

EMILIO RODRIGUEZ DEMORIZI

Música y baile en Santo Domingo

Prólogo del Dr. Enrique de Marchena Dujarric



COLECCION PENSAMIENTO DOMINICANO

Librería Hispaniola, Editores.

SANTO DOMINGO, REPUBLICA DOMINICANA

1971



Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia



EMILIO RODRIGUEZ DEMORIZI

Música y baile en Santo Domingo

Prólogo del Dr. Enrique de Marchena Dujarric



Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

Librería Hispaniola, Editora
Santo Domingo, R. D.,

1971

COLECCION PENSAMIENTO DOMINICANO

Director: Julio D. Postigo

Impreso en la República Dominicana
Printed in the Dominican Republic

VOLUMEN 48



Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

Propiedad del autor
Queda hecho el depósito que marca
la Ley 11.732

EN MEMORIA

DEL LIC. MANUEL DE JS. TRONCOSO DE LA CONCHA
Y DEL MAESTRO JOSE DE JS. RAVELO.





PROLOGO

Por Enrique de Marchena Dujarric

La musicografía no ha sido exclusividad de compositores o musicólogos. Al través de las épocas, cuando la inquietud de la investigación o la ordenación de los estilos o etapas por las cuales ha pasado el arte musical en los pueblos del universo —aún mucho antes del Arettino— han necesitado de alientos, aquella especialidad ha tenido que intervenir con juicio realista mientras en el fondo ha estado revestida de espiritualidad y emotivismo. Y esto lo decimos para justificar que Emilio Rodríguez Demorizi, incansable e infatigable trabajador en el campo de la historia; amante del folklore, las artes y todo cuanto ello envuelve, tiene derecho con plenitud de méritos, a escribir lo que hoy introduce como Música y Baile en Santo Domingo, parte tan sólo de otras dos obras que completan su interés en la materia y que con Para la Historia de la Música en Santo Domingo y Apuntes para un Diccionario de músicos dominicanos, constituirá desde ya fuente y asidero para que las generaciones actuales y futuras, pensadores, musicógrafos, académicos, sociólogos y artistas, tengan el acervo auténtico y amplísimo que el autor ha impreso, reconocidamente, en su nutrida contribución a la bibliografía dominicana.

Música y Baile en Santo Domingo en muchos aspectos sostiene o abre surcos sobre tesis y criterios que se relacio-



nan con algunos géneros de la demótica nacional. Capítulo por capítulo rebosa lo autóctono, y con ello una admirable sencillez del mensaje que estructura el panorama caprichoso y discutido, a veces, de la musicalidad de la República Dominicana.

Hemos llegado a hojear este libro con íntima fruición, nacida en el convencimiento de que sus páginas encierran la gracia de una efusiva sinceridad, jaloneando todas las facetas que conforman la obra misma. Es tan variado y realista su plan y trae tras sí tanta dominicanidad que ha de formar parte importantísima entre aquellos estudios considerados como necesarios e indispensables para el análisis de la música de América. Cosas de Negros, de Vicente Rossi, ilustre musicólogo argentino, dejó huellas imperecederas así como la francesa Margarite D'Harcourt en sus incursiones en el arte incaico. La nunca atenuada actividad de Eduardo Sánchez de Fuentes y Fernando Ortiz en Cuba; Rubén M. Campos y Carlos Chávez en México; Francisco Curt Lange en Uruguay y en Latinoamérica; Pedro Henríquez Ureña —para nosotros inmortal— Esteban Peña Morell, Julio Arzeno, Flérida García de Nolasco y Juan Francisco García en nuestro país, han contribuido a enriquecer con sus conceptos los archivos de quienes han dedicado tiempo preciosísimo en la investigación de los orígenes, ritmos, instrumentos, folklore literario y musical de la América.

Rodríguez Demorizi trae una armazón distinta y quizás porque aclara no ser musicógrafo, o sea, escritor sobre música, es lo que más nos intriga en sus exposiciones. Pero, ¿qué podrían decir aquellos que lo son, si hojeando estas páginas abundantes en episodios, datos históricos, relatos e incidencias se tiene de presente una sensible amalgama de bellísimos recuentos sobre un tema apasionante como lo es la música y el baile de nuestro Santo Domingo. . . ?



Desearíamos llevar al lector al través de aquellas páginas nutridas de picarescas pinceñadas costumbristas; de la enumeración —por así decirlo— cronológica y atinada de bailes, instrumentos y todo cuanto a esto se hermana y se confunde con un solo propósito aparentemente inconsciente: hacer patria. Se hizo cuando nuestro “merengue” recibió el fuego crítico de un grupo de jóvenes cultos de la generación del Siglo XIX; se formó y estructuró cuando desde antaño se conservaron raíces y orígenes en nuestro arte musical popular o serio; se consolidó en fin, después del inmortal Juan Bautista Alfonseca, con Pablo Claudio, José de Jesús Ravelo, Peña Morell y Juan Francisco García, para nosotros columnas imperecederas y altísimas de nuestra evolución musical.

Rodríguez Demorizi ha escrito un libro, por así decirlo —y porque mucha gente pensará también en esto— aparentemente alejado de su metodología y ortodoxia habitual. Es que en el consagrado escritor y sobre todo en el investigador, existe una razón de ser que le impulsa a incursionar en campos que parecería, y es aquí dónde sería errado creerlo así, como vedado a sus clásicos afanes. Lo hizo ya una vez con el Refranero Dominicano; lo repite ahora con los atractivos aspectos que llenan un vacío en la musicografía dominicana.

No debemos entusiasmarnos pura y simplemente con la lectura de MUSICA Y BAILE EN SANTO DOMINGO, y apreciarla como una relación de situaciones pasadas en una faceta de nuestra vida nacional. El volumen que con alto y privilegiado honor prologamos, será de ahora en adelante elemento valioso de consulta e ineludible compañero de quienes se interesan en la morfología de nuestros géneros de danza así como de nuestros instrumentos. Después de todo, el Santo Domingo de ayer y de hoy tiene preesas para



enorgullecerse de sus valores tradicionales y de su espiritualidad.

Rodríguez Demorizi no hace otra cosa que eso: ofrecernos un pedazo de Patria en una nueva producción de su fecundo intelecto.

Santo Domingo,
Mayo de 1971.



L I M I N A R

Cuando por el ya lejano 1945 aparecían estas páginas en el diario La Nación, dos queridos y respetados amigos, el Lic. Ml. de J. Troncoso de la Concha y el Maestro José de Jesús Ravelo, me instaron a recogerlas en libro.

La modestia de tales escritos y sobre todo la circunstancia de no ser músico ni mucho menos, no dejaron que prendiese en mí el generoso estímulo de tan ilustres amigos; mas hoy, atribuyéndoles algún valor documental y por lo mismo alguna utilidad, cedo al fin a las instancias de Don Chuchú y de Don Pipí, como les llamábamos todos, y reúno, remozadas con algunos apuntes nuevos, las olvidadas páginas.

Sea, al menos, grano de arena en la aportación a la bibliografía dominicana de la sugestiva materia —la música y el baile— que ya cuenta con doctos trabajos, entre otros de Esteban Peña Morell, del Maestro Ravelo, de Julio Arzeno, de Juan Francisco García, de doña Flérida de Nolasco, del Dr. Enrique de Marchena Dujarric, de Julio Alberto Hernández y de Luis Rivera, y con el estudio, en preparación, de la admirable pianista Aida Bonnelly de Díaz Grullon.

E.R.D.





DE NUESTRA CULTURA MUSICAL

Volvamos a lo antiguo.— Verdi

Desde temprano hubo en la Española agrupaciones que fueron echando las bases de la tradición musical dominicana. Contó la Catedral de Santo Domingo, desde su erección, con Chantre y Organista y Coro, y con músicos como Cristóbal de Llerena, nacido junto al Ozama en 1540, “hombre de rara habilidad, porque sin maestro lo ha él sido de sí mismo, y llegado a saber tanto latín que pudiera ser catedrático de Prima en Salamanca y tanta música que pudiera ser maestro de Capilla de Toledo”, según decía el Arzobispo López de Avila en carta de 1588 a Felipe II.

En las Universidades de Santo Domingo fundadas a mediados del siglo XVI existía la cátedra de música, cuya principal misión debió de ser proveer de músicos a las capillas de las iglesias de la Isla. Y en el Seminario de San Fernando, de 1792, existía un *Curso de canto llano*. No hay, sin embargo, de ese largo período de tres siglos, noticias de composición musical apreciable. Apenas aparece, junto al cálido elogio de la maestría de Llerena, la larga lista de organistas y chantres de las viejas iglesias de la Colonia.



El *ambiente musical* se mantuvo en festiva animación no obstante las vicisitudes de la parte española de la Isla: hay un piano, en la ciudad, en casa del Dr. Segura, en tiempos de la dominación francesa; abundan las orquestas bajo la *España Boba*; y en los oscuros días del dominio haitiano se aprende, como Duarte, la flauta y la guitarra. (*)

Pedro Henríquez Ureña señala que la sólida cultura colonial de Santo Domingo se extendía a la música. En efecto, fue un dominicano, el Dr. Bartolomé Segura y Mieses, quien llevó a Cuba el primer piano en que se dieron allí los primeros conciertos, en los comienzos del siglo pasado; y asimismo el compositor de música religiosa, el dominicano Victoriano Carranza, contribuyó con sus enseñanzas a mejorar las capillas de música de las iglesias de Cuba. (**)

(*) Según Rosa Duarte el Padre de la Patria “se ocupaba también en aprender la música; con don Antonio Mendoza aprendió la flauta; su instrumento favorito fue la guitarra”. En los tiempos de la dominación haitiana, en 1829, era maestro de flauta, en Santo Domingo, el Sr. Leyba. Anteriormente, en los comienzos del siglo, estudiaba música, en Santiago, el historiador don Antonio Del Monte y Tejada. Era “aficionado a la música, pues en su juventud tocó el violín”, decía su hija Caridad Del Monte.

(**) En los *Apuntes* de José Piñeyro —Archivo del historiador García— dice: “El año 1828 bailó Maroma en esta ciudad el indio llamado Don Juan El Pájaro. El año 1834 bailaron *El Piculín* y *El Gavilán*”.

En sus *Notas sobre Haití*, de 1830, el inglés Charles Mackenzie, al hablar de su llegada a La Vega, en ese año, apunta: “el cencerrear de las guitarras me recordaron la Península, y el monótono canto tan familiar para todos los que han visitado a España... Siempre que llega cualquier extraño de importancia, a quien se considera de rigor rendir honores, llega una orquesta compuesta por diversos músicos la cual toca mientras él quiera, esperando una espléndida propina de manos del agasajado. Tuve que someterme a esta ceremonia en La Vega, como tuve que hacerlo en los principales pueblos o ciudades que visité”. A su arribo a Santo Domingo, anota:



En los heroicos años de la guerra separatista hubo varias bandas de música del ejército, algunas de las cuales asistieron al campo de batalla: en 1852 el Regimiento Ozama contaba con dos bandas, una de ellas dirigida por Juan Bautista Alfonseca. (*)

Una de las escuelas de música, de los primeros años de la República, fue la de los profesores de música vocal e

“El tintineo de la guitarra en las calles por la noche está asociado a tantos recuerdos gratos para muchos viajeros península res, que hasta en manos no preparadas para arrancar de sus cuerdas música elocuente, despierta sensaciones casi ligadas a las del montañés de Escocia con el sonido animador de la gaita. Comprendo que todo depende de las asociaciones con alguna realidad agradable, o con alguna fantasía igualmente agradable, que ha influido en las emociones de “los primeros tiempos y de horas más felices”. Casi todas las noches esos sonidos continuaban hasta la hora habitual del reposo, las diez; y confieso que me eran agradables”.

Al llegar a Azua, el distinguido viajero recibe las atenciones de un personaje importante, don Pablo Báez, padre del que sería nada menos que cinco veces Presidente de la República. Lástima que los agasajos de don Pablo no complacieran mucho a Mackenzie, como lo apuntó en su relato: “Durante la comida, una infeliz muchacha negra le daba vueltas al manubrio de uno de los organillos de música más ingrata que yo haya oído alguna vez; todavía me siento agradecido de la intención de la moza, aunque mis oídos estuvieron a punto de reventar por lo áspero de la melodía”.

(*) Las Bandas Militares tenían participación bien activa en la guerra de la Separación, como lo dice el **Cartel de Desafío al Ejército haitiano**, en los campos de Beler, el 3 de enero de 1856: “Formado el Ejército en orden de batalla, como se ha dicho, pasó revista y recorrió las líneas el General en Jefe como a las siete de la mañana, permaneciendo el Ejército formado y en espera del enemigo. A las diez y media, viendo que el enemigo no salía a combate ni aceptaba el reto, se ordenó avansasen todas las baterías de los diferentes cuerpos y la banda de música del regimiento de Santiago hasta el borde de nuestra línea fronteriza, y allí, con el pabellón de la República enarbolado, entonasen los aires nacionales y los toques de ordenanza de nuestro ejército por el espacio de una hora”.



instrumental José Francisco Quero y Fermín Bastidas, abierta en Santo Domingo el 15 de julio de 1855 e instalada en donde estaba “el establecimiento llamado *Ateneo*, calle del Hospital, frente a la casa de San Pedro”, hoy calle Mercedes. En la escuela se enseñaba solfeo, canto, violín, viola, guitarra, flauta, violoncello.

Quero y Bastidas no limitaron a esta escuela sus actividades artísticas. Mediante su concurso se instaló en Santo Domingo, el 30 de septiembre de 1855, la Sociedad Filarmónica, presidida por Quero. En su concierto del 12 de octubre de 1856 figuraron como violinistas Agüero, Quero y Bonnelly, y Bastidas cantó el aria de *Figaro*, del *Barbero de Sevilla*. P. Aristides Bonnelly era profesor de piano desde 1853.

En esos días hubo en Santo Domingo dos Filarmónicas, signo del movimiento musical de la época. A ellas se refirió el desdichado prócer Eugenio Perdomo en su artículo *La Música*, publicado en la revista *Flores del Ozama*, del 1º de mayo de 1859: *En nuestro país, donde los entretenimientos y las diversiones son raras y donde la juventud se ve privada de sus recreos, donde no tenemos ni saraos, ni paseos públicos, ni teatro, a causa de los continuos trastornos políticos excitados por los perturbadores del orden enemigos del progreso, traidores a la patria, es muy útil y necesaria la reinstalación de la sociedad Filarmónica, ya porque con esto damos una idea de progreso e ilustración, ya por los beneficios que ella misma pueda sacar. Además todo hombre es ambicioso, cada cual desea legar un brillante título a la posteridad. Y en nuestro suelo, donde la Providencia a manos llenas derrama átomos de su sabiduría no es sorprendente que con el trascurso de pocos años, constancia y aplicación. encontremos los rivales de Rossini y de Mozart, y no es este un juicio atrevido, si atendemos a los adelantos que hicieron en su corta existencia las dos Socie-*



dades Filarmónicas instituídas en el año de 1854. Y en efecto los imparciales de todos los países conocen y admiran el gran mérito de LA OBERTURA A GRANDE ORQUESTA composición lírica del Sr. J. B. Alfonseca, y el Vals de Estrado compuesto por el joven S. Morcelo. Por lo que hace a nosotros, nos enorgullecemos al escucharlas, nuestra alma dulcemente impresionada, se entusiasma más y más por todo lo nacional.

Y ya que hablamos de una y otra Sociedad nos atrevemos a emitir nuestro humilde concepto sobre este punto.

Nos parece muy erróneo el pensamiento que hubo en aquella época de establecer dos Sociedades Filarmónicas, cuando una y otra se encaminaban a un mismo punto, cuando ambas marchaban por una misma senda. Necesario se hace convenir con nosotros, en que el número con que contamos de aficionados a la música, basta apenas para componer una orquesta regular, y que la division en dos partes de este pequeño número de aficionados, trastorna el pensamiento progresista del fundador de la primera o sea dicho de la Gran Filarmónica, entorpece el adelanto y desarrollo de sus miembros e impide el mérito y realce que unidas infaliblemente debieran alcanzar.

Así, pues, desearíamos ver reinstalada la Filarmónica, pero bajo una sola dirección, y hoy que la construcción del Teatro ha dejado de ser un proyecto, hoy que contamos con su realización, todos comprenderán la urgente necesidad de una orquesta, que con sus novedades, trozos escogidos, deseché los merenguitos y valeses de poca nota y contribuya así poderosamente a embellecer la función.

No obstante los buenos deseos de Perdomo, la Filarmónica no tuvo la perdurabilidad anhelada. Las contendas políticas de entonces, cada vez más graves, y luego la Anexión a España, eran sucesos demasiado trastornadores



para que lograran formarse nuevas agrupaciones de artistas, ya en más trascendentes empeños. Estaban en caminos distintos: del destierro, de la cárcel o del patíbulo, como el mismo Eugenio Perdomo. (*)

Entonces, también, venían al país notables artistas, entre ellos, en mayo de 1853, el célebre violinista Augusto Luis Moeser, sobrino y ahijado de Humboldt, condecorado por varios soberanos de Europa, “uno de los genios artísticos más sobresalientes de la época”, según dicen las deliciosas crónicas de entonces; y a mediados de 1859, el excelente pianista Raoul Pannet, quien había obtenido primeros premios en el Conservatorio de París. De ambos artistas se encomiaba la magistral ejecución “de las producciones más celebradas de los maestros del arte” y particularmente *El Carnaval de Venecia*, tan en boga en aquellos años. (**)

(*) **La Filarmónica** (de existencia efímera, antes de diciembre de 1855) se fraccionó en dos o tres sociedades. Entre estas **La Constante Filarmónica**, a la que se debió “el haber gustado sus conciertos, el haber conocido los genios artísticos de nuestro país, el haber saboreado con indecible gozo las producciones originales de los talentos dominicanos; y la **Filarmónica Fraternal**, cuyos ensayos revelan el buen deseo de la juventud y el progreso que hace en nuestra patria el arte de la música”. La Sociedad Filarmónica se instaló con mucho aparato. Se inició con la Sociedad Progresista, y dió su primer concierto el 18 de noviembre de 1855 en casa de D. Noel Henríquez. (V. al respecto **Coloquio entre tres porteros**, marcado con las iniciales E. P., seguramente Eugenio Perdomo, en el periódico **El Oasis**, S. D., No. 23, del 2 de diciembre y No. 25 del 16 de diciembre de 1855.

(**) Dice así la reseña del celebrado concierto de Moeser, publicada en **El Progreso**, de Santo Domingo, del 12 de junio de 1853. “El domingo pasado tuvo lugar la función lírica en la que este célebre artista hizo su primera aparición en esta capital.

“La concurrencia fue en extremo numerosa y escogida.

“Respecto a la ejecución del Caballero Moeser podemos asegurar que unas cuerdas, un arco y un pequeño instrumento son, por cierto, medios muy poco complicados, para hacer con ellos una impresión viva de placer y de emoción sobre el espíritu hu-



Como en los tiempos de la Colonia y de la dominación de Haití, durante la Anexión a España el más importante conjunto artístico lo constituía la Capilla de Música de la Catedral, de la que había sido maestro, desde 1817 o antes, don Esteban Valencia. En agosto de 1862 estaba formada del siguiente modo:

Organista y Maestro de Ca-Miguel Herrera, antiguo Orpilla,
ganista de la Catedral de
Puerto Rico. ()*

mano. Sin embargo con estos elementos el Sr. Moeser, alcanzó a electrizar a su auditorio en la noche del domingo.

“Este Artista posee una fuerza mágica en su arco, que vence todos los obstáculos y arrastra, por decirlo así, a todos los que tienen la fortuna de escucharle. La imitación del organillo saboyardo, y el canto a cuatro voces, son producciones enteramente nuevas y originales, en las cuales se debe admirar tanto el genio del compositor como la ejecución de este eminente Artista. EL CARNAVAL DE VENECIA, sin duda, fué su mayor triunfo: es la más burlesca fantasía que hemos oído, y el genio del Sr. Moeser sabe ejecutarla con el espíritu propio que exigen esas imitaciones grotescas del gato, de los pajaritos, del guitarrillo

“La alta reputación que precedió a este célebre Artista fué completamente justificada, puesto que en él conocimos a uno de esos genios que raras veces aparecen en el horizonte del arte; el público le hizo completa justicia en acogerlo con tan vivas simpatías que nunca pueden dejar de ser el premio del verdadero mérito.

“El joven Aristide Bonnelly invitado por varios amigos se puso al piano después de terminada la función y cantó LA FAVORITA con una voz tan tierna que penetraba hasta el alma y la llenaba de una dulce melancolía. A cada instante era interrumpido por estrepitosos aplausos quedando el auditorio sumamente complacido de la condescendencia y de las buenas disposiciones que manifiesta para el canto este joven aficionado”.

En la obra de J. I. Perdomo Escobar, **Historia de la Música en Colombia**, Bogotá, 1953, p. 200, se habla de Moeser: “En 1851 llegaron a Bogotá los primeros concertistas que registra nuestra historia musical: Franz Coner, Augusto Luis Moeser y Erns Lubeck”.

(*) El Organista y Director de Orquesta Herrera solicitó el cargo desde Puerto Rico. Se le concedió el 27 de agosto de 1862.



<i>Violín 1º</i>	<i>José Agüero</i>
<i>Violín 2º</i>	<i>Sebastián Morcelo</i>
<i>Violín 3º</i>	<i>José Zoilo del Castillo</i>
<i>Flauta</i>	<i>Emeterio Arredondo</i>
<i>Clarinete</i>	<i>Juan Bta. Alfonseca</i>
<i>Trompa 1ª</i>	<i>Leon Polanco</i>
<i>Trompa 2ª</i>	<i>José Mena</i>
<i>Violoncelo</i>	<i>Pablo Morcelo</i>
<i>Contrabajo barítono o figle,</i>	<i>José Reyes.</i>

Voces

<i>Primer bajo y sochantre 1º</i>	<i>Juan Pascual Caridad (*)</i>
<i>Barítono y sochantre 2º</i>	<i>Pantaleón Soler</i>
<i>Tenor 1º</i>	<i>Isaías Arredondo</i>
<i>Tenor 2º</i>	<i>Silvano Arredondo</i>

Tiples

<i>Mariano Arredondo</i>	
<i>Severino Desangles</i>	
<i>Federico Henríquez y Carvajal</i>	
<i>Santiago Bobadilla</i>	
<i>Organero afinador:</i>	<i>Baltazar Morcelo (**)</i>

(*) Juan Pascual Caridad, Músico Mayor del Regimiento de Baylen renunció su plaza para aceptar la de Sochantre primero.

(**) DIAS EN QUE TOCABA LA ORQUESTA: 1 Circuncisión del Señor; 2 Epifanía; 3 Purificación; 4 S. José; 5 Anunciación; 6 Jueve Santo en la Misa y en este día así como en el Miércoles y Viernes y algún otro de dicha semana se creyese oportuno; 7 Domingo de Pascua; 8 Ascensión del Señor; 9 Domingo de Pentecostés; 10 Trinidad; 11 Corpus Christi; 12 S. Juan Bautista; 13 S. Pedro y Sn. Pablo Apóstoles; 14 Santiago; 15 Santo Domingo; 16 Sta. Rosa de Lima; 17 Asunción de la Virgen; 18 Dedicación de la Iglesia Catedral; 19 Natividad de Nuestra Señora;



Después de la Restauración la cultura musical dominicana contó con activos propulsores, como el Padre Billini, quien creó en su Colegio de San Luis Gonzaga, el 1 de septiembre de 1869, una Academia de Música. Entonces existía la Junta Filarmónica, fundada en 1868. (*) El 18 de marzo de 1872 instalóse el **Orfeón** del Ateneo Dominicano, en el cual se enseñaba música vocal, teórica y práctica. Las condiciones para el ingreso eran bien liberales: una mensualidad de cincuenta centavos, de la cual quedaba eximido todo el que acreditase, siendo pobre, "tener buena voz o buen oído". Así lo dice el aviso suscrito por Federico Henríquez y Carvajal, Secretario del Ateneo. Los primeros alumnos del Orfeón fueron Federico Aybar, A. M. Aybar, E. E. Abreu, Ignacio Gonzalez Lavastida, Eugenio Leyba, J. Daniel Henríquez, Salvador Henríquez, Enrique Martí, Lorenzo Martí, Ildelfonso Damirón, Francisco Henríquez y Carvajal, Rafael Damirón, Rafael Vallejo, A. Guerrero, J. M. Gautier, Francisco Hernandez, Pedro B. Rodríguez, Rafael Jiménez, Ventura Ureña, David Rotellini, B. Báez,

20 Todos los Santos; 21 Patrocinio de Nuestra Señora; 22 Concepción; 23 En la misa de noche buena; 24 El 2º día de Pascuas de Natividad.

Si hubiese algún motivo extraordinario vg. el parto de S.M.— La capilla de música obtendrá la garantía de que unicamente ella puede tocar en los entierros y funciones que haya con música en la parroquia de la Catedral así como en todas las demás funciones que a expensas de algún devoto celebre la Iglesia Catedral.

(*) Véase **Reglamento que sirve de base a la Junta Filarmónica instalada en esta Capital el día 8 de noviembre de 1868.** (Santo Domingo, Imp. de García Hnos.) 8º, 9 páginas. Firmaban Emeterio Arredondo, 1er. vocal, y otros.

Otras agrupaciones musicales: **La Quisqueyana.** Sociedad filarmónica y orquesta, reorganizada en 1879 bajo la dirección de Juan Francisco Pereyra.

El 26 de febrero de 1898 se inauguró en una de las piezas del Baluarte de El Conde una Academia de Música fundada por Rafael M. Gómez y Juan Corona y otros.



José M. Lamarche, Antonio Acevedo, R. Abreu, Félix García, Dionisio Bernal, V. Soulié, J. F. Saviñón, R. Martínez, E. García, M. Lovelace Bobea, H. Páez, C. Pedroso, E. Infante, Jesús García y A. Martínez.

Tampoco faltaban entonces maestros del arte de Mozart de tan vasta labor como Alfonseca, Arredondo, Reyes, Soler, Morcelo, Mena, y como don Francisco de Arredondo y Miranda, cubano, quien inició sus clases de música en Santo Domingo en 1879. Con discípulos de tan ilustres maestros se formó el Orfeón de la Escuela Normal, inaugurado en julio de 1885 con el Himno Normalista, música del Profesor Arredondo y Miranda y letra de Félix Evaristo Mejía. (*)

El **Orfeón Dominicano** se fundó en Santo Domingo en 1903. Arte musical. Directores Joaquín Cubill y Manuel Alemar hijo. Presidente Joaquín Aleña, Vice Fidel Rodríguez, Tesorero Juan J. Carretero, Secretario Manuel Pereyra, Antonio Torres, R. Luna, Vocales. Hubo otro Orfeón, cuerpo coral, fundado en 1912. Presidente de Honor José García Do Pico, y efectivos José Turull y Miguel Reina.

Por entonces existió la **Agrupación Artística**, fundada con el propósito de perfeccionarse en el arte de la música. Componentes: José P. Soler, Elvira Garrigosa, Deyanira Domínguez, Consuelo Piñeyro, Cristina Logroño, Francisco Alvarez, Aris Azar, Joaquín E. Sánchez, B. A. Delgado, Víctor Soler, Luis Ricart, Felipe Sánchez Recio, Francisco González.

De la misma época era el **Cuarteto Clásico**, Sociedad Filarmónica compuesta por los artistas Pedro E. Ravelo, 1er. Violín; Abraham Curiel y P., 2º Violín; Cándido Castellanos, Viola; y Juan de la Cruz Alfonseca hijo, Violoncello. Sólo estudiaba música de cámara.

(*) Por entonces era profesor de piano el Maestro Giraudi, como lo decía **El Estudio**, de Santo Domingo, del 10 de septiembre de 1881: "Ha llegado a nuestra noticia, y podemos darlo por seguro, que el Sr. D. Federico Giraudi se ha decidido, a instancias de algunos amigos, a dar lecciones de piano a domicilio. No añadimos palabra alguna de recomendación, pues sería superfluo cuanto dijéramos en abono de una persona que, como a dicho



La cultura musical contó siempre, en el país, con entusiastas propulsores. En los comienzos del siglo, uno de los más vigorosos impulsos que recibiera fue la creación, el 4 de noviembre de 1904, (*) del meritísimo Octeto Casino de la Juventud, dirigido por el Maestro José de Jesús Ravelo, vida intensamente consagrada a la creación artística y a su enseñanza, a quien le debe la República obra y ejemplo singulares.

COMENTARIO del Dr. Ml. de Js. Troncoso de la Concha

24 de octubre de 1945.

Mi querido Rodríguez Demorizi:

No puedo resistir el deseo de comunicarte la grata impresión que me produjo tu artículo "De nuestra cultura musical", publicado ayer, en La Nación; en general, por el tema; en particular, por el recuerdo que haces de mi maestro de piano Sebastián Morcelo y el merecido homenaje que rindes a mi entrañable amigo José de Jesús Ravelo.

Tanto Sebastián Morcelo como su hermano Pablo fueron discípulos de Esteban Valencia, quien a su vez había sido estudiante de música de la Universidad. Este era el mayor orgullo de los Morcelos.

Sebastián era un excelente organista y violinista. Además, y principalmente, compositor. Su música se inspiraba siempre en Mozart, de quien era gran devoto. Compuso mucho y bueno, entre otras obras, una misa que me dedicó, siendo yo muchacho. Todo lo

Señor, conoce y aprecia toda esta sociedad. Congratulámonos sí con los aficionados de ambos sexos felicitándoles de que tengan al fin un verdadero profesor de piano, que no sólo posee la música a fondo sino que es compositor de gran caudal, artista consumado".

(*) Al meritísimo Octeto se refiere este impreso: **Joyel de Galardones**. Al Octeto del Casino de la Juventud en el Aniversario 1º de su instalación. 4 de nov. de 1905. Sto Dgo., Imp. Listín Diario, 38 p.



destruyó la traza, según supe después de su muerte cuando me interesé en la búsqueda de sus obras.

De la orquesta de capilla que citas, (1862), con excepción de Miguel Herrera, el director, y Agüero, el violín primo, conocí a sus miembros: Sebastián Morcelo, mi maestro; José Zoilo del Castillo, que fue después miembro de la Cámara de Cuentas, en tiempos de Heureaux; (él era el padre de José Pantaleón, Paulino y Rafael Justino Castillo y padrino de mi hermano Jesusito); Emeterio Arredondo, que fue el padre de Isaías y de los otros tres Arredondos músicos (José María, Silvano y Mariano) y abuelo de Vetilio y Alberto Arredondo, de Federico Llaverías etc.; Juan Bautista Alfonso, el prócer músico; León Polanco (a quien llamaban Leó) cabo furriel en la batalla de Estrelleta, en la cual se distinguió mucho, y a quien yo oía, siendo adolescente, con emoción muy honda su relato de aquella acción de guerra memorable; José Mena, una fiel reproducción física del "caballero de la triste figura" que pintaba Cervantes (un día se contrarió conmigo porque le dije que se parecía a Don Quijote); Pablo Morcelo, hermano mayor de Sebastián; y José Reyes, que después fue el glorioso autor del Himno. De las voces conocí y oí cantar muchas veces a Pantaleón Soler (José Pantaleón Soler era su nombre completo) quien murió siendo Juez de la Suprema Corte, y a Silvano Arredondo.

Isaías era el mayor de los Arredondos. De aquí se fue para Puerto Plata, en donde murió fusilado por una guerrilla de las reservas provinciales al servicio de los españoles. Mi madre, fugitiva con mi abuelo Wenceslao y mi tío Manuel de la Concha, presencié la ejecución, que fue sumarisima. Ya anciana recordaba todavía la escena con horror. Cuando el incendio Isaías salió, como mucha gente, y se fue a Cafemba. Era sastre. No teniendo sino unos pantalones muy raídos y habiendo conseguido un poco de fuer te azul y menesteres de coser, se dedicó a hacer otros pantalones. En esa operación lo vió el jefe de la guerrilla e indujo violentamente que estaba preparándose para ir a juntarse con los mambises. En seguida ordenó su muerte. Me contaba mamá que ni siquiera se ocuparon en enterrarlo.

Tu affmo. amigo,

MI. de Js. Troncoso de la Concha



MUSICOS DE VOZ Y TECLA

Por largos años, por más de tres siglos, la Catedral de Santo Domingo fue el más activo centro artístico de La Española, particularmente en lo que se refiere a la música. (*)

Merece, pues, recogerse aquí los nombres, salvados del olvido, de nuestros músicos de voz y tecla, como eran llamados en los siglos pasados los organistas y cantores. Claro que no todos los músicos lo eran a la vez. Algunos eran sólo cantores y otros sólo organistas. Entre ellos se contaban los siguientes:

Jorge de Viguera, Chantre de la Catedral de La Vega en 1537.

Alonso Pérez y Juan Márquez, en 1539, Clérigos, del Coro de la Catedral de Santo Domingo.

Alonso de Madrid. El 26 de septiembre de 1540 el Obispo Fuenmayor le pidió al Emperador Provisión para las personas más meritorias en su Iglesia: el Lic. Tomás Franco de la Fuente, predicador y muy acepto a todo el pueblo; y el racionero Madrid, “ques músico muy bueno y la Capilla no vale sin él nada”. Todavía aparecía como músico en 1581.

(*) La mayor parte de los nombres que figuran aquí los hemos tomado de las copias de documentos de Fr. C. de Utrera, en nuestro poder. Algunos figuran en *La música en Santo Domingo y otros ensayos*, de doña Flérida de Nolasco.



Luis Miranda, músico de tecla, en 1547.

Rodrigo de Quijada, sochantre en 1542. Murió en 1548.

Los criados del Arzobispo, figuraban como músicos en 1550.

Pbro. Diego de Valdecantos, músico en 1551.

Pbro. Alonso de Grajeda, natural de la Villa de Azualcazar, en España, “latino y cantor”, por el 1559.

Pbro. Gonzalo Bravo, de La Vega, sochantre. En su Catedral ha servido muchos años en la administración de los sacramentos, “como en música y oficio de canto de órgano y canto llano”. Pide la Canongía que allí tuvo Diego López de Mendoza, y después Gaspar de Comparán. Año de 1559.

Guillermo Domeco, natural de Santo Domingo. Fue Chantre en La Vega en 1576. En 1559 hizo información: “si saben si ha servido y sirve en esta Santa Iglesia cantando en el Coro...” Entonces era Racionero de la Catedral de Santo Domingo.

Juan López de Cepeda tenía consigo, en 1561, en Santo Domingo, a un sobrino “que se dice Luis de Armas, ordenado de epístola y de grande habilidad así de voz como de tecla, el cual por su habilidad podría enmendar la falta de música que ay en esta Iglesia”; y “es virtuoso, recogido, que ha andado en hábito clerical desde su niñez”.

Lucas de Armas, músico en 1562.



Cristóbal de Llerena, músico en 1570. Importante personaje. Durante más de cuatro décadas Rector de la Universidad fundada por Hernando Gorjón. “Músico de tcla y voz” lo llamaba el Arzobispo Andrés de Carvajal; y el Arzobispo López de Avila lo pintaba así en carta de 1588 a Felipe II: “Hombre de rara habilidad porque sin maestro lo ha sido de sí mismo, y llegado a saber tanto latín que pudiera ser catedrático de prima en Salamanca, y tanta música que pudiera ser maestro de Capilla en Toledo”.

El Clérigo Riberos. El Arzobispo Fr. Andrés de Carvajal informa el 31 de enero de 1571, que el clérigo Riberos es hijo de conquistador español y de india; se crió en casa del Obispo Bastidas, que le ordenó; por el buen oficio de Bastidas, el Rey le dió una ración y hubo movimiento para hacer contradicción a que tomase la posesión, y algunos, por motivos particulares, han escrito tener esa nota. “Sé decir a V. M. para descargo de mi conciencia, y pues V. M. lo manda, que entre todos los beneficiados de esta Iglesia es el más hábil en leer y en cantar y en voz, y cuando él falta, padece gran detrimento el Coro y el Altar”.

Francisco de Reina. Músico en 1575.

Juan Sánchez, Cura de Santa Bárbara en 1575. “Hombre de bien y hábil en el canto”.

Juan Cedrón, Chantre de la Catedral de Santo Domingo en 1576-1592. Era Sochantre Juan Bernal, “muy hábil músico y hombre de bien”.

Juan de Villanueva, músico en 1594. Juan Pablo de Ribilla, Chantre de La Vega en 1597.



Marcos Ramírez, Maestro de Capilla de la Catedral de Santo Domingo, Siglo XVI.

