritmo de 3-4 de *La Bambula* y sus frecuentes alteraciones nos inducen a creerla influyente en este caso.

(48) Ricardo Rojas: «*Literatura Argentina*», Buenos Aires, 1924, Vol. I, pág. 393.

Cueca y que primeramente se distinguió por ese nombre por una letra que se le aplicara, nos dice D. José Zapiola:

«AL SALIR YO DE MI SEGUNDO VÍAJE A LA REPÚBLICA ARGENTINA, EN MAYO DEL 1824, NO CONOCÍA ESTE BAILE. A MI VUELTA EN 1838 ME ENCONTRÉ CON ESTA NOVEDAD. DESDE ENTONCES LIMANOS PROVEÍA DE SUS INNUMERABLES Y VARIADAS ZAMACUECAS, NOTABLES E INGENIOSAS POR LA MÚSICA QUE INÚTILMENTE TRATAN DE IMITARSE ENTRE NOSOTROS. LO ESENCIAL DE AQUELLA MÚSICA CONSISTE PARTICULARMENTE EN SU RITMO Y COLOCACIÓN DE LOS ACENTOS PROPIOS DE ELLA, CUYO CARÁCTER NOS ES DESCONOCIDO PORQUE NO PUEDEN ESCRIBIRSE CON LAS FIGURAS CORRIENTES DE LA MÚSICA» (49).

Efectivamente: la Cueca, la Zamacueca, las *habaneras*, nuestros *seises* y *danzas* de más reciente creación, tiene algo peculiar en su música; algo del alma criolla, que no puede interpretarse sino por aquellos que han nacido en su ambiente y porque no se escriben como se ejecutan. Para convencernos más de la semejanza entre la Cueca y nuestros *seises*, vamos a oír descripciones de la coreografía de la primera y después la haremos de los segundos. La siguiente descripción de una Cueca es de Ignacio Domeyko:

«ES DIFÍCIL DAR AL LECTOR UNA IDEA EXACTA DE TODAS LAS EVOLUCIONES DE LOS DANZANTES, QUE EXPRESAN EL SENTIDO DEL BAILE CON GESTOS, CON MIRADAS, CON SONRISAS. TODO EL MUNDO SE ENTUSIASMA, EL CANTO SE HACE MÁS Y MÁS EXPRESIVO, LOS JÓVENES RODEAN A LOS QUE BAILAN PALMOTEAANDO; TODOS PARECEN ESPERAR EL DESENLACE CUANDO EL BAILE CONCLUYE EN EL MOMENTO MENOS ESPERADO EN MEDIO DEL APLAUSO Y SINCERO ELOGIO DE LOS CIRCUNSTANTES. LAS PALABRAS DE LA CANCIÓN NO CONTRIBUYEN MENOS A LA ALEGRÍA. SU SENTIDO VARÍA CONTINUAMENTE, YA TRISTES, YA ALEGRE, ORA APASIONADO, ORA IRÓNICO. A MENUDO LAS PALABRAS, VACÍAS DE SENTIDO, AL MODO DE NUESTRAS CANCIONES DE CRACOVIA, SON DIFÍCILES DE TRADUCIR A OTRA LENGUA O DE APLICARSE A OTROS BAILES. POR EJEMPLO, ESTA COPLA QUE SE CANTA EN EL MOMENTO EN QUE LA DAMA NO SE ATREVE A LEVANTAR LOS OJOS, MIENTRAS EL JOVEN, INDECISO, SE ACERCA Y SE ALEJA DE ELLA SUCESIVAMENTE:

—*Ahora sí, ahora no,
ahora sí, ahora no,
ahora sí que te quiero yo*» (50).

(49) José Zapiola: «Recuerdos de Treinta Años». Santiago de Chile, 1881, pág. 85.

(50) En MEMORIAS INÉDITAS ya citadas.

