



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**La Transtextualidad en la novela *El cuaderno de Juana*
*Francisca***

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Escritura Creativa

AUTOR

Ana María HERNÁNDEZ GUERRA

ASESOR

Dr. Carlos ARÁMBULO LÓPEZ

Lima, Perú

2023



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Hernández, A. (2023). *La Transtextualidad en la novela El cuaderno de Juana Francisca*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Ana María Hernández Guerra
Tipo de documento de identidad	Carné de Extranjería
Número de documento de identidad	001714058
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-3716-7766
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Carlos Manuel Arámbulo López.
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	07853912
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-4970-3765
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Jorge Antonio Valenzuela Garcés
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	08233474
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Juan Paolo Gómez Fernández.
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	09649427
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Javier Carlos de Taboada Amat y León
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	29658333
Datos de investigación	

Línea de investigación	No aplica.
Grupo de investigación	No aplica.
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento. . .
Ubicación geográfica de la investigación	Universidad Nacional Mayor de San Marcos Facultad de Letras y Ciencias Humanas País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Cercado de Lima Avenida: Amezaga Latitud: -12.0575612 Longitud: -77.0836807
Año o rango de años en que se realizó la investigación	Marzo 2020 – abril 2022
URL de disciplinas OCDE	Estudios de literatura general http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03 Teoría literaria http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.04 Literaturas específicas http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05

**UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**

A los veinte días del mes de febrero de dos mil veintitrés, siendo las 11.00 horas, vía virtual se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Dr. Jorge Antonio Valenzuela Garcés (Presidente-Informante), Dr. Carlos Arámbulo López (Asesor), Dr. Javier Carlos de Taboada Amat y León (Informante) y Dr. Juan Paolo Gómez Fernández (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **La Transtextualidad en la novela *El cuaderno de Juana Francisca***, presentada por la señorita **Ana María Hernández Guerra** licenciada en Comunicación Social, para optar el Grado de Magíster en Escritura Creativa.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

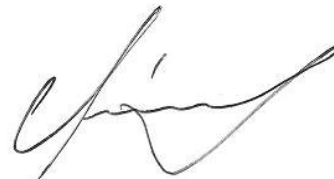
Muy bueno (18)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Escritura Creativa a la licenciada **Ana María Hernández Guerra**.

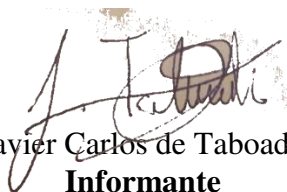
El acto académico de sustentación concluyó a las 12.28 p.m. horas.



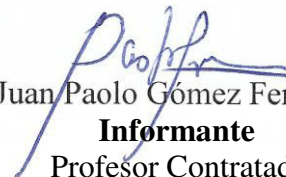
Dr. Jorge Antonio Valenzuela Garcés
Presidente-Informante
Profesor Principal T.C.



Dr. Carlos Arámbulo López
Asesor
Profesor Auxiliar T.P.



Dr. Javier Carlos de Taboada Amat y León
Informante
Profesor Auxiliar T. C.



Dr. Juan Paolo Gómez Fernández
Informante
Profesor Contratado



UNIDAD DE POSGRADO

Informe de originalidad
N° 22-UPG-FLCH-UNMSM-2022

Título: La transtextualidad en la novela El Cuaderno de Juana Francisca

Tesista: Bach. Ana María Hernández Guerra

Grado académico: Magister en Escritura Creativa

Asesor: Dr. Carlos Manuel Arámbulo López

Reporte automatizado: 08-08-2022

Fecha: 08-08-2022

1. La tesis de la Bach. Ana María Hernández Guerra, ha sido sometida a revisión. El resultado final fue de 6% de similitud. De acuerdo a la RR N° 04305-R-18, art. 15, expedida el 16 de julio de 2018, dicho porcentaje cumple las condiciones para ser aceptado.
2. La tesis que será sometida a defensa pública es esta versión evaluada por el programa informático Turnitin.