Juan Francisco Talaverano Mansera, Chantre de la Catedral en 1604.

Pbro. Antonio Barrientos, “muy diestro en el Coro”, pretendía Canongía vaca por la muerte de Luis Ramos. Año 1607.

Sebastián de Zalaeta, subdiácono, quiere una prebenda: información de 7 mayo 1612. Es natural de Santo Domingo, hijo de Martín de Zalaeta, vecino antiguo de la ciudad. “Si saben que el dicho Sebastián de Zalaeta desde su niñez ha acudido a cantar punto de órgano en las fiestas principales de esta Santa Iglesia y a tañer el órgano de ella”.

Su padre, Martín Ortiz de Zalaeta, noble guipuzcoano, fue procurador de la Audiencia; crió a Sebastián en su casa; no tiene hijos, y como se ha acogido Sebastián a la Iglesia para vivir, el Presidente Gómez de Sandoval lo recomienda al Consejo al pie de la información, en 25 de mayo de 1612.

Francisco Valdés, Sochantre, Presbítero, pide una canongía; natural de Santo Domingo, hijo de don Fernando de Moronta Valdés y Mariana de Aguilar, cuando estos dos sujetos eran solteros. Francisco ha sido 6 años cantor de la Catedral, y actual sochantre. Su padre, ya difunto, fue Alcalde Ordinario de Santo Domingo, y Capitán de Infantería en Seibo e Higüey.

“Iten, si saben que el dicho Francisco de Valdés, Presbítero, es cantor y gran músico de canto de órgano y perso-



na importante por la voz y música para el servicio de la dicha Santa Iglesia; y asimismo es un sacerdote virtuoso, buen cristiano, de buenas costumbres etc.” —información de 28 agosto 1617. En 1620 se decía de él que “ha servido más de once años, los seis de cantor y los demás de Sochantre a satisfacción de los prelados”.

30 enero 1619. Carta del Cabildo Eclesiástico en favor de Francisco de Valdés para una prebenda, dice que es “sacerdote muy honrado y virtuoso, sochantre muy diestro de esta Santa Iglesia, y en canto de órgano muy aprovechado y buen latino y hijo de un hidalgo muy principal de esta tierra, y muy querido en esta ciudad . . .” Valdés era cura del Cotuí, con título de 13 mayo 1621, dándosele de vacante; y Vicario de allí, título de 17 mayo 1621. (S. D., 94). Por el 1630 era cantor y sochantre en Tocuyo, Tierra Firme.

Manuel González de Melo, Presbítero, hijo natural de Manuel de Grados, noble, y de Andrea de Collantes; el Arzobispo Oviedo le nombra Visitador del Arzobispado en 24 de diciembre de 1624; alega entre otras cosas “que sabe cantar muy bien, y tiene voz muy aventajada de buena”; los testigos declaran que por doce años le han visto y oído cantar “en todas las Pascuas e festividades de todo el año...” Pretende prebenda. Antes, en agosto de 1617, pedía una prebenda. Se decía que era Capellán en San Nicolás y “es muy buen cantor con la buena voz y destreza que tiene, sirve ordinariamente en el coro y altar y es muy necesaria su persona en las fiestas solemnes y oficios de Semana Santa”. Ya en 1620 parece que había dejado de ser Capellán en San Nicolás. Se le menciona entonces como “buen cantor y diestro”. Vivía en 1663.

Lic. Antonio Trujillo, Vicario de Santiago, en 1637. Hijo de Juan Martín de Jerez y Juana de Esquivel, vecinos



de Santiago. Es músico, lleva cuatro años de maestro de capilla, es capellán de la ermita de Santa Ana, antes ya había sido cura en Santiago y ahora es Vicario y beneficiado allí. Pretende una prebenda. Información de 5 de mayo de 1637. Su título de capellán de la ermita de Santa Ana, dado por el Arzobispo Oviedo el 1 de julio de 1623. Su título de sochantre en Santiago, donde ya hace el oficio de meses atrás, 10 de diciembre de 1623. Su título de Rector interino y Vicario, de 26 de agosto de 1623. Su título de beneficiado allí, de 27 de enero de 1634. Su título de Vicario, otro, de 28 de enero de 1634.

“Item, si saben que el dicho licenciado Antonio Trujillo a estudiado y es muy buen estudiante y músico”; que nació en Santiago, y lleva 14 años de sacerdote, y en Santo Domingo “ha tenido oficios de sochantre y maestro de capilla y capellán de la hermita de Señora Santa Ana, confesor general, juez delegado y ordinario” y “ha servido el oficio de cura rector de aquella yglesia y al presente beneficiado y Vicario en ella de mas de tres años”. De una información hecha en la Audiencia para que se le diese una canongía. Francisco Brisel, cura y Vicario de Santiago, en 2 de noviembre de 1622 le nombra sochantre a Trujillo, que entonces es diácono. La ermita de Santa Ana “questa en esta ciudad fuera della” en Santiago.

Juan Tellez, Maestro de Capilla en 1661.

Pbro. Luis de Herrero, en 1663 Maestro de Capilla de la Catedral, “antes Sochantre y cantor en ella desde niño”. Se ordenó en Caracas, adonde fue a estudiar. Fue Sochantre de la Catedral de Caracas en 1638.

Pbro. José Sánchez, músico en 1667.



Martín de Nava, Maestro de Capilla en la Catedral en 1684-1702.

Dr. Nicolás Fernández Montedoca, Chantre en 1703-1707.

Dr. Pedro Valdez, Chantre de la Catedral en 1750.

José Saya y Cordones, Chantre en 1753.

Jacobo Cienfuegos, Maestro de Capilla en 1750.

José de Lugo, Maestro de Capilla en 1753.

José Núñez de Cáceres Rincón, tío del prócer de 1821, Sochantre en 1759.

Dr. Juan José de Oropesa, Chantre en 1769.

Dr. Francisco de Prado, Chantre en 1779-1788.

Tomás Heredia Girón, Chantre en 1795.

Pbro. José Casimiro Tavárez. El 12 de julio de 1812 solicitó se le hiciera Canónigo. Había sido Maestro de Capilla de la Catedral de Santo Domingo en 1800. Fue Cura de Azua, San Juan, Neyba, Moca, Cotuí, La Vega, San Fco. de Macorís e Higüey.





UN MEDICO Y MUSICO PICARESCO

Si el Licenciado Juan Méndez Nieto no hubiese sido en realidad médico, sus deliciosos *Discursos medicinales* constituirían una de las más notables obras de la picaresca española. Algo así afirmaba no menor autoridad que don Francisco Rodríguez Marín al decir que el libro de Méndez Nieto, de gratisima lectura, recordaba a ratos, por el desenfadado y picante gracejo del autor, “el tono y manera de los mejores libros picarescos”. (*)

Y agregaba el ilustre escritor: “¿dónde podríamos encontrar pintura más viva, palpitante y fidedigna de la sociedad española, dominicana y neogranadina del Siglo XVI que en estas páginas de Méndez Nieto, llenas hasta rebosar del ambiente de aquel tiempo. . .?”

Porque es el caso que Méndez Nieto, poco después de graduarse de Médico en Salamanca, pasó a la villa de Santo Domingo, donde ejerció largamente su profesión y donde hizo curas memorables, referidas entre hipérboles y jactancias insólitas propias de la novela picaresca de su época.

(*) Los **Discursos medicinales** del Licenciado Juan Méndez Nieto, fueron publicados en 1957 por la Real Academia de la Historia, de Madrid. Anteriormente, en 1956, habíamos examinado y copiado el manuscrito, en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca.



Es el caso, asimismo, que el famoso discípulo de Avicena y de Alderete, era, también, músico. Como “estudiante artista” y “Bachiller artista” figuraba en las matrículas de la Universidad de Salamanca.

Dejando de lado, pues, en sus famosos **Discursos**, lo relativo a su ciencia, recojamos, a lo largo de su libro, sus alusiones a la música, algunas relativas a su estancia en Santo Domingo, por los años de 1559 a 1567.

Empieza Méndez Nieto por afirmar que enseñaba a tocar el arpa nada menos que al Señor Rector de la Universidad de Salamanca, cuando no se había pasado aún del estudio de las Leyes al de la Medicina:

Viéndome, pues, forzado de la bendición de mi padre y muy opulento y lleno de libros, que es cosa que a los estudiantes da mucha honra y vanagloria, comienzo de armar mi librería y henchí las cuatro paredes de un grande aposento de textos abiertos y doctores modernos y antiguos cerrados, de suerte que no se alegaba autor aun en las lecciones de oposición que yo no tuviese, y pásome luego al otro día a oír mis Leyes con mucho sentimiento de mis compañeros y condiscípulos y del Rector, que era mucho mi señor, que lo enseñaba yo a tocar harpa y me hacía mucha merced, y fray Domingo me reprehendió porque lo había dejado y me dijo que gustaba mucho de tenerme por discípulo, y yo que lo sentí más que todos ellos y lo siento hoy en día y lo lloro con cuerpo y alma; en testimonio de lo cual escribiré aquí unas otavas que no ha muchos días que hice, con las cuales algunas veces cantándolas al cuarto del alba, después de bien cansado de estudiar, me enternezco como es razón, porque las canta conmigo una negra criolla mía, que ha tenido la mejor voz que ha habido en las Indias adonde por maravilla hay una razonable, y con es-



to es diestra en el canto de órgano y la sonada que en el harpa se le da muy aparejada para todo ello, y son las otras estas que se siguen. . .

Ya graduado de Médico, Méndez Nieto pasó a ejercer su profesión en la Villa de Arévalo, según lo refiere al aludir a la visita que recibió de sus solicitantes, que en vez de hallarle con el Avicena en las manos le sorprendieron tañendo el harpa y cantando:

. . .y me hallaron estaba tañendo en un harpa y cantando de voz en cuello con un tiple mudado de estremada voz y garganta, que se decía Cosme, que a la sazón se había venido a oponer a la ración de tiple de la Iglesia mayor, que estaba vaca, y posaba conmigo, y como entrasen se sentaron y rogaron pasásemos adelante, que gustaban de la música.

Acabada nuestra música con muchos pasos de garganta y galantería que el tiple hacía, les pregunté qué era lo que sus mercedes mandaban.

—Pasábamos por la calle, —respondieron,— y como oímos la música entrámonos acá. Y con esto se despidieron y fueron a los doctores y les dijeron que si era el médico que habían de llevar un mancebo muy mozo alto de cuerpo y de poca barba. Ese es, le dijeron, y luego replicó el Regidor:

—Suplico a vuestras mercedes miren bien ese negocio, porque aquél más talle tiene de loco que de médico y los que allá están le hacen, al parecer, mucha ventaja y no nos atrevemos nosotros a llevarlo. Los doctores le dijeron si me habían hablado y si quería yo ir. Respondieron que hablado me habían y que como me hallaron cantando no habían tratado del negocio a que iban, porque aquella villa y



cabildo no tenía necesidad de cantor, sino de médico y aun dese, si ni fuese muy bueno y escogido, tampoco tenían dél necesidad, que de los demás cuatro y no malos tenían allá.

Rieron los doctores mucho el cuento y anduvo la chacota y uno le decía que cuando no sirviese de médico era bueno por alcanzar higos, y otro que no era mala la música, que arrullaría con ella los enfermos cuando no pudiesen dormir; y al cabo de todo concluyeron que negociasen conmigo que acetase el partido, porque no podían llevar otro que tan bien los curase si no los llevaban a ellos mismos.

Volvieron los portadores muy de mañana a mi casa por no errar como la primera vez y hallándome ya vestido para salir fuera con mi garbacha o ropa francesa, como agora traen los odores, que en aquel tiempo era común a todos, y aun en éste le he usado yo hasta que me cansé de traerla y la dejé habrá tres años y no más, y como yo tenía gentil dispusición y la ropa era de raso fino aforrada de felpa, desconociéronme del todo y preguntándome a mí mismo por mí les dije:

—Pues tan presto me desconocen? Yo soy el de la música de ayer. Qué quieren?

—Vm. nos perdone, me dijeron, que como tiene diferente hábito pensábamos que era otro. Señor, aquí nos envía la villa de Arévalo a buscar un médico con las condiciones ya referidas y los señores catedráticos han nombrado a Vm. Vinimos a saber lo que en ello quiere hacer para con eso ver lo que nos conviene.

Propuesta la demanda, les dije:

—Pues por qué no me lo dijeron ayer cuando aquí estuvieron?



—*Porque estaba Vmd. ocupado en su música, por no divertirle.*

—*No es eso, le dije yo, sino que tuvieron entendido que era algún hombre loco, que siendo músico bien lo podían sospechar.*

—*Nunca Dios tal quiera, comenzó a decir el Regidor.*”

Como se ve el desenfadado Méndez parecía incluir a los músicos en el refrán de que *de poeta, médico y loco, todos tenemos un poco*. . .

De Arévalo pasó Méndez a Sevilla, siempre con su viva afición a la música, como lo dice este apunte:

Moraba en mi tiempo en Sevilla en las casas del Mariscal un hidalgo que se decía fulano de Avila, que tenía una hija de hasta 18 años, que entonces era la mejor habilidad que en aquella cibdad había; porque demás de ser diestra en el canto de órgano, como discípula que era del famoso Guerrero, tocaba estremadamente la harpa, y con esto tenía una voz y garganta angélica

Después, camino de Santo Domingo, se detiene en Las Palmas y allí, como en todas partes, fija su atención en la música. Refiriéndose a las costumbres de la Villa, habla de un clavicordio, de unas mozas que lo tocaban muy bien, de un maestro de danzar, y además de dos danzas de la época, que también se bailarían en Santo Domingo:

Habiendo, pues, estado un poco suspensos, que no determinábamos qué misterio fuese aquél, comenzó el danzador, tocando a una dellas, para demostrar sus habilidades, y danzó escogidamente; y luego las fué sacando todas una a una y danzando con cada cual una, dos y más danzas, to-



das ellas diferentes, con mucho primor y sin errar punto. Danzaron después todas juntas la Hacha con tanta desenvoltura, que era cosa de ver; y por remate bailó la menor dellas un Canario, con tantas diferencias y armonía, que afirmaron todos aquellos señores que en la Corte de donde venían no habían visto cosa semejante. ()*

Ya en Santo Domingo, empieza Méndez sus curas portentosas y conoce a un músico de aquel tiempo, al que recuerda en este sabroso párrafo alusivo en primer término al Licenciado Alonso de Maldonado:

Es, pues, una dellas, que era este hombre tan grave y melancólico que jamás en cuanto allí presidió lo vido persona alguna reír, y si lo iban a visitar cien hombres y a quejarse y pedir justicia otros tantos, a todos les daba el callar por respuesta, y al mejor tiempo se levantaba y los dejaba, y subiendo en su mula se iba a la fuente que dicen del Arzobispo, y esto sin dejarse acompañar de hombre nacido, si no era de Alonso Hernández Melgarejo, que mañosamente le había cogido la voluntad y con ella la nao San Pedro que le depositó, y llevábale un ciego que tañía sinfonía, que se decía Cieza, y tendiendo allí una alfombra y dos cojines se recostaba y detenía al son del agua y del instrumento hasta la oración, que se volvía por donde se vino.

(*) En un romance (Rivadeneira, p. 216), Quevedo habla del **Canario** y de **La Hacha**. Por el 1642 Esquivel Navarro, en su **Arte de danzado**, decía que por antiguas ya no se usaban **La Hacha** y otras danzas. **El Hacha** solía danzarse en las Pascuas y días muy festivos como final de otras danzas (Catarelo, ob. cit., p. CLXX).

El poeta Eugenio de Salazar, vecino de Santo Domingo y luego de México a mediados del Siglo XVI, habla de los bailes de entonces. Dice: He deseado mucho ver danzar a estas damas con estos botinicos una **Pavanilla italiana**, o una **Gallarda**, o **Saltarello**, o una **Alemana**, o un **Pie de Gibao**; mas como en esta tierra no hay tañedor sino de corneta, no me han podido cumplir este deseo". También cita **El Guineo**. (Biblioteca de Rivaneira..., p. 304 y Cotarelo y Mori, **Colección de entremeses**.. p. CLXVIII).



Hizo en aquel tiempo el famoso poeta Bejarano cierta sátira que llamó Purgatorio del Amor, en la cual por lindo estilo poético ensartó los principales personajes de aquella ciudad, trayéndoles a la memoria sus faltas y públicos defectos, para que se enmendasen, y entrellos este Presidente que a la hazón allí era, diciendo desta manera:

También vide a Maldonado
 Liscenciado y Presidente
 A la sombra de una fuente
 Descuidado del (cuidado)
 Que el Rey le dió de su gente;
 Y al son de una cinfonía
 Que Cieza el ciego tañía,
 Cantaban los Melgarejos,
 Gritos dan niños y viejos,
 Y él de nada se dolía.

Refiriéndose a la visita de una Doña Ana en cuerpo muy gallarda, “que de la oscura noche hacía claro día”, decía el incomparable Méndez: “preguntándole la causa de tanta merced y novedad, dijo que estava melancólica y que se avía salido a pasear y que vino por ally para que le diésemos música yo y mi negra la cantora, que en aquel tiempo era la mejor boz que se conocía en todas las Yndias; dímosle música, y queriendo darle colación, no quiso esperar. . .” Aquí Méndez podía recordar a Cervantes, en *El Celoso Extremeño*: “tal es la inclinación que los negros tienen a ser músicos”.

El Discurso de Méndez en que “trata de una cura que en Santo Domingo hize de una opilación y cyrro incurable de bazo”, empieza con estas curiosas noticias:



Estava en my tyempo en la cyudad de Santo Domingo de la ysla española un hombre señalado por su mucha y buena música y poesía y grande habilidad e yngenio de que era dotado; llamábase Manuel Rodríguez, era ermano del bachiller Antojos grande letrado de aquel tiempo y de aquella cyudad y ambos ellos hermanos del famoso Sylvestre, músico y organista de la Real Capilla de Granada, el qual por su mucho yngenio y poesía es en todas partes conocido y no le devía cosa el hermano de que vamos tratando, aunque no tuvo tan felice suerte ny fué tan conocido como él. . .

La música le ganó la amistad de Rodríguez, como lo recordaba el Médico: . . . *como quiera que por medio de la buena música a que yo siempre fuy aficionado, luego fuésemos conocidos y amigos que era el Organista de la Iglesia Mayor, hizome lástima verlo tan enfermo y desmedrado que con comer mucho, como comía, sólo engordaba en la barriga y bazo, quedando el demás cuerpo tan flaco y necesitado que parecía que no comía sino de ocho a ocho días. . .* Agrega Méndez que el músico Rodríguez les daba a unas monjas “lición de tecla”, y que tras de la cura —las sangrías y los purgantes al uso— “bibió muchos años y fue organista en México y ganó muy largamente de comer”.

En la egregia Universidad salmantina, por cuyas luminosas aulas pasaron no pocas grandes figuras de la cultura española, a vecindadas luego en la Villa de Santo Domingo, hemos visto y palpado emocionadamente los manuscritos de los donosos *Discursos medicinales*, transidos de cosas de la Isla, tras de cuyas letras duerme la música que aquí escuchó Méndez Nieto, la de la sinfonía del Ciego Cieza, la del órgano y del coro de la Catedral dominicana y los acordes de su propia arpa, nostálgica de España.



CANCIONES FRANCESAS REPUBLICANAS

Con la cesión de Santo Domingo a Francia, en 1795, empezaron a oírse en la parte española de la Isla las canciones republicanas que aparecieron a partir de la revolución francesa, que tan profunda repercusión tendría en el destino político de la antigua Española, de un lado Santo Domingo y del otro Saint Domingue.

En una carta del 14 de julio de 1796 —día de Francia— del cesante Regente de la Real Audiencia de Santo Domingo, don José A. de Urizar, dirigida al Príncipe de la Paz, don Manuel Godoy, le hacía esta viva relación en que alude a las dichas canciones, nada menos que aquellas con las cuales se condujo al Rey Luis XVI al patíbulo:

El Comisionado francés Mr. Roume, celebra hoy, 14 de julio, el cumpleaños de la explosión de la revolución de París y Versailles y Toma de la Bastilla con un espléndido banquete que ha publicado ser general para todos los republicanos y los españoles que quieran asistir a él en su posada, que actual es el Convento de las Monjas Claras, que se hallan en La Habana, y lo compró en 20,000 pesos.

Para esta celebridad ha habido un grande concierto de música desde la medianoche hasta el toque de diana, hora



en que se fijó y enarboló en la torre de dicho Convento la bandera republicana con la salva de 22 cañonazos, a que correspondió una corbeta corsario que se halla en este puerto, con igual número de cañonazos, repitiéndose ésta a las doce del día y 6 de la tarde.

Desde las diez de la mañana se dió principio a la función, para cuya ostentación se llevó toda la música que asistió con encargo particular de que prefiriese las canciones republicanas y marchas con que se condujo a Luis XVI al patíbulo.

Concluída la comida que fué con el mayor desorden y mezcla de negros, blancos y mulatos, continuó la música hasta las nueve de la noche que el Comisionado Roume principió con un minué el sarao que duró hasta más de la medianoche.

Se oyó decir en la antecedente al republicano Sandoval, en la publicidad de un velorio, que fué a él con motivo de convidar un músico, que este día 14 de julio debía celebrarse como en que vino Jesucristo al mundo, siendo por lo mismo entre ellos del mayor séquito y alborozo, y desde este día subsiste el pabellón republicano tremolando en la torre del expresado Convento, y la artillería que se condujo con pretexto de la celebridad de este día, se conserva en el mismo Convento. ()*

Así comenzaron a escucharse las canciones francesas, en la villa de Santo Domingo, con desazón de los dominicanos, desposeídos de su tierra cedida a Francia como un hato; y, así terminarían pronto de oírlas: cuando el General Ferrand salía hacia Palo Hincado, sus tropas iban cantan-

(*) En copias de documentos de Fr. C. de Utrera, (N 138) Estado, legajo 13, y en Incháustegui, **Documentos para estudio.**



do una canción que estaría de moda entonces. Lo recuerda uno de los presentes, Delafosse: “El 1º de noviembre de 1808 esta columna cruzó el Ozama a los acordes de una música marcial. La música tocaba la tonada ON VA LUI PERCER LE FLANC. Van a atravesarle el costado”.

El levantamiento de los esclavos de Haití, derivación de la revolución francesa, tuvo peregrinas repercusiones en Santo Domingo. A su espantable paso por la Villa, en 1801, Toussaint se llevó consigo, la Banda de Música, hacia Puerto Príncipe, de donde logró escapar.

Hasta en los bailes, por entonces, cobraba auge la democratización revolucionaria. En sus *Memorias*, de 1805, Gaspar de Arredondo y Pichardo recuerda las vejaciones a que fue sometido por las huestes de Cristóbal a su paso por Santiago. Dice Arredondo, con su pizca de ironía: *En un baile que dieron para celebrar la entrada de Moyse, antes de la venida de la armada francesa, se me hizo la gran distinción por el bastonero de sacarme a bailar con una negrita esclava de mi casa, que era una de las señoritas principales del baile porque era bonita, y no tuvo otro título ni otro precio para ganar su libertad, que la entrada de los negros en el país con las armas de la violencia.*





UN APUNTE ACERCA DE MOZART

Nada más bello en los viajes que enlazar a lo presente —una estatua, una iglesia, una ciudad— el recuerdo de la tierra nativa. Que así, a cada paso, el caminante va encontrando algo ajeno que se relaciona con algo nuestro.

España toda está llena de evocaciones para el peregrino dominicano, como si sobre cada piedra hispana perdurase la huella de los descubridores, de los conquistadores, de nuestros antepasados.

En toda Francia hay raíces dominicanas, desde los Chevalier hasta los Boyrie, y lo mismo en Italia, desde los Billini hasta los Pellerano. En Hamburgo, junto al puerto, el alma dominicana emocionada podría detenerse ante el sitio en que estuvo la humilde casa de huéspedes en que se alojó Juan Pablo Duarte; y en las cercanías de la ciudad, junto a la estancia de Bismarck, podría evocarse al germano-dominicano Kuck, cuyas pláticas de la tierra dominicana tanto complacían al Canciller de Hierro. En su retiro de Baviera, Schomburgk recordaba al sin par Bonostró, escandaloso repartidor de periódicos de los tiempos de Santana. Desde Austria, desde la Universidad de Graz, en 1884, el sabio filólogo Schuchard rogaba el envío de las dé-



cimas de Alix... Así por toda Europa, sin omitir a la Polonia distante, de donde procedía la Legión Polaca de los días de la Era de Francia en Santo Domingo y de donde proceden los Kushner y los Paiewonsky.

En Viena, sin embargo, ese afán de descubrir alguna raíz de nosotros mismos atenace a la memoria del caminante. ¿Qué hay, aquí, que tenga algo dominicano?

Al fin, ante el monumento a Mozart, obra maestra de Tilgner, —de cuya muerte, en 1896, se hizo eco la revista dominicana *Letras y Ciencias*— el peregrino podía hacerse esta pregunta:

¿Desde cuándo se conoce entre nosotros la música de Mozart, del autor de *Don Juan* y de la *Flauta Mágica*.

A la difusión de la cultura musical —dice Pedro Henríquez Ureña en su estudio *Música popular de América*— se debe que las melodías de grandes compositores se hayan convertido a veces en aires populares en Santo Domingo: así, la melodía de un adagio de Mozart se adaptó a una canción satírica de hacia 1850:

Gabriel Recio se casó
con una dominicana...

y una parte del brindis de *Don Juan* sirvió para el cantar de

Comandante Julio,
ya se acabó el gas;
como nos haremos
con la oscuridad...



Pero hay una noticia de Mozart, anterior a 1850, que habla del prestigio de su música entre nuestros antepasados.

En la reseña de los funerales del Arzobispo Valera, celebrados en Puerto Plata el 19 de junio de 1833, dice el Padre González Regalado:

Mi capilla de música ejecutó en este día con admirable destreza la famosa misa de Requiem, composición del Sr. Mozart, y una sequentia de difuntos en extremo tierna.

La ejecución del *Requiem* de Mozart, en 1833, no significa que se conociera “la famosa misa” —como dice la reseña— a partir de tal año. Ese conocimiento podría remontarse a los días iniciales de la Era de Francia (1801) o por lo menos hacia 1820, año en que el Padre Regalado pasó de Santo Domingo a la entonces mísera villa de Puerto Plata.

Mozart, sin duda, fue uno de los grandes músicos preferidos de los dominicanos. En su bello artículo *La Música*, publicado en la revista *Flores del Ozama*, el 1º de mayo de 1859, decía el malogrado poeta Eugenio Perdomo:

Y en nuestro suelo, donde la Providencia a manos llenas derrama átomos de su sabiduría, no es sorprendente que con el transcurso de pocos años, constancia y aplicación, encontremos los rivales de Rossini y de Mozart, y no es este un juicio atrevido si atendemos a los adelantos que hicieron en su corta existencia las dos sociedades Filarmónicas instituidas en el año de 1854. Y en efecto los imparciales de todos los países conocen y admiran el gran mérito de la Obertura a grande Orquesta, composición lírica del Sr. J.



B. Alfonseca y el Vals de Estrado compuesto por el joven S. Morcelo. . ()*

Quién sabe si algún día se realizará entre nosotros la bella aspiración de Perdomo: poseer los “rivales de Rossini y de Mozart”, como la exigua Nicaragua tuvo al máximo rival de los primeros genios de la poesía castellana, a Rubén Darío.



(*) En marzo de 1913 fue fundado en Santiago el **Quinteto Mozart**. Lo componían Juan Francisco García, Pedro Echavarría Lazala, Morito Sánchez, Pedro Camejo hijo y Salvador Rodríguez.

DEL BAILE EN SANTO DOMINGO

La afición al baile, común a todos los pueblos, nos viene de España y de los aborígenes de la Isla. En su comedia *La Gran Sultana*, decía Cervantes:

no hay mujer española que no salga
del vientre de su madre bailadora...

Desapareció el areito indígena, y las danzas españolas hicieron el deleite de las fiestas en que, con el tiempo, los negros del Africa introdujeron sus bailes nativos.

Vinieron de la Corte los bailes aristocráticos, como la *Pavana* y los populares, como el *Escarramán*, ya olvidado, de que habla Cervantes en el **Rufián Viudo**:

Cantante por las calles y las plazas,
bailantes en los teatros y en las casas...
y han pasado a las Indias tus palmeos...

El primer gran baile de los conquistadores debió de realizarse en Santo Domingo, por el año de 1509, en la recién llegada Corte de María de Toledo, o en La Vega, en 1510, cuando los Virreyes asistieron a la misa nueva de Las Casas. Con ellos vinieron de España los músicos Rui Gon-



zález, quien trajo a la Isla “una vihuela y cuerdas” y Fernando de Morales, con dos vihuelas.

Hasta en la Iglesia se bailaba en los lejanos tiempos coloniales. Un ilustre mercedario del siglo XVII, refiriéndose a las fiestas de las Mercedes dice: “dura la solemnidad ocho días continuos en que hay muchas danzas, saraos, comedias, máscaras, toros... y todas las noches hay saraos y danzas en la Iglesia, todos de gente principal. Vienen también danzas de hombres y mujeres cubiertas, y con mucha gala y bizarría, por ser uso de la tierra...” (*)

Como en todas partes, los estudiantes universitarios abusaban del baile; y a tal grado que el severo Fiscal de la Audiencia de Santo Domingo denunciaba el caso, en 1780, con subido color y exaltada acritud:

Con el pretexto del culto se hace una especie de derrama entre los mismos estudiantes; se nombra un Tesorero para la colectación del dinero... se gasta la mayor en mogigangas, máscaras, paseos, música, refrescos y bailes que duran algunos días... Unas tardes se dispone la mogiganga en caballos; otras en burros; otras a pié y otras en paseo con carro triunfal y música... Para corona de la gente buscan

(*) De música, bailes y tunas infantiles en Santo Domingo, en tiempo de Tirso de Molina, veáanse noticias en Fr. C. de Utrera, **La Inmaculada Concepción**, S. D., 1956, p. 83-84.

Tirso de Molina, de los grandes escritores del Siglo de Oro que fueron vecinos de Santo Domingo, era también aficionado a la música. En sus **Cigarrales de Toledo** —que publicó en 1621, quizás recién llegado a España de regreso de la Villa de Santo Domingo— habla del famoso Juan Blas, del gran músico al que Lope de Vega dedicó este verso lapidario:

En mentando a Juan Blas, se nombra a Orfeo



los estudiantes una casa desalquilada, donde disponen el baile para la noche. Nombran comisarios para convidar a las mujeres de cumplimiento, o devoción, y aunque por lo regular ninguna concurre de las de algún carácter o notoria juiciosidad es lo cierto que nunca faltan aquellas que se tienen por marciales, o son menos pundonorosas, sin excluirse las mulatas de mediano porte y parecer. .

Uno de los más antiguos bailes populares de la era colonial es el *fandango*. El *Diccionario de Autoridades*, de 1732, lo define de este modo: “Baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo. . . Por ampliación se toma por cualquiera función de banquete, festejo y holgura a que concurren muchas personas”.

Cotarelo y Mori agrega que su introducción se haría a fines del siglo XVII y que por eso no se le menciona en los entremeses ni bailes anteriores. Sin embargo no era desconocido en tiempos de Juan de Mena. En el Sainete *Amor es todo invención*, dice:

Fandanguero empieza tú.
 Qué es eso de fandanguero
 estando en el mundo yo.

También aparece en escritos de Mesonero Romanos y de Valera y antes en versos de Moratín:

Cantaré la pavana
 al gruñir de la gaita zamorana;
 y aún viendo que esto abonas,
 fandangos, zarambeques y chaconas.



El fandango es conocido en toda la América. En Buenos Aires da lugar a una ruidosa controversia, en 1752, entre las autoridades civiles y eclesiásticas; y en el Ecuador repugna a la gente puntillosa, como lo dice Coleti en *Quito colonial, siglo XVIII*: “Hay un baile infame... se llama el fandango, diversión de gente baja, a la que conduce a tales excesos de brutalidad, que solo recordarlo da espanto”. (*)

El ilustre político y escritor Moreau de Saint-Mery, quien estuvo en Santo Domingo en 1783, también habla del fandango en su *Descripción de la parte española de Santo Domingo*. Dice —refiriéndose a los nativos de la Isla— que comenzaban a ser llamados dominicanos: *Los españoles bailan, pero a la moda morisca, acompañados de una guitarra... o simplemente con el sonido de una calabaza o maraca que agitan... Hay también lugares donde se ha introducido una moda que desdice mucho de las buenas costumbres y la decencia. Me refiero a un bailecito llamado*

(*) El **fandango** también es de México. Lo dice el corrido mexicano de Lucio Pérez:

Su madre se lo decía
que a ese fandango no fuera;
los consejos de una madre
no se llevan como quiera.

Vuela, vuela, palomita,
avisa a toda la gente,
que no sigan el ejemplo
del hijo desobediente.

Desde largos años el **fandango** corre por toda la América. Una letrilla argentina del pasado Siglo lo dice:

Que una niña de diez años
ni el credo sepa rezar
y baile el **afandangado**,
sin olvidar ni un compás,
lindo ejemplar...



fandango, en el que una joven, casi siempre bonita, comienza a bailar en medio de un corro de espectadores que le arrojan sucesivamente sus sombreros a los piés. Ella los recoge, los coloca en la cabeza, bajo los brazos, o forma con ellos un montón en el suelo. Al concluir el baile, la joven va a devolver cada sombrero y a recibir del respectivo dueño una mezquina retribución, cuya cuantía la fija el uso, y que es descortés rehusar o insultante si se exceden.

En una curiosa Relación, inédita, del Padre Juan Puigvert, Cura del Cotuí en 1836, se refiere al fandango: *Hay una costumbre muy antigua de hacer en estos días — de fiestas de Nuestra Señora de la Concepción— un baile, o sea fandango, conocido con nombre de sortija, el que toman a su cargo regularmente las mujeres: su objeto es reunir algunas limosnas para costear la celebración del día principal. A este fin ponen una mesa con queso, dulces, una especie de horchata criolla y también algunos licores, destinados para los concurrentes, que dejan en el plato un tanto señalado, como dicen ellos, por limosna. . . No puedo decir que se cometan en estos días abusos o vicios que deban corregirse, si bien es verdad que como en todas las diversiones de entre año no faltan una que otra vez pleito y disturbio desagradables a causa de la inmoderación de las bebidas.*

Los bailes de los negros estaban rigurosamente reglamentados en el *Código Negro para la Isla de Santo Domingo*, de 1784, cuyas disposiciones resultan hoy bien curiosas: *Prohibimos. . . bajo las más severas penas las nocturnas y clandestinas concurrencias que suelen formar en las casas de los que mueren o de sus parientes, a orar y cantar en sus idiomas en loor del difunto con mezcla de sus ritos y de hacer los bailes que comunmente llaman Bancos en su memoria y honor con demostraciones y señas que antici-*



pan regularmente antes que expiren, indicantes del infame principio de que provienen en muchos de sus castas, singularmente en los mirias y carabalies, de que hay el mayor número. . . Los bailes de negros deben efectuarse en las plazas, calles o lugares públicos en los días festivos y de día.

Junto a las penas de azotes y de incisiones en las orejas, en el *Código Negro* hay este inefable precepto:

Los placeres inocentes deben entrar en parte del sistema gubernativo de una Nación en quien la danza y la música hacen la sensación más viva y espiritual: sus órganos son tan finos y delicados que enajenados con su armonía no sienten ni la fatiga que acaban de pasar en todo el día ni la flaqueza de sus fuerzas consiguientes a los trabajos recios del cultivo, empleando noches y días en este embeleso, sin pagar aún el tributo indispensable al dulce sueño que piden sus fatigados miembros. ()*

El Bando de Buen Gobierno dictado por los Alcaldes de Higüey en febrero de 1816 disponía lo siguiente: *se prohíbe por punto de Ley que ninguna persona libre de cualesquiera clase y calidad que sea que quisiere armar bailes en su casa, u otra que le acomode, admita por ningún pretexto negros ni negras esclavos, de cuyo celo y vigilancia se le hace responsable al amo del baile, a pagar por la primera vez dos pesos de multa; por la segunda cuatro pesos y por la tercera seis pesos, y quedará impedido absolutamente de poder hacer otro. Estas multas se aplicarán a la Real Carcel que se ha de formar. Los negros y negras esclavos no se les prohíbe sus diversiones en los días festivos que a ellos corresponde, pero las ejecutarán unos con otros y de*

(*) El fandango —decía Hostos en 1892— “Es un baile en el que se han mezclado del modo más extravagante el antiguo baile español que le da nombre, y el tamborileo de los negros africanos, que en otras Antillas llaman el baile de bomba”.



su misma clase. Todo el que contraviniere a esta regla será castigado con doce fuetazos por mano de su amo y si éste no lo ejecuta lo hará la Justicia en público para el escarmiento de otros.