Esa última copla que describe el baile, establece otro nexo similitista entre la Cueca y nuestros juegos infantiles, pues todos sabemos que las mismas palabras se cantan en el «Arroz con leche», como puede verse en nuestro volumen sobre los «Juegos y Canciones infantiles de Puerto Rico», publicado en 1941. De la «representación, a lo vivo, de unos amores desde su principio hasta su desenlace» (51) que se hace en las escenas de la Cueca, Barros Groz dice que los espectadores animan al hombre a conseguir su objetivo de conquistar con frases como éstas:

—«¡Acércate, hombre!
—¡No seas cobardel ¡Ofrécele este mundo y el otro!»

Y que cuando ella le anima con sonrisas, mientras huye, alguien grita: «¡Aro!» y los presentes rodean a la pareja que, en el centro del corro formado, se dicen coplas como éstas:

(El) —«Tengo una escalerita,
hecha de flores,
para subir al cielo
de mis amores».

(Ella) «Dicen que no me quieres
porque soy chica.
Más chica es la pimienta,
¡Carambal y pica».

La Cueca ha variado evolutivamente y de ella se han formado, al igual que de nuestros *seises*, otros bailes de distinto nombre. En el mismo Perú ha sido suplantada por la *Marinela*, uno de sus derivados, que conserva algo de su música y mucho más de su coreografía. La música de la Cueca también ha sido transformada en sus adaptadoras épocas a otros ambientes, pues la del Perú tiene un ritmo de seis por ocho y la de Chile de tres por cuatro. Para mejor tener idea de ella, vamos a reproducir algunos compases de su música:

(51) Folleto-Conferencia de Barros Groz citada por Eugenio Pereira Salas en «Los Orígenes del Arte Musical en Chile» citados.



Los siguientes compases son de una Zamacueca del 1875 compuesta por M. A. Caro y que, completa, publica Eugenio Pereira Salas en su obra ya citada:

Nuestros *seises*, cuyo nombre se deriva de la antigua costumbre de ser solamente *seis parejas* las que iban a bailar en las Iglesias el Día de Corpus Christi los bailes populares, como ya hemos indicado, continuaron siendo designados por ese nombre después del siglo XVIII en que, como dijimos, el Obispo D. Pedro de la Concepción y Urtiaga—con la pena de excomuni6n a los danzantes—los prohibiera dentro del recinto sagrado. Para que se aprecie su parecido coreográfico con la Cueca, vamos a detallar la manera en que lo hemos visto bailar muchas veces.

Una voz, bien de la orquesta o de alg6n danzante o espectador, anuncia el primero de ellos, el «seis enojao» y las parejas empiezan a bailar siguiendo el compas de la m6sica, pero yendo la mujer delante del hombre, que la sigue, como tratando de alcanzarla y agarrarla, lo que ella evita esquivando su encuentro, pero atray6ndole con pasos, sonrisas y movimientos. Antiguamente, como en Chile y Per6, nuestros j6baros usaban el pa6uelo al cuello, casi siempre co-

The image displays five systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The music is written in a style characteristic of early 20th-century dance music. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are also some rests and dynamic markings. The overall texture is rhythmic and melodic, typical of a piano accompaniment for a dance.

lorado, que solían tomar en la mano, primero para lanzarlo al aire detrás de la perseguida pareja y luego, para que la mano que tocaba la de ella tuviera una delicada separación. Después de un rato de bailar así las parejas, la voz dirigente vuelve a gritar «Seis agarrao» y las parejas se unen para bailar enlazadas teniendo él en su mano derecha la izquierda de ella y cogiéndola con la otra por la cintura. Tras otro rato de bailar así se vuelve a oír la voz dirigente o de algún espectador o danzante gritar: «¡Bomba Fulano y Zutana!» y

en seguida silencian los instrumentos y los presentes forman una rueda o corro alrededor de la pareja nombrada que queda en el centro del espacio formado por dicha rueda, parada. Los aplausos animan el espectáculo y cesan cuando la pareja citada se dice *bombas* o sea, coplas o versos, que todos celebran otra vez con aplausos, antes de tocar la música nuevamente y seguir el *Seis agarrao*. He aquí un ejemplo del diálogo que con esas bombas sostienen él y ella:

(El) —«*Tú dices que no me quieres.
Yo digo que no es verdad,
que cuando la tórtola salta
es porque quiere anidar*».

