

Simple —en el cual vivió el Bernardo histórico— con el del emperador Carlomagno. Con esto la ocupación parcial sarracena de algunos condados pirenaicos en tiempos del conde Ramón se retrotrae a la época de la gran invasión árabe. Según nota de un tal Dominico —la cual debió preceder al cartoral de Alaón y que fué incorporada a fines del siglo XI al cartoral de la catedral de Roda de Isábana, ambos perdidos—, Bernardo entró en España por orden de Carlomagno cuando aquélla se encontraba totalmente ocupada por los musulmanes. Para Dominico, Bernardo era un familiar de Carlomagno.

Los presentes documentos revelan con certeza la formación de una leyenda del conde Bernardo, como consecuencia de las confusiones de que fueron víctimas los forjadores de documentos o analistas de Ovarra y Alaón. El proceso tiene cierta semejanza con algunos de los que, según la discutida teoría de Bédier, dieron origen a las leyendas épicas francesas. Sin embargo, sería excesivo sacar de ello más consecuencias. La conexión de la leyenda de Bernardo de Ribagorza con el reino asturiano-leonés no aparece por ninguna parte, salvo la coincidencia de nombre entre el héroe del Carpio y el ribagorzano. La documentación estudiada por Abadal demuestra que la tradición hizo de Bernardo del Carpio un héroe de la reconquista en la época legendaria de Carlomagno, pero la cosa no pasó más allá: nada nuevo hay, por consiguiente, que otra vez nos conduzca a la vieja hipótesis de Milá.

PEDRO BOHIGAS

Barcelona.

ALEJO CARPENTIER, *La música en Cuba*. México, Fondo de Cultura Económica, 1946, 282 págs. ilustr. (Colección *Tierra Firme*, núm. 19).

ONEYDA ALVARENGA, *Música popular brasileña*. México, Fondo de Cultura Económica, 1947, 270 págs. ilustr. (Colección *Tierra Firme*, núm. 33).

Con mucho acierto Alejo Carpentier llama a su libro “La música en Cuba”: no “La música de Cuba” ni “La música cubana”. El plan de la obra abarca, en efecto, todo género de actividades musicales en la Gran Antilla, y, como se comprende, la música española de la época colonial; luego la música colonial misma, nacida ya en la isla; en seguida, la música en que se mezcla la aportación española con la negra africana, más algo peculiar, que es ya lo netamente cubano: matiz, aroma o sesgo inconfundibles.

Cuatro siglos y medio de historia musical, por lo tanto: la historia entera del país. Casi podría decirse que, hasta este libro, los escritores dedicados a buscar las fuentes del autoctonismo musical en los países hispanoamericanos acostumbraban poner en sus escritos cierto tonillo entre poético y político, como en reivindicación, justa y no negada nunca, de los aborígenes. Su historia resultaba más bien una larga elegía, que no, propiamente, historia objetiva y desapasionada. Ese tono ha desaparecido en Carpentier. Estilo llano, en una prosa de buen andar a la que sirve

de sazón un polvillo casi imperceptible de ironía. Al hablar de los tiempos más viejos, Carpentier da color y carácter a las figuras que desfilan por el escenario tropical. Los siglos xvi y xvii incluyen a la música dentro de la vida toda de esa sociedad, de la cual va a salir una entidad histórica, geográfica y espiritual que se llama Cuba. La marea musical viene de los teatrillos españoles en infinidad de danzas; luego sobrevendrá un reflujo en que el carácter procede de lo criollo. El capítulo de la influencia cubana sobre danzas que se mencionan en el teatro español del xvii, chaconas, zambapalos, zarambeques, más tarde fandangos y tangos, es materia apasionante para los musicólogos. Carpentier lo trata con suma prudencia y buena documentación. Entran en este capítulo los instrumentos y los ritmos acompañantes, en los cuales el influjo negro va a tomar pronto la delantera.

Antes, las importaciones del teatro lírico francés habían sucedido a las españolas. La contradanza y la ópera cómica circulan por el Caribe y el Golfo de México y dejan huellas que, cuando se mezclan con lo típicamente negro, como en Haití, van a tomar un aspecto por demás interesante. El capítulo donde Carpentier habla de "El salón y el teatro a fines del siglo xviii", en La Habana y las grandes poblaciones de la isla, es un cuadro lleno de movimiento y colorido. Tiranas, boleros, seguidillas y arias de ópera inundan los salones. Salterios, violines, guitarras alternan en las ventas de segunda mano, que los periódicos anuncian, con claves y fortepianos, con alguna espineta y con las flautas traverseras. Los buenos aficionados se deleitan con sonatas y conciertos. Es la "alta cultura".