Los negros de Santo Domingo, oriundos del Africa, tenían sus bailes propios, como el llamado *Bomba*, y sus rústicos instrumentos, entre otros el *bongó* y los *quijongos*.

La palabra *bachata*, asimismo, es un afronegrismo. Fernando Ortiz dice que proviene de la voz africana *cumbancha*, de la que nació *cumbanchata*, y de ésta, por aféresis, *bachata*, que es “romó, tambora y cuero (*). Cumbancha, cumbanchero, cumbanchear, son voces aún del uso corriente en el país, de cuyo mismo origen africano debe de ser la palabra *Cumandé*, empleada como estribillo en un pintoresco baile popular:

Yo no sabía,
Cumandé,
que uté bailaba,
Cumandé,
por eso yo,
Cumandé,
no la invitaba,
Cumandé . . . (**)

(*) Esta peregrina definición de la bachata fue la contestación de un campesino, en una audiencia penal, al Magistrado Dr. Bienvenido García Gautier. “Qué es eso de bachata?”, preguntó el Juez. Y el campesino, hombre de parrandas, le contestó: “Adió, romo, tambora y cuero”.

(**) En España se conocían los bailes de negros, al estilo de los de América. En el entremés de Francisco de Avellaneda, de mediados del siglo XVII, **El baile de negros**, el estribillo, que parece antillano, es como un antecedente de la poesía negroide de hoy:

Gurumbé, gurumbé, gurumbé,
que fase nubrado y quiele llové.



El fandango, en su forma primitiva, ha sido olvidado en Santo Domingo. Ahora es un *jolgorio*, una fiesta popular cualquiera, como el célebre *fandango* de Dajabón de que hablan las inmortales décimas de Juan Antonio Alix.

II

Del baile campesino, del rural fandango del pasado Siglo nos dejó colorida pintura un gran sociólogo dominicano, por entonces novelista, Pedro Francisco Bonó, en *El Montero*, del lejano 1856:

Y qué es el fandango? se preguntará. ¡Oh! que no se vaya a interpretar por el fandango andaluz o de otro pueblo u otra raza que no sea la de los monteros. El fandango no es una danza especial; el fandango son mil danzas diferentes, es un baile en cuya composición entra: un local entre claro y entre oscuro, dos cuatros, dos güiras, dos cantores, un tiple, mucha bulla, y cuando raya en lujo, una tambora.

Si queréis verlo os voy a conducir. Veis la sala, dos velas de cera parda pegadas a dos clavos la alumbran. En ese rincón donde más apretado está el grupo de hombres que ocupan la mitad del local, apoyados en sus sables ora desnudos, ora envainados, está la orquesta. Abríos paso y veréis: primero, dos individuos, cada uno empuñando con la siniestra una calabaza delgada, retorcida y surcada de rayas a una línea de distancia, mientras que con la diestra pasean por las desigualdades de los surcos y al compás una pulida costilla de jabalí; las calabazas son güiras, los que las tienen músicos de acompañamiento y cantores: ahora bajad la vista y veréis los verdaderos músicos sentados en un largo banco con las piernas cruzadas, cada una trae un cuatro, instrumento de doce cuerdas, en que alternan bor-



dones y alambres y de sonido un poco bronco. Volved a salir al lugar vacío que aunque estrecho nunca lo desocupa un galán y una dama. La mujer se levanta sin previa invitación y se lanza girando alrededor del circo donde pronto la acompaña un hombre destacado del grupo de la orquesta; ella va ligera como una paloma; él va arrastrando los cabos de su sable y marcando el compás ya en precipitados, ya en lentos zapateos; la mujer concluye tres vueltas circulares, y entonces avanza y recula hacia el hombre que la imita siempre a la inversa en aquellos movimientos, y aquí es donde él prodiga el resto de su agilidad y conocimiento de esta danza conocidos con el nombre de puntas. Tan pronto imita el redoble de un tambor como el acompasado martillo de un herrero, o por fin con más suavidad el rasgueo de las güiras. Por último, después de diez minutos concluye la dama con una pirueta a guisa de saludo, y el galán tira una zapateta en el aire y cae con los pies cruzados.

Este baile tiene algunas veces el nombre de Sarambo y otras de Guarapo, distinción apoyada en tan pequeñas variaciones que está por demás enumerarlas.

Una de las cosas más notables en estas danzas populares son los cantores, copia fiel, menos el arpa, de los bardos de la Edad Media. Poeta por raza y por clima, su facundia no tiene límites; empuña la güira e improvisa cuartetas y décimas que cambian a medida de los diferentes sentimientos que lo animen. Enamorado, sus coplas respiran comparaciones exageradas y alusiones directas para hacer conocer su cariño al objeto que lo engendra; alaba sus bellos, su talle, sus ojos y hace sus declaraciones rimadas. Animado por un espíritu pendenciero, entonces no puede cantar solo, es menester un compañero que responda las coplas que sabe, las que improvisa y las que glosa, esto se lla-



ma cantar en desafío. Según indica el nombre dado, los versos son una polémica que suscita; uno alaba su saber y el otro le contesta que es un asno; el primero replica con más fuertes palabras, y tales impropiedades en cabezas ya acaloradas concluyen en una zambra general de cuchilladas y sablazos que hacen ir al otro mundo a muchos pacíficos, pero imprudentes espectadores.

Más adelante habla Bonó del fandango, de la orquesta, “con dos cuatro, un doce, un tiple, tres güiras y una tambora”, y como remate la acostumbrada reyerta: “Los músicos encaramados en sus asientos, veían sus güiras y sus cuatros volar en astillas”.

Nuestras fiestas populares de hoy no son, naturalmente, lo que fueron antaño, en que predominaban los bailes típicos e instrumentos músicos ya dados al olvido y en que la mujer lucía como únicas galas la limpieza del *sipón* y la flor prendida en los cabellos, mientras el hombre, más ostentoso, llevaba al cinto el puñal de empuñadura reluciente, el revólver de *cache de nacla* o de *pavón morado*, y a veces el incivil *sable de cabo*. Por eso las salas de baile eran frecuentemente ruedas de algazaras y pendencias y sinietras antesalas del Cementerio.

La poesía popular, siempre noticiera, se hacía eco de esas continuas reyertas, como lo dicen estos versos del Sur:

Al pobre Marcelinito
le dieron un machetazo,
Manuela herida en un brazo,
también murió Pielecito.
Esto lo digo y afirmo
y lo cuento en realidad,



no bailaré más quimbembe
en siendo en el Cambronal.

Otros pintorescos versos, también del Sur, recuerdan un atentado contra el General Marcos Adón, en una fiesta en que el músico llevó, como casi siempre, la peor parte:

Mataron al violinista
tocando un carabiné;
Tomás herido en un pié
y abaleada una niñita.
Las mujeres dando gritos
metidas en confusión,
para mí no hay diversión
que me haga salir de casa
y siempre sabrán en Azua
que está vivo Marco Adón.

III

De los bailes de España llegados a las Antillas en los tiempos de la Colonia, el **bolero** fue de los más tardíos. Sin embargo, una vez conocido se popularizó rápidamente sufriendo las modalidades de los diversos medios en que fue adoptado, de tal manera que, según expresa el docto musicógrafo Sánchez de Fuentes, ha sido el bolero una de las formas musicales que más han evolucionado en Cuba, adonde llegó por el año de 1810.

En ese año, precisamente, en Londres, publicó William Walton su interesante obra *Present state of the spanish colonies, including a particular report of Hispaniola, or the spanish part of Santo Domingo*, en la que ofrece curiosas noticias del **bolero** y de las costumbres dominicanas de la



época, que conoció bien de cerca durante su estancia en el país, junto a Sánchez Ramírez, en los épicos días de la Reconquista.

Después de hablar de la lidia de gallos y de las corridas de toros, dice Walton: *Las danzas nacionales españolas han sido señaladas por la mayor parte de los viajeros entre sus peculiaridades, y parecen fuera de imitación de otros pueblos, pues a pesar de los intentos en nuestros teatros de Inglaterra, por carecer de cierta asociación de ideas no pueden gustar a ningún auditorio o ser representadas por otros actores, que no sean los nativos. Nadie, aun en la misma España, ni siquiera el sosegado y serio castellano, goza exquisitamente con la gracia y animados movimientos de los bailes andaluces, aún cuando sean muchos los que se entreguen a sus danzas.*

De todos estos bailes el más elegante, científico, y peculiarmente característico, es el Bolero. Proporciona a la mujer bien formada la más airosa exhibición de su persona, así como su destreza y agilidad de movimiento. Las bailadoras tocan las castañuelas con sus dedos, al compás con sus pies, realizando variados e interesantes cambios y posiciones, al son de guitarras y cantos. El gran mérito en este baile es el bien parado o posición peculiar de la pareja, opuestos uno a otra, con los brazos extendidos y un pie en el aire; esta posición la toman súbitamente en el preciso momento en que terminan los diferentes cambios y en perfecto acuerdo con la última nota de la guitarra. Es entonces cuando más resuenan los aplausos de la concurrencia. El traje apropiado para este baile nacional es a lo majo, como se usa para las corridas de toros, y cualesquiera otros estarían fuera de tono.

Este baile participa del Hornpipe (baile unipersonal de los marineros) de los ingleses, del trescone de los toscanos,



de la furlana de los venecianos, del corrente de los montenegrinos y del minuet de los franceses, y es variado desde lo moderado hasta lo rápido y vívido.

El fandango es otro de sus bailes nacionales, ejecutado por parejas, pero difícil de concebir por quien no sea observador. Es de tiempo mucho más vivo que el bolero, pero acompañado también por cantos y guitarra y un rápido tiempo de balanceo animado en cada cadencia por las castañuelas. Los bailarores giran a la redonda, acercándose uno a otro con acariciadora vehemencia, retirándose rápidamente, de nuevo se acercan, mientras todos sus miembros adquieren y realizan movimientos tales que bien podrían llamarse, con propiedad, una convulsión regular y armoniosa de todo el cuerpo, pero es más bien un rápido y acompasado golpe de pies y dedos en el piso, que graciosos y continuados pasos. El chande es el outré de este baile, pero no puede ser visto con ojos de modestia. Tonadillas, seguidillas, boleros y tiranas, son los cantos nacionales, pero existen varios estilos provinciales, tales como la mala-gueña, etc.

Estos bailes, aún cuando los encontramos algunas veces en la América española, no son los acostumbrados generalmente en sociedad, en la que han adoptado el vals además de la danza nacional española, que es extremadamente graciosa y más complicada, pero no tan monótona, como la nuestra, a pesar de su compás más lento.

El presenciar los bailes de la gente de color, particularmente los de Haití, o varios que han sido mezclados y combinados con los de la Hispaniola, es trasportarse a un círculo de lascivas bacantes. El movimiento de los pies no es tomado en cuenta; los compases son atacados con rápidos movimientos de precisión y volubilidad de contención,



que hacen casi imposible obedecer a las reglas del mecanismo; no obstante producir disgusto por su obscenidad, encantan por el gusto y actividad desplegados.

La clase baja de la gente de color española acompañan sus grotescas danzas con gritos y la música creada del movimiento retrógrado del aire de maderas de fuerte sonido, o de calabazas rayadas rascadas rápidamente con un hueso delgado: el banjo, matracas hechas con guijas dentro de una calabaza, los dientes fijos de una quijada de caballo rascada en rápido compás y el tambor. Los pasos son singulares y obscenos; el acompañamiento y estilo conjunto, parecen derivarse del Congo africano y de su dios Din mezclados y es la ceremonia usual para los familiares muertos, que como los gitanos en España, la solemnizan con bailes y música. El mayor cumplimiento de un enamorado a su favorita en el baile, por su gracia, es quitarse el sombrero y ponerlo en su cabeza, para que lo lleve durante la noche y que generalmente devuelve junto con un cigarro encendido en sus propios labios.

El curioso viajero que después de pelear contra los franceses en Santo Domingo, en las tropas de Sánchez Ramírez, se fue a Venezuela a luchar contra España junto a Simón Bolívar, también habla del traje femenino usado en los bailes:

El traje de las damas en sus bailes o tertulias es caprichoso y consiste generalmente en un vestido de muselina, a veces de colores, con bellos flecos y borlas en el ruedo. Encima usan un ceñido corpiño de color, a menudo de tafeta roja o terciopelo, bordado en oro. Sus calzados son bordados en seda, sus medias de las más finas, a veces con cuadros, dorados o color arena, y las bien formadas piernas y pies, por lo corto de la falda, se ostentan en lujuriosa ven-



taja para su admirativa pareja. Su peinado es generalmente trenzado con cadenilla de perlas o flores formando contraste con el oscuro y lustroso tinte del pelo, y aprisionado por varios adornos o peinetas doradas. Las mujeres, a pesar de no ser bellas, tienen una juguetona voluptuosidad con la que no se puede fallar a primera vista, en satisfacer a un europeo, acostumbrado a las maneras frías y recatadas de la sociedad de su propia región, pero que no obstante atraernos raramente nos proporcionan y mantienen el interés. El cuidado de las conveniencias domésticas y el confort no entran para nada en sus departamentos y piensan poco más que en vestirse para asistir a la Iglesia o a procesiones en la mañana y a las reuniones en la noche.

Ninguna otra descripción del bolero encontramos en las viejas crónicas de La Española, hasta el 1857. En versos de Présago —seudónimo— del 1 de febrero de ese año, publicados en el periódico *El Eco del Pueblo*, de Santo Domingo, dice:

Del Ozama la corriente
un ligero barco hendía,
y reinaba la alegría
a su bordo entre la gente.

En la popa de la nave
un gallardo marinero
cantaba alegre un bolero . . .

Pero ya hacia 1870, cuando la guerra de Cuba trae a la República a centenares de familias cubanas, el bolero se populariza por todo el país. “A la inauguración de algún establecimiento público, o privado, o comercial —escribía Julio Arzeno— a un cumpleaños, a un sucedido anecdótico o novelesco, a todo *le sacan su bolero*”.



Desde entonces está en boga en Santo Domingo, quizás tanto como el merengue. Tal vez porque su ritmo idéntico al de la polonesa, según el parecer de doña Flérida de Nolasco, se presta más que el del merengue para el canto, para la canción dulce y emotiva de las alegrías y de las penas del amor.

(18 oct. 1945 y 15 enero 1946).



LA PASION DEL BAILE

Cierto que la pasión del baile es común a todos los pueblos de todas las edades, desde el salvaje que en el Africa tenebrosa se entrega a sus danzas macabras, al son de los agrestes atabales, hasta el aristócrata de la fiesta galante en que imperan los “violines de Hungría” de que hablan los inmortales versos de Darío.

Pero puede afirmarse que es la nación dominicana una de aquellas en que esa pasión ha sido más fuerte, viva y dominante, desde los tiempos de la Colonia en que podía bailarse en las iglesias y en las calles y plazas públicas, hasta el presente en que el baile es función cotidiana.

De ello se quejaba en 1780 el Fiscal de la Real Audiencia, quien acusaba a los estudiantes universitarios de excederse, con motivo de las fiestas anuales de la Universidad del 28 de enero, en “mogigangas, máscaras, paseos, músicas, refrescos y bailes que duran algunos días”.

Saber bailar fue siempre cosa celebrada. Unas pintorescas ensaladillas dominicanas de principios del siglo pasado hablan de dos grandes bailadores de la época:

Nadie le gana en bailar
a Martínez, el francés. . .



Qué bien que sabe bailar
el pitírico Negrete. . .

Y de un mozalbete de aquellos años decía el costumbrista Luis Arturo Bermúdez, en 1895, que “con el mismo estilo que bailaba un *Zapateo* mandaba un *Carabiné*”.

En la mejor sociedad se estilaba entonces celebrar bailes “a escote”, como lo recuerda don José Cruz Limardo en las páginas de sus *Memorias* dedicadas a Santiago de los Caballeros, donde vivió hacia 1815. “La gente, dice, es despierta, comunicativa y sumamente sociable. A poco que estuve allí se me convidó para un escote, para un baile, y observé que era esta una costumbre en la juventud. Cada domingo se hacía un baile a escote y el encargado de él pasaba el lunes con la cuenta de gastos, que siempre eran cortos, a cada uno de los suscritores. Alcanzaba a lo más a un fuerte”.

El *Tío Perete*, mozo en tiempos de la España Boba y ya anciano en 1886, decía de su tiempo, según recuerda *Nemófilo* en el periódico *El Teléfono*, en una de sus ediciones de marzo de 1889, que los bailes de su época *eran modelos de moderación y de buen gusto: la mujer podía lucir su gentil y esbelto talle, sus contornos estéticos, su diminuto pie en el majestuoso minuet, en la difícil y agraciada contradanza. No se conocían las voluptuosas y pecaminosas danzas que es lo único que se baila hoy desde que se comienza la fiesta hasta que termina. Ya se ve que no existen maestros de bailes como en mis primeros juveniles años.* (*)

También se abusaba entonces de la danza, a tal punto que fue necesario disponer medidas como el artículo 24 del

(*) A mediados del Siglo XVI andaban por Castilla “maestros de enseñar a bailar y danzar”. Bailar y danzar eran, antiguamente, voces correlativas, pero no voces sinónimas como lo son hoy.



Bando de buen gobierno dictado por el Ayuntamiento de Santo Domingo en 1820, concebido de esta suerte: *Sin licencia de los Alcaldes por escrito no habrá bailes de noche en las calles ni plazas públicas, para lo que siempre se negará y sólo se permitirán en las casas de particulares las vísperas de días festivos, en las pascuas o por razón de alguna fiesta del uso y costumbre del pueblo. La licencia de los Alcaldes por escrito se presentará al Alcalde de barrio para que no consienta que los bailes duren hasta más de la una de la noche y hará responsable del buen orden y tranquilidad al vecino que mantuviere la diversión en su casa, bajo la pena de cuatro pesos de multa por cada vez a los contraventores aplicados a pobres de San Lázaro y de la cárcel. . .*

Esas prohibiciones fueron reproduciéndose en leyes posteriores. El Bando de Policía de 1845 prohibía hacer bailes y otras diversiones profanas con pretexto de fiestas de cruz, y “cuando haya un enfermo en la inmediación”. También la Iglesia tenía sus disposiciones al respecto. El Sínodo dominicano de 1878 prohibía a los ordenados *in sacris* asistir a bodas y otras reuniones en que “hay regularmente bailes, canciones amatorias y juegos que desdican de la gravedad eclesiástica”. Y en sus artículos 313 y 317 contenía las siguientes disposiciones que hoy no tendrían mayor eficacia: *En particular condenamos, proscribimos y anatematizamos los crimonosos y detestables bailes que llaman de empresa, bajo pena de excomunión mayor.*

Y siendo este abuso (el de las bebidas) mayor en las fiestas de los campos, porque además de pernoctar las personas de ambos sexos, y durar por muchos días en las enramadas que hacen o bajo los árboles, se agregan las ventas de comidas y bebidas fuertes, pasándose lo más de la noche en músicas y bailes; mandamos a los Curas que encon-



viéndose en casos semejantes, interrumpen las fiestas y vuelvan a su residencia.

Nunca faltó la danza en las manifestaciones de regocijo del pueblo dominicano, como en los días de la proclamación de la República, celebrada con larga serie de bailes. Mientras Santana iba camino del Sur al frente de su glorioso ejército, en Santo Domingo “se bailaba sin descanso” según lo avisaba a su gobierno el Cónsul francés Saint Denys. Durante la guerra unos peleaban y otros bailaban, como lo recuerdan unos regocijados *Aguinaldos* de Enero de 1846:

Mientras la pelona
se está haciendo gestos,
cantemos muchachas
y alegres bailemos. . .

Que bello Aguinaldo
para el bello sexo!
cantemos muchachas
y alegres bailemos.

Qué importa que frunza
mamá el entrecejo!
Acaso lo mismo
no hizo en su tiempo?

Cantemos muchachas
y alegres bailemos;
cantemos que a nadie
se ofende con esto. . .

De cómo eran esas animadas fiestas en que predominaba el baile nos habla vívidamente el poeta Félix María Del Monte en estas coloridas décimas de 1856:



NOCHEBUENA EN SAN MIGUEL

Allá por la nochebuena
gran muchedumbre en tropel
al bærrio de San Miguel
se encaminaba serena.
Es deliciosa la escena
que se ofrece en casos tales;
y a las sensibles señales
del placer más voluptuoso
se une el ruido estrepitoso
de fandangos y atabales.

En el bohío más apuesto
que en el lugar descollaba
la bella Cieta ostentaba
su talle grácil y enhiesto
Ceñía traje bien dispuesto
de *ramazón* y *bejuco*;
cantando con aire cuco,
al son de un *tiple rasgueado*,
el seis de Pepe Rosado
y *me voi a mi conuco*.

Allí de gente un cordón
se encaminó a todo trapo;
cantaron mucho *guarapo*
y el popular *galerón*.
Ya de la *gallumba* al son
aumenta el placer y encanto,
de mano en mano entretanto
pasa con acordes giros
media docena de güiros
y principia el *punto y llanto*.



Además del alumbrado
de velas de parda cera
un farol a la *solera*
se ve de papel colgado:
signo es este muy usado
entre gente campesina,
y donde quiera que ufana
mira su luz mortecina,
jura a Dios que es de cantina
de *velorio* o de *jarana*.

Entre la turba ligera
de muchachas que bailaba,
siempre Cleta descollaba
por su gracia sandunguera.
¡Sabía tanta *loa hechicera*
que arrobaba de placer!
y por oirla verter
sus coplas a lo *divino*
todos decían de continuo,
“¡*bomba* para la mujer!”.

Véñse en tanto presurosos
llegar dos hombres montados
y atar luego a los cercados
sus corceles belicosos.
Entrambos muy afectuosos
pastelitos se brindaron,
sendos tragos apuraron,
de anisado y ginebrón,
y de mano de rondón
en la sala se colaron.

También el campesino expresa en sus rústicos versos
su pasión por el baile, como en las siguientes décimas anti-



guas que recuerdan los dislates trovados de Juan del Encina:

Yo vide un querebebé
calzándose unos zapatos,
y un ratón con un cuatro
tocando un carabiné.
Dijo la rata, ¿por qué
no me fuiste a convidar
sabiendo que sé bailar
y siempre he tenido fama?
Y un día por la mañana
yo vide un perro cantar.

Qué bien baila la perdiz
con ese garbo que tiene,
dice la sigua que viene
yo soy convidada aquí.
Responde el barrancolí,
si quieres bailar bailemos
pues por mi cuenta estaremos
bailando hasta mañana.
En esto dice la araña:
¡que fandanguito tan bueno!

No son escasas las décimas y cantares campesinos cuyo tema es el baile. Basta recordar estas breves composiciones:

Bamo cantando y bailando
y enamorando mujere,
que ei tiempo dique se acaba,
digamo pai que se muere.

Agora si tamo bien
con calentura y bailando,



lo cainsoncillo rompío
la manga coita y volando.

En acabando e tocai
ese zapateo que empieza,
me ba a tocai una pieza
que se la voy a pagai.

A mi me guta bailai merengue
con quien entiende,
yo toy que me vuevo dengue
poi bailai con mi damita;
me guta bailai merengue
con la muchacha bonita.

Rondé, rondé,
rondé batalla;
rondé, rondé
y bueno que baila.

Seña Polonia Coicoveo
tiene un rámpano en un deo,
si no se le hubiá curao
se le pasa al otro deo.
Inbitemola a bailai
para beila coicobiai

La muchacha de Juan Gome
son bonita y bailan bien;
pero tienen un defeto:
que se rien de to ei que ben.

La muchacha de Sosúa
son bonita y bailan bien;
pero tienen una feita
que repingan como ei buey.



Pero ninguna de esas composiciones, ingenuas o maliciosas, expresa tan bien y tan bellamente como esta los encantos del baile cuando se goza de una buena pareja:

Me guta bailai con Lola
poique Lola baila bueno;
Lola se deja llevai
como caña pal ingenio.

(10 dic. 1945)

COMENTARIOS

Bendita Alegría del Pueblo (*)

Emilio Rodríguez Demorizi publica hoy un delicioso artículo en la página quinta de **La Nación** sobre **La pasión del baile** en nuestro país. Revelador y sugerente es este trabajo del acucioso Director del Archivo General de la Nación. Citas en prosa y en verso ilustran al lector sobre cosas desconocidas u olvidadas, y abren una ventana hacia el densamente brumoso pasado colonial nuestro, del cual casi sólo se tienen noticias de la vida administrativa, y muy pocas de la vida del pueblo.

¡Con que fuimos alegres! Da gusto reconocer en este trabajo de Demorizi cómo nuestro sufrido pueblo se empeñó en defender la alegría (pequeña florecilla en la gran tragedia de su historia) por encima de toda adversidad. La estructura monástica de nuestra organización política y administrativa de los primeros siglos, aherrojaba la alegría del pueblo, pero el pueblo defendía esa alegría hasta donde le era posible. ¡No faltaría más! Sufridos como ningún pueblo colonial en esa época. Abandonados a su suerte en medio de grandes luchas, cómo no alegrarnos aunque los que manejaban nuestros negocios espirituales y administrativos hicieran mohines?

El pueblo soportaba todas las cargas, el pueblo iba a la guerra para defender el territorio, el pueblo era el rebaño que los religiosos apacentaban para el Señor. El pueblo sentía en el fondo de su alma que podía divertirse, y se divertía.

Y nadie podría decir hoy qué hizo más por nuestro espíritu y qué afirmó mejor nuestra existencia y definió nuestras caracte-

(*) **La Opinión**, S. D., 10 dic. 1945.



rísticas, si la rígida reglamentación de la vida o esas manifestaciones, bullentes, palpitantes, del alma popular. A nuestro entender, más hicieron las últimas y lo que tenemos lo hemos asegurado, modelado, mantenido vivo a través de los siglos, tanto por la alegría como por el sufrimiento. Pero sobre todo por la alegría. Así, pues, cómo no exclamar: ¡bendita alegría del pueblo, a ti te debemos el espíritu!

Acuarelas y Oleos

El artículo de Demorizi es como una serie de acuarelas y óleos. Se nos antojan acuarelas aquellas de los estudiantes bailando, y aquella otra de los campesinos en fiesta debajo de los árboles. Cuánto color y cuánta vida dan esas citas y referencias a un pasado que todos, o casi todos, consideramos (con gran melancolía) como algo perdido a casi muerto. Los óleos son aquellos en que aparecen los serios señores que daban las ordenanzas prohibitivas. Oleos grises, sobre fondo oscuro, con una sobriedad remarcada.

En estos días pascuales, artículos como el de Demorizi son como un viejo y a la vez remozado aguinaldo que nos canta lo más alegre de nuestro pasado.



BAILES POPULARES DOMINICANOS

Entre los géneros de música popular dominicana, bailables o no, algunos ya olvidados, se cuentan el *punto y llanto*, la *media tuna*, el *galerón*, el *zapateo*, el *zapateo con estribillo*, el *callao*, el *guarapo*, la *yuca*, el *carabiné*, el *merengue*, los *atabales*, la *mangulina*; el *chuin*, especie de *son* según Julio Arzeno; el baile del *peje*, la lúbrica *ventaja*, de boga efímera en los comienzos del siglo; y la *tumba* y la *plena*, consideradas por Peña Morell como derivaciones de la *tumba* andaluza. En su bello libro de costumbres cibaenas, *Al amor del bohío*, “muy justamente celebrado” según la recta expresión de Pedro Henríquez Ureña, Ramón Emilio Jiménez describe la *media-tuna*, el *zapateo*, la *yuca*, el *guarapo*, el *sarambo*, el *callao*, el *chenche*, el *guayubín*, que todavía subsisten en las comarcas del Cibao, particularmente, y en otras regiones dominicanas. (*)

Del punto y llanto habla Félix María Del Monte en sus décimas *El banilejo y la jibarita*, de 1855:

Y pues domina el empeño
de lucir en la función,

(*) P. M. Archambault, en **Pinares adentro**, Barcelona, 1929, p. 120, 121 y 125, habla del *sarambo*, del *zapateo*, del *guarapo*, del *callao*, del *merengue* y de la *yuca*, que es “un merengue en el cual se intercala la figura de la cadena de los lanceros, muy divertida e interesante”.



en buen jaco y buen sillón
 presenciarás hechicera,
zarandunga donde quiera,
punto y llanto y diversión.

Y también en *Noche buena en San Miguel*, de 1856:

Allí de gente un cordón
 se encaminó a todo trapo;
 cantaron mucho *guarapo*
 y el popular *galerón*.
 Ya de la *galkumba* al son
 aumenta el placer y encanto,
 de mano en mano entretanto
 pasa con acordes giros
 media docena de *güiros*
 y principia el *punto y llanto*.

En unos versos juveniles de 1854, Enmanuel (Manuel de Jesús Galván), se refiere al *punto y llanto*:

Casi siempre sin un real estoy
 y por eso, Antimenes me voy
 a cantar *punto y llanto* a Baní...

La *mediatuna* era acompañada por el clásico *cuatro*, ya rarísimo en nuestros campos, donde algunos ancianos lo sacan a relucir en excepcionales ocasiones. Rafael Damián, en su bella conferencia *De nuestro sur remoto*, la considera derivación de la *petenera* andaluza y dice que “soporta en su estrecha gama rítmica cuantas coplas sean improvisadas en redondillas”. La menciona Nicolás Ureña en *El guajiro predilecto*, de 1855:

En una noche de luna,
 libre el pecho de cuidado,



de un *tiple* al son acordado
cantaba la *media-tuna* . . .

El *zapateo*, tal como se cantaba antaño, era considerado por Penson como “nacional”, en razón de su diferencia con el *zapateo* de Cuba y de otros pueblos americanos.

El *galerón* —romance en Venezuela—, “la tonada más refinada o aristocrática, por ser de mejor gusto, es la más difícil y goza de gran fama el *cantador* que por más tiempo lo sostenga en las tradicionales cantinas”, escribía Penson en 1892.

Del *galerón* y del *zapateo* habla Nicolás Ureña en sus décimas de 1856, *Un guajiro de Bayaguana*:

Por donde quiera se oía
la voz de la animación,
por doquiera un *galerón*
y del *cuatro* la armonía.
En el *fandango* lucía
sus zapatos el guajiro,
y alegre siempre en el giro
de su inocente recreo,
repicaba el *zapateo*
al son del *tiple* y del *güiro*.

Galerón o corrido lo llama Restrepo en *El cancionero de Antioquia*, y ofrece como ejemplo unos versos folklóricos que ya hemos oído en nuestros campos:

Por si acaso me mataren
No me entierren en sagrao,
Entiérrenme en una loma
Donde no pase ganao;



Un brazo déjenme afuera
 Y un letrero colorao,
 Pa que digan las muchachas:
 Aquí murió un desdichao;
 No murió de tabardillo
 Ni de dolor de costao,
 Que murió de mal de amores
 Que es un mal desesperao. . .

En sus relatos del pasado Siglo, en *El toro monte*, Luis Arturo Bermúdez habla de un mozo que “cantaba al acordado son del melancólico *cuatro*, picarescos *zapateos*, sentimentales *galerones* y alegres *medias tunas*; enamoraba con sus cantos ya a lo divino, ya a lo humano”.

En las décimas citadas, *El banilejo y la gibarita*, Del Monte menciona la *mamangulina*:

Los portentos sobrehumanos
 que preconizar escucho,
 diera por el Cucurucho
 que allá en Peravia domina
 y por la *mamangulina*
 en que el payero es tan ducho. . .

Como el *són* cubano, dice Pedro Henríquez Ureña, la *mangulina* presenta caracteres arcaicos. Según Peña Morell —uno de los músicos de mayor talento en las Antillas al decir del insigne crítico dominicano— la *mangulina* o *mangolina* es la música típica del país, y tiene su origen en Hicayagua, sudeste de la Isla, de donde irradió hasta penetrar en Haití de donde pasó a Cuba llevada por inmigrantes negros, influyendo en el *són* moderno. Una copla tradicional, supone Peña Morell, hace derivar el nombre de *mangulina* del de una mujer que se dice vivía en el Seibo, la región del Hicayagua aborigen:



Mangulina se llamaba
la mujer que yo tenía,
y si no se hubiera muerto
Mangulina todavía.

En su citada Conferencia, Rafael Damirón dice que “la mangulina es lo que hoy se denomina merengue”, afirmación digna de estudiarse. (*)

Al Coronel Alfonseca se le atribuye un *carabiné* que nos recordaba don Federico Henríquez y Carvajal:

Tre golpe de Juan Antonio,
tre golpe na má;
dale palante,
dale patrá,
tre golpe na má.

En el “insustancial *guarapo*”, baile campestre, predominaba el uso de los *quijongos* primitivos.

(*) **Alante la mangulina**, es el título de uno de los celebrados romances de Eulogio C. Cabral (*Cachimbolas*, S. D., Vol 1, 1921), en que se describe uno de los acostumbrados lances de armas que eran casi siempre el trágico epílogo de las fiestas campesinas.

Dice así una antigua mangulina del Sur:

Esta noche llueve
agua colorada
pa las habichuelas
que tengo sembradas...

Por el 1906 estaba en boga una “bonita mangulina que se bailaba mucho”:

Morales se fue pal monte
creyendo que iba a ganar,
le salieron los soldados,
los Sereno y la Rural...



De estos géneros de música popular el de mayor boga a mediados del siglo pasado fue la *tumba*. En efecto, la campaña poética contra el *merengue* y en pro de la *tumba* festivamente emprendida por los jóvenes escritores de *El Oasis*, en 1855, alcanzó relativo triunfo, bien efímero, pues no se impuso entonces el *merengue* como principal baile típicos sino años más tarde. La *tumba*, en cambio, era considerada como la *danza nacional* por lo menos hasta 1859, año en que el francés Paul Dhormoys, de regreso de Santo Domingo, publicó en París su curiosa obra *Une visite chez Soulouque*, en la que dedica unas páginas, de subido buen humor, al clarinete y su influencia en la civilización y en la que habla extensamente de la República y de “los dominicanos tal como son”. De la *tumba* hace la siguiente descripción:

Es un singular espectáculo el de los bailes dominicanos. La cuadrilla, el vals, la polka no les son desconocidos. La flor de la juventud dominicana se permite hasta una mazurca de fantasía; pero la danza de su predilección, a la que se entrega con frenesí, es la tumba. He aquí en que consiste esta danza nacional.

Todos los danzantes se colocan en fila, de dos en dos, como colegiales que son llevados de paseo; los hombres de un lado, las mujeres del otro. Desde que la orquesta da la señal, ellos operan un cuarto de conversión y se dan el frente. En ciertos momentos indicados por las variaciones del clarinete, el bailaror danza con su compañera o los dos, el uno frente al otro, se entregan a poses y balanceos que en uno de nuestros bailes públicos haría erizar los mostachos de los guardias municipales y poner a los ejecutantes en el violón. Terminada así la primera figura, cada joven deja a su caballero para tomar a aquel que se encuentre más cerca de ella.



Cuando cada mujer ha bailado sucesivamente con todos los hombres presentes, la tumba ha terminado, con sentimiento general, a menos que no se la repita, es decir, que no se comience por segunda vez. Cada figura dura por lo menos un minuto. Por poco que haya una cuarentena de coplas se puede imaginar en que estado se encuentran los bailadores al fin de la tumba. El sudor corre por todos los semblantes; el enladrillado del pavimento hecho polvo se propaga por toda la atmósfera. Feliz en este momento aquel que, al venir a ver un baile dominicano, se ha provisto de un frasco de agua de colonia. En Francia se dice que el baile carece de opinión. No es así en la República Dominicana. Cada baile de confianza es una manifestación política. Se invita a bailar en honor de tal o cual personaje (para congratular a fulano) y es por esto sin duda que la invitación no es necesaria para ser admitido en un baile. Todo individuo que pase por la calle puede entrar, bailar, tomarse el refresco, si lo hay, y marcharse sin haber saludado siquiera a los dueños de la casa.

Lástima que en nuestras fiestas populares, particularmente, ya sólo se baile *merengue*, con exclusión, casi absoluta, de nuestros bailes típicos del pasado. Revivirlos, reanudar su encantadora tradición, sería para mayor espiritualidad de las presentes generaciones, ajenas a la dulce emotividad de aquellas fiestas de artaño que fueron deleite de nuestros padres.