(Ella) —«*De palabras de los hombres
yo no me quiero fiar,
que en amor son traicioneros.
Vengan pruebas, valen más*».

El decirse coplas en los bailes es una antigua tradición de Castilla (52) que substituyó al cantar indígena en ellos. Después que varias parejas se dicen coplas es anunciado el «*seis chorraeo*», que con aire más vivo, acelerado a veces, hace a las parejas danzar hasta rendirse o terminarse el baile. Las coplas, como se ve por los anteriores ejemplos, son a veces apasionadas; otras, irónicas, filosóficas y hasta humorísticas. A veces la cuarteta octosilábica es substituída por otra clase de estrofa.

Los siguientes compases son ejemplo de la música de *los seis*:

(52) Véase a Narciso Alonso Cortés en «*Cantos Populares de Castilla*». Ensayo publicado en «*Revue Hispanique*», de París. Volumen XXXII.

Las últimas evoluciones

La gestadora y persistente influencia del *Seis Regional* no se le escapó a nuestro sagaz historiador D. Salvador Brau quien, en «La

Danza Puertorriqueña» (53), dice de nuestros *bailes del garabato* tradicionales:

«EMPUJADOS POR CORRIENTES CIVILIZADORAS HACIA LAS ÚLTIMAS CAPAS POPULARES, HAN IDO DESAPARECIENDO POCO A POCO DE ESTE ÚLTIMO REFUGIO, LOGRANDO SALVARSE ÚNICAMENTE EL *seis*, QUE, TRANSIGIENDO CON LA INVASIÓN, Y HACIENDO CONCESIONES A LAS MODERNAS EXIGENCIAS DEL GUSTO, HA LOGRADO PENETRAR EN LOS CÍRCULOS MÁS EXIGENTES DE LA BUENA SOCIEDAD. EN ESTOS BAILES TRADICIONALES DE NUESTRA TIERRA, LA CELERIDAD DEL MOVIMIENTO, LO JUGUETÓN DEL RITMO MUSICAL, EL VÉRTIGO DE LA CADENCIA, LA COMBINACIÓN DE LAS FIGURAS, EL PALMOTEO DE LOS ESPECTADORES Y HASTA EL CANTO UN SI ES NO ES MONÓTONO Y PLAÑIDERO, CON QUE LAS VOCES ACOMPAÑAN Y VIVIFICAN EL RASGUEO SORDO DE LOS INSTRUMENTOS, REVELAN, AL JUICIO DEL OBSERVADOR MENOS PERSPICAZ, LA ÍNDOLE GENUINA DE SU PROCEDENCIA».

Exactamente eso ocurrió para las últimas evoluciones del *Seis*—nuestro más ancestral vestigio de la danza «el Puertorrico» del XVI—porque el mismo hizo transformar dos bailes que fueron introducidos en la Isla con la corriente emigratoria—que del 1800 al 1832 nos aumentó en más de un setenta y cinco por ciento la población insular—y las orquestas militares. Veamos cómo sucedió:

Fernando Callejo (54), entre otros autores nuestros, dice que de Venezuela fué traída a nuestra isla, entre otros bailes como la Cachucha, el Rigodón, el Minuet, el Danzón, la *Contradanza española*. Como sabemos, ésta había tomado carta de naturaleza en España después de 1714, en que cortesanos franceses vinieran a la Corte de Felipe V trayendo «La Contradanza Francesa» o *cerrada*, que por sus ceremoniosas figuras se diferenciaba de la *contradanza abierta* o inglesa, que era de saltos (55). Transformada en España, se le dió el nombre que antes dijéramos y quedó compuesta de dos partes, cada una de 16 compases, de los cuales cuatro eran para cada figura, menos la cuarta, que era de dos compases.