Por el año romántico, "las artes están en manos de la gente de color". José Antonio Saco lo atestigua en 1831, con gran sentimiento suyo. En un censo de 1827, el número de músicos negros triplica el de los músicos blancos. La vieja zarabanda se llama ahora la zarabandina. Zapateos y boleros se tiñen de oscuro. Congos y guarachas alternan con minués y contradanzas. Pronto la mulata se hace la reina de la fiesta, dice Carpentier; los mulatos enseñan a tocar la flauta, el violín, el violoncelo y el contrabajo a los criollos. En el canto, María Gamboa, mediando el siglo, será llamada "la Malibrán negra", émula de aquella famosa damisela de la corte de Felipe III de la que ha dejado memoria Villamediana.

El negrismo se convertirá en razón de estado. Una vez que el negro norteamericano ha hecho oír su voz en Europa, cada país del sur con importación negra considerable reivindicará su parte en esta reculturación del viejo mundo. Los compositores cubanos del nuevo siglo eclipsarán a los procedentes de los gustos y enseñanzas románticas. Hubo un "clasicismo cubano" iniciado por Esteban Salas y llevado a punto eminente por Juan París y Antonio Raffelin. El romanticismo culmina con Manuel Saumell, instigador del movimiento nacionalista, y sobre todo con Nicolás Ruiz Espadero.

De ahí sale Ignacio Cervantes, uno de los precursores de la época actual y una de las grandes figuras de la música cubana moderna. A su lado, "los bufos" dejan una huella más profunda en el espíritu popular. El capítulo de Carpentier donde habla de estos compositores de

menor vuelo, pero rebosantes de gracia y de invención, es de sumo interés. Los modernos llegan tras una etapa de transición y otra de afrocurbanismo. Amadeo Roldán, Alejandro Caturra, ambos malogrados, cultivan ese matiz, que se ha convertido en artículo de fe estética, en diferentes dosis. Después de ellos, nos encontramos ya con la pléyade de compositores recientísimos, que Carpentier describe con generosidad entusiasta, en su multitud de tendencias y personales perfiles.

La simple enumeración de los capítulos de que consta el volumen de Oneyda Alvarenga deja ver el predominio que la música negra tiene en el Brasil. El capítulo inicial, "Orígenes", está tratado por la autora con discreción. Medio libro se dedica a las descripciones de las danzas; unas, con argumento; otras, de muy diverso carácter y procedencia, entre las cuales se incluyen las danzas rituales de tan añeja raíz: danzas que se verifican según los dos procedimientos más antiguos que conoce la humanidad, en corros o en filas, a veces una enfrente de otra. Oneyda Alvarenga llama genéricamente a las primeras "danzas dramáticas", sin que ello implique un acento trágico o doloroso en su música. De las "danzas dramáticas", o sea con ritual, la más importante de todas es el *Bumba-meu-boi*, que casi podría considerarse como ejemplo vivo de la épica brasileña. Pero hay también danzas de inspiración indígena, entre las que se destacan los *caboclos* y los *caiapós*, en algunas de las cuales pueden encontrarse rasgos que proceden de danzas europeas, desde la moresca renacentista a las danzas de espadas, y las de moros y cristianos, que en México han cambiado su indumento por el de nativos y conquistadores.

Hay danzas de origen cristiano, como las hay de procedencia fetichista. Entre las primeras perduran las que, a lo menos de nombre, se originaron en las *folias* hispanoportuguesas, con otras de procedencia conventual o catequista, como son las dedicadas a diversos santos y que es curioso comparar con la música de hechicerías. Los cantos de trabajo y los infantiles forman un sector intermedio, en el que se incluyen multitud de canciones populares que tienen (o tuvieron) un propósito determinado, más tarde perdido. Finalmente, la señora Alvarenga expone las danzas urbanas que de un origen popular han subido en ocasiones a la sala burguesa e incluso al café-concierto: *modinhas*, *maxixes* y *sambas*. Los *chôros* tienen particular interés, porque, trabajados por músicos brasileños de hoy como Heitor Villa-Lobos, constituyen una rama especial en la música brasileña de arte.

Los instrumentos tienen una misión inequívoca en todo esa música. La mayor parte de ellos son de neta importación africana, mientras que la música colonial se ejerce sobre instrumentos hispánicos entre los cuales predomina la *viola*, es decir la guitarra, y los derivados de ella y del violín, la vieja *violinha* portuguesa. La señora Alvarenga los describe sucintamente y exhibe multitud de fotografías, más elocuentes que cualquier definición.

ADOLFO SALAZAR