II

El olvidado *carabiné*, que tuvo gran boga en las primeras décadas del Siglo pasado y que después de mediada la Centuria seguía bailándose, particularmente en el Sur, pertenece más a esta región que a las del Cibao, donde nunca tuvo igual auge. Sus orígenes se remontan a los tiem-



pos de Dessalines. S. Rouzier, en su *Dictionnaire géographique et administratif universel d' Haiti*, (París, Tomo II, p. 1-2), dice: "Gaillard. Finca situada a una legua de Santo Domingo. El 6 de marzo de 1805 el ejército del Emperador Dessalines, marchando sobre Santo Domingo, llegó allí a medio día. El Emperador instaló ahí su Cuartel General. . . Fué en el Cuartel General de Gaillard donde nació el *carabiné*, la danza tan amada por los haitianos. Los haitianos la danzaban con gracia; los oficiales la ejecutaban llevando la carabina a la espalda. Una de las amantes del Emperador, Eufemia Daquilh, había venido a encontrarle en Gaillard. Joven, bella, plena de gracia, ella daba la señal de las fiestas, y componía aires que tocaban los músicos. Los generales se reunían allí a menudo con el Emperador. . ." Gaillard es nuestro Galá de hoy, dentro del recinto urbano de la villa de Santo Domingo.

De cómo se bailaba el *carabiné* en el Sur habla donosamente, en su artículo acerca de San Juan de la Maguana (revista *Panfília*, N° 11, 1925), el Lic. Víctor Garrido. Dice: "Como las casas o bohíos son de salas poco espaciosas, los bailes se celebran en enramadas preparadas para ese fin con adherencia a uno de los frentes del bohío. La música generalmente la forman un balsié, un acordeón, un güiro y un pandero. Las piezas bailables son el *carabiné* o *ron* y la *mangulina*. Para bailar el *carabiné* los bailadores toman su pareja con la mano derecha y al son de la música describen un círculo caminando rítmicamente sobre la misma mano; luego ese mismo círculo se mueve hacia la izquierda; cada bailarador suelta su pareja y baila por delante de su vecina de la derecha que hace lo mismo; le da una vuelta tomándola de la mano, y vuelve sobre su pareja a formar la cadena armoniosa del baile; luego se deshace de ella y baila con todas las parejas hasta volver a la suya; vuelve sobre la izquierda describiendo idénticos movimientos y, cuando



cada uno ha reconquistado su pareja, termina la pieza tomándose todos los bailarores de las manos circularmente. Este baile es dirigido por un bastonero que lo organiza por número determinado de parejas. Uno de los bailarores indica, con un canto, cuando debe hacerse cada movimiento. Los hay encantadores por la gracia de sus cantos. Hay, asimismo, bailarores muy divertidos y figureros. El baile en sí es animador y excitante y si los músicos son buenos y cantan a la vez que tocan las piezas, el entusiasmo se hace delirante. La mangulina es de una música más lenta, menos excitadora, y se baila como la danza a la cual se parece. Se toca siempre después del ron como la danza sigue generalmente al valse”.

Huelga señalar que la palabra *carabiné* nació, como se ha dicho, en las treguas del asedio de la Villa de Santo Domingo, del hecho de que los soldados bailarores, en la nueva danza, llevasen la carabina terciada a la espalda.

Valdría la pena, pues, resucitar el *carabiné* de los tiempos de Dessalines, como parte de las bellas tradiciones nuestras que han de enriquecer, necesariamente, nuestro espíritu, y que han de darle mayor colorido a la vida dominicana, lo que es hoy de nacional urgencia.





BAILES DE EMPRESA

Los bailes populares, tantas veces escandalosos, campos de reyertas y de escenas inmorales, se celebraban en Santo Domingo desde los tiempos de la Colonia, (*) pero, a lo que parece, llegaron a su climax en 1878, a juzgar por las protestas de la Iglesia. Eran los *bailes de empresa*, de la gente del bronce, poco más o menos que los *bailes de cueros* por cuya prohibición abogaba *El Orden*, de Santiago, en 1874.

Una disposición tras otra se empeñaban en erradicar drásticamente los sensuales *bailes de empresa*, las *plenas*, los *bailes de cueros*, recargados de bebidas fuertes y de fuertes olores, en que todo el ritmo del baile se concentraba en el isócrono golpe de la tambora. Pero, todo en vano.

Por Resolución del 30 de octubre de 1878 se dispuso oficiar al Gobernador de Santo Domingo para que se prohibieran los *bailes de empresa* que se hacían en San Miguel y Santa Bárbara, según denuncia de Monseñor Cochía.

Decía la Resolución del Ejecutivo: *En la ciudad de Santo Domingo a los 30 días del mes de octubre de 1878, año 35 de la Independencia y 16 de la Restauración.*

(*) Ver José Torre Revello, **Los bailes, las danzas y las máscaras en la Colonia.** (En **Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas**, Buenos Aires, N° 46, 1930, p. 434).



Reunido el Consejo de Secretarios de Estado encargado del Poder Ejecutivo;

Habiendo dado cuenta el Ministro del Interior y Policía, encargado de la Cartera de Guerra y Marina, de una comunicación que con fecha de hoy le ha dirigido el Ilmo. Sr. Don Fray Roque Cocchia, Arzobispo de Sirace, Delegado y Vicario Apostólico de esta Arquidiócesis, en la que denuncia y lamenta escenas de inmoralidad que se están efectuando en los barrios de Santa Bárbara y San Miguel, y que se proyecta repetirlos en el pueblo de San Carlos, tales como "bailes tan obscenos, tan infernales que su pluma no se atreve a explicar", y otras de inmoralidad pública y descarada que se efectúan frente al mismo Palacio Arzobispal; concluyendo por pedir que el Gobierno secunde los esfuerzos, incluso los mas enérgicos, con que él se propone atacar el mal en su principio.

Considerando: que la materia es de importancia tan vital para la sociedad que el Gobierno debe no sólo coadyuvar al loable propósito indicado por S. S^a Ilma., sino también agradecerle que haya elevado a su conocimiento los escandalosos abusos a que se refiere, porque ellos realmente ofenden la moral pública y conspiran a relajar los más delicados y atendibles vínculos sociales,

RESUELVE

Que por el expresado Ministerio del Interior se oficie al Gobernador de esta capital con inserción del oficio de S. S^a Ilma., ordenándole que sin pérdida de tiempo adopte las medidas que juzgue más eficaces a fin de que los autores de aquellos hechos escandalosos sean sometidos a la acción de los tribunales de justicia, y de que se impida la repe-



tición de esos mismos actos que contrastan con la tradicional moralidad del pueblo dominicano.

Firmados:— El Ministro del Interior interino, encargado de los Despachos de Guerra y Marina.— Luis Felipe Dujarric. El Ministro de Justicia e Instrucción Pública, encargado del Despacho de Relaciones Exteriores,— Alejandro Angulo Guridi.— El Ministro de Hacienda y Comercio.— P. M^a Aristy.

No quedaron ahí las gestiones del Vicario contra los bailes de empresa, llegando al extremo de declarar *entre dichas* las iglesias de los lugares en que se realizaran tales bailes. Decía así en su excesiva circular del 1 de diciembre de 1878 dirigida a los Vicarios Foráneos:

Arzobispado
de Santo Domingo

Sto Domingo Dicbre 1o de 1878

Circular a los Sres Vicarios Foráneos.

Señor Vicario: Habiéndose introducido en esta Capital ciertos bailes inmorales dichos de empresa, que han llamado la atención, no sólo de la Autoridad Eclesiástica, sino también de la Autoridad Civil y del público, y habiendo notado en los tales empresarios una ceguedad y pertinacia satánica en sus malvados propósitos, de manera que, a no ser detenidos en su marcha escandalosa por medios coercitivos, repetirán en cualquier lugar los mismos excesos con daño inmenso de la moralidad pública, y con deshonra del país. Nos, dejando a la Autoridad Civil la parte que le corresponde en la represión de estos escandalos, por la nuestra mandamos a U., y por su conducto a los Sres. Curas que están bajo su dependencia, que, verificándose en algún punto de su jurisdicción bailes de empresa de la naturaleza de los



de la Capital, declaren la Iglesia entredicha, y se retiren de los límites de su Parroquia, poniéndose a nuestra disposición.

Comunique U., Señor Vicario, en nuestro nombre este nuestro Mandato á todos los Curas de su dependencia, para que de él den aviso al pueblo y en el caso indicado según lo dispuesto.

Dios que a U. Fr. Roque, Arzpo. de Sirace, Delegado Vicario Apostólico.

No por ello desaparecieron tales bailes, que en 1880 cobraban auge en la divertida casa del popular Malú.

Fuera de Santo Domingo, los escándalos originados en los bailes eran los mismos condenados por el Vicario. En Santiago, en 1880, la Gobernación resolvió que “a todas las fiestas o bailes que se celebran en secciones asista el Alcalde Pedáneo acompañado de algunos hombres de confianza para mantener el orden e impedir que nadie, sin excepción, lleve armas de fuego o blancas”. A su vez el Ayuntamiento de Santiago, por resolución del 18 de julio de 1881, estableció un impuesto de “cuatro pesos fuertes por todo fandango o baile que se celebre en el campo”. En 1897 fueron prohibidas “las plenas en los campos”.

A un *baile de empresa* se refieren las décimas de Alix, *Consejo de una abuela a su nieta*, del 28 de febrero de 1900, en que habla del *baile de la culebra*, “danza muy tibia del buen compositor don Nicanor Espinal”, como la llama el poeta:



CONSEJO DE UNA ABUELA A SU NIETA

Tú no vayas, nieta mía,
Eso me dijo mi abuela,
A esos bailes de disfráz
Que te muerde la culebra. (*)

En estas fiestas mundanas,
Ya no van pollitas finas,
Sino como yo, gallinas
De... *poner* con almorranas.

Y al no ir pollas galanas
A esos bailes hoy en día
De disfráz o porquería,
Sino quieres ver tu quiebra,
A bailar esa culebra,
Tú no vayas nieta mía.

Como ahora hay libertad,
No quedó cuero pelado,
Que no se haya merengueado
En esta festividad.

Pues se vió en realidad
Que en siendo gente de espuela,
Todita cogió candela
En esos bailes muy bien,
Y como ella fue también
Eso me dijo mi abuela.

Allí bailaban muy bien
Olorosas mascaritas,

(*) En España se conocía, antiguamente, el baile de la **cu-**
lebra.



Pero también infinitas
Con un *bajo* a comején.

Y miles había también
Más malas que Barrabás;
Que por eso y algo más,
Te lo vuelvo a repetir,
Nunca se te antoje ir
A esos bailes de disfraz.

Como yo soy medio bruja
Y de chispa una escopeta,
Aunque me ponga careta
Yo soy gallina papuja.

Pero tú que eres aguja
Que no has conocido hebra,
Ni borracha con ginebra
Tú no vayas, Eleodora,
A esos bailes de ahora
Que te muerde la culebra.

De los bailes de máscara se abusaba en Santo Domingo desde tiempos inmemoriales. Eran tan del gusto de las gentes que constituyeron un negocio. Así lo entendía Miguel Malagón quien solicitó, el 15 de abril de 1863, privilegio exclusivo para celebrar bailes públicos de máscaras, cada quince días, en Puerto Plata, lo que le fue negado por “no poder ser objeto de privilegio esta clase de diversiones”.

El tema del carnaval aparece no pocas veces en nuestras letras (*): en *La Sangre*, de Tulio M. Cestero; en el ce-

(*) El domingo 20 de junio de 1909 empezó a circular en Santo Domingo **El Carnaval**, semanario galante, cómico y crítico. Directores y Redactores Julio Acosta hijo, Carlos Franceschini,



lebrado cuento *La cita*, de Fabio Fiallo; en jocundos versos de Julio González Herrera; en coplas y décimas y cancioncillas jocosas como la de *Don Saturnino*, que tanto cantaban nuestros abuelos:

Don Saturnino era un viejo
de setenta años o más
Se le ocurrió ir un día
a un baile de carnaval.

Encontró una mascarita
y sin decir tus ni mus,
enseguida le dió el brazo
y la llevó al ambigú.

Tomad lo que quiera,
dijo el infeliz,
aquí estamos solos,
descúbrete a mí,

Le alzó la careta
y asombrado vió
que aquel estafermo
era su mujer...

Luis F. Miñosa y Emilio E. Deprat. Más tarde fue su Redactor Luis E. Alemar. **El Clarín**, periódico carnavalesco, salió en **El Seibo** en febrero de 1910, dirigido por Virgilio Aponte.





CONTRA EL VOUDOU

Desde que la parte española de la Isla comenzó a padecer las constantes depredaciones e invasiones de los pobladores de la parte Occidental, signo de amor a la tierra nativa fue siempre el repudio de cuanto procedía de la tierra usurpada. Ello constituyó, así, insuperable obstáculo para la realización de los vanos y siniestros sueños de indivisibilidad política de la Isla en perjuicio de sus legítimos señores.

Entre las cosas que nos llegaban del pueblo de Louverture y de Cristóbal no menos dañosamente que sus bárbaras huestes, se contaban la danza de la cuyaya, el canibalismo, el voodoo, la hechicería y otras maléficas artes y costumbres, algunas de las cuales lograban introducirse en los sencillos hábitos de los dominicanos, sin que pudiesen arraigar en ellos las oscuras raíces.

La danza de la cuyaya, nombre de un ave de mal agüero, fue una de esas prácticas intrusas, de la que apenas quedará, quizás, el llamado toque de cuyaya. La recuerda el poeta Félix María del Monte en *Las vírgenes de Galindo*:

Prolongado rugido
de aplauso y embriaguez hondo resuena,
que lastima el oído



y de mortal pavor el alma llena;
mientras el parche se apresta
la *Cuyaya* a tocar a grande orquesta.

Esa histórica danza,
por el mónstruo *Cristóbal* inventada
un grito es de venganza:
del deleite del crimen pincelada;
pues pinta una manía,
y del dolor convulso la agonía.

Cuando de piés ahorcadas
mil víctimas de asfixia perecían;
y de luchar cansadas
los ya crispados miembros removían,
con espasmos violentos
anunciando sus últimos momentos;

El tirano gozoso
al tambor ordenaba que mezclase
su sonido enojoso,
a fin que el movimiento remedase
del hombre casi inerte...
¡Esa es la horrible danza de la muerte!!!

Pero ha sido el apasionante *voudou* la danza afro-haitiana contra cuya propagación ha debido lucharse más, precisamente por el bajo escenario en que se desarrollaron siempre sus misteriosos ritos. Sus orígenes son bien oscuros: en su bello opúsculo *La danse*, impreso en Parma en 1803, Moreau de Saint Mery se refiere a los bailes de Santo Domingo y de Haití, entre otros *la chica*, *el fandango*, *el candiote*, y dice que *El don Pedro* o *Danza de don Pedro*, conocido en Haití desde 1768, es el origen del voudou, y que don Pedro era un negro español nacido en Petit-Goave.



Lo cierto es que los dominicanos repudiaron siempre el *voudou*, tanto por sus ritos salvajes como por su procedencia haitiana. No lo toleraban las leyes de policía, ni los poetas dejaban de lanzar contra él diatribas y denuestos. En unos *Cantos dominicanos*, de 1875, decía el poeta Félix María Del Monte, prócer de los tiempos de Duarte:

¿Quién tiene lazo de unión
con esos diablos sañudos
que beben sangre y desnudos
en pacto con Belzebú
bailan su horrible *bodú*
y comen muchachos crudos?

Sin embargo, las autoridades habían de prohibir terminantemente las prácticas del *voudou*. El *Bando de policía y gobernación*, de 1862, disponía: *Siendo muy frecuentes los desórdenes y escándalos que se cometen en los denominados bailes holandes, danois, tango, bambulá, jodú, quedan prohibidos y solo podrán verificarse obteniendo una licencia de la autoridad. . . Queda prohibido el baile llamado jodú.*

Fue obra del genial poeta popular Juan Antonio Alix la más violenta y a la vez más pintoresca diatriba contra el *voudou*. Su estupendo *Diálogo entre un guajiro dominicano y un papá bocó haitiano en un fandango en Dajabón*, que Félix María Del Monte considera “un verdadero monumento literario”, es en sí una repulsa contra el *voudou*, contra lo haitiano, y una férvida exaltación de lo dominicano: Wenceslao, vecino de Jicomé, se encuentra con un *Papá-bocó* haitiano en un fandango en Dajabón. En el extenso y animado diálogo se habla de las grandes figuras de Haití y de sus atrocidades en Santo Domingo y al final de cada décima el haitiano repite su estribillo:



Tu tien que bailá vodú.

El dominicano responde con maliciosos o hirientes comentarios, y también termina cada estrofa con otro estribillo:

Yo si no bailo judú.

No ceja el porfiado haitiano en su empeño y al fin el dominicano, perdida la paciencia, desenvaina su *encabao*:

En fin para teiminai
eta geringa, mucié
allá te ba ese rebé
pa que llebe que contai.
Y si te para a peliai
mañé jediondo, bembú,
no sé como te hará tú
pa que saiga bueno y sano;
como soy dominicano
yo si no bailo judú.

Alix agrega el festivo comentario de un supuesto testigo ocular:

Wenceslao fue tan humano
y en herir tan generoso,
que en máquina fue forzoso
que cosieran al haitiano.
Y allí decía un paisano
del diablo del lugarú:
¡A Bongé, sovenú!
Y Wenceslao se fue fresco
diciendo en tono burlesco:
yo si no bailo judú!



En la heroica conclusión de las singulares décimas, que hoy nos parecen recargadas de intención, hay toda una genial síntesis de un dramático problema: el dominicano que se resiste a bailar *judú* y que se ve en el caso, para salvarse de ello, de descargar su sable de cabo sobre la testa del obstinado haitiano, constituye exacta imagen de las pasadas contiendas del pueblo dominicano en defensa de su integridad física y moral, tierras y costumbres, carne y espíritu.

Años después, el 30 de julio de 1904, publicó Alix las siguientes décimas, como siempre noticiosas:

LAS BAILARINAS DEL JUDU EN LA CALLE SANTA ANA

Cumpliendo con sus deberes
La señora policía,
Ayer como a medio día
Sorprendió cuatro mujeres.

Que bailaban con placeres
El *judú* con un haitiano
Que también le echaron mano
Y lo tienen en chirona,
Porque esa buena persona
Del *judú* es buen hermano.

En la calle "Santa Ana"
Allí fue la fiesta armada,
Pero que a puerta cerrada
Celebraban su bacana.

Y como costumbre haitiana
El baile tuvo lugar,



Delante de un altar
Cubierto de lamparitas,
Con siete mechas toditas
Para más iluminar.

Y unos infelices santos
En dicho altar se encontraban,
Y aquel baile presenciaban
Sin cubrirlos con sus mantos.

Y al son del *tambur* y cantos,
Bailarinas y *gazonas*
Hacían miles contorsiones
Pero el chans, o proserpina,
Atacó a una bailarina
Con muy crueles convulsiones.

También en aquel altar
Había un plátano asado,
Maíz y maní tostado,
Pimienta y sal de la mar.

Y en ese mismo lugar
Encontró la policía
Una lata que tenía
Agua verde y tan hedionda,
Que con repugnancia honda
El público la veía.

Entre dichas bailarinas
Había tres dominicanas,
Fragatas de cuatro andanas,
Y con buenas culebrinas.



La otra es de las vecinas
De la tierra borinqueña,
Corbeta puertorriqueña
De cien cañones por banda
Que por estos trigos anda
Alegre y siempre risueña.

El gran musié del *juchú*
O ya sea el gran papá,
Es un tal musié Grambuá,
De la société D'Otrú.

Pájaro muy lugarú
Y gran profesor haitiano,

De ese fandango africano
Que se nos mete de lleno;
Y si no hay gobierno bueno
Adiós pueblo quisqueyano!

Al pie de las décimas Alix agregó este comentario:

Al fin comeremos gente,
si Dios no mete su mano . . .





LA MUSICA Y LA DANZA EN EL REFRANERO DOMINICANO

La paremiología española, cuyo estudio se remonta a los lejanos tiempos del Marqués de Santillana, cuenta hoy con una nueva y seria aportación: el *Refranero Internacional de la música y la danza*, del Maestro J. Ricart Matas, con docto prólogo del Dr. Tomás Carreras y Artau, publicado recientemente por el Archivo de Etnografía y Folklore de Cataluña.

Como lo indica el título de la obra, se trata de una colección de refranes relativos a la música y la danza, nada menos que en catorce idiomas y dialectos. Por ejemplo: *No se puede repicar y andar en la procesión*. En catalán: *Anar a la procesó i repicar bé no pot ser*; en portugués: *Nao se pode repicar e ir na procissao*; en francés: *On ne peut pas sonner les cloches et aller a la procession*; en italiano: *Non si può portare la croce e suonare le campane*; en alemán: *Man kann nicht zugleich die Glocken lauten und in Procession gehen*; en inglés: *One cant both ring the bell and walk in the procession*; en holandés: *Men kan niet luijen en met de processie gaan*; en noruego: *Ein kann inkje syngja og su-pa i Senn*.

Estos refranes han sido técnicamente clasificados de acuerdo con los diversos aspectos de la música, facilitándose así el conocimiento de cuanto le atañe, sea en lo que



concierno a la armonía, sea en lo que se refiere a un instrumento musical determinado. La clasificación, tan rica en revelaciones y en sugerencias para los estudios de la paremiología, se resume así:

1.— *Música y sus generalidades.*

2.— *Instrumentos musicales.* (Idiófonos, membranófonos, aerófonos y cordáfonos).

3.— *Canto.* (Canción, cantares).

4.— *Danza.*

Es de advertirse que no pocos de los refranes recogidos por el Maestro Ricart pertenecen también al refranero dominicano, en el cual hay a su vez un número apreciable de refranes que no figuran en la citada obra. Ello nos induce a reunir en estas páginas, sujetándolos a la clasificación indicada, los siguientes refranes, frases y dichos dominicanos relativos a la música y la danza:

1.— MUSICA Y SUS GENERALIDADES:

Música paga, no suena.

Ir con la música a otra parte.

Música celestial.

Volverse todo música.

Ser un músico.

¿Qué música es esa?



Como el músico viejo, que sólo le queda el compás.

Estar en buen armonía.

Llevar la batuta.

Cantarle a uno los cuatro bemoles.

Eso tiene bemoles.

A compás de. A un compás. Llevar el compás. Meter en compás.

Perder el compás. Un compás de espera.

Saber (una cosa) al dedillo.

Bajar el diapasón.

Poner en solfa.

Esos son lirismos.

Dar un do de pecho.

Cuando el río suena, agua trae.

La palabra suena y el tono envenena.

Lo que fuere sonará.

Sin ton ni son.

En son de qué.



Cambiar el tono. Coger el tono.

Me suena.

Ni suena ni truena.

Tocar de oído.

Le echaron la música.

2.—INSTRUMENTOS MUSICALES:

No se puede repicar y andar en la procesión.

De campana a campana.

De campanilla. Persona de campanitas.

Hay que oír las dos campanas.

Oír campana y no saber dónde.

Echar las campanas a vuelo.

No haber oído campana.

Le tocaron la campana.

A campana tañida.

Repique de campanas.

Tocar a gloria. Tocar a rebato.

Esa no es mi cuerda.



Ponerle el cascabel al gato.

Perro con cencerro.

Más alegre que unas castañuelas.

Al son de bombos y platillos.

Darse bombo.

En buenas manos está el pandero.

Tocarle diana a tambor mayor.

A tambor batiente.

Tener la barriga como una tambora.

Hasta la tambora.

Echar a uno con cajas destempladas.

Tener timbales.

Obligado a cornetín.

Quedar sin pito ni flauta.

Sonó la flauta por casualidad.

Tú pitarás.

Importarle un pito.

Se me da tres pitos.



No vale un pito.

¿Qué pito toca?

Tocar el bombardino.

Tocar el clarinete.

Tirar una trompetilla.

Tocar el piano al revés.

Como guitarra en un entierro.

A propósito de órgano .

Una cosa es con guitarra y otra cosa es con violín.

El violín de la vieja Belén.

Rascar el violín.

Tocar el violón.

Tocar otra cuerda. Tocar todas las cuerdas.

Tocar una tecla.

Se volvió una maraca.

Con más rayas que una güira.

Subir la güira. Saber a qué hora se debe subir la güira.



A toda orquesta.

Apretarle a uno las clavijas.

Cambiar el disco.

Le rayaron el disco.

3.— CANTO:

Los dineros del sacristán, cantando vienen, cantando se van.

Ese gallo que no canta algo tiene en la garganta.

Más claro no canta un gallo.

Al cantar del gallo.

Otro gallo va a cantar.

Otro gallo le cantará.

Donde canta el gallo no canta la gallina.

¿Qué gallo habrá cantado?

Cuando la gallina canta, seña que quiere poner .

Al mejor cantor se le escapa un gallo.

Cantar mal y porfiar.

Cantar bien o no cantar.

Cantarle a uno el evangelio.

Se canta y se llora.



Ese es otro cantar.

La eterna canción.

Venir con canciones.

No estar por oír canciones.

Cantar claro.

Cantarle a uno el panamá.

Cantar la palinodia.

Cantar victoria.

Hasta el fin no cantes gloria.

Le cantaron la varsovia.

Llevar la voz cantante.

Ser un pasa-cantando.

Cantor de iglesia.

Hacer gorgoritos.

Elruiseñor canta cuando le dan alpiste

4.— DANZA:

Al son que me tocan, bailo.



Como me bailen, bailo.

Cuando Cruca bailaba.

Quien tiene callos no sale a bailar.

Tenerle a uno medio valse perdido.

¡Que siga la música!

El mundo es un fandango y el que no lo baila es loco.

Vamos a ver como baila Miguel.

Entrar en la danza.

Hacer bailar.

Sacar a bailar.

Otro que tal baila.

Bailar como un trompo.

Baila que se las pela.

Baila hasta con una escoba.

Bailar sin son.

Bailar la cuerda floja.

Bailar de cabeza.

Bailar de lo lindo.



Comer pavo.

Por los cuartos baila el mono.

Tan contento que baila solo.

Salió a bailar . . .

Ripiarse un baile. Disfrutar de él desde el principio hasta el fin.

Pedir la pareja.— .Desde antes de 1875 la prensa dominicana reprobaba el hábito incivil de *pedir la pareja*, en medio de un baile, lo que en muchas ocasiones dió lugar a sangrientos lances o a tremendos desórdenes, ya que el negar la pareja era considerado gran ofensa contra el peticionario, que a veces se la cobraba allí mismo, en el acto o “a la salida”.

A estos refranes cabe agregar otros, pero estos bastan para revelar cómo a las modalidades del refranero español corresponden los matices del refranero dominicano, que es de las más puras manifestaciones de nuestra hispanidad.



ACERCA DEL MERENGUE

Del merengue, tan en boga en nuestros días, generalmente considerado como nuestro baile típico, apenas se conocen los orígenes.

No lo menciona Moreau de Saint Mery en su prolija *Descripción de la parte española de Santo Domingo*, de 1797, ni en su opúsculo *La danse*, de 1800. Tampoco hay noticias del merengue en la curiosa reseña de los bailes del país escrita por William Walton, Secretario de Sánchez Ramírez hacia 1810.

Las primeras noticias acerca del merengue las encontramos en 1854.

En el bello periódico *El Oasis*, del 26 de noviembre de 1854, decía el poeta Eugenio Perdomo, tras el seudónimo de *Ingenio*:

Y cuando dan principio al merengue. ¡Santo Dios! El uno toma la pareja contraria, el otro corre de un lado a otro porque no sabe qué hacer, éste tira del brazo a una Señorita para indicarle que a ella toca merenguear, aquél empuja la otra para darse paso, en fin, el más elegante trastorna una figura y hace recaer la falta sobre su pareja, to-



do es una confusión, un laberinto continuo hasta el fin de la pieza.

Días después, en el mismo periódico, el 7 de enero de 1855, apareció esta página calzada con el seudónimo de *Eliodoro*:

A ISMENES

De nada ha valido amigo tu cuarta pregunta del número último de "El Oasis", ningún caso se le ha hecho; tal vez porque no la habrán leído por falta de los cinco pesos, o porque son tan estúpidos que no la habrán comprendido. Será posible que en una reunión de personas decentes, de respeto, de delicadeza, se cometan tales faltas de decencia, de decoro y de miramiento? —Que esos Señoritos no tengan bastante poder sobre sí, para abstenerse de bailar el merengue con esas figuras tan ridículas, por no decir otra cosa? Eso es no tener respeto ni aún a sí mismo.

Que una persona sin educación y que no haya frecuentado sociedades, cometa esos excesos allá en sus bacanales, que baile a su modo de tal o cual manera, es excusable, no saben hacerlo mejor; pero que los que se dicen decentes, traten de ofender públicamente al buen decoro de la sociedad, es imperdonable. No pueden decir que es la manera más cómoda de bailar, porque tienen que hacer mucha fuerza para llevar la pareja tan cerrada, el brazo levantado mas alto que la cabeza, llevando la mano de la Señorita a la espalda sobre sus hombros. No tan solo van ellos incómodos, sino que tienen molesta a la pareja, y molestan también a los demás que van bailando y a los que miran. A mí en el baile del día de año nuevo, dos o tres veces poco faltó para que me sacara un ojo o me diera en el



sentido con un codo, uno de estos furibundos bailadores que me perseguía de cerca y parece que conocía que me repugnaba verlo bailar.

Yo estoy dispuesto a si se continúa bailando de ese modo, no volver a sala de bailes ni permitir a ninguno de mi familia que vaya. Así, querido Ismenes, unamos nuestros esfuerzos, tú con tus preguntas, el crítico con sus críticas y yo con mis quejas, para ver si desterramos este detestable baile de tan poco gusto.

Eliodoro.

También en *El Oasis*, del 7 de enero, se publicó otro escrito de *Ingenuo*, del poeta Perdomo:

Sobre el merengue, poco te diré, porque muy poco es lo que tengo que decirte, en vano será criticar que nada conseguirá mi crítica, lo mejor es el ejemplo, así pues si a ti te repugna ya ese maldito merengue que se está bailando indecentemente, procura ser uno de tantos que lo bailan con decencia, insta a tus amigos a que sigan tu ejemplo y pronto echarás de ver las mejoras que esto producirá en la sociedad. Ojalá puedas con tu ejemplo desterrar de entre nosotros esos malos hábitos!, pues si esto sigue así, pronto nos veremos obligados a bailar hombres con hombres, visto que muchos padres de familias se oponen ya a que sus hijas vayan a los bailes, y que con el tiempo todos o la mayor parte pensarán del mismo modo.

Así se inició en Santo Domingo la campaña poética contra el merengue, que entonces comenzaba a suplantar a la pintoresca *tumba*. De ello puede inferirse que no hacía mucho tiempo que se conocía o que estaba en boga, como lo dan a entender las siguientes sextinas, publicadas en *El*



Oasis, del 14 de enero de 1855, con las cuales se ensayaba en la poesía el mal poeta y admirable prosista que fue Manuel de Jesús de Galván:

QUEJA DE LA TUMBA CONTRA EL MERENGUE

La tumba, que hoy vive desterrada
por el torpe merengue aborrecible;
que en vil oscuridad yace olvidada,
llorando su destino atroz, horrible;
ya por fin, penetrada de furor
expresa de este modo su dolor.

Progenie impura del impuro averno,
hijo digno del diablo y de una furia,
merengue, que aun siendo niño tierno
te merengueó en sus brazos la lujuria,
tú, villano, que insultas al pudor,
dame mi cetro, infame usurpador.

Y vosotros, vasallos rebelados
contra vuestra legítima Señora,
que de mis nobles filas desertados
al inicuo Satán servís ahora;
mirad que es vilipendio despreciable
bailar este merengue detestable.

Qué parece don Jorge Fandanguillo,
ese merengueador de tanta fama,
cuando arroja a los aires un tobillo
y con furia echa mano de su dama?
No os recuerda la líbica serpiente
que acomete a su presa ferozmente?

En punto puesto ya de caramelos
no os parece don Jorge cosa fea



cuando eleva las ancas a los cielos
y en un mismo lugar se remenea?
Dó está pues el pudor, dó la moral
si reina esa sandunga criminal?

Mirad al caballero delicado,
al Quijote que agravios ha desfecho
de *Ingenuo* y de *Celiar* muy olvidado
empuña una mujer pecho con pecho!
Cómo es que el que tuertos endereza
compone de dos cuerpos una pieza?

Mirad al rapazuelo descarado,
que de una matronaza respetable
se aferra con grande desenfado
y con desfachatez intolerable.
Quién al chico inspiró tal osadía?
No es del merengue la pasión impía?

Decid, merengueadores, no os enfada
cuando dáis con parejas sandungueras,
pensar que alguna hermana o hija amada
a otro prueba que es ágil de caderas?
No tenéis corazón, no tenéis alma
para sufrir ese aguijón en calma?

En tiempos de mi fausta monarquía,
cuando el cetro del baile yo empuñaba,
la decencia tal zurra no sufría,
pues de lejos entonces se bailaba.
Pero ¡hoy! ni los árabes beduinos
son, como ese merengue, libertinos.

Todo aquél, pues, que ya mi falta llore,
el que abomine esa sandunga infame,



aquél que tanta indignidad deplora,
 es tiempo ya de que conmigo clame:
que el bárbaro merengue desaparezca
y la tumba otra vez se restablezca.

Tal fué de *La Tumba* el manifiesto;
 aquel a quien le pique en las orejas,
 sepa que a mí también me cae todo ésto:
 yo encuentro fundadísimas sus quejas,
 mas *La Tumba* es quien dice lo que digo
 nadie, pues yo no soy, riña conmigo.

Enmanuel

Contra el discutido baile, contra los “furiosos *merengueadores* que quieren soltar la rabadilla bailando un *merengue*”, como decía *El Oasis*, del 21 de enero, apareció en las mismas páginas el siguiente *Aviso*, suscrito por *Antimenes*, Ml. de Js. Heredia; *Celiar*, Pedro de Castro hijo; y *Enmanuel*, Ml. de J. Galván:

AVISO

El Merengue, gran Corbeta
 de escandalosa y velacho,
 ha sacado su despacho
 y parte para Ultramar.

Hacemos saber al público
 y a todo hombre merengero,
 que del puerto del *Tripero*
 mañana debe zarpar.

Los Consignatarios:

Enmanuel, Antimenes, Celiar.



Escasos días después circuló en el mismo periódico esta *noticia poética*, plena de alusiones personales y de diatribas contra el merengue:

PUERTO DEL TRIPERO

El veintidos del que rije
se dió *El Merengue* a la vela,
y entre otras mil bagatelas
lo siguiente se llevó:

Las indirectas de Edmundo
y de Cástulo el mosquero,
y los versos que el Portero
en su rabia fulminó.

El compás con que Bonetty
los versos agenos mide,
y los consejos que pide
Fidelio el gran escritor.

Un paquete que contiene
unos versos aritméticos,
y los cálculos poéticos
del mas grave suscriptor.

Lleva también a su bordo
entre varios pasajeros,
ochocientos merengueros,
que la *Tumba* despatrió.

Los directores intrusos
del Teatro, y los gorriones,



con todos los criticones
que la envidia vomitó.

El Interventor de esta Aduana:
Atimenes.—V. B., El Comandante
del Resguardo: **Celiar.**

Galván, Emmanuel, volvió sus fuegos contra el merengue, y contra los músicos, en *El Oasis*, en su página a Marco Aurelio, que él llamó “artículo joco-serio y prosi-poético”:

Lo que yo no pueda criticar por falta de tiempo, te lo recomendaré a tí, y empiezo por recomendarte “las exigencias de las cortejas”, que requieren un capítulo aparte, como también a nuestros señores músicos que en vez de emplear sus talentos en componer tonadas nacionales, los malgastan en majaderías o tonterías como el ¡Ay, Cocó! Los Pastelitos, El Morrocoy, La Juana Aquilina, La Cadena, El Carlito cayó en el pozo...

Pues a mi me gustaría muchísimo, mas que así como los filarmónicos Yankees han compuesto un Washington Gallop, a la memoria de su grande y heroico libertador, nuestros filarmónicos compusiesen una Don Juan Sanchez Ramírez polka, o un Don José Núñez wals..., pues esto siquiera recordaría las gloriosas eminencias de nuestra patria, y no sería malversar tan lastimosamente sus sobresalientes genios.