Pronto esa *Contradanza española* sufrió tan grande transformación en nuestra isla que, no solamente perdió al *bastonero* dirigente de sus figuras, sino que éstas desaparecieron y de ella quedó solamente el primer nombre, porque se la designó con él, añadiéndole el

(53) Salvador Brau publicó ese ensayo en la colección intítulada «Escritos de Puerto Rico», publicada por José González Font en Barcelona, en 1905. Véase pág. 38 de la misma.

(54) Fernando Callejo: «Música y Músicos Puertorriqueños». Ed. Cantero, P. R., 1913.

(55) Para mejores informes sobre la *Contradanza*, véase a Carlos Vega en «La forma de la *Contradanza*», publicado en «La Nación», ed. del 4 de Octubre de 1938.

de la región. Para que se pueda apreciar cómo influyó el *Seis* en ella, oigamos su descripción hecha de ella por D. Manuel Alonso, recordándola en Barcelona, en 1847, en que terminó su notable obra sobre costumbrismos nativos (56):

«LA *Contradanza puertorriqueña* ES EL BAILE MÁS EXPRESIVO QUE PUEDE IMAGINARSE: ES UN VERDADERO POEMA DE FUEGO Y DE IMÁGENES SEDUCTORAS; ES, EN UNA PALABRA, LA HISTORIA DE UN AMOR AFORTUNADO. ÉMPIEZA LA DANZA... LA BELLA ES SOLICITADA POR UN AMANTE, QUE CUALESQUIERA QUE SEAN LOS OBSTÁCULOS, HALLA SIEMPRE EL MEDIO DE ENCONTRARSE CON EL OBJETO DE SU CARÍÑO; LAS DIFERENTES FIGURAS REPRESENTAN, MUY A LO VIVO, LOS INCONVENIENTES DE PARTE DE UNOS Y LA PROTECCIÓN DE OTROS: EN EL PRINCIPIO, APENAS SE ACERCAN VUELVEN A SEPARARSE; CADA VEZ SE DETIENEN ALGO MÁS; LAS MANOS DEL JOVEN TOMAN LAS DE SU QUERIDA; TOCA SUS BRAZOS, SU CINTURA, Y POR FIN, UNIDOS ESTRECHAMENTE, SE ENTREGAN AL PLACER EN MEDIO DE TODOS SUS COMPAÑEROS, QUE CELEBRAN CON IGUAL REGOCIJO LA UNIÓN DE DOS SERES QUE SE ADORAN» (57),

Para el 1839 ya estaba hecha esa evolución, según Brau, y los hombres ya elegían sus parejas de las damas que, frente a ellos, se situaban. Del 1832 al 1840 una nueva modificación de la *Contradanza puertorriqueña* se hizo por la influencia de un nuevo baile cubano: el «Upa», llamado también «merengue», que las Bandas de los Regimientos de la Guarnición de la Capital (especialmente el de León) tocaran en las *retretas* que ellos amenizaban en la plaza principal de la ciudad. A esas orquestas se sumó la de la Sociedad Filarmónica de nuestra Isla. La danza cubana ganó popularidad en todas las esferas sociales porque su ritmo era de *dos por cuatro*, como el *Seis* y se bailaba de manera parecida; pero mucho más sensualmente en sus movimientos, lo que hizo que el Gobernador D. Juan de la Pezuela la prohibiera. Oigamos a D. Salvador Brau comentarla y apuntar su parecido con *el seis*:

«ESTA NUEVA DANZA HABANERA, ESCRITA, COMO LA CONTRADANZA ESPAÑOLA, EN COMPASES DE DOS POR CUATRO, OFRECÍA LA PARTICULARIDAD DE SUBDIVIDIRSE EN DOS PARTES: LA PRIMERA, COMPUESTA RIGUROSAMENTE DE OCHO COMPASES REPETIDOS, UN TANTO PAUSADOS, SIN CADENCIA BAILABLE, Y LA SEGUNDA CONTENIENDO IMPRESCINDIBLEMENTE OTROS OCHO, REPETIDOS TAMBIÉN, PERO AGI-

(56) «EL GÍBARO», que publicó nuestro compatriota el Dr. Manuel A. Alonso en la Imprenta de Juan Olivares de Barcelona en 1849, pero estaba terminada por su autor dos años antes.