Por estas consideraciones, se otorga la

conformidad de originalidad.



UNMSM

Firmado digitalmente por ESTRADA
CUZCANO Martin Alonso FAU
20148092282 soft
Motivo: Soy el autor del documento
Fecha: 09.08.2022 19:22:21 -05:00

Dr. Martín Alonso Estrada Cuzcano
Director Unidad de Posgrado
FLCH-UNMSM

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE / V

ABSTRACT Y KEY WORDS / VI

DEDICATORIAS / VII

ÍNDICE GENERAL / VIII

LISTA DE CUADROS / X

LISTA DE FIGURAS / XI

RESUMEN

Esta investigación analiza los diferentes tipos de transtextualidad en la novela de ficción histórica *El cuaderno de Juana Francisca*, de Ana María Hernández Guerra. Esta obra, ubicada en el siglo XVI narra la vida de una guitarrista mestiza, Juana Francisca, nativa de Nueva Cádiz de Cubagua (Venezuela), y su viaje a Sevilla, Florencia, Marsella, Santiago de Tunja (Colombia), hasta llegar, finalmente, a Caracas. Primero se definen las categorías de la transtextualidad, propuestas por Gerard Genette y Julia Kristeva con la finalidad de describir cómo funcionan dentro de la trama de la novela mencionada. También se revisan propuestas teóricas sobre la novela histórica en general, teorías literarias de la ficción y de la retórica y cómo se han empleado en la construcción de la trama. Otro aspecto es el diálogo con narradores para contrastar las poéticas, los mecanismos de producción textual en la escritura creativa y los recursos empleados en la novela objeto de análisis.

PALABRAS CLAVE: Narrativa latinoamericana, escritura creativa, transtextualidad, siglo XVI, Hernández Guerra

ABSTRACT

This research analyzes the distinct types of transtextuality in the historical fiction novel *El Cuaderno de Juana Francisca*, by Ana María Hernández Guerra. This work, set in the 16th century, narrates the life of a creole guitarist, Juana Francisca, a native of Nueva Cádiz de Cubagua (Venezuela), and her journey to Seville, Florence, Marseille, Santiago de Tunja (Colombia), until finally arriving, to Caracas. First, the categories of transtextuality proposed by Gerard Genette and Julia Kristeva, are defined to describe how they work within the plot of the aforementioned novel. Theoretical proposals on the historical novel in general, literary theories of fiction and rhetoric and how they are used in the construction of the plot are also reviewed. Another aspect is the dialogue with narrators to contrast the poetics, the mechanisms of textual production in creative writing and the resources used in the novel under analysis.

KEY WORDS: Latin American narrative, creative writing, transtextuality, 16th century, Hernández Guerra

DEDICATORIAS

A Guillermo Rafael Hernández Carvajal y a Nelly Guerra Rivero, autores de mi vida. *In memoriam*

A Ana Margarita, mi hija y lectora favorita

A mi esposo Roberto, por todo

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN / 1

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO / 4

- I. 1- Entre novela y cuento / 4
- I.2- Desde las teorías de la ficción / 9
- I.3- Retórica / 12
- I.4- Novela histórica / 14
- I.5- Categorías de la transtextualidad / 18

CAPÍTULO II: DIÁLOGO DE POÉTICAS CON *EL CUADERNO DE JUANA FRANCISCA* – MECANISMOS DE PRODUCCIÓN TEXTUAL DE LA NOVELA / 22

- II.1- Diálogo de poéticas con *El cuaderno de Juana Francisca* / 22
 - II.1.1- Diálogos con otros autores / 24
- II.2- La construcción de la novela / 28
 - II.2.1- Écfrasis auditiva / 34
 - II.2.2- La voz narrativa / 36
 - II.2.3- Los personajes / 36
- II.3- La construcción de los cuentos / 44
- II.4- La construcción de las cartas / 47
- II.5- La construcción de los dispositivos complementarios / 49
 - II.5.1- Los dibujos / 50
 - II.5.2- Las partituras / 53
 - II.5.3- Dedicatoria y epílogo / 60
 - II.5.4- La sextina / 61