Pero en fin, mi querido Marco Aurelio, tú y yo haremos por corregir, ya que no podemos abolir tantas impropiedades. Dios lo quiera. ()*

(*) Esta situación recuerda a Lope de Vega en **La Dorotea**, de 1632: “Ya se van olvidando los instrumentos nobles, como las danzas antiguas, con estas acciones gesticulares y movimientos lascivos de las **Chaconas**, en tanta ofensa de la virtud, de la cas-



Con los versos *Naufragio*, también publicados en *El Oasis*, del 11 de febrero, concluyó la poética justa contra el merengue. Los versificadores, Heredia y de Castro hijo, ahogaron en el revuelto mar de sus versos a los “ochocientos merengueros”:

NAUFRAGIO

Eran las tres de la tarde,
cuando el *Merengue* velero,
frente al puerto del Tripero
a maniobrar comenzó.

tividad y el decoroso silencio de las damas. ¡Ay de tí **Alemana** y **Pié de Gibao**, que tantos años estuvisteis honrando los saraos”.

En **Memorial** de la Villa de Madrid a Felipe II, de 1598, decía: “Lo que más puede notarse y cercenarse en las comedias es los bailes y músicas deshonestas, así de mujeres como de hombres, que desto la Villa se confiesa por escandalizada y suplica a V. M. mande que haya orden y riguroso freno, para que ni hombre ni mujer baile ni dance sino los bailes y danzas antiguos y permitidos y que provocan solo a gallardía y no a lascivia; y lo mismo en lo de las músicas, que siendo de canciones virtuosas y morales, y aunque sean de conceptos amorosos, e discretos y modestos, son loables...” (Cotarelo y Mori, ob. cit., p. CLXXIX). En 1615 decretó, el Consejo de Castilla, “que no se representen cosas, bailes, ni cantares, ni meneos lascivos ni de mal ejemplo, sino que sean conformes a las danzas y bailes antiguos; y se den por prohibidos todos los bailes de **Escarramanes**, **Chaconas**, **Zarabandas**, **Carreterías** y cualquier otros semejantes a éstos”...

La prohibición de 1615 fue desatendida y los bailes desterrados —como el merengue dominicano, siglos después— volvieron del destierro, como lo decía Hurtado de Mendoza en entremés de 1618:

Volvieron de su destierro
los mal perseguidos bailes,
socarrones de buen gusto
y pícaros de buen aire...

Son situaciones que a través de los siglos y de los mares se repiten.



Al aire sus blancas velas
desplegara en un momento,
y un fuerte, impetuoso viento
del puerto le arrebató.

Al instante gobernamos
con dirección al Oriente,
y en el Cabo San Vicente
el viento se nos cambió.

Amenazante la atmósfera,
se cubrió de oscuridad,
y una recia tempestad
a la calma sucedió.

El Patron con su bocina
que se escuchaba en Europa,
subió al castillo de popa
y en alta voz exclamó:

Suban cuarenta a las gabias,
cojan risos al juanete,
y aferren bien el trinquete
que naufragamos ¡por Dios!

Pero todo en vano fué,
pues la borrasca arreciaba,
y el Merengue zozobraba
sin poderlo remediar.

El Capitan muy contrito
ordena a treinta remeros,
que salven los pasajeros
que el barco se iba a estrellar.



Apenas había acabado
de decirlo el Capitán,
cuando el furioso huracán
contra un peñasco le abrió.

Entonces los pasajeros,
ya pronto a ser sumergidos,
entre llanto y alaridos
se encomendaban a Dios.

Pero todos perecieron,
y del grande cargamento,
solo el compás ¡oh portento.
de Bonetty se salvó.

Y nosotros en un bote
por milagro nos salvamos,
y somos los que firmamos
la presente narración.

Antimenes, Celiar.

A lo que parece continuó *merengueándose* en Santo Domingo, como lo dice esta letrilla de *Antimenes* —Heredia— aparecida en *El Oasis*, del 25 de marzo:

Letrilla

Que siempre que merenguea
la consorte de Anacleto,
pierda el seso y sin respeto
se haga toda una jalea



semejante impertinente,
 ¡mal haya quien lo consiente! (*)

A estas festivas “majaderías” poético-musicales pueden agregarse *Seño Patricio* y *Ma-Juana*, en boga en 1860, época en que todavía eran bien populares las *Mangulinas* y los *Retozos de Frailes*. Una cancioncilla de 1851 los recuerda:

El Retozo de los Frailes,
 voy a bailar...

Ya en ese año, 1860, la palabra *merengue* la encontramos en Cuba. En la poesía *Lamentos de una monja*, publicada en la revista cubana *Aurora del Yumurí* y reproducida en Santo Domingo en la *Revista Quincenal*, del 15 de febrero, hay esta estrofa:

Nadie se acuerda de mí
 y en fuerza de muchos dengues (*)
 al que más le merecí
 le merecí dos merengues...

De estas pequeñas composiciones, quizás la más popular fue *La Juana Aquilina*. Su origen tal vez se relacione con esta constancia de los archivos policiales: en 1855

(*) Es evidente que continuó el merengue. En el artículo **Costumbres**, aparecido en **El Dominicano**, del 7 de julio de 1855, decía: “...frío como un banquete sin brindis, desabrido como un baile sin merengue...”

(*) **Dengue** es, en España, un baile antiguo. Dice Cotarelo y Mori (**Colección de Entremeses**.. , p. CCII): “El baile famoso del **Dengue** es bonito y gracioso. Se ridiculizan en él los melindres de las damas a pretexto de enfermedades imaginarias o insignificantes, como los **flatos** de que ya se burló Calderón en el entremés de este título”.



el discolo Juan Hernández llegó a casa de Juan Aquilino, donde se bailaba, y promovió un ruidoso desorden rompiéndole el *cuatro* en la cabeza a uno de los músicos. De ahí probablemente, la letra del merengue:

Juana Aquilina
va llorando
porque la llevan
merengueando . . .

De aquellos días son también muchas breves composiciones ocasionales, de diversos ritmos:

La bendición Calero,
la bendición Calero,
Calero la bendición . . .

En la que se alude a sorprendentes actos de hombría del joven Calero.

Como en algunos bailes se exigía una contribución de cuatro pesos fuertes, ¡equivalentes a mil pesos nacionales!, ella dió motivo a este estribillo:

El que no tiene mil pesos,
no baila . . .

Otro estribillo alude al popular Manuel Abreu:

Donde está Manuel Abreu,
donde está que no lo veo . . .



El merengue, no obstante sus opositores, siguió ganando terreno en nuestras fiestas populares, hasta pasar del cuatro y del acordeón, al piano: en 1874 se quejaba el periódico capitalino *25 de Noviembre* de “los pasos dobles de las bandas de música” y de “los mismos merengues en algunos pianos”. Pero “los viejos” no olvidaban los bailes de su mocedad: en la reseña de un baile efectuado en Moca el 5 de junio de 1875, se lee: “. . . se le rindió culto a la coqueta Terpsícore, al compás del cadencioso *merengue*; en fin estuvo la cosa tan de *rechupete*, que dos respetables socios de barbas ya blancas, ejecutaron con suma maestría el nacional zapateo. . .”

En marzo de 1876 el General Juan Antonio Morfa, mejor conocido por el apodo de Juan Chucho, secundó en el Bonaó el movimiento revolucionario iniciado en Moca por el General Juan Gómez. Al fracasar la revolución se cantaba y bailaba en los barrios de La Vega un merengue con la siguiente letra:

Coronel Juan Chucho
yo se lo decía,
que del Algarrobo
usted se volvía. . .

Y a la caída del Presidente Cesáreo Guillermo, en 1879, se bailaba el animado merengue que decía:

Ya Cesáreo se embarcó,
brogoses con él. . .

Si esas triviales composiciones, del gusto de muchos, algunas atribuidas a Juan Bautista Alfonseca, fueron objeto de la más severa crítica, andando el tiempo merecerían los mayores elogios. Muerto Alfonseca, el periódico



El Eco de la Opinión, de Santo Domingo, de fecha 19 de agosto de 1879, decía: *Original en sus producciones musicales el Sr. Alfonseca comprendió la indole del pueblo e hizo ajustar la danza americana a la cual dió un aire enteramente nuevo, cadencioso, alegre y voluptuoso como son El juramento, Valverde, por qué estás triste?, El retozo de los viejos... El género de composiciones que cultivó con mas esmero nuestro artista fué el de la danza. Nunca fastidiaron y tendrán lugar preferido en el repertorio nacional el sin número de ellas que compuso por el mérito del estilo nacional que las distingue. Huye Marcos Rojas que te coge la pelota, Boca Canasta, ¡Ay Cocó! y El Sancocho, siempre se recordarán con el entusiasmo de su época.*

Los orígenes del merengue siguen, pues, en la niebla. No parece que pueda atribuírsele origen haitiano. De haber tenido esa oscura procedencia no habría gozado de boga alguna en 1855, época de cruentas luchas contra Haití; ni los que en ese año repudiaban el merengue habrían dejado de señalar tal procedencia como suficiente motivo para su repudiación definitiva. Tampoco la señaló Ulises Francisco Espaillat en sus escritos contra el merengue, en 1875.

Sin embargo, puede afirmarse que la dominicanidad del merengue es indudable. Nació en los primeros años de la República, de 1844 a 1855, como una modalidad de la danza. Resistió los empeños de destierro de los jóvenes de *El Oasis*. Pervivió en una época de tan intenso nacionalismo como fue el período de la Restauración y, finalmente, al desaparecer el sonoro *cuatro* sustituido por el *acordeón*, ocupó el primer rango en nuestros bailes populares, de donde pasó triunfalmente a la fiesta aristocrática.





UN APUNTE ACERCA DEL MERENGUE

En 1938, en el libro *Poesía popular dominicana*, dimos las más antiguas noticias documentales acerca de nuestro baile típico por excelencia, hasta hoy conocidas: la campaña poética contra el merengue iniciada aquí en 1855, noticias que ampliamos luego en artículos relativos a nuestra cultura musical publicados en *La Nación* en 1945. (*)

Cuanto de válido se ha dicho desde entonces, en torno al origen del merengue, tiene su punto de partida en esas publicaciones, sin que se haya logrado revelar el verdadero origen del celebrado baile, conocido en el Cibao desde 1844 según versión de Rafael Vidal Torres tomada en la tradición oral.

La presente nota tampoco aclara la cuestión. Contrariamente a nuestros deseos aumenta, posiblemente, la discutida nebulosa del merengue y crea un nuevo problema:

¿Es el merengue condenado en el Bando de Policía del Gobernador de Puerto Rico, Pezuela, en 1849, el mismo merengue repudiado por los dominicanos en 1855?

¿Es originario de Santo Domingo, de Puerto Rico, de Cuba o de España?

(*) Se alude a artículos reproducidos en la presente obra.



Concretándonos al planteamiento del problema, ya que redactamos estos apuntes lejos de nuestra biblioteca, sólo recogemos aquí los siguientes datos, de Cesáreo Rosa Nieves, publicados en su artículo *Notas para los orígenes de las representaciones dramáticas en Puerto Rico* (en la revista *Asomante*, San Juan, P.R., Núm. 1, 1950, p. 76):

Pezuela publicó el último Bando de Policía que rigió hasta 1869. En 1849, Pezuela prohibió el merengue (danza de esta época que causó mucho revuelo por su manera de bailar el jaleo) mediante un Bando al efecto. Fué muy criticado por esto y fué blanco de epigramas y cáusticas alusiones.

En su bello libro *Ciudad murada* (La Habana, 1948), don Adolfo de Hostos —hijo del Maestro— también se refiere a la actitud de Pezuela contra el merengue:

Acostumbrábase imprimir gran viveza, mediante un cambio repentino de compás a los últimos instantes de la parteailable, divertida mudanza que recordaba el jaleo andaluz y que bautizaron con el nombre de "merengue", probablemente por considerarla el momento más dulce y alegre del pasatiempo, ya que elailable se iniciaba más lentamente y el paseo, como lo indica su nombre, sólo consistía en el acto de dar las parejas enlazadas por el brazo, pausadas vueltas por el salón, más o menos al compás de la música. Pero he aquí que las alegrías del merengue o jaleo, a veces tan impetuosas que originaban disgustos, pusieron un buen día de punta los nervios de su Excelencia el Gobernador de la colonia teniente general D. Juan de la Pezuela y Ceballos, y, sin sospechar siquiera que iba a dejar sus huellas en el pentagrama insular, preparando con ello el camino de la inspiración a los músicos del país, dictó un úkase suprimiéndolo. Acomodados los últimos acordes de la dan-



za a los gustos del procónsul, adquirió la pieza entera una languidez y melancolía muy adecuadas al ambiente social creado por el complejo político-religioso y al carácter dúctil de los danzantes. Hacia el 60 el inverosímilmente acondicionado tema musical alcanzó su más alto desarrollo rítmico y melódico, convirtiéndose en la genuina danza criolla, cuyas notas expresaban a menudo los más delicados sentimientos, o las más leves insinuaciones eróticas; la nostalgia de mejores tiempos vividos en el ensueño y la reacción lírica del isleño ante las realidades del régimen inmovilizador. Consérvase en nuestros días la voz merengue para designar la parteailable entera de la danza.

El célebre Bando de Pezuela, de 1849, inútil sentencia de muerte contra el merengue, decía así:

El baile que vulgarmente se llama merengue, habiendo llegado a ser en casi todos los pueblos de esta Isla una causa de depravación de costumbres de los que en él se divierten, y un objeto de escándalo para los que lo ven, queda desde luego prohibido, bajo la pena de cincuenta pesos de multa a los que lo toleren en sus casas y de diez días de prisión a los que lo ejecutan.

En su estudio *Apuntes sobre los bailes en Puerto Rico* (en la revista *Historia*, tomo I, Núm. 2, Universidad de Puerto Rico, oct. de 1951), Rosa Nieves dice que a la protesta oficial del Gobernador Pezuela se unieron los artículos docentes del periodista Cardona, en *El Agente*, Américo Amador, Carlos Peñaranda y José Pablo Morales, periodistas de vanguardia de la época. Añade este comentario de José Pablo Morales, de un artículo publicado en *Misceláneas*:

Caminamos a paso de gigantes a un abismo insondable con esas danzas de 120 compases de merengue, con que hoy



se divierte la buena sociedad de Puerto Rico. No es sólo el pudor y la virtud el mejor escudo de nuestras bellas; hay que evitar también el dominio de una pasión cuyas tristes consecuencias pueden tocarse bien pronto.

Agrega Rosa Nieves: *A pesar de las agrias protestas en contra de este nuevo bailable, el merengue se impuso. En un documento de 1858, en que se describen las fiestas reales en el Ayuntamiento de San Juan, nos dice un autor de la época:*

La música propia de estos bailes llevan asimismo el significativo y dulce nombre de merengue, es también especialísima y deliciosa por su rara composición, particular armonía y melodías y modulaciones de sus tiempos y períodos musicales. Se puede asegurar que al oír una danza todos la bailan.

En otra parte del documento a que aludimos —continúa Rosa Nieves— cita el autor dos compositores de merengue: Francisco Santaella y Nemesio Quiñones. El aire del merengue, escrito en 2 por 4, era alegre, y los nombres de estas danzas, eran también pintorescamente populares, como vemos en los siguientes merengues de la época de 1855: La mulata, Mercedes, Boca de covacha, El merengazo, El Yambú, Zabaleta, Rabo de puerco, Ay, yo quiero comer mondongo, El tereque, La charrasca. . . En casi todas estas upas se exalta la nota alegre y sensual de los ritmos afrocubanos, antecedentes de la danza de máscaras. En la orquesta que se usaba para tocar el merengue, se significaban el timbal y el güiro, instrumentos indispensables para la orquesta primitiva.

Del mismo vulgar linaje eran los nombres de los merengues dominicanos de mediados del siglo pasado, en lo



que no se ha adelantado mucho, como lo denota una creación de un ignoto genio musical samaná de hace unos veinte años: *Alrededor de la tumba de mi comay Mercé.*

Según Rosa Nieves los 8 primeros compases del merengue estaban destinados al paseo: *En sus comienzos los merengues consistían de 16 compases solamente, después llegaron a hacerse hasta de 130 a 140 compases. Al principio la pieza se estructuraba en dos partes, después llegaron a componerse hasta de cinco. Es curioso observar cómo el nombre de merengue queda, dentro de la danza actual, para designar cada una de las veces que se ejecuta la danza. La danza se toca dos veces en los bailes. Si gusta, a petición de las parejas, se repite otro merengue de la danza. Tal es, en breve, la historia de la upa habanera o merengue, que como hemos tratado de probar, le sirvió de ovario a la danza puertorriqueña. Este merengue, con algunas modificaciones —el tresillo elástico en la parte acompañante, por ejemplo, que inicia La Margarita de Julián Andino— logró su apoteosis y madurez en las creaciones de Tavárez, Campos y Quintón con el nombre de danza puertorriqueña.*

Rosa Nieves se declara partidario de la tesis de Salvador Brau acerca del origen de la danza boricana, derivada, según éste, del merengue: *Pero la teoría que vemos con más posibilidades de verdad histórica dentro del clima musical boricua es la que expone Salvador Brau, en su ensayo La danza puertorriqueña. Esta tercera teoría sostiene un origen más lógico, a nuestra manera de ver, afirmando que se debe a un paulatino desarrollo del merengue o upa habanera de 1842, bailable suprimido por Pezuela en 1849. Dice Salvador Brau que los bailes clásicos de figuras —contradanza española, minué, cachucha, vals, britano, rigodón y otros— introducidos aquí en 1813 por inmigrantes surame-*



ricanos, fueron sustituidos en la Isla por los años 1842 y 43 por el merengue cubano. Asegura Brau que:

en esta época dieron a conocer las bandas de música de los regimientos de la guarnición una nueva danza, procedente de La Habana, y a la cual se llamó indistintamente upa (corrupción de la palabra urpa), o merengue; nombre el primero más expresivo, dado el movimiento que en ella se imprime al cuerpo, empujando los pies a compás de la cadencia, pero que hubo de olvidarse, eclipsado por la popularidad que obtuvo el último.

Según Brau, pues, el merengue introducido en Puerto Rico hacia 1843 procedía de Cuba. (Es de notarse que en ese mismo año, 1843, algunos dominicanos se refugiaron en Borinquen para escapar a las violentas persecuciones de Charles Herard; y que por el 1849, época del Bando de Pezuela, también hubo otra corriente migratoria hacia Puerto Rico, a causa de la caída del Presidente Jimenes.)

La teoría de Brau —agrega Rosa Nieves— *se reafirma más con el serio trabajo de Braulio Dueño Colón, titulado Estudio sobre la danza puertorriqueña, escrito en 1914, en donde se explica cómo el merengue se va desarrollando, modificándose y regionalizándose hasta aparecer lo que más tarde vino a llamarse Danza puertorriqueña.*

Dueño Colón agrega otras noticias acerca de la evolución del merengue: *Posteriormente —año 1840 en adelante— se introdujo en la Isla la danza cubana o habanera (no hay que confundirla con el actual danzón), y ya no se necesitó más para acabar de una vez con la contradanza. Unos compositores de aquella época comenzaron a escribir danzas a imitación de las cubanas. Más adelante aumentaron algo la extensión de la segunda parte, a la que alguien llamó merengue, así como la primera parte se llamaba paseo. Dichos merengues iban cada vez tomando mayores propor-*



ciones hasta el punto de que en 1860 los había de 40 compases.

Es de advertirse que, según la anterior afirmación, Dueño Colón da a entender que el nombre de *merengue* surgió posteriormente a la llegada, a Puerto Rico, de la danza cubana o habanera, de donde se hace derivar el merengue. Esa tardía designación aumenta la posibilidad del origen dominicano del merengue, aparecido en Puerto Rico con las mismas características y en las mismas circunstancias sociales que en Santo Domingo.

En su bello estudio, Rosa Nieves llega a la siguiente conclusión: *que existió una composición musical con su paseo y parteailable con nombre de upa habanera. Que este tipo de pieza se llamó merengue y que al cuajar en armonía y melodía esta composición musical se transformó posteriormente en la danza puertorriqueña con el tresillo característico que le imprimió Julián Andino.*

Alguna luz aportará la lectura de los epigramas y artículos alusivos al merengue citados por Rosa Nieves. Mientras tanto, y muy a pesar nuestro, queda aquí esta nueva sombra en la creciente nebulosa del discutido baile; pero sí con la esperanza de que alguien tenga la fortuna de poder decirnos la última palabra acerca del origen dominicano del merengue.

Cierto que nada se perderá con que nuestro merengue sea derivación o matiz de algún baile exótico —si es que puede llamarse exótico lo que nos llegó de España, directamente o por vía de algún país hermano— porque generalmente se le conoce como el baile típico dominicano por excelencia; y su nombre mismo envuelve ya, para nacionales y extraños, la idea de su entrañable dominicanidad.

(*El Caribe*, S. D., 16 ag. 1953).





ESPAILLAT Y EL MERENGUE

Así como en el periódico *El Oasis*, de 1855, dirigido por jóvenes de tan brillante porvenir literario como Galván, se realizó poética guerra contra el *merengue*, en el periódico *El Orden*, de Santiago de los Caballeros, Ulises Francisco Espaillat reemprendió en 1875 la inútil cruzada.

Espaillat, hombre de maneras aristocráticas, prefería la polka, la mazurca, la cuadrilla . . . , sin advertir que estos bailes no correspondían al carácter ni a la educación del pueblo dominicano, ni que en él arraigaría el que estuviese más de acuerdo con su temperamento y con sus hábitos: el que despertara mejor los maléficos genios de la sensualidad a la vez que, con la fuerza emotiva del canto, estremeciera más hondamente el alma. Pero quizás no fue, como también pudo serlo en 1855, error de sociólogos, sino de moralistas o de apegados a las viejas tradiciones: el *merengue* venía a usurpar el puesto de la *tumba*, y ello no podría realizarse sin la oposición que surge siempre frente a las innovaciones.

Refiriéndose a malos hábitos en nuestros bailes, decía Espaillat: *Bien es verdad que eso era cuando estaban menos civilizados y cuando no se conocían el vals y el merengue, pues en los lugares más adelantados ya estas danzas han desterrado el fandango; el insípido y horripilante acordeón ha suplantado a los instrumentos de cuerdas hechos*



en el país, tan melancólicos y tan llenos de majestuosa armonía. Más adelante agregaba: Nos contentaremos con decir que, en opinión de muchos, debería desterrarse el merengue de la buena sociedad; pero yo, que deseo el bien para todas las clases, propondría que lo expulsáramos por completo del país.

¿Por qué? Pensaba Espaillat que el *fatal merengue* afectaba demasiado el sistema nervioso, y que dejaba *el achaque de no poder dominar la imaginación*. En su artículo *Las Penitenciarias* repite el concepto, en esta pregunta de un médico: ¿Cuándo piensa Ud. volver a bailar merengue? La respuesta, de mujer, le hace morder los labios al supuesto Esculapio: “Cuando los médicos sepan curar los ataques de nervios”.

Ya, sin embargo, el merengue tenía arraigo en la sociedad santiaguesa. El mismo Espaillat habla del enojo que imaginaba haberse suscitado entre las damas por haber “condenado sin apelación *el favorito merengue*”.

En su artículo *El baile del 30 de junio*, aparecido con su habitual seudónimo de *María*, Espaillat insistía en el mismo tema. En el baile sorprendió este diálogo:

—*¿Por qué María se habrá declarado enemiga acérrima del merengue? ¿Estará loca?*

—*Pero si es un baile admitido en todos los países civilizados!*

—*Te equivocas. no en todos; en Europa no se conoce, ni en ninguna de las Repúblicas Sur Americanas.*

—*Pero se baila en La Habana.*



—¿En Filadelfia has dicho?

—Nó, en La Habana.

—¡Ah...!

En otro de sus artículos de 1875 Espaillat aludía al merengue, que constituía para él como una obsesión. Pensaba el ilustre santiagués que la inmigración se modelaría entre nosotros sobre todo cuanto viese en el país: el uso del machete..., comer el *debilitante sancocho*, jugar gallos, *bailar merengue* y dejar para mañana lo que debió hacerse el día anterior... (*)

Si de nada valió la festiva campaña contra el merengue desatada en 1855 por los jóvenes de *El Oasis*, menos podría, veinte años más tarde, la solitaria acción de Espaillat. Así el merengue se impuso en el pueblo dominicano y de la humilde sala de *bachata* pasó triunfalmente al salón aristocrático.

(*) Espaillat se refirió al merengue en varios de sus artículos de 1875, recogidos posteriormente en su obra **Escritos de Espaillat**, impresa en Santo Domingo en 1909 y 1962. El Editor de 1909 explica la palabra **merengue**: así “se llamó a la danza, en el país, por algún tiempo; lo mismo que **tumba**, corruptela de la diumba indígena, a la contradanza”.





UNA POLEMICA ACERCA DEL MERENGUE

14 de agosto de 1956

Sr.Lic. D. Leoncio Ramos,
Ciudad.

Muy distinguido amigo:

En agosto de 1921 mi fenecido cuñado, el escritor y músico, autor de *Psicología del honor*., Diógenes del Orbe, publicó en *El Progreso*, de La Vega, el siguiente artículo, dedicado a usted:

LA ARISTOCRACIA DEL BAILE

Propender al refinamiento en todos los órdenes de la vida, es principalísima atracción de toda persona o sociedad que haya comprendido cabalmente el ideal supremo de perfección.

En la escala del progreso siempre se debe aspirar al impulso de avance, pero nunca se debe implantar el impulso de regresión, a menos que la persona o sociedad siga la vía de la indiferencia, o de una doliente inclinación al relajamiento de las buenas costumbres.

Se cuida muy poco en el seno de nuestra aristocrática sociedad, de la pulcritud caballeresca que es blasón de no-



ble gesto en todo ambiente en que ría la olímpica configuración de mujeres delicadas, cultas y de gusto exquisito en los altos ideales de la vida social.

Ora es la forma descuidada de llevar una dama ceñida como un objeto burdo, conducida, no con el ritmo de suavidad producido por una danza cadenciosa; ora es, la mal llamada producción nacional EL MERENGUE, pieza muy celebrada en círculos sociales de baja categoría, incitadora y provocadora inevitable de vulgarización en los movimientos rítmicos de los danzantes.

Dos aspectos que van minando la elegancia y la compostura de la gentil pareja que se desliza, pletórica de entusiasmo, sobre la superficie de un salón propicio a los esparcimientos espirituales.

En estos que parecen pequeños detalles, está encerrado el prestigio de la alta sociedad; un espectador, puntualizaría su juicio un tanto desagradable, por la extravagancia de estos dos aspectos, y mediría el grado de refinamiento cultural de nuestra primera sociedad.

Es interés de todos fijar preferentemente nuestra atención en estas ños cosas: conducir la dama con elegancia y compostura, y suprimir de entre las piezas bailables, el merengue, muy bueno, muy sabroso, pero en su ambiente, nunca preferido en la alta aristocracia, aunque se grite y se pida entre aplausos calurosos, un BIS interminable. . . .

DIOGENES DEL ORBE

Usted correspondió a la dedicatoria de ese artículo con la siguiente *Carta abierta* publicada en el mismo periódico:



La Vega, 10. Stbre. 1921

*Sr. Don Diógenes del Orbe,
Ciudad.*

Distinguido e ilustre amigo mío:

He leído con algún agrado tu artículo inserto en EL PROGRESO de ayer titulado La aristocracia del baile, pero entiendo que, si bien “se cuida muy poco en el seno de nuestra aristocrática sociedad, (y en todo el país, agregó yo) de la pulcritud caballeresca que es blason de noble gesto en todo ambiente en que ría la olimpica configuración de mujeres delicadas, cultas y de gusto exquisito en los altos ideales de la vida social,” no debes descargar toda tu ira sobre nuestro merengue, sobre esa danza que la divina inspiración de nuestro inteligente compositor Juan Espínola ha sacado de la vulgaridad; de esa música a cuyos sonos contaron nuestros antepasados sus amorosas cuitas al oído de las damas de sus sueños; de esa música que quizás sea la única nuestra, la única que tenga del aroma de nuestras flores, del cántico de nuestras aves, del susurro de nuestros arroyuelos, del frescor y verdura de nuestras selvas y a la cual están unidas nuestras mas bellas tradiciones, y que puede llegar a ser algo mejor, cual nos la presentó el genio musical de Pancho García en su reciente concierto. Nó. Debes, si quieres bailes aristocráticos solamente, pedir que sean desterrados de los programas de bailes: los danzones con rumba, el one step, el fox trot o paso del zorro, el seis o chorreado puertorriqueño, el carabiné y el tango argentino que mucho se ha bailado aquí, y sin embargo es el baile que ha sido criticado de una manera mas acerba por la Iglesia Católica, al extremo de prohibir a sus fieles que lo bailaran.



Nuestra danza o merengue, aunque solo fuera tocado hasta ayer en un humilde acordeón, es quizás y sin quizás, más decente y tan aristocrático como cualquiera de esos cuya exclusión debiste insinuar también.

Con muestras de la mayor estimación te saluda y queda tu affmo., amigo,

L. RAMOS

A su vez del Orbe le respondió a Ud. en este artículo, publicado en *El Progreso*:

EL MERENGUE, BAILE POPULAR

En mis apuntes anteriores a que se refiere mi dilectísimo amigo Don Leoncio Ramos en su Carta Abierta publicada en el importante Rotativo El Progreso dije con el brío de convicción necesaria para robustecer mi tesis, que es interés de todos los elementos de la primera sociedad, fijar preferentemente nuestra atención en estos dos aspectos: conducir la dama con elegancia y compostura, y suprimir de entre las piezas bailables en la buena sociedad, el merengue, muy bueno, muy sabroso, pero en su ambiente, nunca preferido en la alta aristocracia.

Mi tesis se aparta por completo de querer desterrar el merengue y privar así de la emoción inocente a la bondadosa agrupación de campesinos, gozando de su sabroso merengue, a golpe simpático de acordeón, guira, tambora, y de agradables e ingeniosas estrofas cantadas en medio de la embriaguez de sus goces; nada de eso, soy devoto admirador de las costumbres nacionales y siempre abogaré porque la masa urbana la celebre en el teatro y en todo espectáculo destinado a conservar la tradición que mantiene



el sentimiento de esta patria infortunada, arrebatada por los modernos conquistadores del Norte.

Por otra parte, en materia de bailes, existen, a despecho de la falsa opinión de muchos, sus categorías: existen bailes de sociedad, y bailes populares; huelga explicar el ambiente de cada uno; los unos son bailes de figura y de agradables ritmos “como el minuet, la contra danza o cuadrilla francesa, rigodón, galop, lanceros, vals, polka, mazurka, shottisch, habanera, danza y los otros son bailes de balanceos, bailes desenvueltos y provocativos, como el fandango, el bolero, la vuelta de pecho, el taconeo, la vuelta perdida, el zapateo, la guaracha, el carabiné, la rumba etc., todos estos últimos inclusive el merengue, considerados como que “harían renegar de sus votos al mas austero ana-coreta”.

El baile en la alta sociedad constituye un motivo principalísimo de buena educación; de aquí que siendo el baile fuente de galantería y de cortesía de la persona social, haya dado motivos a estas categorías que parecen ignorar todos los que quieran introducir un baile popular sin la radical modificación de sus ritmos, de sus golpes de tamboras, y lo que es más, sin la pareja establecer en sus pasos, compostura y movimiento, diferencia alguna entre ese baile popular, y su aparente transformación en baile de sociedad.
DIOGENES DEL ORBE.

En esos mismos días, septiembre de 1921, *El Progreso* publicó esta breve nota:

COMENTARIOS

Ha despertado curiosos comentarios en plazas y corrillos el artículo de nuestro distinguido colaborador Diógenes



del Orbe sobre la cuestión del merengue. Varias personas se preparan a contestarle y otros a robustecer las ideas de del Orbe.

La discusión promete resultar interesante.

He transcrito cuanto antecede para que a Ud. le sea más fácil comunicarme otras noticias acerca de la “presentación en sociedad” del merengue, en que Ud. intervino, de modo principal, en el Cibao. Para algunos el merengue se bailó en los centros sociales aristocráticos, en Santiago, antes que en La Vega. (*)

Cuantas informaciones pueda Ud. darme servirán como contribución a la sugestiva historia de nuestro baile popular por excelencia: el merengue.

Gracias anticipadas de su amigo,

Emilio Rodríguez Demorizi.

(*) En la minuciosa reseña galante **El baile del Centro**, escrita por el joven santiagués José Antonio Hungría (**La Información**, Santiago, 3 enero 1916), todavía no se habla del merengue. Dice: “El entusiasmo del baile fue inusitado. No hubo viejo ni vieja que se quedara en su asiento. Todos danzaron como en tiempos más verdes y dieron muestras en el **one step**, el **two step**, y el **tango** de que ellos saben asimilarse las evoluciones modernas del baile”.



INSTRUMENTOS MUSICALES

La evolución de la música ha correspondido siempre a la evolución de los instrumentos musicales. Los aborígenes de la Española apenas conocían la flauta de madera, el caracol marino, la guira, el atambor, rústicamente elaborados pero suficientes para la celebración de sus areitos, las fiestas indígenas descritas por Las Casas, Oviedo, Pedro Mártir, el Padre Pane. (*)

Con la llegada de los descubridores vinieron a la isla los instrumentos europeos, --trompetas, chirimías, vihuelas, guitarras, flautas, violines, sinfonías— algunos de los cuales se popularizaron prontamente en la nueva sociedad, constituida por blancos, indios y africanos. Los instrumentos mayores vinieron después: el órgano, en las primeras

(*) Los indios quisqueyanos tocaban el **Baiohabao**, instrumento parecido al atabal. Fernando Colón, en su **Historia** ..., Vol. I, p. 295, lo describe así: "Diré solamente lo que he sabido de muchos, especialmente de los principales, a los cuales he tratado más que a otros, puesto que como los moros, tienen la lei reducida a canciones antiguas, y quando quieren cantarlas, tocan cierto instrumento que llaman **Baiohabao**, el qual es de palo, y cóncavo, fuerte, y muy sutil, de medio brazo de largo y otro medio de ancho, y la parte donde se toca está en forma de tenazas de herrador, i la otra parte es como una porra, de manera que parece una calabaza de cuello largo. Este instrumento que tocan, tiene tanto sonido que se oye a una legua, y cantan a él las canciones que saben de memoria, y le tocan los hombres principales, aprendiendo de los muchachos a tocarle, y cantar a él, dentro según su costumbre".



décadas del siglo XVI, cuando se alzaron las primeras iglesias; y mucho más tarde el piano, por el año de 1800.

Esos instrumentos, salvo los dos últimos, es claro, aclimatados en un pueblo en formación, habían de recibir inevitables modificaciones, de acuerdo con las cuales aparecieron otros nuevos, rústica imitación de los europeos, a la vez que recibieron nuevos nombres y se combinaron con los instrumentos aborígenes en la creación de nuestros primeros “conjuntos musicales”. A esas modificaciones contribuyeron los artistas campesinos que fabricaban sus propios instrumentos, con ligeras o apreciables variantes de sus modelos extranjeros.

Así predominaron en Santo Domingo, desde los tiempos coloniales hasta la llegada del acordeón, las bandurrias campesinas: el *tres*, el *cuatro*, el *seis*, el *doce*, el *violín rústico*; así como el *bongó* o *atabal*, típico del Sur de la isla, el *atabalito* o *balsié*, probablemente indígena, el *tamboril*, la “frutiforme güira”, el guayo, la *maraca*, el *pandero*, la *gayumba*, los *quijongos*, los *palos*, la *bandola*, el *tiple* o *guitarra*.