(57) Manuel A. Alonso, EL GÍBARO. Ed. cit. (Bailes III y IV).

TADOS, JUGUETONES, PERCIBIÉNDOSE EN SU RITMO ALGO DEL ESCOBILLADO BULLICIOSO DEL *seis*, SOBRE TODO, DEL QUE HEMOS OÍDO DESIGNAR EN NUESTROS CAMPOS CON EL NOMBRE DE *sangre viva*» (58).

D. Braulio Dueño Colón, uno de nuestros grandes compositores musicales en su «Estudio sobre la Danza Puertorriqueña» (59), dice que el Upa—al cual además de *Merengue* se le designaba con el nombre de «baile a dos»—estaba tan popularizado para el 1835, que casi todos los demás bailes, menos el *Seis*, se habían desterrado; que solamente en los bailes de la alta sociedad alternaba con la *Contradanza puertorriqueña*. Fernando Callejo (60) y el mismo Dueño Colón dicen que para el 1840 el Upa había influido para una nueva creación musical y de baile que se llamó «danza puertorriqueña»—de cuya aparición Brau señala fecha posterior—y que Julián Andino, famoso ya por sus creaciones musicales interpretadoras de los *Seises Regionales*, fué su creador, con la danza «Margarita», que aunque tenía del Upa semejanza en sus divisiones de los compases, tenía el ritmo del *dos por cuatro* del mismo y del *Seis*, modificado por los términos *Andantino* y *Allegretto* y, además, un aire vivo, criollo, como el del *Seis Regional* que acentuaba un acompañamiento en *tresillos elásticos*, o sea, que se tocaban distintos a como estaban escritos: como una negra y dos corcheas, o como una *corchea y dos dobles corcheas*.

La nueva danza ganó gran popularidad cuando el Gobernador Pezuela, en 1856, suprimió el Upa, al que reemplazó, por parecersele en su estructura y tener el aire vivo de los bailes criollos, que Brau dijera era «rápido, retozón, en la nota que salta» y semejante a «el agitado revoloteo del colibrí». Características que luego fueron modificadas en posteriores creaciones de la danza por el uso de los términos *Andante*, *Andantino* y *Allegretto*. Los 16 compases iniciales del paseo en el Upa fueron reducidos en la nueva danza a ocho, aunque los del baile aumentaron hasta 130; pero luego, después del 1850 fueron reducidos a 65. Además la música sufrió variaciones aunque siempre conservó su acompañamiento con los tresillos elásticos, prevaleciendo la forma que le diera Andino, o sea, de tocarse como una corchea y dos semicorcheas, aunque en realidad no estuvieron escritos así, en sus compases.

Incorporado el *güiro* indígena a las orquestas nativas en 1853,

(58) S. Brau, en «Escritos de Puerto Rico», citado.

(59) Monografía premiada por el Ateneo de Puerto Rico en 1915 y que su propio autor nos dió a conocer.