Antiguamente, dice Arzeno en su obra Del Folklore dominicano, empleaban para acompañarse instrumentos de cuerdas por ellos fabricados, que no eran más que la imitación rústica de la bandurria nombrados por el número de las cuerdas que le ponían: tenían el Cuatro, el Seis, el Doce y uno especial que llamaban Tiple; hoy son muy raros, fueron suplantados por el acordeón, instrumento gangoso, pero cuyo conjunto es ampliamente abierto y belicoso, por lo que ha tomado una preponderancia exclusiva en todo el Cibao, nacionalizándose como en Alemania, donde nació en 1830; su nombre se deriva de acorde. Usan también para acentuar el ritmo la güira, la tambora y otra de esta última



más pequeña llamada balsié, es decir los timbales de la batería, de su sencilla orquesta. ()*

El *tres*, de voces agudísimas, es conocido en Puerto Rico. El *cuatro*, poco más pequeño que el tiple, muy usado en Venezuela y en Colombia, no sólo se emplea en los bailes. En la *porfía* es parte principal, como lo recuerda Billini en *Engracia y Antoñita: Más allá, en el pueblo arriba, muy arriba, el tiple, el cuatro o el seis, que a los acordes de sus cuerdas abre la cantina y establece competencia entre los rústicos bardos nacionales. Védlos: ellos están en pié al lado uno de otro, al aire libre, y los que escuchan sus improvisaciones los rodean también en pié. Ellos no rompen a cantar la décima improvisada sin antes inclinar el cuerpo para poner la mano en el instrumento, como si de ese toque mágico sacaran la inspiración. Los espectadores, a cada décima ríen, beben, disputan, aplauden, se entusiasman y forman bandos en favor del uno o del otro trovador, rodeando la mesa que constituye el ventorrillo de fritangas y bebidas, casi siempre servido por una mujer.*

El *tiple* es muy conocido en Colombia, como lo sugiere la copla antioqueña:

Cinco cuerdas tiene un tiple,
cinco dedos tengo yo,

(*) En el Libro de Actas del Ayuntamiento de Higüey, N° 3, de 1906, p. 268, según noticias del Dr. V. Alfau Durán, hay la siguiente anotación: "Atendiendo a la interrupción ocasionada por el constante uso del *barsié* en esta población, y el impedimento que ocasiona a la tranquilidad pública, se resolvió dar una publicación cortando de raíz un abuso que desdice en gran manera del grado de cultura de los habitantes de esta localidad".

En 1899 existía en Santo Domingo la cofradía del Espíritu Santo. Tocaba en señal de duelo el instrumento o *bongó* llamado *quíjongo*. (*Listín Diario*, S.D., 3 de febrero 1899).



cinco sentidos tenía
la zamba que me olvidó.

En nuestro cancionero no faltaron elogios para el tiple, como lo dice Félix María Del Monte en uno de sus *Cantos dominicanos*, de 1875:

Venga el tiple sonoro,
de cuerdas rojas y azules
que de cantores gandules
salió siempre victorioso:
el que aplauso estrepitoso
alcanzó en toda cantina;
el que la gracia divina
supo ensalzar de *jilacha*
la mas preciosa muchacha
que al Guanuma se avecina . . .

La *maraca*, con algo de los crótales españoles, se *toca* generalmente de pie, como lo dice la copla venezolana:

El oficio de *maraquero*
es oficio condenao;
para todos hay asiento
y el *maraquero* parao.

El *guayo* se hace de una hoja de lata —igual que el utensilio de cocina del mismo nombre— llena de pequeños agujeros sobre cuya parte áspera se pasa un estilete de hierro, generalmente una varilla de paraguas.

La *bandola* también se usa en Venezuela, como lo dice otra copla llanera:



Dale duro a esa bandola
 que se acabe de quebrar,
 que palos hay en el monte
 y quien los sepa labrar

La *gayumba* —como lo explica Enrique de Marchena en su interesante obra *Del Areito de Anacaona al poema folklórico*— se hace cavando en tierra un hueco de dos o tres pies de profundidad cubriéndolo con una yagua la cual se ajusta con unos tirantes de madera (horquetas). En el centro de la yagua se coloca una cuerda sujeta a un trozo de madera susceptible de encorvarse sin resquebrajamiento. Puesta la cuerda en vibración, mediante un tañedor, produce sonidos uniformes, que pueden variarse si se le acorta con la mano. Su peculiar timbre se escucha a grandes distancias, en el campo". (*)

(*) El nombre del rústico instrumento de percusión lo llamamos escrito indistintamente: gallumba y gayumba. Gayumba —según Fernando Ortiz— era un baile propio de las Indias que recibió el nombre de la palabra **gayumba**, que le servía de sonsonete.

En versos de **Celiar**, Pedro de Castro, (**El Oasis**, S.D., 4 feb. 1855), dice:

Ya tiempo, caro Antimenes,
 mi gallumba y sus sonidos
 gratos han de serte...

Otros versos de esos días dicen:

Es verdad que tu gallumba
 produce acordes sonidos...

Cotarelo y Mori, en **Colección de entremeses, locas, bailes, jácaras y mojigangas**, Tomo I, Vol. I, Madrid, 1911, págs. CCXI y CCL (Nueva Biblioteca de Autores Españoles), dice: Baile **La Gayumba**. Era de origen americano... Desde el principio es bailado y cantado. Sale la graciosa y tres mujeres haciendo una culebra y se quedan al lado izquierdo cantando... Hacen un cruzado. Salen el gracioso y tres hombres y hacen una culebra y se quedan al lado izquierdo. Bailan el gracioso y la graciosa y luego él con todas. Interpólanse y quedan en ala menos los graciosos que que-



El *timbal* o *balsié* tumbado, también descrito por De Marchena, es un “trozo de árbol hueco, emparchado, de piel de cabra rústicamente curtida, por una de sus bocas extremas; tumbado en tierra horizontalmente de modo que el tañedor, sentándosele encima, lo ponga en percusión con ambas manos, auxiliado por los calcañares, produciendo un tiempo binario, cada vez más animado, una sucesión de golpes cavernosos”. Con sólo dos versos el poeta Manuel Cabral describe la tambora:

Trópico, mira tu chivo,
después de muerto, cantando!

Los *quijongos* o cañutos, de origen africano, se usan todavía, principalmente en La Vega, en las fiestas de San Antonio. Penson los describe así: “instrumentos muy primitivos que también llaman *cañutos* . . . , troncos ahuecados y recubiertos, por uno de sus extremos, con una piel sobre la cual manotean cantando. El más pequeño, que dicen *alcahuete*, sirve de instrumento primo al mayor”.

También el sabio antillano Eugenio María de Hostos escribió acerca de nuestros instrumentos en bellas páginas de

dan en medio. Vueltas en cruz hechas y desechas. Cruzado redondo. De las manos en eses y vuelta debajo del brazo y vuelta en cruz. Lucen un corro de las manos, se junta, echan por de fuera y da fin. La forma de este baile acaba de verse. El título y origen lo declaran estos versos:

Lo que cantan en Indias
cantarle quiero.
Canten, como no pida
Vusted dinero...
Díseme mi moreno
¡Gayumba!
que mi ha de vender.
¡Cuántos compradores,
¡Gayumba!
tengo de tener...



1892, *Quisqueya, su sociedad y algunos de sus hijos*. Dice: *Los instrumentos músicos son también el concierto y maridaje de un instrumento de la civilización, el acordeón, y de un instrumento de salvajismo, la bomba, o tambor de un solo parche, atabal. Este instrumento, que representa el principal papel, es un barril, cubierto en una de sus bocas por una panza curtida de ternero. El que lo maneja tiende horizontalmente el barril, se sienta a horcajadas sobre él, en dirección al parche, y con ambas manos da sobre éste, produciendo un ruido, no sin armonía cuando lo oye a distancia el que de noche camina por los bosques. El acordeón secunda al tambor y completa el concierto la voz del tamborero, coreada en ciertos pasajes por el unísono de los concurrentes, e interrumpido con frecuencia por gritos, aclamaciones y verdaderos alaridos, que conmueven la soledad de los bosques y los suburbios de las poblaciones, porque es seguro que, en la noche del sábado, se baila fandango en todas partes. Al día siguiente, a la gallera. Pudo agregar Hostos, aquí, el rústico cantar:*

Eta noche e fieta
y mañana gallo,
poi la mañanita
monto mi caballo . . .

En los comienzos del siglo pasado las orquestas populares, como la de Vicente Suárez en 1812, se componían, generalmente, de violín, cuatro, mandolina, tiple, tambora y güiro. Y en los comienzos de la República en los bailes populares se usaban el cuatro, el tiple, el tres, el güiro y el balsié, mientras en los bailes de salón se empleaban el violín, la flauta, la guitarra, la tambora, la pandereta y el güiro.



Aunque se conocían desde mucho antes, los instrumentos de viento se generalizaron en tiempos de la Anexión a España, de 1861 a 1865. Algunos años después, los rústicos instrumentos de cuerda fueron desplazados, como en el Río de la Plata, por el gangoso *acordeón*. (*) Desplazamiento bien ruidoso y lamentable, por cierto, porque dió al olvido toda una tradición musical de siglos usurpando el lugar de instrumentos más nobles, el cuatro, el tiple, el seis, que hacían más dulces y más puras las cuitas de amor de los antepasados.

ADICION

INSTRUMENTOS MUSICALES

Al ilustre amigo Lic. M. Ubaldo Gómez debemos el siguiente noticioso apunte:

Instrumentos de música que se usaban en el Cibao en el Siglo próximo pasado.

Según una acta del Ayuntamiento de Cotuí relatando la celebración de la Jura de la Constitución de Cádiz, para amenizar ese acto llevaron de La Vega una orquesta dirigida por Vicente Suárez, maestro que según me informaron personas de aquellos tiempos tocaba violín y su orquesta se componía de ese instrumento, cuatro, mandolina, tiple, tambora y güiro. (*)

(*) Los tocadores de acordeón se anunciaban, como si fueran médicos. En el camino de La Vega a Moca recuerdo haber visto, en mi infancia, en la fachada de un bohío, este letrero: **Juanico Guzmán tocador de acordeón.**

(*) Las güiras, las de **bangaño**, van desapareciendo, sustituidas por las metálicas. Ver Carlos Vega, **Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina . un panorama gráfico de los instrumentos americanos** .. Ediciones Centurión, Buenos Aires. Pedro Henríquez Ureña, **Música popular de América, en Obra crítica** . . , p. 627-658; y Curt Sachs, **The history of musical instruments** . New York, (c. 1940), 505 p. ilustr. XXIV pl. (América Central y del Sur, p. 192-203). Interesantes noticias sobre el tema en la revista **Afroamérica**, No. 1-2, 1945, p. 51.



Según le oí a mi padre, en los primeros tiempos de la República, en Santiago, el padre de los notables violinistas Vicente y Felipe Jáquez, quienes vivieron hasta después de la Restauración, tocaba un cuatro con mucha maestría y dirigía una orquesta de cuerdas como la que he mencionado, de La Vega.

En los bailes populares se usaban el cuatro, el tiple, el tres, el güiro y el atabalito ó balsié. El acordeón principió a usarse después de la caída del Gobierno de Báez de los seis años.

En los bailes de salón se usaban violín, flauta, guitarra, tambora, pandereta y güiro.

Los instrumentos de viento se generalizaron en el Cibao de la anexión a España en adelante. El primer clarinetista dominicano que estuvo en el Cibao o mejor dicho, el de que tuve noticias, fué Alfonseca, capitaleño; más tarde vino Juan Francisco Pereyra, quién derrotó en Santiago al clarinetista Arango. Por los mismos tiempos en que estuvo Arango vino también de la Capital otro clarinetista de apellido Echavarría. El primer bombardinista que vino al Cibao llegó con el clarinetista Pereyra y se nombraba Laito Prestol o Gimbernard, padre del humorista de este apellido.

En Santiago hubo un célebre músico natural de aquella ciudad, de apellido Petitón, que tocaba con mucha maestría una trompa. De ese, como de Alfonseca, descienden notables músicos.





EL CUATRO Y EL ACORDEON

Como el *merengue* suplantó a la *tumba*, por el año de 1855, en nuestros bailes populares, así por los años de 1874 a 1880 el *acordeón* desplazó a los rústicos instrumentos de cuerda usados secularmente en Santo Domingo: el *tres*, el *cuatro*, el *seis*, el *tiple*.

El nuevo instrumento venía de Alemania, como mercancía de nuestro comercio de entonces con aquel país, en que el tabaco dominicano acababa de encontrar atrayente mercado, produciendo la grave perturbación que ya había causado en el Río de la Plata. De fácil manejo y de fácil adquisición, se adaptaba maravillosamente a los gustos musicales de nuestros campesinos. Llenaba más el ambiente que el sonoro cuatro y despertaba mejor la sensualidad y los belicosos instintos de los dominicanos, entonces menos apegados al trabajo que a las armas y a las revoluciones y a los desbordamientos lúbricos de las fugaces treguas. En los campamentos las tropas colecticias podían carecer de algunas armas, pero difícilmente les faltaba el acordeón, la güira y la tambora.

Su aceptación en nuestro medio fue tan completa y rápida, que bien pudo decir el poeta Tomás Morel:

Lo traen del otro lado de los mares
y parece de aquí el acordeón. . .



Sin embargo, la intromisión del nuevo instrumento no dejó de recibir los sañudos golpes de la crítica, tristemente frustrados, ni de ser objeto de festivas sátiras. Para el genial poeta popular Juan Antonio Alix, siempre a caza de motivos para sus celebradas décimas, la llegada del órgano o acordeón sería tema constante de sus versos. Alix escribió entonces sus salerosas espínelas *El acordeón y el cuatro*, dignas de reproducirse íntegras:

El oigano en moa está;
 dei cuatro naide se acueida;
 por eso no se oye yá,
Maichantico, tienen cueida?

Poi Beinabé y Beitrán
 traei tanto jacoideone
 en campo y en poblacione
 no ma se oye ei fuinfuan.

Lo cuatro de baja etán
 y ei musico peiderá,
 pue de continuo etará
 echando mil maidicione
 poique ya en la dibeicione
 ei joigano en moa etá.

Dió se lo pague a Beitrán
 dijo uno, y a Beinabé,
 poique me ha traído con qué
 poneino ma jaragán.

Agora no quitarán
 para balletilla y cueida
 a lo caballo la ceida



que lo dejaban pelone
 poique ya en la dibeicione
 dei cuatro naide se acueida.

Ya no habrá ma que deci
 que la prima se paitió,
 que la segunda faitó
 ni entoichao que añadí.

Que la cueida jagan *tá*,
 ni ai músico se verá
 pasai su tiempo templando,
 ni poi cueida preguntando
 por eso no se oye ya.

Lo cuatro y lo tiplesito,
 galano como ecofieta
 ya ma nunca irán a fieta
 en funda de retasito.

Y ei que toca violinsito
 de encoidadura de ceida
 eta profesión no siga,
 poique ya no hai quien diga:
Maichantico, tienen cueida?

Alix, que siempre busca ocasión de zaherir a los vagos, la encuentra bien propicia para hacerles esta burla, en la que alude a dos comerciantes de Santiago, Joaquín Beltrán y Bernabé Morales, en cuyos establecimientos se vendía el mejor ron criollo y los mejores acordeones, deleite de holgazanes:

Dió se lo pague a Beitrán,
 dijo uno, y a Beinabé,



poique me ha traído con qué
poneino ma jaragán.

Beltrán y Bernabé, mencionados por Alix, eran importadores de acordeones. En sus décimas *Dizque*, dice:

Dizque ya Joaquín Beltrán
dizque recibió acordeones,
dizque como cien serones,
dizque de la marca Ruán. . .

En una nota, como acostumbraba hacerlo en sus décimas, agregaba el Cantor: “La generalidad de nuestras gentes de los campos todos saben tocar acordeón”.

En otras décimas, *Los vagos*, Alix satiriza al campesino holgazán, al “hombre sin oficio”, plaga de los campos:

Todo el hombre sin oficio
vive lleno de alegría,
de pulpería en pulpería
alimentando su vicio.

No se toma el sacrificio
de levantar una paja,
con el dado y la baraja
y su frasco de aguardiente,
vive así alegremente
quien el lomo nunca baja.

Muy de mañana se vé
que va donde la vecina,
a velar en la cocina
el traguito de café.



Y aunque allí sentado esté,
ni un palo de leña raja,
ni le empuña la tinaja
para ir al río por agua,
pues quiere vivir de guagua
quien el lomo nunca baja.

Después coge su acordeón
y se va a una taberna,
se sienta, y cruza una pierna
y principia la función.

Otro dando en un cajón
y cantando que se raja,
arman tamaña sonaja,
y si llega algún marchante
le pide un trago al instante
quien el lomo nunca baja.

También escribió Alix el reverso de las décimas *El acordeón y el cuatro: El cuatro y el acordeón*, en las cuales expresaba su esperanza de que el *cuatro* volviese a reinar en nuestras fiestas populares:

Si otra cosa mejoi viene
no preguntarán mañana
Maichantico uté no tiene
encoidione de campana?

Tengo oigullo en sei *Boyé*
dijo ei cuatro al acoidión
poique soy en mi Nación
ei primero que soné.



Y si hoy me dan con ei pié
 será poi que me combiene,
 y ei que a tí amoi te tiene
 aunque tu lo vea así,
 te jará peoi que a mí
 si otra cosa mejoi viene.

Ante de habei acoideone
 poi sonaile sarambito,
 me andaban esos mositos
 con mile jadulacione.

Agora en la dibeicione
 no bailan de buena gana
 sin acoideón de campana
 como todo ei mundo sabe,
 y poi joigano de llabe
 no preguntarán mañana.

Cuando a tí te tán tocando,
 que te avientan como maco,
 parece que eres tabaco
 que lo estan enmanojando.

La música ya pujando
 con to ese vá y biene,
 dicen que tu no combiene
 y que pronto no dirán:
 de lo de la maica *Ruan*
 Maichantico uté no tiene?

Encoideón yo te haré bei
 que aunque me tienen en poco,



en todo tono yo toco
lo que tu no pué jasei.

En mi tierra yo he de sei
la música suidadana,
y ei día que me dé la gana
no dirán má en lo adelante,
uté no tiene maichante
Encoidione de campana?

Sin embargo, el *cuatro* sigue y seguirá por largos años en olvido profundo. Mientras tanto el acordeón usurpador e intruso reina en nuestras *cumbanchas* y también en nuestras fiestas aristocráticas. Y qué difícil desarraigarlo de la tierra dominicana! En la fiesta campesina el acordeón habla y canta y llora, para los enamorados. Lo dice la agreste y tierna canción:

Oye, oye mi vidita
lo que dice el encoideón,
que de aquí a poi la mañana,
que de aquí a poi la mañana,
tuyo e mi corazón . . .





DE NUESTRAS ANTIGUAS ORQUESTAS

No obstante la afición a la música de que siempre dieron muestra los dominicanos del pasado, en Santo Domingo no hubo orquestas organizadas, para funciones profanas, sino ya en tiempos de la España Boba, salvo las Capillas de Música de la Santa Iglesia Catedral y de otras iglesias importantes.

En 1812, durante las solemnidades de julio del juramento y publicación de la Constitución de Cádiz, había por lo menos dos orquestas en Santo Domingo, como lo recuerda la reseña de las fiestas: *La noche se pasó en músicas y cánticos alegres alusivos a las circunstancias . . . y una orquesta competía a intervalos con otra que había en los alrededores de las casas capitulares . . .*

No sólo en la capital de la Colonia, sino también en pueblos de escasa importancia como el Cotuí, se contó entonces con músicos que amenizaran las importantes ceremonias de la Constitución: la orquesta vegana de Vicente Suárez, —tocaba violín— formada por ese instrumento, mandolina, cuatro, tiple, tambora y güiro.

También en los primeros tiempos de la República había orquestas de cuerda, como la que dirigía en Santiago el padre de los violinistas Vicente y Felipe Jáquez, quien tocaba el cuatro con admirable maestría.



Desde los primeros días de la Separación el ejército contó con bandas de música, algunas de las cuales estuvieron en los campos de batalla. El Decreto del 15 de julio de 1845 disponía que en todas las comunes en que se formara un regimiento habría un cuerpo de música: Instructor de una de las bandas militares de Santo Domingo, a las que pertenecieron Manuel A. Rosa y León Cordero, en 1850, fué José A. Aguero, que también lo sería en tiempos de la Anexión a España.

Una de las orquestas de aquellos días, de que se tiene noticia, fue la dirigida por Ramón Carreño, quien amenizó las fiestas del segundo aniversario de la Constitución, en 1846. En estas solemnidades, en los desfiles marciales, abría la marcha la música militar, entonando sus "aires guerreros".

En 1852, o desde antes, la guarnición de Santo Domingo contaba con dos bandas: del primer y del segundo regimiento. Ambas celebraban conciertos en la Plaza de Armas, (Parque de Colón), a las 7 p. m., iluminada por faroles de campaña. Las breves reseñas de estos conciertos, a veces candorosas, merecen conocerse. Las siguientes aparecieron en el periódico *La Española libre*, de septiembre y octubre de 1852:

RETRETA: Fué ejecutada la del domingo por la banda de música del 2º Regimiento. Se tocaron piezas muy famosas en las cuales los bajos sobresalieron, estaban admirables. La concurrencia fue poca. Recomendamos a los Directores de las bandas de procurarse unas farolas para los atriles a fin de que el viento no les estorbe. Hemos sabido que están autorizados para ello, pero no sabemos por qué no los tienen aún.



RETRETA. Correspondió la del domingo a la banda del 1er. Regimiento. Se tocaron cuatro piezas que aunque de gusto fueron muy cortas. Por el cambio de la estación se ha variado la hora; en adelante se principiará desde las 7. Fué poca la concurrencia del domingo por causa de las lluvias, los que asistieron tuvieron que acogerse a las galerías del Ayuntamiento para librarse de un catarro.

RETRETA. Como la anunciamos en nuestro número anterior, tocó la del Domingo a la banda del 2º Regimiento. Estuvo encantadora, sublime! Después de haber ejecutado dos piezas magníficas, se nos sorprendió con la nueva composición francesa que hizo furor en la numerosa concurrencia. El canto de guerra no pudo estar mejor. A no ser por lo entoldado de la noche el Sr. Director habría recogido los aplausos de casi toda la población, aunque sin embargo no dejó de haber una asistencia crecida. Para esta noche, si el tiempo se presenta bueno, esperamos que el Sr. Alfonseca nos complazca con una repetición.

El estreno de alguna composición criolla, por las bandas del ejército, constituía entonces un acontecimiento, como lo fué el de la "marcha nacional" *La batalla de las Carreras*, por Alfonseca. A ese estreno, el 20 de abril de 1853, asistió el General Santana. Lo recuerda la interesante crónica del concierto publicada en el periódico *El Progreso*, de esos días, escrita por Manuel María Gautier, que luego sería uno de los más encarnizados enemigos de Santana. Dice la ingenua reseña:

No hay espectáculo más hermoso que aquel en que un pueblo celebra el triunfo de una idea grande. La batalla de las Carreras, esas Termópilas de nuestra patria, fué el triunfo de las ideas liberales pasadas por el crisol del patriotismo. Allí se recojieron los laureles en manojos y se ostentó



el principio democrático con todo el resplandor de la victoria. El General SANTANA y los demás héroes que le acompañaron en aquella gloriosa jornada, probaron al mundo de cuanto es capaz un pueblo libre, celoso de su independencia. Por eso la nación se mostró sabia y agradecida cuando le llamó su LIBERTADOR y personificó de esta manera la revolución en el héroe.

Yo he asistido la noche víspera de este aniversario a ser testigo del entusiasmo popular y he sentido mi alma inflamarse de júbilo. ¡Oh! también esta patria es mía! También yo debo participar de sus glorias y de sus recuerdos!

El gentío era inmenso, la luna se ostentaba con toda su belleza, los fuegos artificiales se sucedían con profusión y las bandas de música de los dos regimientos de esta Ciudad alternaban con las más armónicas piezas. Cuando le cupo su vez a la del 2º Regimiento, de que es instructor el comandante J. B. Alfonseca, pusieron en ejecución la famosa pieza, tan famosa como el hecho histórico que se celebraba y que representa, titulada: La Batalla de las Carreras!, ¡qué sublime! allí se ven brillar los destellos del artista, como brillaron los del héroe en el campo de batalla. El Genio en todas partes!

Cuando escuché los melodiosos acentos de aquella composición y comparé sus pasajes, ora patéticos como la víspera del triunfo, ora terribles como la destrucción del enemigo, ora tristes como el quejido de un moribundo, ora alegres como la victoria misma; cuando contemplaba al pueblo que escuchaba silencioso los cantos de su gloria reduciendo su entusiasmo a la veneración; y cuando a cierta distancia veía a aquel mismo héroe que había presidido el triunfo, mezclado con la naturalidad del libre entre el pueblo que había libertado, no pude menos de exclamar con



toda le exageración del gozo, acaso con delirio: Oh patria mía! muy grandes destinos te aguardan cuando en tu infancia has tenido un héroe que escude tus libertades, artistas que canten tus glorias y un pueblo que sepa comprenderlo y admirarla. Quién sabe si el destino guarda a la generación que se levanta, la honra de construir un Partenón y edificar hechos de tanta magnitud!

Y por qué no? Aliente el LIBERTADOR Presidente el ardor de esa juventud que le contempla, vivifique todas las ideas de patriotismo que brotan de este suelo fecundo en heroicidades, para que pueda, siguiendo las huellas de su gloria, secundar los principios de nacionalidad e independencia que con tanto honor ha proclamado y defendido. Aliéntela sí, que esta tierra, que ha sabido conseguir el triunfo de sus enemigos, conseguirá también el triunfo de la inteligencia; y el triunfo de la inteligencia es el triunfo de la civilización.

A los entierros de personajes importantes asistían las bandas de música, como también lo recuerda la crónica, de *La Española libre*, de las exequias del Cónsul de Francia en Santo Domingo, Eugene de Lamieussens, efectuadas el 9 de noviembre de 1852:

Después de una hora se verificó la traslación del cadáver, de la casa mortuoria a la Iglesia Catedral, donde con la mayor pompa y solemnidad se celebraron las exequias. Durante la vigilia ejecutó la tropa dos descargas con la mayor destreza. Después de concluídas éstas se cantó una misa solemnemente en el altar de ánimas, haciendo de Preste el Canónigo Sr. D. Gaspar Hernández. Acabado el oficio se puso en movimiento la comitiva fúnebre, abriendo la marcha una Brigada de Artillería, a la que seguían algunas compañías de preferencia, de los primero y segundo regi-



mientos, marchando por hileras, dos bandas de música y otras dos de tambores forrados con paños negros. Seguía después casi todo el clero con cruz alzada, y entre él los estudiantes del Colegio de Santo Tomás, detrás del cual iba el féretro enlutado cubierto con la bandera tricolor y sobre él tendido el uniforme del finado Cónsul.

Durante la Anexión a España la orquesta militar de mayor importancia en Santo Domingo era la Banda de música del Batallón de la Reina, acuartelada en la Casa de Jesuítas, en 1861, a la vez habilitada para Teatro.

Después de la Restauración, época en que se popularizan los instrumentos de viento, abundan las orquestas: la de Carlos Martínez debuta el 27 de septiembre de 1872; la de Rafael Ildefonso Arté, se reorganiza en Santiago en 1874; en 1879 Juan Francisco Pereyra dirige su orquesta *La Quisqueyana*; y en 1883 José Cabelo dirige la Banda de música de La Vega.

La orquesta dirigida por Manuel Martínez tuvo la gloria de estrenar el Himno de Reyes y de Prud'homme, el 17 de agosto de 1883, día en que figuraron en ella el Profesor Martínez, José Pantaleón y Alfredo M. Soler, José Reyes, Juan Francisco Pereyra, Marcelino, Mariano Arredondo, Julio Acosta, J. R. Affinge, Mulet y Polanco. (*)

(*) Las piezas ejecutadas por la Banda Militar en la retreta del 21 de mayo de 1874, en Santo Domingo, fueron las siguientes:

1. Coro del primer acto de la Opera **Sonámbula**.
2. El aliento de sus labios. Vals.
3. La Metralladora y
4. El Cocotazo, danzas por Arredondo.

En un concierto de la Banda Militar, dirigida por Carlos Martínez, realizado en abril de 1877, se tocaron las siguientes piezas:



Merece agregarse aquí el interesante anuncio publicado en el periódico *La Patria*, de Santo Domingo, del 2 de julio de 1877, en que se revela la composición de una "Orquesta de salón", así como su evocador repertorio:

A L P U B L I C O

LA QUISQUEYANA

En agradecimiento del entusiasmo y protección que siempre nos han dispensado los amantes de la predilecta ciencia de la armonía, tenemos la satisfacción de ofrecerles una orquesta de salón titulada LA QUISQUEYANA, cuya dirección encomendamos al entendido artista y profesor Don Mariano Arredondo.

Prometemos a nuestros favorecedores no omitir esfuerzo alguno para dejarlos satisfechos, única recompensa que deseamos obtener en nuestra empresa.

He aquí el personal de LA QUISQUEYANA:

Director y compositor:

*DON MARIANO A. ARREDONDO: Violín 1o.
Don Carlos Medina, Violín 2º*

1. El Gran Diabio. Pasodoble.
2. Gran marcha francesa.
3. Fantasía de Saxofón.
4. Cuadrilla francesa.

En *El Eco de la Opinión*, N° 5, del 20 de abril de 1879, apareció la siguiente lista de la Orquesta de Semana Santa: Mariano Arredondo, Ml. de Js. Quero, Pablo y Sebastián Morcelo, José Mena, Juan María Trabous, Pablo Sepúlveda, José P. Soler, Alfredo Soler, Celestino Polanco, Juan Francisco Pereyra, Rafael González y Manuel Prestol.



<i>D. Manuel Prestor,</i>	<i>Bombardino 1º</i>
<i>D. Manuel Mendoza,</i>	<i>Bombardino 2º</i>
<i>D. Rafael Cáceres,</i>	<i>Bombardeón 1º</i>
<i>D. Pablo Sepúlveda,</i>	<i>Bombardeón 2º</i>
<i>D. M. Joaquín Quero,</i>	<i>Clarinete 1º</i>
<i>D. Juan Mendoza,</i>	<i>Clarinete 2º</i>
<i>D. Jacinto Prestor,</i>	

Acompañantes.

D. Ricardo Pérez,

El repertorio es enteramente moderno, obra del Director y de los Señores Manuel Joaquín Quero, Carlos Medina y Manuel Prestor.

Helo aquí:

La Risueña, El 15 de Noviembre, La Estevanía, La Lesita, El Cañonazo, La Isabelita, La Julia, La Ana Luisa, La Candelaria, Dame mi sombrero, La Panchita, La Chenchita, La Anita, La Polita, Dos Hermanos, El Amolador, Mis Penas, Un Adiós, La Manuelita, Las 12, La Flor del Carmelo, La Graciosa, La Inesita, La Altagracia, La Belica, Que se van los presos, La Juanita, La sin nombre, Los chismes de mi barrio, Los 29, El Indio Zamuri, La cinta encarnada, La Josefita, La cinta verde, La Pasionaria. Polkas: La Abelarda, La Rafaelita, La guagua. Vals: El Armandito.

De D. Manuel Joaquín Quero: La Ercilia, La Esperanza, La Mercedita.

De D. Manuel Prestor: La Marianita, Mis Tormentos, Las Flores de Mayo y 2 vals.



De D. Carlos Medina: El Palmar de Ocoa, Mis Ensueños, La Hija del Sol, y un vals.

LA QUISQUEYANA cuenta además con otro repertorio. ()*

De 1878 a 1882 la orquesta que generalmente amenizaba los cultos de la Semana Santa, en Santo Domingo, estaba compuesta por los siguientes músicos: Mariano Arredondo, director y organizador; Pablo y Sebastián Morcelo, hábiles en diversos instrumentos; José Pantaleón y Alfredo Soler, violinista el primero y clarinetista el segundo; Juan Francisco Pereyra, afamado requinto; Manuel Joaquín Quero, clarinetista; José Mena, trompa; Juan María Trabous, violinista; Pablo Sepúlveda, cantor; Celestino Polanco, Rafael González y Manuel Prestol.

Es bien extensa la lista de orquestas dominicanas, algunas de las cuales, como las de Santo Domingo, de Santiago, de Puerto Plata y de La Vega, tienen ya larga y brillante historia. En ellas actuaron siempre los principales músicos del país, a la vez que constituyeron verdaderas escuelas del arte de José Reyes.

(*) "Por qué la onda que trae los melodiosos sonidos de los clarinetes gemidores, que acuerdan la voluptuosa danza nacional **El sueño**, inspiración del modesto artista dominicano Don Mariano Arredondo, ni siquiera la interrumpe en su faena interior de pensamientos y meditaciones?... (Billini, **Engracia y Antoñita**... p. 190).





MUSICOS POPULARES

Como no ha de faltar un músico donde haya no más que un puñado de personas, sobre todo si están en lances de aventura, puede afirmarse que los había entre los compañeros de Colón en el viaje del descubrimiento. Desde entonces comienzan a llegar a la Española los primeros músicos, tañedores de guitarra, vihuelistas y trompeteros. La lista sería bien larga si el olvido no hubiese puesto en ella sus sombras y silencios.

En los años de Diego Colón y de María de Toledo músicas y amores auyentan de la Corte, frente al Ozama, las nostalgias de España. Pero los nombres de los artistas quedan también entre la niebla —salvo el de Raúl González, vihuelista de 1509— y apenas se guarda el recuerdo de algunos pífanos y tambores, y de trompeteros como Pedro Hernández, vecino de Santo Domingo en 1510.

Entre los músicos populares de Santo Domingo uno de los más célebres fue el ciego Cieza. En sus deliciosos *Discursos medicinales* lo recuerda el médico sevillano Juan Méndez Nieto, vecino de esta ciudad en las últimas décadas del siglo XVI, al referirse al Licenciado Alonso de Maldonado, Presidente de la Audiencia de la Española por el año de 1552: “Era este hombre tan grave y melancólico, que jamás en cuanto allí presidió, le vido persona alguna



reir, y si lo iban a visitar cien hombres y a quejarse y pedir justicia otros tantos, a todos les daba el callar por respuesta, y al mejor tiempo se levantaba y los dejaba, y subiéndolo en su mula, se iba a la fuente que dicen del Arzobispo, y esto sin dejarse acompañar de hombre nacido, si no era de Alonso Hernández Melgarejo, que mañosamente le había cojido la voluntad; y llevábale un ciego que tañía sinfonía, que se decía Cieza, y tendiendo allí una alfombra y dos cojines, se recostaba y detenía al son del agua y del instrumento hasta la oración”.

Abundaban entonces los poetas, siempre a caza de oportunidad para lanzar sus sátiras contra el grave y ocioso Maldonado, más apegado a los deleites del Ozama que a los afanes de su alto Ministerio. Entre esos poetas se contaba el agudo Lázaro Bejarano, autor de la sátira *El Purgatorio del Amor*, en la que figuraban los principales personajes de la ciudad, sin faltar el músico Cieza, a quien se alude en las siguientes quintillas cuyos dos últimos versos recuerdan el romance viejo *Mira Nero de Tarpeya*:

También vide a Maldonado
 Licenciado y Presidente
 a la sombra de una fuente
 descuidado del cuidado
 que el Rey le dió de su gente;
 y al son de una cinfonía
 que Cieza el ciego tañía,
 cantaban los Melgarejos;
 gritos dan niños y viejos
 y él de nada se dolía.

Entre los más célebres músicos populares dominicanos se cuentan dos mujeres, Teodora y Micaela Ginés, naturales de Santiago de los Caballeros, de donde se trasladaron a



Cuba. Las menciona en unos apuntes el cubano José de la Cruz Fuentes: “En 1580 había en Santiago de Cuba dos o tres músicos tocadores de pífanos; un joven natural de Sevilla nombrado Pascual de Ochoa, tocador de violín, que había venido de Puerto Príncipe (Camagüey) con unos frailes dominicos y dos negras libres, naturales de Santo Domingo, nombradas Teodora y Micaela Ginés, tocadoras de bandolas”. Micaela vivió luego en La Habana, en 1598, y figuraba como vihuelista entre los cuatro músicos de la ciudad. Teodora, que permaneció en Santiago de Cuba, inspiró la antiquísima canción en que se la nombra y cuya música, según Pedro Henríquez Ureña, tiene parecido con la de las viejas *milongas* argentinas. Es el arcaico *Son de Ma Teodora*. La letra dice “rajando la leña” que equivale a “tocando en el baile”:

- Donde está la Ma Teodora?
 —Rajando la leña está.
 —Con su palo y su bandola?
 —Rajando la leña está.
 —Donde está que no la veo?
 —Rajando la leña está . . .

El genial improvisador Meso Mónica recuerda a otro músico popular de fines del siglo XVIII, el guitarrista y cantor nombrado el *Curro*. En una ocasión estaba a la puerta de una casa “cantando en porfía” como aún lo hacen nuestros campesinos, y fastidiado Mónica por las jactancias del cantor le improvisó esta décima:

Sé que de gente va un flus
 donde tú cantando estás,
 y me tiene tu tas tas
 rompido todo el testús.
 Dizque en un decir Jesús



hace versos tu mollera,
y aunque tu numen tuviera
la erudición de Guevara,
tanta gente no velara
si no fuera novelera.

El Coronel Juan Bautista Alfonseca fue el compositor de música de carácter popular más celebrado en la oscura época del cautiverio haitiano y en los primeros años de la República. Fue el padre de la danza criolla, escribía Fernando Rueda en 1928 y agregaba: *Cuando la ocupación haitiana solo se tocaban y bailaban la Cuadrilla, el Minuet, la Polka, el Vals; pero desde los primeros albores del año 1844, compuso el Coronel Alfonseca las primeras danzas criollas, a las cuales dió el nombre de Merengues. Algunas de estas composiciones tuvieron una gran popularidad.* Rueda alude, entre otras, a las siguientes: *Boca Canasta, La chupadera, Blas Vallejo, El que no tiene mil pesos no baila, Mangulina.*

Al Coronel Alfonseca, a quien ha de censurársele lo pésimo de la letra en que solía inspirarse, mal de casi todos los músicos populares, le cuadran justamente las observaciones del compositor Manuel M. Ponce acerca del cubano Sindo Garay, cuyo repertorio se enriqueció tanto durante su estada en la República, en los tiempos de la guerra de Cuba. Ponce señalaba en el viejo rapsoda la anomalía de producir música primorosa inspirada en mala letra, a veces en jerga oscura, pedestre y vulgar, claro indicio de que en el pueblo la música está por encima de la palabra: su verdadera forma expresiva no es el lenguaje sino la melodía.

En las luchas contra Haití los músicos populares prestaron eficaz concurso. Así Gabino Puello, con el pretexto



de amenizar algunas fiestas, iba por el Sur, de pueblo en pueblo, con su afamado clarinete, difundiendo por todas partes el ideal separatista. Así también Juan de Mena Cordeiro y otros.

Por todas partes abundan los músicos, a veces con caracteres de plaga que infestaba los campos apartando del trabajo a jóvenes y viejos; que tan fácil acudían al toque de la corneta revolucionaria como al lascivo son del balsié más lejano. De esos músicos bastará mencionar algunos nombres de los más olvidados.

Una copla cibaëña de la segunda mitad del siglo pasado recuerda al músico Arango:

Muchachas bailemos
que Arango se vá
con su clarinete
y no vuelve más.

En sus celebradas espinelas Juan Antonio Alix recuerda a no escasos músicos populares. En décimas del 4 de octubre de 1873 dedicadas a las fiestas de bendición de la Iglesia de Sabaneta, menciona a varios músicos de entonces:

El viejo Gollo Aracena
el tiple siempre tocaba,
y al son con gusto cantaba
dale dale a la malena.

.....

Cuatro bailes de primera
en esa fiesta se dieron,
pero todos prefirieron



el fandango en la gallera.
 Y aunque hubo gran chupadera
 tranquilo quedó por fin ,
 Baltazar tocó el violín
 y lo tocó tan bonito,
 que bien parecía un maquito
 con su maldito fuin fuin. . .

También menciona a los populares Vicente y Felipe Jáquez, a Juan Francisco, a Echavarría, al “bombardino Laíto”, y explica que la *malena* es una danza, canto de fandango. (*)

En las décimas *Felicitación*, de 1876, Alix habla de otro acordeonista que debió de ser de los primeros del Cí-bao:

Después, le mandó razón
 al músico Simón Vega
 si no le era de brega
 venir con el acordeón.
 Me mandó a decir Simón
 “Juan Antonio, yo lo siento
 no dir en este momento
 pue tu lo sabe muy bien
 que le comió ei comejen
 cinco nota al entrumento. . .

En *La Gallera de la Ciénaga*, décimas del 17 de noviembre de 1898, recuerda al “non plus ultra” de los tocadores del popular acordeón:

(*) En la crónica **Apuntes de un baile**, de **El Dominicano**, Santiago, 8 de marzo 1874, se habla de Juan Francisco, “el mejor clarinete que posee la Capital”. Se trataba de bailes de disfraz, de “la buena sociedad santiaguera”. Pobre en detalles de interés. Se alude al **Jigote de gallina**, acostumbrado en la madrugada.



El non plus ultra acordeón
 nombrado Lolo Reinoso,
 con su pájaro armonioso
 honrará esta diversión.
 Habrá un par de saxofón,
 tambora y atabalito,
 y según dice Chepito
 habrá de güiras un par,
 para más solemnizar
 ese festejo bonito . . .

En 1900 estuvo en boga en Santiago *La culebra*, de Nicanor Espinal, danza “muy tibia”, según Alix, a la que le dedicó las décimas *Consejo de una abuela a su nieta*, que terminan así:

Como yo soy medio bruja
 y de chispa una escopeta,
 aunque me ponga careta
 yo soy gallina papuja:
 Pero tú que eres aguja
 que no has conocido hebra,
 tú no vayas, Eliodora,
 a esos bailes de ahora
 que te muerde la culebra . . .

En décimas de 1908 el Cantor del Yaque menciona

el buen saxofón Cacú . . .

Todos tocaban en las fiestas y bailes sus propias composiciones o esa música anónima producida espontáneamente por el pueblo, sin sujeción a normas o imperfectamente observadas, pero que siempre fue sincera expre-



sión del sentimiento: música “anémica de acordes”, pero dulce y libre y propia, sin la absorbente contaminación extranjera.

Claro que siempre hubo rapsodas populares de toda especie, buenos y malos. Por la Costa Norte, por Cabrera, por la desaparecida Matanzas, vivía en los comienzos del siglo un famoso tocador de cuatro, extraordinario: él solo, sin acompañamiento, amenizaba un jolgorio. Y es el fantástico caso que el músico salía brevemente a hacer aguas, y al volver hallaba las parejas bailando. La música del sonoro cuatro como que se quedaba viva en el ambiente; en el oído y en la cintura de los entusiasmados bailadores. Se llamaba, si mal no recuerdo, José Ramón Castaños.

De un mal músico habla Joaquín Bobea en una de sus epigramáticas *Lechugas*:

Tan mal toca este Clemencio,
el hijo de Salomón,
que yo le daría un doblón
porque tocara. . silencio.

Por lejanos años del pasado siglo, Melchor Añes, de La Vega, enseñaba a tocar el arpa a Antonio de Mena Jaques, del Cotuí. El discípulo acusó al Maestro de haberle robado su caballo. Que entre los rapsodas populares abundaban los de esa calaña; los truhanes de nuestra picaresca.



CANTOS POPULARES

Escenario, tonadas, velas

Nuestros viejos cantores populares hacían gala de sus habilidades en dondequiera que hallasen auditorio.

En las ciudades sus lugares preferidos eran los barrios, los patios; y en los campos las pulperías, las encrucijadas de los caminos, las enramadas —barracones desabrigados que servían igualmente para guardar los aperos de labranza como para el baile campestre— y todo lugar en que hubiera fiestas o jolgorios, especialmente en los matrimonios y los bautizos y en las *velas*. (*)

(*) Por las noticias aprovechables que contienen, se insertan aquí estos apuntes para una disertación que no llegó a realizarse. Lástima que no incluyamos aquí la música de estos cantares, lo que no sería difícil llevar al cabo ahora, con los modernos instrumentos adecuados. Basta decir que de casi todos estos cantares campesinos conservamos la música en la memoria, desde la infancia y la adolescencia.

Como la Folk-song Society fundada en Londres en 1898, debería de fundarse aquí una sociedad similar que recogiese y publicase las melodías populares. La institución presidida nada menos que por Lord Herschel, en la que figuraron damas de rancia aristocracia, dió a la estampa múltiples volúmenes de música popular británica. El ejemplo, seguido por otros pueblos, ha sido bien fecundo. Ahora deberá de tocarnos a nosotros para salvar el gran tesoro lírico de nuestra música popular, que es como revivir el alma de todo un pueblo, amores y duelos y alegrías de épocas pasadas que sólo la música tiene la virtud de despertar de las hondas simas del silencio y del sueño.



La *Cantina* popular era el sitio en donde se daban cita los cantores, durante las fiestas, para comer, beber y cantar; en Chile, señalaba Penson, la llaman *Chingana*.

Tonadas

En su bello libro *Del llano y de la loma*, Tomás E. Morel habla de las diferentes clases de tonadas, según el sitio en que son cantadas. Hay las melancólicas tonadas de los *picadores*, cuyos versos no exceden de cinco sílabas:

Tan güen piquero
 jo jo,
 como era yo
 jo jo,
 y aguá no puedo
 jo jo,
 aisai la bó,
 jo jo...

Las de los *hacheros*, también quintasilábicas, casi siempre son entonadas en las *juntas*, en la espesura de los montes, “cuando el hacha hace desplomar los árboles”.

Hay una armonía isócrona —dice Morel— “entre las hachas que caen, los que hacen de primo llevando las cuartetas y el coro que acompasa”. El alternado golpe del hacha es el monótono y obligado ritmo:

Subí la loma
 jó jó,
 boibí y bajé,
 jó jó,



me echan lo perro,
 jó jó,
 den casa André.

*

Compadre mío,
 jó jó,
 suba la bo,
 jó jó,
 que cuatro jacha,
 jó jó,
 son má que do . . .

*

Jio jombre,
 eteran lo sombre,
 jio jombre,
 que yo le decía,
 jio jombre,
 que tumban lo palo,
 jio jombre,
 sin cogei media . . .

*

Dolore,
 ay hombre,
 no llore má,
 ay hombre,
 que yo te doi,
 ay hombre,
 amoi po amoi,
 ay hombre,



En las tonadas de los ganaderos se repiten muchas veces las letras *j* y *o* para formar voces que sirven para guiar el ganado:

Joo... joo... joo...

jojo jojoo
jojo jojoo

joo joo joooo
joo joo joooo
joo joo joooo

*

Se acabó ei buei que pitiaba,
y que maicaba la sora,
ei que arrataba y molía,
¡Ya quedó la etancia sola!
Joo joo joo...

*

Yo no me quiero casai,
ni quiero tenei mujei;
poique no quiero caigai
la caiga que caiga ei buei...

Los ganaderos a veces repiten, después de cada tonada, la palabra *fuera*, empleada para arrear la vacada en las tempranas horas del ordeño:

Yo tenía un torito
llamado Lucero,



dende chiquitico
me salió puntero,
fuera... fuera...

Para Morel ninguna tonada campesina tiene el tono lírico de las cantadas por los recueros, cuyos mejores tiempos ya pasaron, conocedores de todas las veredas y de todos los *atajos*, tan bellamente descritos por Jiménez en su precioso libro *Al amor del bohío*.

Bajo el sol o en las noches “florecidas de *animitas*”, las tonadas de los recueros se pierden en los caminos, a veces interrumpidas por el chasquido del largo fute de cabuya que sirve para gobernar la recua:

Bolando paloma,
ae...
paloma que ba bolando
y en ei pico lleva un jilo...

Bolando paloma,
ae...
lo lleva para cosei
a mi corazón herío...

Bolando paloma,
ae...
Paloma que ba bolando
y en ei pico lleva flore...

Bolando paloma,
ae...

En la gaiganta lunare
y en ei corazón amore...



Bolando Paloma,
ae. . .

Así cantan estos juglares de los caminos reales, fuertes bebedores de aguardiente, cuya bestia de carga preferida, por su resistencia, y a pesar de sus mañas, es el mulo, la estéril acémila:

En jallando aiguna cácara,
agua a tiempo y un pelao,
poi ma caiga que le echen
no tará nunca ajilao.

Las tonadas de los hacheros se asemejan a las de las lavanderas, en el río, que acompañan sus cantares al rítmico golpe de la paleta sobre las telas.

Cuando el río se ha llevado el último eco de las acostumbradas murmuraciones, las lavanderas cantan, melancólicamente:

María taba labando
y en lo romero tendiendo,
los angelito cantando
y el río siempre corriendo.

*

Duéímete niño chiquito
que tu mama no tá aquí,
ella tá en la cocina
haciéndote un *aguají*.

*

Parió María,
Ojojé. . .

parió barón,
ojojé. . .



parió un negrito,
Ojojé...

como un caibón,
Ojojé...

Parió María.
Ojojé...

hijo barón,
Ojojé...

quien lo bautisa,
Ojojé...

Moro Grullón,
Ojojé...

Parió María,
Ojojé...

hijo barón,
Ojojé...

y si se cría
Ojojé...

sale ladrón,
Ojojé...

*

Sábana blanca,
Ojé,



coichón de pluma,
Ojé,

dile a tu mama,
Ojé,

que tu me enchumba,
Ojé . . .

*

Sábana blanca,
Ojé,

coichón de lana,
Ojé,

dile a tu mama,
Ojé,

que tu me ama,
Ojé . . .

*

Bonita peinilla
Calero,

que tiene María,
Calero ooo . . .

si sería su mama,
Calero,

que se la daría,
Calero ooo . . .



A que tu no tiene
Calero,

lo que tengo yo,
Calero ooo...

que yo tengo amore
Calero,

en Guaraguanó,
Calero ooo...

*

Pindó, mamá, pindó,
pindó uno y pindó do,
pindó, mamá, pindó,
pindó tre y pindó cuatro;
pindó, mamá, pindó,
yo subide al aito pindo,
pindó, mamá, pindó,
a bei si la debisaba,
pindó, mamá, pindó,
como ei pindo era beide,
pindó, mamá, pindó,
ai beila llorai lloraba,
pindó... mamá... pindó...

*

Lela,
que la joven tan bailando,
Lela,

y la vieja tan sentá,
Lela,



con ei cachimbo en la boca,
Lela,

reboliando la macá . . .
Lela,

aquí no cantan a Lela,
Lela,

como la cantan pa allá,
Lela,

que l'echan esencia ai cueipo
Lela,

y a la cabeza pomá.
Lela,

Aquí no cantan a Lela,
Lela,

como la cantan pa allá,
Lela,

que aquí nada má le echan,
Lela,

canela y anemocá.

•

Poy tu amoi
ay ay,



poi tu amoi
ay ay,

poi tu amoi
tolela tolela,

poi tu amoi
me muero yo.

*

Heroína
ejá,

la del ható
ejá,

con chalina,
ejá,

sin sapato,
ejá,

Heroína
ejá,

la del coco
ejá,

que me tiene
ejá,

casi loco,
ejá,



Heroína
ejá,

no te dueima,
ejá,

que tu sojo,
ejá,

me dan pena,
ejá,

Heroína,
ejá,

no sea mala,
ejá,

no me cele,
ejá,

con tu heimana,
ejá,

dame un beso
ejá,

en tu boca,
ejá...

Velas

En las velas es donde se escuchan las tonadas más diversas. Hay dos clases de velas; las de *muerto* y las de *ofre-*



cimiento. En las de *muerto*, llamadas así porque en ellas se recuerda la muerte de algún miembro de la familia o de un amigo, se reza toda la noche, y sólo se consienten, en el patio de la casa, en la cocina y en las enramadas, las tertulias,, los cuentos y las adivinanzas.

Las velas de *ofrecimiento* no tienen el carácter grave de aquellas: son por demás festivas.

Después de rezar el *tercio* —dice Jiménez— “el acordeón suena con la altivez de un gallo de cuadra afilado para la pelea. La tambora se alista. Ruje el ronco parche entre las piernas del sandunguero tocador de oficio al sentir los bolillos tentadores, y el toscó *güiro* se queja de placer arañado por el puntero de alambre que va y viene sobre las rayas transversales del *bangaño* corvo. Los brazos ciñen; ceden los piés sobre el duro piso; las curvas juegan intrigadas por el movimiento hasta que al fin cesa violentamente el *merengue* y los músicos, encarándose a uno de los bailarores, profieren en voz alta: *la paga uté*. (*)

Parte principal de la fiesta son los cantos, las tonadas, bailables o no, que duran hasta la madrugada:

Rondé, rondé,
rondé batalla,
rondé, rondé,
y bueno que baila.

*

Yo no sabía
Cumandé,

(*) R. Emilio Jiménez, *Al amor del Bohío*. S.D., 1927, Vol. ,1 p. 155.



que uté bailaba,
Cumandé,

por eso yo,
Cumandé,

no la invitaba,
Cumandé . . .

*

Reveidé,
palomita mía,
reivedé,

donde ta tu nío,
reivedé,

en ei pino beide,
reivedé,

todo floresío,
reivedé . . .

*

Oh, camarón,
ey que tenga su muchacha,
oh, camarón,

no la deje buca y leña,
oh, camarón,

poique le puede pasay,
oh, camarón,



lo que le pasó a Gabriela.

*

Sí Morena,
Morena lo que te encaigo,
sí Morena,

que no balla ai campo sola,
sí Morena,

poique te pueden ponei,
sí Morena,

Morena la encantadora...

*

Morena ya lo bé,
negrita yo no creía,
Morena ya lo bé,

de tí veime depresiao,
Morena ya lo bé,

sin yo daite lo motivo
Morena ya lo bé,

se me ha jecho presisao,
Morena ya lo bé,

negrita pieide cuidao
Morena ya lo bé,



que soy tuyo ata que muera,
Morena ya lo bé,

y me encuentro de manera,
Morena ya lo bé,

con lo sentido ma toipe,
Morena ya lo bé,

llorando paso la noche
Morena ya lo bé,

en que tú suba ai cielo
Morena ya lo bé,

y te jinke ante Dió
Morena ya lo bé,

tu no vas a encontrar uno
Morena ya lo bé,

que te quiera como yo...

El *baquiní* —palabra de origen africano— es el velorio de un niño recién nacido o de pocos meses, en el que se cantan tonadas de carácter piadoso, cerca del pequeño altar improvisado junto al cual se coloca el cadáver de la tierna criatura luciendo su mejor vestido, entre flores, velas e imágenes de santos. Según la creencia popular, el niño que muere va al cielo y allí se convierte en ángel tutelar de la familia. La muerte del *angelito* es celebrada con cantos y rezos que llevan al corazón de los padres el consuelo de esa ingenua esperanza. La costumbre de creer ángeles a los ni-



ños existe, entre otros países, en Puerto Rico y en España. (*)

Dorante, dorante,
dorante María,
y yo venerando
la Virgen María.

En la puerta el cielo
hay una petaca,
de pasear lo niño
cada be que nacan.

Palomita blanca
encumbra tu buelo,
llévale la carta
al rey de lo cielo.

Cuando el río viene
con su piedrecita,
son flore, son flore,
son flore bonita.

En la pueita el cielo
hay una petaca
de pasear lo niño
cada ve que nacan.

Una palma sin cojoyo
como la rebola el biento,
quien le quitará a esa madre
su hijo del pensamiento.

(*) Rodríguez Marín, en sus **Cantos populares españoles**, (Vol. 1, p. 10, y V. p. 7) comprueba que esa costumbre existe en España y en Italia. También en Chile.



Si esa madre llora
 déjenla llorar,
 que ese e ei consuelo,
 que le ba a quedar.

Este niño quiere
 que lo cante yo,
 cantelo su madre
 que fué quien lo crió.

Si este niño llora
 déjenlo llorai,
 que ese e ei consuelo
 que le ba a quedai.

Padrino y madrina
 échenle su bendición,
 que ya mi hijo se ba
 y me lleva ei corazón.

Géneros de música popular

El *punto y llanto*, la *media tuna*, el *galerón*, el *zapateo* y el *zapateo con estribillo*, tonadas bailables o no, son géneros de música popular.

La *media tuna* se acompaña con el clásico *cuatro*, especie de guitarra, instrumento que ya es bien raro en nuestros campos, aunque algunos viejos del Cibao lo tocan aún, en excepcionales ocasiones.

El *zapateo*, tal como se canta en Santo Domingo, es considerado por Penson como nacional, por su gran diferencia con el de Cuba y el de otros pueblos de América. (*)

(*) C. N. Penson, **Reseña histórico-crítica de la poesía en Santo Domingo**. S. D., 1892, p. 41.



El *galerón* —romance en Venezuela— dice Penson, “que es la tonada más refinada o aristocrática, por ser de mejor gusto, es la más difícil, y goza de gran fama el *cantador* que por más tiempo lo sostenga en las tradicionales cantinas”.

Además de estos géneros de música popular, hay el “insustancial” *guarapo*, baile campestre en que se tocan los *guijongos*, primitivos instrumentos también conocidos por *cañutos*, trozos de árboles ahuecados y recubiertos en un extremo por una piel, preferentemente de chivo, que manotean a la vez que cantan. El más pequeño de los *guijongos*, llamado *alcahuete*, sirve de primo al mayor *cañuto*. Los *guijongos*, las *tocatas* y sus bailes, son consideradas como de origen esencialmente africano, propios de los *congós* que todavía subsisten en Santo Domingo. Los *guijongos* son tocados frenéticamente, sin cesar, días y noches, en las tradicionales fiestas de San Antonio que se celebran en La Vega.

Música popular

Hay una estrecha relación entre la música y la poesía populares: de ambas surgieron los cantares, tesoro que también nos vino de España.

Al referirse a la confusión que existe entre arte popular y arte vulgar, el Dr. Pedro Henríquez Ureña expresa que sólo existen dos especies de artes: la culta y la popular, entre las cuales hay otra especie, la vulgar. “Mientras la música popular canta en forma clara, de dibujo conciso, de ritmos espontáneos, la música vulgar, capaz de aciertos indiscutibles, fácilmente cae en la redundancia. (*)

(*) P. Henríquez Ureña, **Obra crítica...**, p. 180.



Ejemplo de cantares popular el primero y vulgar los últimos, son los siguientes:

Nació la garza en la espuma
del mas cristalino charco ,
para subir a lo alto
hizo remo de sus plumas.

*

Desde que te vi venir
le dije a mi corazón,
qué bonito toconcito
para dai un tronpesón.

*

Siña Polonia coicoveo
tiene un rámpano en un deo,
si no se le hubiá curao
se le pasa al otro deo.

Imbitémola a bailai
para beila coicobaiai.

*

La rosa con ser rosa
no ha de ser muy deshojá;
la niña para ser niña
no ha de ser muy manoseá.

*

De los tipos de música popular antillana, uno de los más antiguos es el *son* de la Ma Teodora, probablemente del si-



glo XVII. El *son* cubano, que ha ganado celebridad universal, tiene su origen en las canciones populares de las hermanas Teodora y Micaela Ginés, naturales de Santo Domingo. En 1580 se conocían en Cuba dos negras libres, naturales de Santiago de los Caballeros, nombradas Teodora y Micaela Ginés, ambas tocadoras de bandola. Las vihuelistas o bandolistas dominicanas se separaron: Teodora quedóse en Santiago de Cuba y Micaela se trasladó a La Habana.

Las hermanas Ginés formaron parte de uno de los primeros grupos de músicos que en aquellos tiempos concurrían siempre a las fiestas de particulares o a las solemnidades religiosas.

Teodora vivió largos años en Santiago de Cuba, y su nombre se hizo célebre por sus canciones populares que, sin duda —observa Sánchez Fuentes— como lo demuestran las que han llegado hasta nosotros, fueron el resultado de tres influencias originarias: la aborígen, la española y la africana.

Una de las letrillas de esas canciones es esta:

- Dónde está la Ma Teodora?
- Rajando la leña está.
- Con su palo y su bandola?
- Rajando la leña está.
- Dónde está que no la veo?
- Rajando la leña está.

“Rajar la leña” equivale a “tocar en el baile”.

En Colombia se recuerda un antiguo cantar semejante al de la Ma Teodora. Un grupo de cantores responde al verso que canta otro grupo:



- Dónde está la Guacamaya?
 —En el palenque está.
 —Dónde está que no la veo?
 —Volando va? (*)

Los cantores populares son considerados como representantes del alma nacional. Así los tipos simbólicos de Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo, el guajiro Liborio, el jíbaro y el desdichado Concho Primo, son cantores por excelencia, cuya imaginaria forma de expresión es siempre la música y la poesía populares.

El infortunado prócer y poeta Rodríguez Objío presenta al cantor dominicano en este cuadro realista:

Existen bardos campestres
 que a veces formando coro,
 pulsan el *cuatro* sonoro
 con pasmosa agilidad.

Y un certamen entablando
 de coplas improvisadas,
 se pasan largas veladas
 entre dicha, ruido y paz.

No falta a veces un bardo,
 que en su amor propio ofendido,
 tira el *cuatro* decidido,
 y amenaza a su rival.

Mas al punto la reyerta
 sin gran esfuerzo se aplaca,

*) Otras noticias de la *guacamaya* en Antonio Restrepo, *El cancionero de Antioquia*, Barcelona, 1930, p. 64; y en Benigno A. Gutiérrez, *Arrume folklórico*, Medellín, 1948, p. 16.



aunque alguno el *cabo* saca
como cosa natural.

El pallador de la Argentina y Chile es el cantador de Venezuela y de las Antillas. Merece ese título no sólo el que tiene facilidad y gracia para cantar al son del *cuatro* o del *tiple*, sino el que tiene, además, la envidiada habilidad de recitar muchas coplas y décimas, y de saber improvisar, que es el supremo arte de los juglares.





BRINDIS DE SALAS EN PUERTO PLATA

En su interesante libro *Del areito de Anacaona al poema folklórico, Brindis de Salas en Santo Domingo*, Enrique de Marchena recoge sugestivamente los bellos recuerdos de la estada del inmortal artista negro en tierra dominicana. A esos recuerdos pueden agregarse otros nuevos. (*)

Para los dominicanos Brindis de Salas tenía una doble atracción: su fama de maravilloso violinista y ser cubano. Se luchaba entonces, 1895 y 1896, por la libertad de Cuba, y la causa de Martí tenía la más viva y honda repercusión en la República, animado centro mambí que nutrió tantas veces, a las tropas de Gómez y Maceo, de oro y de sangre

Santo Domingo, Azua, Baní, Santiago, Puerto Plata, gozaron del deleite de escuchar al mago del violín, ébano viviente derramando armonías.

La visita de Brindis de Salas a Puerto Plata, en el apogeo de su fama de ciudad culta y acogedora, fue quizás la más interesante de todas, porque fue aquella en que se sometió a prueba más grave la cubanidad del artista. Lo

(*) Otras noticias de Brindis de Salas en la revista **Letras y Ciencias** S. D., 1895, N° 86; J. S. Incháustegui, **Reseña histórica de Baní**; Fed. Henríquez y Carvajal, artículo en su libro **Ética y Estética...**, Vol. 1, p. 69. Brindis de Salas actuó en el Teatro Colón, de Santo Domingo, el 14 de enero de 1898, y en ocasiones anteriores.



que sucedió en la Villa de Isabel de Torres lo dirán, mejor que nadie, viejos papeles de la época que apenas necesitan comentarios. El incidente producido con motivo de la Velada homenaje ofrecida al artista el día 4 de febrero, está puntualmente relatado en la siguiente carta del Gobernador de Puerto Plata, General Juan Garrido:

Puerto Plata, febrero 7 de 1896.

*Señor General
Don Ulises Heureaux,
Presidente de la República,
Santo Domingo.*

General y amigo:

Desde su partida de esta ciudad, ninguna novedad digna de serle a Ud. referida ha ocurrido en el Distrito excepción hecha del incidente del martes con motivo de una velada literaria-musical que celebraron en nuestro Coliseo respetables personas de esta localidad en homenaje del famoso artista Sr. Brindis de Salas y recolectar fondos para los inmigrantes miseriosos. Tal era a lo menos lo que se propalaba.

El Sr. Brindis de Salas había dado un concierto el Sábado inmediatamente anterior al Martes en que tuvo lugar la velada a que me vengo refiriendo: y cuando preparaba lo necesario para dar su concierto, dos españoles y un puertorriqueño que de las partes inferiores de la disuelta compañía de zarzuela de Navarro, se habían quedado aquí agarrados al Teatro como la ostra al palo, le ofrecieron al Sr. Brindis sus humildes servicios como expendedores de billetes, repartidores de programas, barrenderos y acomodado-



res etc.; pero el Sr. Brindis al saber de boca de ellos mismos que eran españoles, los rechazó bruscamente, diciéndoles que no podía preferir españoles a los dominicanos y cubanos que en lugar de ellos podía emplear.

Deseosos estos individuos de vengarse, informaron al Sr. Cónsul de España interino de que el objeto de la velada del Martes era para reunir fondos con los que auxiliar la revolución cubana, y que además en los discursos que se iban a pronunciar se insultaría a España. Parece que el buen sentido y excelente carácter de Don Celestino le hizo dudar un poco, pero instigado por los individuos mencionados y quizás tal vez por algun otro que mis agentes secretos no han podido descubrir —aunque sospechan de uno— me envió una nota oficial horas antes de tener efecto la velada, rogándome impidiera dicha función, pues hasta él había llegado la noticia de que los fondos que ella produjera se destinaban a auxiliar la Revolución Cubana.

Como este paso del señor Cónsul era prematuro y no descansaba sobre ninguna base fundada, pues si bien es cierto que algunos imprudentes jovenes cubanos, dominicanos y puertorriqueños, andaban de aquí para allá corriendo y charlando de la fiesta y de los magníficos resultados que de ella esperaban obtener, ni el programa de la misma ni ningún acto o demostración declaraba ser cierto ni tener visos siquiera de lo que en la nota del Cónsul se suponía por adelantado, consulté con Don Manuel Cocco, el cual fué de parecer que se convocara a los Sres. que debían hablar en dicha velada, a fin de poder obrar en consecuencia.

Convoqué, pues, a una reunión a las 4 de la tarde en este Despacho a los Sres. Don Eliseo Grullón, Don Fidelio Despradel, Don Manuel Portuondo, Don José Dubeau, Don Ramón Alvarez, Don Ismael Simón y Don J. M. Rodríguez



Arrezón, los cuales, cuando les habe expuesto el objeto por el cual les había invitado a la reunión no tuvieron inconveniente en asegurarme que la índole de la fiesta era de ovación al eminente violinista Sr. Brindis de Salas, de expansión entusiasta por el arte, de parte de los unos y de afecto y cordialidad de la de los otros hacia este pueblo dominicano eminentemente hospitalario y culto; que respecto de los fondos que se recaudaran se destinarían a obras de beneficencias. Que podría yo abrigar la seguridad y darla a quien fuera menester de que era absolutamente ajena de la fiesta toda idea de carácter político o agresivo respecto de personas o nacionalidad.

Di inmediatamente informe de esta formal declaratoria a Don Celestino, el que como a la sazón había ya enviado su telegrama a Ud. creyó deber remitir un segundo rectificando. Recibido luego por mí el telegrama de Ud. procedí a hacer cumplir la formalidad que Ud. prescribía por ante el Presidente del Tribunal, y como nada pudo hallarse de subversivo se autorizó la velada, la cual tuvo lugar en presencia de un concurso inmenso y tal como me lo habían asegurado sus promovedores: es decir, inofensivo y muy cordial.

El Presidente del Tribunal, el del H. Ayuntamiento, el Sr. Cónsul de España y yo presenciamos la fiesta hasta lo último. Esto fué todo.

Es mi humilde parecer que los Sres. españoles pusieran un poco de agua en su vino, pues no es cosa que por intriga de tres individuos que llevan su atrevimiento hasta decir que si se daba la velada la acababan a pedradas, se coloque a las autoridades en situaciones difíciles o ridículas. Es mi humilde parecer también que deben los representantes de la potencia amiga España, tener más confianza en la



obediencia de las autoridades locales a las prescripciones del Superior Gobierno de la República; y sobre todo esperar a que los hechos estén consumados o con un principio de ejecución tangible para hacer sus reclamos.

Sin mas por ahora y deseandole salud y todo género de felicidades queda incondicionalmente. Suyo su compadre, JUAN GARRIDO.

Tal fué el memorable incidente. Desde la Capital de la República el Presidente Heureaux no descuidaba el caso. El mismo día de la Velada le había enviado al Gobernador Garrido el mensaje siguiente:

Para evitar inconveniencias Gobierno, ofrecido Cónsul Español que autores velada sean sometidos censura Presidente Tribunal. Exijalo así. Comunique Ildefonso disposición.

Algunos días después, Heureaux, el astuto Lilís, respondió a la carta de su compadre Garrido. En ella se confirma la veracidad de la significativa frase que siempre se le atribuyó a Lilís: “España es mi esposa, pero Cuba es mi querida”, con lo cual expresaba sus simpatías por la Isla hermana, entonces envuelta en su gloriosa guerra de independencia. Dice la carta, característica de la moral y de la política lilisianas:

Sto. Dgo. 19 de febrero, 1896.— Señor General Juan Garrido, Gobernador de Puerto Plata — Mi querido compadre: Las fiestas de Carnaval habían impedido que correspondiera antes a su estimable carta del 7 de este mes, informándome de las ocurrencias habidas allí con motivo de la velada literaria-musical celebrada últimamente.



Habiendo tomado buena nota de cuanto Ud. me relata, celebro que las cosas terminaran en una forma satisfactoria; y ahora solamente deseo recomendarle que continúe siendo tan conciliador en los asuntos de ese orden como lo reclama la necesidad.

V. sabe que no obstante querer uno luego más a la querida que a la esposa, tiene el deber de presentarse alegremente a la fiesta y al paseo con la última, para cumplir así compromisos sociales ineludibles... Suyo siempre affmo. amigo, U. HEUREAUX.

Después... , quedó Puerto Plata bajo el ensueño de la música maravillosa. Muchos de los que la escucharon viven aún. Al leer esta página podrán recordarla y revivir ante los ojos la visión del prodigioso artista negro, gloria de Cuba.