(60) Fernando Callejo: «Música y Músicos Puertorriqueños», citado, pág. 215.

no sin antes sufrir los güireros (61) persecuciones de los Corregidores, la danza fué interpretada con mayor colorido regionalista. Los músicos isleños también cooperaron a su transformación dándole más acentuado sabor criollo. Uno de ellos, Santaella, en 1855 compuso «La Mulata», en la cual, como su nombre indica, hay reminiscencias negroídes. Para que pueda apreciarse cómo la nueva danze tenía perfecto matiz regional, oigamos lo que dijo el autor—que se supone fuera D. Antonio de la Escosura, Intendente de la Isla—de una «Descripción de las Fiestas Reales que la ciudad de Puerto Rico celebró en 1858»:

«LA DANZA ES COSA DELICIOSA: NO ES BAILE DE MUDANZAS, SINO DE MELINDRES, NO ES DE GRANDES ACTITUDES Y GIROS, SINO DE MOVIMIENTOS DELICADOS; NO ES DE ARTIFICIO, SINO DE NATURALIDAD; NO ES, POR ÚLTIMO, DE MAESTRÍA, SINO DE ENLACE; PERO A LA VERDAD, DE ENLACE ÍNTIMO, Y TAN INTIMO, QUE PARECE ALGO OCASIONADO A LUDIMIENTOS Y ENCUENTROS INEVITABLES...». «SE PUEDE ASEGURAR QUE AL OÍR UNA DANZA TODOS LA BAILAN, PORQUE HASTA LAS PERSONAS QUE POR SU EDAD O POR OTRAS CAUSAS NO QUIEREN PONERSE EN ESCENA, O MUEVEN SUS CUERPOS LIGERAMENTE, O HACEN ESGUINCES DE CABEZA O CUANDO MENOS ACOMPAÑAN CON LOS ACOMPAÑADOS Y LIGEROS GOLPES DE SUS BASTONES AQUELLOS SONIDOS CONCERTADOS, QUE NO SÓLO AGRADAN AL OÍDO, SINO QUE AFECTAN Y CONMUEVEN EL SISTEMA NERVIOSO POR EL CARÁCTER ESPECIAL Y LA NATURALEZA PARTICULARÍSIMA DE SUS ACORDES, CADENCIAS Y CONSONANCIAS» (62).

En la nueva danza regional los ocho primeros compases, como en el Upa los primeros dieciséis, eran dedicados, con un aire *Andante*, al paseo. El galán, que elegía la mujer preferida para acompañarle en el baile, la ofrecía el brazo derecho, que ella aceptaba y la paseaba por el salón. De esa manera eliminado el movimiento perseguidor del hombre a la mujer del *Seis enojao*, se daba por sobreentendido todo otro detalle de la conquista de ella, pero quedaba, para la parte bailable, la reproducción—que dijera Brau—del *Seis Regional* llamado «sangre viva» o sea, el *Seis agarrao*. Durante esta parte, en que realmente comienza la pareja a danzar, ella reclina en el hombro derecho del caballero su brazo izquierdo, le deja estrechar su mano derecha la izquierda de él y que con la mano derecha él también la estreche la cintura, atrayéndola sobre su pecho

(61) Ese nombre, según Brau, les fué aplicado por Luis Moreau Gottschalck, el famoso músico alemán, quien en 1830 viniera a la Isla e impresionado con la música de ella sacó los aires de su famosa creación musical BAMBOLA.

(62) Véase a ESCRITOS DE PUERTO RICO, citado, en las páginas 44-48.

la cabeza y torso mientras ambos, con los pies van siguiendo el ritmo dulce de la música. A ratos simulan deshacerse para volver a apretarse uno contra el otro más estrechamente...

Las interpretaciones de la danza regional fueron adquiriendo, con el tiempo y los nuevos autores de ellas, matices distintos. Siempre prevaleció el compás de dos por cuatro; pero algunos autores lo alteraron y casi todos lo modificaron con los términos de *Andantino*, *Allegretto*, etc. En algunas danzas el aire fué vivo, sensual; pero en otras fué melancólico. Una de las danzas que tiene marcado matiz negroide y que empieza con el dos por cuatro cambiándolo luego por tres por cuatro, es la «MULATA» del compositor nativo Santaella, escrita en 1855. Veamos algunos de sus compases:

The image displays four systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' (forte). The first system begins with a double bar line and a key signature of one flat. The subsequent systems continue the piece, showing the intricate rhythmic and harmonic structure of the dance's accompaniment.