(1944)



INDICE DE PERSONAS, LUGARES, Y MATERIAS

—A—

- Aborígenes 145
Abréu, E. E. 21
Abréu, Manuel 123
Abréu, R. 22
Academia Historia, Real 33
Academia de Música, 1869, 21
Acevedo, Antonio 22
Acordeón 82, 124, 125, 142, 146,
151-153, 155, 158, 178
Acordeonista 178
Acosta, Julio 168
Acosta hijo, Julio 90
Acuarelas 74
Adón, Gral. Marcos 59
Affinge, J. R. 168
Africa 49, 55, 65
Agrupación Artística 22
Agua de Colonia 80
Aguero, José A. 20, 24, 164
Aguilar, Mariana 28
Aguinaldos 68
Aire de merengue 130
Aires nacionales 15
Al amor del bohío, (R. E. J.)
75, 181
Alcahuete 150, 199
Alcaldes 54
Alcaldes de Barrio 67
Alcalde ordinario 28
Alderete, Dr. 34
Alemana, baile 38, 119
Alemania 146, 155
Alemar, Luis E. 91
Alemar, Manuel 22
Aleña, Joaquín 22
Alfau Durán, Vetilio J. 147
Alfonseca, J. de la C. 22
Alfonseca, Juan B. 9, 15, 17,
20, 22, 24, 79, 124, 153, 165,
176
Algarrobo, 124
Alix, J. A. 46, 56, 88, 95, 155,
177, 178
Alrededor de la tumba 131
Alumbrado 70
Alvarez, Francisco 22
Alvarez, Ramón 207
Amador, Américo 129
Ambiente musical 14
América 52, 55, 61, 198
América Central y del Sur 152
Amor es todo (J. de Mena) 51
Ana, Doña 39
Andino, Julián 131, 133
André 183
Anexión a España 17, 19, 153,
164, 168
Angulo Guridi, A. 87
Antillas, 59, 203



Antimenes (Heredia) 76, 116,
121, 149
Antojos, Bachiller 40
Añes, Melchor 180
Aponte, Virgilio 91
Apuntes bailes en P. Rico 129
Aquilino, Juan 123
Aracena, Gollo 177
Arango, clarinetista 153, 177
Areito Anacaona 149, 205
Archambault, P. M. 75
Arenas, Lucas de 26
Areito indígena 49, 145
Aretino 7
Arévalo, villa de 35, 36
Argentina 152, 203
Aristy, P. M. 87
Aristocracia del baile 139
Armas, Luis de 26
Arpa 34, 180
Arte, R. Ildefonso 168
Arte de danzado 38
Arte popular 199
Arte Vulgar 199
Artista 34
Arzeno, Julio 8, 63, 75
Arzobispo 26
Arredondo, Alberto 24
Arredondo, Emeterio 20, 21, 24
Arredondo, Isaías 20, 24
Arredondo, José M. 24
Arredondo, Mariano 20, 22, 24,
168, 169, 171
Arredondo, Silvano 20, 24
Arredondo, Vetilio 24
Arredondo y Miranda, F. 22
Arredondo y Pichardo, G. 43
Arrume folklórico 202
Asomante, P. R. 128
Atabales 75, 145, 146, 151
Atabalito 146, 153
Atambor 145
Ateneo Dominicano 16, 21
Atriles 164
Audiencia Real 28, 41, 65, 173
Aurora del Yumuri 122
Austria 45
Avellaneda, F. 55

Avicena 35
Avila, fulano 37
Aybar, A. M. 21
Aybar, Federico 21
Ay Cocó!, merengue 118, 125
Ay, yo quiero comer 130
Azua 15, 31, 59, 205
Azualcazar 26

—B—

Bachata 55, 137
Báez, B. 21 153
Báez, Pablo 15, 21
Bahioabao, instrumento 145
Bailadores 49
Bailar y danzar 66
Bailarinas de judú 97
Baile 49
Baile a escote 66
Baile de negros 55
Baile, pasión del 65
Bailes andaluces 60
Bailes antiguos 119
Bailes clásicos 131
Bailes de cueros 85
Bailes de empresa 85, 87
Bailes deshonestos 86, 119
Bailes de España 59
Bailes de figura 143
Bailes en las calles 67
Bailes populares 75, 143, 153
Bailes de salón 142, 151, 153
Bajos, instrumentos 164
Balsié 82, 146, 147, 150, 151, 153
Baltazar 178
Bambulá 95
Bancos, bailes 53
Banda de música Batallón de
la Reina 168
Banda de música, 15, 43
Banda de música de La Vega
168
Bandas de música militar 15,
164, 168
Bando de buen Gobierno 54, 67
Bando de Policía 67, 95
Bando de Policía de P. R. 127



- Bandola 146, 148
 Bandurria 146
 Bangaño 152, 193
 Baní 76, 205
 Banjo 61
 Baquiní 196
 Barbero de Sevilla 16
 Barcelona 202
 Barítono 20
 Barsié. Ver balsié
 Barrabás 90
 Barrientos Pbro. 28
 Bastidas, Fermín 16
 Bastidas, Obispo 27
 Bastilla, La 41
 Batería 147
 Baviera 45
 Bebidas 67
 Bejarano, Lázaro 38, 174
 Bejuco 69
 Beltrán, Joaquín 156
 Belzebú 95
 Beller 15
 Beneficiado 30
 Bermúdez, L. A. 66, 78
 Bernal, Dionisio 22
 Bernal, Juan 27
 Biblioteca Autores Españoles 149.
 Billini, F. G. 147, 171
 Billini, Padre 21
 Billini, los 45
 Bismark 45
 Blas, Juan 50
 Blas Vallejo 176
 Bobadilla, Santiago 20
 Bobeá, Joaquín 180
 Boca Canasta 125, 176
 Boca de Covacha 130
 Bodú. Ver Voudou
 Bogotá 19
 Bolero 59, 60, 63, 143
 Bolillo 193
 Bolívar 62
 Bomba 54, 55, 70, 151
 Bombardino 170
 Bombardinista 153
 Bonaó 124
 Bonetti 117, 121
 Bongó 55, 146, 147
 Bonnely, P. A. 16, 19
 Bonnely de Díaz, A. 11
 Bonó, P. F. 56, 58
 Bonostró 45
 Bordones 57
 Brau, Salvador 131, 132
 Bravo, Pbro. 26
 Brisel, F. 30
 Britano 131
 Boyé (Boyer) 159
 Boyrie, los 45
 Buenos Aires 52, 152
- C—
- Cabelo, José 168
 Cabo S. Vicente 120
 Cabral, Eulogio C. 79
 Cabral, Manuel 150
 Cabrera, lugar 180
 Cáceres, Rafael 170
 Cacú 179
 Cachimbolas 79
 Cachucha 131
 Cádiz, Constitución 152
 Cafemba 24
 Calderón de la Barca 122
 Calero, canción 188
 Calero 123
 Callao (o Cayao) 75
 Cámara de Cuentas 24
 Cambronal 59
 Camejo, Pedro 48
 Campos, danzas de 131
 Campos, Rubén M. 8
 Canario, baile 38
 Cancionero de Antioquia 77, 202
 Canciones francesas 41
 Canibalismo 93
 Cantador 77, 199
 Cantares 71, 199
 Cantares campesinos 181
 Cantina 70, 147, 182



- Canto 16
 Canto de guerra 165
 Canto llano 13, 26
 Cantores 25, 56, 57
 Cantos dominicanos 95
 Cantos populares 181, 197
 Cañutos 150, 199
 Capilla de música 13, 19, 24, 163
 Capitán Infantería 28
 Carabiné 59, 66, 75, 79, 81, 82, 83, 141, 143
 Caracas 30
 Caracol marino 145
 Cardona, periodista 129
 Caridad, J. P. 20
 Carlito, El 118
 Carlos V 25
 Carnaval 209
 Carnaval, El 90
 Carnaval de Venecia 18, 19
 Cartel de desafío 15
 Carvajal, Arz. 27
 Carranza, Victoriano 14
 Carreño, Ramón 164
 Carreras Candi, T. 101
 Carretería, baile 119
 Carretero, J. J. 22
 Casa de Jesuitas 168
 Casino de la Juventud 23
 Castaños, José R. 180
 Castañuelas 60
 Castellanos, Cándido 22
 Castilla 22, 66, 119
 Castillo, José P. 24
 Castillo, J. Z. 20, 24
 Castillo, R. J. 24
 Castro hijo, Pedro de 116, 119, 149
 Cástulo (N. Ureña) 117
 Cataluña 101
 Catedral de S. D. 13, 21, 25, 28, 163, 167
 Cedrón, Juan 27
 Celestino, Don (Cónsul España) 207
 Celiar 121, 149
 Celoso Extremeño, El 39
 Cementerio 58
 Centro de Recreo, Santiago 144
 Centros Sociales 144
 Cervantes 24, 39, 49
 Cesión a Francia 41
 Cestero, Tulio M. 90
 Cibao 75, 81, 127, 146, 153
 Cienfuegos, J. 31
 Cieza, ciego 38, 40, 173
 Cigarrales de Toledo 50
 Ciudad Murada 128
 Clarín, El 91
 Clarinete 80, 170, 171
 Clarinetista 153, 171, 177, 178
 Clases de música 22, 34
 Claudio, Pablo 9
 Clavicordio 37
 Clemencio 180
 Clérigos 25
 Cieta 69
 Cocco, Manuel 207
 Cocchia, Mos. 85, 86
 Código Negro 53, 54
 Coenen, Franz 19
 Cofradía del Espíritu Santo 147
 Coicoveo, Siña P. 72
 Colegio San Luis Gonzaga 21
 Colegio de S. Tomás 168
 Coleti 52
 Colón, C. 173
 Colón, Diego 173
 Colón, Fernando 145
 Colombia 147, 201
 Collantes, Andrea 29
 Comedias 119
 Comparán, G. de 26
 Composición musical 13
 Compositor 23
 Concierto 14, 16, 18, 206
 Concho Primo, 202
 Conde, El 21
 Congo, Africa 61



Conjuntos musicales 146
 Consejos de abuela a su nieta 88
 Conservatorio de París 18
 Constante Filarmónica 18
 Constitución, fiestas 164
 Constitución Cádiz 163
 Cónsul Francia 167
 Contrabajo 20
 Contradanza 66, 131, 132, 137, 143
 Convento S. Clara 41
 Coplas 57, 76, 203
 Cordero, León 164
 Corneta 38
 Coro 13
 Coro de la Catedral 25
 Corona, Juan 21
 Corrido 77
 Cosme, tiple 35
 Costa Norte 180
 Costumbres, artículo 122
 Cotarelo y Mori 38, 51, 119, 122, 149
 Cotuí 29, 53, 152, 163, 180
 Cristóbal, Rey 43, 93, 94
 Crótalos 148
 Cruzado 149
 Cruz Fuentes, J. de la 175
 Cuadrilla 80, 135, 176
 Cuadrilla francesa 169
 Cuarteto clásico 22
 Cuatro 56, 58, 74, 77, 123, 125, 146, 147, 151, 152, 153, 159, 163, 180, 199, 202
 Cuatro y acordeón 155, 158
 Cuba 8, 14, 58, 59, 63, 77, 78, 122, 127, 175, 176, 198, 201, 202, 205, 209, 210
 Cubill, Joaquín 22
 Cucurucho, Baní 78
 Cuero, prostituta 55, 85, 89
 Culebra, baile 88, 89, 149
 Cultura musical 13
 Cumandé 55, 193
 Cumbancha 55, 160
 Cumbanchata 55

Curas medicinales 33
 Curiel, Abraham 22
 Curt Lange, F. 8
 Curro, guitarrista 175
 Cuyaya, toque de 93

—CH—

Chacona 118, 119
 Chande, baile 61
 Chantre 13
 Chávez, Carlos 8
 Chenche 75
 Chepito 179
 Chevalier, los 45
 Chile 182, 197, 203
 Chingana 182
 Chirimía 145
 Chuin, baile 75

—D—

Dajabón 56, 95
 Dame mi sombrero 170
 Damirón, Ildefonso 21
 Damirón, R. 79
 Damirón, Rafael 21, 76
 Danois, baile 95
 Danza 143
 Danza cubana o habanera 132
 Danza puertorriqueña 131, 132
 Danzar 66
 Danzas criollas 176
 Danzas época (S. XVI) 38
 Danzas y máscaras en la Colonia 85
 Danzón 132, 141
 Daquilh, E. 82
 Darío, Rubén 48, 65
 Décimas 71, 147, 203
 Defensa del merengue 141
 Delafosse 43
 Delgado, B. A. 22
 Del Monte, Caridad 14
 Del Monte, F. M. 68, 78, 93, 95, 148



Del Monte y Tejada, A. 14
 Del Orbe, Diógenes 139
 Dengue, baile 122
 De nuestro Sur remoto (R. D.)
 76
 Deprat, Emilio G. 91
 Derecho 34
 Derrama 50
 Desafío, porfía 58, 202
 Desangles, Severino 20.
 Descripción parte española 52
 Despradel, Fidelio 207
 Dessalines 82, 83
 D'Harcourt, M. 8
 Dhormoys, P. 80
 Diálogo guajiro y papá bocó
 95
 Días de orquesta 20
 Días festivos 38
 Diccionario autoridades 51
 Dictionnaire (Rouzier) 82
 Discursos medicinales 33
 Disfraz, bailes 178
 Disparatorio 71
 Diumba 137
 Diversiones 16
 Doce, inst. 58, 146
 Dolores 183
 Domeco, G. 26
 Domínguez, Deyanira 22
 Dominicano, El 122
 Dominicanos tal como son 80
 Don Juan el Pájaro 14
 Don Juan (Mozart) 46
 Don Juan Sánchez Ramírez,
 polka 118
 Don Pedro 94
 Don Quijote 24, 115
 Don Saturnino 91
 Dorotea, La 118
 Dos Hermanos 170
 D'Otru 99
 Duarte, J. P. 14, 45, 95
 Duarte, Rosa 14
 Dubeau, José 207
 Dueño Colón, 132, 133
 Dujarric, L. F. 87

—E—

Ecuador 52
 Echavarría, clarinetista 153,
 178
 Echavarría Lazala, Pedro 48
 Edad Media 57
 Ejército haitiano 15
 El Amolador 170
 El Armandito 170
 El banilejo y la jibarita 75
 El Cañonazo 170
 El Cocotazo 168
 Eleodora 90
 El Gran Diablo 169
 El Guajiro Predilecto 76
 El Indio Zamuri 170
 Eliodoro 112
 El Juramento 125
 El Merengazo 130
 El Morrocoy 118
 El Oasis 79, 112
 El Orden 85, 135
 El Palmar de Ocoa 171
 El Purgatorio del amor, sátira
 174
 El que no tiene mil pesos 176
 El 15 de noviembre 170
 El retozo de los viejos 25
 El Sancocho 125
 El Sueño 171
 El Tereque 130
 El Yambú 130
 Encina, Juan del 71
 Engracia y Antofita 147, 171
 Enmanuel (M. de J. G.) 76,
 115
 Entremeses 38, 122
 Escarramán, baile 49, 119
 Escenario 181
 Escocia 15
 Escuelas de música 15
 Espaillet, Ulises F. 125, 135,
 137
 España 14, 49, 50, 51, 55, 60, 62,
 89, 127, 133, 197, 199, 207
 España Boba 14, 66, 163



Espinal, Nicanor 88, 179
Espínola, Juan 141
Esquivel, Juana de 29
Esquivel Navarro 38
Estrelleta, batalla 24
Estudiantes universitarios 50
Europa 18, 46, 120

F

Fandango 51-58, 60, 77, 143,
178
Fandanguillo 114
Farolas 164
Favorita, La 19
Felipe II 13, 119
Fernández Montesdoca, Dr. N.
31
Fernández de Oviedo 145
Ferrand, Gral. 42
Fiallo, Fabio 91
Fidelio 117
Figaro, aria 16
Figue 20
Filadelfia 136
Filarmónica 18
Filarmónica Fraternal 18
Filarmónicas. Ver Sociedad
Filarmónica 16
Flauta 14, 16, 20, 143, 145, 151,
153
Flauta Mágica 46
Flores del Ozama 16
Folklore 56, 101
Folklore dominicano 146
Folk-Song Society 181
Fox Trot 141
Francechini, Carlos 90
Francia 41, 42, 45, 46, 47, 80
Franco de la Fuente, T. 25
Fuenmayor, Obispo 25
Fuente del Arzobispo 38

—G—

Gaillard, Galá 82
Gaita 15
Galá 82

Galerón 75, 77, 198
Galop 143
Galván, M. de J. 76, 114, 135
Gallarda 38
Gallera 151, 178
Gallos, lidia 60
Gallumba. Ver Gayumba
Garay, Sindo 176
García, E. 22
García, Félix 22
García, Jesús 22
García, J. G. 14
García, Juan Fco. 8, 9, 11, 48,
141
García Gautier, B. 55
García Do Pico, J. 22
García, Hermanos 21
Garrido, Juan 206
Garrido, Víctor 82
Garrigosa, Elvira 22
Gautier, J. M. 21
Gautier, Ml. M. 165
Gavilán, El 14
Gayumba o Gallumba 69, 146,
149, 150
Gimbernard. Ver Prestol 153
Gimbernard, Bienvenido 153
Ginés, Micaela 174, 201
Ginés, Teodora 174, 200, 201
Giraudi, Federico 22
Gitanos 62
Godoy, Manuel 41
Gómez, Lic. M. U. 152
Gómez, Gral J. 124
Gómez, Máximo 205
Gómez, R. M. 21
Gómez de Sandoval 28
González, Fco. 22
González, Rafael 169, 175
González, Raúl 173
González, Rui 49
González de Melo, M. 29
González Herrera, J. 91
González Lavastida, I. 21
González Regalado, P. 47
Gorjón, Hernando 27
Grados, Ml. de 29
Grajeda, Pbro. 26



Grambuá 99
 Granada 40
 Gran Sultana, La 49
 Graz, Universidad 45
 Grullón, Eliseo 227
 Grullón, Moro 187
 Guacamaya 201, 202
 Guanuma 148
 Guaracha 143
 Guarapo 57, 69, 75, 79, 199
 Guayo 146, 148
 Guayubín, baile 75
 Guerra Separación 15
 Guerrero 37
 Guerrero, A. 21
 Guevara 176
 Guillermo, Cesáreo 124
 Guineo, El 38
 Guipúzcoa 28
 Güira o güiro 56, 58, 77, 82,
 130, 145, 146, 151-153, 193
 Güiras 179
 Güiro. Ver güira
 Guitarra 14, 16, 60, 145, 146,
 151, 153
 Guitarrillo 19
 Guitarrista 175
 Gurumbé 55
 Gutiérrez, B. A. 202
 Guzmán, Juanico 152

H

Habana 41, 132, 136, 143, 175,
 201
 Hacha, La, baile 38
 Hacheros 182
 Haití 14, 19, 43, 61, 78, 95, 125,
 176
 Hamburgo 45
 Hechicería 93
 Henríquez, J. D. 21
 Henríquez, Noel 18
 Henríquez, Salvador 21
 Henríquez y Carvajal, Fed. 20,
 21, 79, 205
 Henríquez y Carvajal, Fco. 21
 Henríquez Urefía, Pedro 8, 14,

46, 75, 152, 175, 199
 Herard, Charles 132
 Heredia, M. de J. 116, 119, 121
 Heredia Girón, T. 31
 Hernández, Fco. 21
 Hernández, Juan 123
 Hernández, Julio A. 11
 Hernández, Pbro. G. 167
 Hernández, Pedro 173
 Hernández Melgarejo, 38, 174
 Herschel, Lord 181
 Herrera, 1862 19
 Herrera, Miguel 19, 24
 Herrero, P. Luis de 30
 Heureaux, Ulises 24, 206, 209,
 210
 Hicayagua 78
 Higüey 28, 31, 147
 Himno Nacional 24, 168
 Himno Normalista 22
 Hispaniola 61
 Historia música Colombia 19
 Holandés, baile 95
 Hornpipe 60
 Hospital 16
 Hostos, E. M. de 54, 150
 Hostos, Adolfo de 128
 Humboldt 18
 Hungría 65
 Hungría, José A. 144
 Hurtado de Mendoza 119
 Huye Marcos Rojas 125

—I—

Iglesia 67, 85, 141
 Iglesias, bailes en 50
 Ildefonso (Mella) 209
 Incháustegui, J. M. 42
 Incháustegui, J. S. 205
 Indias 39, 49, 51, 149, 150
 Indios 145
 Infante, E. 22
 Inglaterra 60
 Inmaculada Concepción 50
 Instrumentos musicales 56, 118,
 145, 152
 Instrumentos americanos 152



Instrumentos de viento 152,
153, 168
Isabel de Torres 206
Ismenes 112
Italia 45, 197

—J—

Jácaras 149
Jaleo 128
Jáquez, Felipe 153, 163, 178
Jáquez, Vicente 153, 163, 178
Jarana 70
Jesucristo 42
Jibaro de P. R. 202
Jicomé 95
Jigote de gallina 178
Jimenes, Ml. Presidente 132
Jiménez, R. E. 75, 181, 185,
193
Jiménez, Rafael 21
Jodú. Ver Voudou
Joyel de Galardones 23
Juan Antonio 29
Juan Gómez, lugar 72
Julio, Comandante 46
Junta Filarmónica 21
Juana Aquilina 118, 122
Judú. Ver Voudou
Juglares 185
Juntas campesinas 182
Jura Constitución Cádiz 152

—K—

Kuck 45
Kushner, los 46

—L—

La Abelarda 170
La Altagracia 170
La Ana Luisa 170
La Anita 170
La Batalla de las Carreras,
marcha 165
La Bélica 170
La Cadena 118

La Candelaria 170
La Cinta Encarnada 170
La Cinta Verde 170
La Cita (F. Fiallo) 91
La Culebra 179
La Charrasca 130
La Chenchita 170
La Chupadera 176
La danse (M. de St. Mery) 97,
111
La Ercilia 170
La Esperanza 170
La Estevanía 170
La Flor del Carmelo 170
La Graciosa 170
La Guagua 70
La Hija del Sol 171
La Inesita 170
La Isabelita 170
Laíto bombardino 178
La Josefita 170
La Juanita 170
La Julia 170
La Lelesita 170
La Manuelita 170
Lamarche, José M. 22
La Margarita (de Andino) 13i
La Marianita 170
Lamentos de una Monja 122
La Mercedita 170
La Metralladora 168
Lamieussens, E. 157
La Mulata 130
La Nación 127
Lanceros 143
La Panchita 170
La pasionaria 170
La Polita 170
La Quisqueyana, orquesta 168
La Rafaelita 170
La Risueña 170
La Sangre (Cestero) 90
Las 12, 170
Las Casas 49, 145
Las Flores de Mayo 170
La Sin Nombre 170
Las Palmas 37



- Las Vírgenes de Galindo 93
 Latín 13, 27, 29
 Latino 26
 La Vega 14, 25-27, 31, 49, 124,
 139, 144, 150-153, 171, 180,
 199
 Legión Polaca 46
 Lela 189
 Leyba, Enrique 21
 Leyba, Maestro 14
 Libertador (Santana) 165
 Liborio 202
 Libros 34
 Lilís (Presidente Heureaux
 209
 Limardo, J. Cruz 66
 Logroño, Cristina 22
 Loía 73
 Londres 59, 181
 López de Avila, Arz. 13, 27
 López de Cepeda 26
 López de Mendoza 26
 Los Chismes de mi barrio 170
 Los Pastelitos 118
 Los 29 170
 Louverture 93
 Lovelace Bobea, M. 22
 Lubeck, Ernst 19
 Lugo, José de 31
 Luis XVI 41, 42
 Luna, R. 22
- II—
- Llaverías, Federico 24
 Llerena, Cristóbal de 13, 27
- M—
- Maceo, A. 205
 Mackensie, Ch. 14
 Madrid 133, 119
 Madrid, Alonso de 25
 Maestro de danzar 37, 66
 Maestro de baile 66
 Maestro de flauta 14
 Maestro de piano 22
- Ma-Juana 122
 Malagón, Agustín 90
 Malagüeña 61
 Maldonado, Lic. A. de 38, 173
 Malena 178
 Malú 88
 Mamangulina 78
 Mandolina 151-153
 Mangulina o mangolina 75, 78,
 79, 82, 83, 122, 176
 Maraca 146, 148
 Maraquero 148
 Marcelinito 58
 Marcelino 168
 Marco Aurelio 118
 Marcha francesa 169
 Marchena Dujarric, Enrique
 de 7, 11, 149, 205
 Mariscal 37
 Márquez, Juan 25
 Martí, Enrique 21
 Martí, José 205
 Martí, Lorenzo 21
 Martín de Jerez, Juan 29
 Martínez, A. 22
 Martínez, Carlos 168
 Martínez, el francés 65
 Martínez, Ml. 168
 Mártir, Pedro 145
 Martínez, R. 22
 Máscaras 65, 85, 90
 Matanzas 180
 Matracas 61
 Mazurca 80, 135, 143
 Medellín 202
 Media Tuna 75-77, 198
 Medina, Carlos 169, 171
 Medicina 33
 Médico 33
 Mejía, Félix E. 22
 Mella, Ildefonso 209
 Memorial 119
 Mena 22
 Mena, José 20, 24, 169, 171
 Mena, Juan de 51
 Mena Cordero, Juan de 177
 Mena Jaques, A. de 180



Méndez Nieto 33, 173
 Mendoza, Antonio 14
 Mendoza, Ml. 170
 Mercedes, calle 16
 Mercedes, Iglesia 50
 Mercedes, merengue 130
 Merengue cubano 143
 Merengue en P. R. 128
 Merengue, presentación en sociedad 142, 143
 Merengue 64, 75, 79, 81, 111, 122, 132, 135, 137, 144, 176, 193
 Merengueadores 116
 Mesoneros Romanos 51
 México 8, 38, 52
 Milonga 175
 Minuet 66, 131, 143, 176
 Miñoso, Luis F. 91
 Miranda, Luis 26
 Mis Ensueños 170
 Mis Penas 170
 Mis Tormentos 170
 Moca 31, 124, 152
 Moeser, violinista 18
 Mojigangas 65, 149
 Moneda 123
 Mónica, Meso 175
 Montero, El (Bonó) 56
 Morales, Bernabé 156
 Morales, Fernando de 50
 Morales, José P. 129
 Morales, Presidente 79
 Morcelo, Baltazar 20
 Morcelo, Pablo 20, 23-24, 169, 171
 Morcelo, Sebastián 17, 20, 23, 24, 169, 171
 Moreau de St. Mery 52, 94, 111
 Morel, Tomás E. 155, 182, 185
 Morfa, Gral. J. A. 124
 Morisco 52
 Moronta Valdez., F. de 28
 Moyse, Gral. 43
 Mozart 16, 22, 23, 45, 46, 47
 Mulet 168
 Música de cámara 22

Música popular 181, 198, 199
 Música popular de América 46, 152
 Música religiosa 14
 Música vocal e instrumental 15
 Músico picaresco 33
 Músicos populares 173
 Músicos de voz y tecla 25

—N—

Nava, Martín de 31
 Negrete 66
 Negros 49
 Negros, bailes de 53-55
 Nemófilo 66
 Neyba 31
 Nicaragua 48
 Nochebuena en San Miguel 69
 Nolasco, Flérida de 8, 11, 25, 64
 Notas representaciones dramáticas en P. R. 128
 Núñez de Cáceres, José 31
 Núñez de Cáceres, José. Ver Don José Núñez
 Ntra. Sra. de la Concepción 53

—O—

Oasis, El 18
 Obertura, de J. B. A. 47
 Octeto del Casino 23
 Ochoa, Pascual de 175
 Oleos 74
 One Step 141, 144
 Opera Sonámbula 168
 Orfeo 50
 Orfeón 21
 Orfeón de la E. Normal 22
 Orfeón Dominicano 22
 Organillo 15, 19
 Organistas y chantres 13, 14, 19, 23, 25, 40, 163
 Organero afinador 20
 Organo 28, 40, 145
 Organo de llave 160



Oropesa, Dr. J. J. de 31
 Orquesta 153, Ver Capilla
 Orquesta La Quisqueyana 168
 Orquestas populares 56, 151
 Orquesta de Semana Santa 169
 Orquesta de V. Suárez 152
 Ortiz, Fernando 8, 55, 149
 Ortiz de Zalaeta, M. 28
 Outré, baile 61
 Oviedo, Arz. 29, 30
 Ozama 13, 43, 63, 173, 174

—P—

Páez, H. 22
 Paiewonsky, los 46
 Palacio Arzobispal 86
 Palo Hincado 42
 Palos 146
 Pallador 203
 Pandereta 151, 153
 Pandero 82, 146
 Pane, Román 145
 Panfilia, rev. 82
 Pannet, Raoul 18
 Papá-bocó 95
 París 41, 80, 82
 Parma 94
 Parque de Colón 164
 Pascuas 38
 Paseos 65
 Paseo de la danza 132
 Pasos dobles 124
 Pavana 49
 Pavanilla 38
 Payero 78
 Pedir la pareja 110
 Pedroso, C. 22
 Peje, baile 75
 Pellerano, los 45
 Penson, C. N. 77, 182, 198, 199
 Peña Morell, E. 8, 9, 11, 75, 78
 Peñaranda, Carlos 129
 Peravía, Bani 78
 Perdomo, E. 16-18, 47, 48, 111
 Perdomo E., J. I. 19

Pereyra, J. Fco. 21, 153, 168,
 169, 171, 178
 Pereyra, Ml. 22
 Pérez, Alonso 25
 Pérez, Lucio 52
 Pérez, Ricardo 170
 Petenera 76
 Petit Goave 94
 Petitón, trompetista 153
 Pezuela, Gob. 127, 128, 131
 Pianista 18
 Piano 14, 16, 19, 22, 124, 146
 Picadores 182
 Picaresca 33
 Piculín, El 14
 Pie de Gibao 38, 119
 Pielecito 58
 Pifanos 173
 Pinares adentro 75
 Piñeyro, Consuelo 22
 Piñeyro, José 14
 Plaza de Armas 164
 Plena 75, 85, 88
 Poder Ejecutivo 85
 Poesía popular 58, 127
 Polanco 168
 Polanco, Celestino 169, 171
 Polanco, León (Leo) 20, 24
 Polémica del merengue 139
 Política 81
 Polka 80, 135, 143, 170, 176
 Polonia 46
 Polonia, Siña 200
 Ponce, Ml. M. 176
 Porfia, desafío 147, 175
 Portuondo, M. 207
 Postigo, Julio D. 4
 Prado, Dr. F. de 31
 Predicador 25
 Present state Hispaniola 59
 Présago 63
 Prestor, Jacinto 170
 Prestor, Ml. 169-171
 Prestol (Prestor o Gimber-
 nard) Laíto 153
 Prud'Homme, E. 168
 Puello, Gabino 176



Puerto Plata 24, 47, 90, 171,
205, 210
Puerto Príncipe 43
Puerto Príncipe, Camagüey
175
Puerto Rico 19, 127, 129, 197,
202
Puigvert, P. J. 53
Puntas, baile 57
Punto y llanto 69, 75

—Q—

Quero, J. F. 16
Quero, Ml. de J. 169-171
Que se van los presos 170
Quijada, Rodrigo de 26
Quijongs 55, 79, 146, 147, 150,
199
Quinteto Mozart 48
Quintón 131
Quiñones, N. 130
Quisqueya 151
Quisqueyana, La 21
Quito Colonial 52

—R—

Rabo de Puerco 130
Racionero 25, 26
Ramazón 69
Ramírez, M. 28
Ramos, Lic. Leoncio 139
Ramos, Luis 28
Ravelo, J. de Js. 5, 9, 11, 23
Ravelo, Pedro E. 22
Rocío, Gabriel 46
Rector Universidad Salaman-
ca 34
Redondillas 76
Refranero música y danza 101
Refrescos 65
Regimiento Ozama 15
Reglamento Filarmónica 21
Reina, Fco. de 27

Reina, Ml. 22
Repertorio musical 170
Requiem Mozart 47
Requito 171
Reseña poesía en S. D. 198
Restauración 21, 125, 153, 168
Restrepo, A. J. 77, 202
Retozos de frailes 122
Retretas 164
Revista Quincenal 122
Revolución cubana 207
Revolución francesa 41
Revólver 58
Reyertas 58
Reyes, José 20, 22, 24, 168, 171
Reynoso, Lolo 179
Rezos 196
Riberos, Clérigo 27
Ribilla, J. P. 27
Ricart, Luis 22
Ricart Matas, J. 101
Rigodón 143
Río de la Plata 155
Rivera, Luis 11
Rodríguez, Fidel 22
Rodríguez, Ml. 40, 202
Rodríguez, Pedro B. 21
Rodríguez, Salvador 48
Rodríguez Arrezón, J. M. 197,
207
Rodríguez Marín, Fco. 33
Rodríguez Demorizi, E. 73
Romance 38, 174
Romo 55
Ron 55, 82, 157
Rosa, Ml. A. 164
Rosa Nieves 128-131
Rosado, Pepe 69
Rossi, Vicente 8
Rossini 16, 47
Rotellini, V. 21
Roume, Mr. 41, 42
Rouzier, S. 82
Ruán, Francia 158
Rueda, Fernando 176
Rufián Verde 49
Rumba 143



—S—

- Sabaneta 177
Sable de cabo 58, 202
Sachs, Curt 152
Saint Denys 68
Salamanca 13, 33, 34
Salas Brindis de 205
Salazar, E. de 38
Salomón 180
Saltarelo 38
San Antonio, fiestas 150, 199
San Carlos, pueblo 86
Sánchez, Juan 27
Sánchez Morito 48
Sánchez, Pbro. J. 30
Sánchez de Fuentes 8, 59, 201
Sánchez Ramirez, J. 60, 62, 111
Sánchez Recio, Felipe 22
Sánchez Recio, J. E. 22
San Fco. de Macorís 31
San Juan 31
San Juan de la Maguana 82
San Lázaro 67
San Miguel, barrio 85
San Nicolás, Iglesia 29
San Pedro, casa 16
San Pedro, nao 38
Santa Ana, ermita 30
Santa Bárbara 27, 85
Santa Clara 41
Santaella, Fco. 130
Santana, Pedro, 45, 68, 165, 166
Santiago 14, 15, 29, 30, 43, 48,
66, 85, 88, 134, 135, 144, 153,
163, 168, 171, 174, 178, 205
Santiago de Cuba 175, 201
Santillana, Marqués de 101
Sarambo 57, 75
Saraos 16, 50
Sastre 24
Saviñón, J. F. 22
Saxofón 169, 179
Saya y Cordones, J. 31
Schomburgk 45
Schottisch 143
Schuchard 45
Seguidillas 61
Segura, Dr. B. 14
Seibo 28, 78, 91
Seis 146, 147, 152, 155
Seis chorreado 141
Semana Santa 29, 171
Seminario de San Fernando 13
Seño Patricio 122
Sepúlveda, Pablo 169-171
Sevilla 37, 175
Siglo de Oro 50
Silvestre, músico 40
Simón, Ismael 207
Sinfonía, instrumento 38, 145,
174
Sínodo de 1878 67
Sipón 58
Sociedad Filarmónica 16, 21
Sociedad Progresista 18
Sochantre 20
Soler, Alfredo 168-171
Soler, J. P. 20, 22, 24, 168, 169,
171
Soler, Víctor 22
Solfeo 16
Sonámbula, ópera 168
Son Cubano 75, 78
Son de la Ma Teodora 175
Sosúa 72
Soulié, V. 22
Suárez, V. 151, 163
Suprema Corte 24
Sur 58, 81, 177
Sur América 136

—T—

- Taconeo 143
Talaverano, Mancera, J. F. 28
Tambor 57
Tambora 55, 58, 85, 146, 151,
152, 153, 193
Tambores 173
Tamboril 146
Tamborileo 54
Tango 95, 141, 144
Tavárez (de P. R.) 131



Tavárez, Pbro. 31
 Teatro 19, 117, 168, 206
 Teléfono, El 66
 Tellez, Juan 30
 Tenor 20
 Terpsicore 124
 Tierra Firme 29
 Tilgner 46
 Timbales 130, 147, 150
 Tío Perete 66
 Tiple 58, 77, 146, 147, 151-153,
 155, 203
 Tipplesito 157
 Tiranas 61
 Tirso de Molina 50
 Tocatas 199
 Tocuyo 29
 Toledo 27
 Toledo, María de 49, 173
 Tonadas 13, 181, 182
 Tonadillas 61
 Toros, corridas 60
 Torres, Antonio 22
 Torre Revello, J. 85
 Toussaint 43. Ver Louverture
 Trabous, J. M. 169, 171
 Trajes 60, 62
 Tres 146, 147, 153, 155
 Tripero 116, 117, 119
 Trompa 20, 153, 171
 Trompeta 145
 Trompeteros 173
 Troncoso, Jesusito 24
 Troncoso de la Concha, M. de
 J. 5, 11, 23, 24
 Troncoso, Wenceslao 24
 Trujillo, A. 29, 30
 Tumba 75, 80, 113, 117, 119,
 135, 137, 155
 Turull, José 22
 Two Step 144

—U—

Un adiós 170
 Una visite chez Soulouque 80
 Un guajiro de Bayaguana 77

Universidad de Gorjón 27
 Universidad de P. R. 129
 Universidad de Salamanca 33,
 34, 40
 Universidad de S. D. 13, 23, 65
 Upa habanera 131
 Ureña, Nicolás de 76, 77
 Ureña, Ventura 21
 Urizar, J. A. de 41
 Uruguay 8
 Utrera, Fray C. de 25, 42, 50

—V—

Vagos 158
 Valdecantos, Pbro. 26
 Valdés, Fco. 28
 Valdez, Dr. P. 31
 Valencia, Esteban 19, 23
 Valera, Arzobispo 47
 Valera, Juan 51
 Vals 17, 61, 80, 83, 131, 143,
 170, 176
 Vals, de Morcelo 48
 Valverde, 125
 Vallejo, R. 21
 Vega, Lope de 50, 118
 Vega, Simón 178
 Velas, 181 193
 Velorio 70
 Venezuela 62, 147, 148, 199, 203
 Ventaja, baile 75
 Versailles 41
 Vicario 30
 Viguera, J. de 25
 Villanueva, J. de 27
 Vidal Torres, R. 127
 Vihuela 50, 145
 Vihuelista 173
 Viola 14, 16, 22, 145
 Violín 16, 22, 151-153, 169
 Violín rústico 146
 Violinistas 16, 18, 20, 23, 171,
 175, 205
 Violoncello 16, 20, 22
 Virgen María 197
 Visitador 29



Voces 20, 24, 35, 39
Voudou, judú 93, 95, 97
Vuelta de pecho 143
Vuelta perdida 143

—W—

Washington, W. 59, 111
Washington gallop 118
Wenceslao 95

—Y—

Yankees 118
Yuca 75

—Z—

Zarabanda 119
Zabaleta 130
Zalaeta, M. de 28
Zalaeta, S. de 28
Zapateo 66, 75, 77, 124, 143,
198



INDICE GENERAL

	Pág..
Prólogo, por el Dr. E. Marchena Dujarric	7
Liminar	11
De nuestra cultura musical	13
Comentario del Lic. M. de J. Troncoso de la Concha.	23
Músicos de voz y tecla	25
Un médico y músico picaresco	33
Canciones francesas republicanas	41
Un apunte acerca de Mozart	45
Del baile en Santo Domingo	49
La pasión del baile	65
Bailes populares dominicanos	75
Bailes de empresa	85
Contra el voodoo	93
La música y la danza en el refranero	101
Acerca del merengue	111
Un apunte acerca del merengue	127
Espailat y el merengue	135
Una polémica acerca del merengue	139
Instrumentos musicales	145
El cuatro y el acordeón	155
De nuestras antiguas orquestas	163
Músicos populares	173
Cantos populares	181
Brindis de Salas en Puerto Plata	205
Índice de personas, lugares y materias	211