La anterior danza, «La Mulata», ofrece la particularidad también que, después de sus primeros dieciséis compases, cambia el

ritmo inicial de dos por cuatro al de tres por cuatro y marca su aire con un *Allegretto* sostenido.

Otra danza que puede considerarse típica de esa fase evolucionante de nuestra danza regional, es la danza «No me toques», del músico ponceño Juan Morell Campos (1857-1895) que contrasta en gracia, viveza, con sus posteriores danzas sentimentales, melancólicas. He aquí algunos compases de olla, que pueden dar idea de su aire:



En la segunda mitad del siglo XIX la «danza puertorriqueña» fué no solamente la favorita de nuestros compositores musicales y del pueblo, sino que hasta una de ellas, «La Borinqueña», se convirtió en nuestra danza-himno porque al ser compuesta por un catalán, D. Félix Astol,—venido a la Isla como tenor de la Compañía de Opera de Stefano Busatti en 1842—identificado con nuestro ambiente, donde se quedó residiendo y fundara su hogar, la compuso en Mayagüez, en 1869, y sirvió para que algunos patriotas,

entusiasmados con su música, le pusieran letras patrióticas en vez de la galante a la mujer portorriqueña que le pusiera su autor.

La sola reseña de nuestras danzas por autores de ellas, necesitaría volúmenes para poderles hacer justicia citando sus nombres y galanuras de su producción. Por esa razón no intentaremos dar sino unos pocos nombres de aquellos que iniciaron su actual modalidad artística; uno de ellos, Juan Morell Campos, ya citado, y quien con sus danzas «Felices Días», «Laura y Georgina», «Alma Sublime», elevó su composición a la categoría de un sentido poema amoroso-musical. D. Manuel Tavárez (1848-1880)—y quien desde los quince años tuvo grandes maestros de música, entre ellos los del Conservatorio de París—le dió a la danza regional una factura brillante, una modalidad artística cadenciosa, de perfección indiscutible en su género. El compuso otra «Margarita», que se diferencia bastante de la de Andino en la tonalidad, pues la de aquél era criolla en su música y la de Tavárez era romántica y más acabada en su técnica. Simón Madera (nacido en 1862) siguió la huella romántica en «Mis Amores» y Angel Mislán, sobretodo en la «Sara» tuvo una modalidad bastante original. Jesús Figuera, Luis R. Miranda, Rafael Balseiro y muchísimos otros autores han elevado la danza a regiones de excelsitud, que la hacen ser legítimo orgullo del Arte Musical nativo.

Sintetizando

Más que difícil es, dentro de una evolución tan prolongada como la que acabamos de reseñar, mucho más teniendo en cuenta las nebulosidades del siglo XVI, decir exactamente cómo era nuestra danza regional en ese siglo. A pesar de ello, no vacilamos en afirmar que ella fué producto de una herencia modificada por el ambiente y que con los *Seises Regionales*, que no fueron otra cosa en principio que *bailes populares*, ella siguió dando, aunque modificada, inspiración y continuidad al baile en Puerto Rico.

Actualmente, entre la Cueca, la Zamacueca, el *Seis* y la *Danza Puertorriqueña*, existen diferencias innegables y similitudes. Las dos primeras son más pausadas en su discurso melódico que el *Seis* y éste, a su vez, es algo más lento que la danza festiva regional, de la cual es un buen ejemplo la llamada «Yamburí». Armónicamente advertimos que la Cueca y el *Seis*, comparadas con el más popular baile español, la Zarabanda, en el siglo XVI, demuestran que ésta última tiene modulaciones a otros tonos de que carecen ellos. Am-

bos bailables están armonizados de forma que se alternan dos compases sobre el acorde de la tónica y dos sobre el acorde de la dominante, aunque el orden de dicha armonización sea inverso en uno y otro baile. Ni en la Zamacueca, ni en el Seis, se usan acordes contruídos sobre la subdominante supertónica mediante ningún otro tono de la escala. Tampoco existen cambios a tonos relativos cercanos o distantes. La Zamacueca comienza sobre el acorde de la dominante y en el tercer compás cae sobre la tónica mientras que el Seis comienza con el acorde de la tónica y en el tercer compás cae sobre la dominante. Esta circunstancia dan a la Cueca y a la Zamacueca un carácter femenino y al Seis uno opuesto. Armónicamente una danza como «No me toques», difiere bastante de los anteriores bailes citados puesto que en ella hay modulaciones—que desde luego corresponden a su época—a tonos relativos y hasta distantes. En ella se encuentran acordes contruídos sobre la supertónica, submediante y otros tonos de la escala. Desde luego que, como ya hemos dicho, estas características de nuestra danza actual es lógica consecuencia del progreso en que ahora se vive y dentro del cual fuera creada, por autores con pleno conocimiento de la Música y de su estructuración. En la Cueca y el Seis no podía ocurrir otro tanto porque ambos bailes han sido de creación y cultivo del pueblo y de sus elementos que solamente de manera intuitiva interpretaron el sentir. Rítmicamente hay muchos detalles que indican la continuidad evolutiva de la Cueca o de una danza similar precedente a ella con el Seis y de éste a la actual danza festiva regional. Por ejemplo: hay abundancia en ellos de notas sincopadas y a contratiempo, preponderando ellas en la melodía y que se repiten en el acompañamiento de la danza actual. La agitación rítmica que se observa en la Cueca y Zamacueca es más notable en el Seis y mucho más acentuada en la danza festiva regional. En la coreografía de la Cueca y el Seis—como hemos visto en las coplas y otros detalles—el parecido es notable hasta en detalles como el del pañuelo que todavía al bailar la primera ondean peruanos y chilenos y que antes se usaba por nuestros campesinos quienes usualmente lo llevaban atado al cuello y de allí lo desataban al bailar con el mismo objeto, como después se usara en la danza para la mano que apretaba la cintura de la dama.

Históricamente hay otros detalles que indican la similitud de la danza peruana con nuestros bailes citados. Un solo ejemplo, el siguiente, puede ilustrar sobre el particular:

Poco después del alzamiento revolucionario en Lares, en 1869,

en Mayagüez—donde pasaba unos días en la casa de un amigo— D. Félix Astol, a quien ya aludiéramos por su creación, dió a conocer la danza que él compuso y a la cual dió el nombre de «La Borinqueña». Al poco tiempo de popularizada dicha danza y de ser aclamada como el himno regional, se dijo que la danza era *peruana*, que había sido compuesta por un autor de aquel país llamado Alceró Marques Becerra y que con el nombre de «La Peruana» había sido hasta publicada por la Sra. Pardo Padrón en Perú (63). Por el testimonio de quienes vieron su estreno y a Astol componerla, fué refutado el infundio; pero hasta en Puerto Rico le nació a la danza otro autor, pues F. Nazario dijo que era del músico de San Germán, Francisco Ramírez. Y era que la danza esa, fiel intérprete del criollismo, común tanto en nuestra Isla como en el Perú, tenía reminiscentes notas y el aire que hacía inconfundible su herencia de aquella desaparecida danza «El Puertorrico», que desde el siglo XVI viene dando matices distintivos a nuestras danzas del país.

(63) En dos artículos que aparecieron en LA PRENSA de Nueva York y correspondientes a las ediciones de dicho periódico del 24 y 30 de Mayo de 1927 se alude a un artículo sobre el origen peruano de la danza que apareciera en LA DEMOCRACIA, donde un autor de nombre José Antonio Badreño así lo afirmara. El último de esos artículos de LA PRENSA es de F. Nazario y allí es donde éste dice que la danza era de otro autor de nuestra Isla, como hemos indicado.