CAPÍTULO III: CASOS DE TRANSTEXTUALIDAD EN *EL CUADERNO DE JUANA FRANCISCA* / 64

- III.1- Intertextualidad / 64
 - III.1.1- Intertextualidad por cita / 65
 - III.1.2- Intertextualidad por plagio / 66
 - III.1.3- Intertextualidad por alusión / 67
 - III.1.3.1- Alusiones a *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier / 67
 - III.1.3.2- Alusiones a *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez / 71
- III.2- Paratextualidad / 72
- III.3- Metatextualidad / 74
- III.4- Hipertextualidad / 74
 - III.4.1- Hipertextualidad en la novela / 74
 - III.4.2- Hipertextualidad en los cuentos insertados en la novela / 76
 - III.4.2.1- Hipertexto 1: *Romance de las vacas* / 76
 - III.4.2.2- Hipertexto 2: *El enigma de los enamorados* / 77
 - III.4.2.3- Hipertexto 3: *La harpa de Ludovico* / 78
 - III.4.2.4- Hipertexto 4: *Conde Claros Señor de Montalbán* / 79

III.4.2.5-	Hipertexto 5: <i>Serafina de Castilla</i> /	80
III.4.2.6-	Hipertexto 6: <i>Pavana de Aldonza</i> /	82
III.4.3-	Hipertextualidad por imitación /	83
III.4.4-	Transformación seria /	84
III.4.5-	Hipertextualidad por transmodalización /	85
III.4.6-	Hipertextualidad por pastiche /	86
III.4.7-	Hipertextualidad por parodia /	87
III.5-	Architextualidad /	87
III.6-	Límites de la textualidad /	88

CONCLUSIONES / 90

REFERENCIAS / 92

ANEXOS / 99

Anexo 1: Novela *El cuaderno de Juana Francisca* / 99

Anexo 2: Guion literario *Palabra de juglar* / 289

LISTA DE CUADROS

CUADRO 1

Comparación de los rasgos de Menton con aspectos en *El cuaderno de Juana Francisca*
/ 31

CUADRO 2

Comparación de alusiones entre *El cuaderno de Juana Francisca* y *Cubagua* / 71

CUADRO 3

Comparación entre las dos obras tituladas *Comedia Serafina* / 81

LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1. Árbol genealógico de Juana Francisca de Rojas y Paraguarime / 43
- FIGURA 2. Representación de Juana Francisca / 50
- FIGURA 3. Representación del medallón triangular / 50
- FIGURA 4. Dibujo para la capitular del cuento *Romance de las vacas* / 51
- FIGURA 5. Dibujo para la capitular del cuento *El enigma de los enamorados* / 51
- FIGURA 6. Dibujo para la capitular del cuento *La harpa de Ludovico* / 51
- FIGURA 7. Dibujo para la capitular del cuento *Conde Claros, Señor de Montalbán* / 52
- FIGURA 8. Dibujo para la capitular del cuento *Pavana de Aldonza* / 52
- FIGURA 9. Dibujo para la capitular del cuento *Serafina de Castilla* / 52
- FIGURA 10. Partitura que acompaña al cuento *Romance de las vacas* / 53
- FIGURA 11. Partitura sobre la estrofilla *Guárdame las vacas* / 54
- FIGURA 12. Partitura de *Romance de Conde Olinos con diferencias* / 54
- FIGURA 13. Segunda página de la partitura *Romance de Conde Olinos con diferencias* / 55
- FIGURA 14. Partitura que acompaña al cuento *La harpa de Ludovico* / 55
- FIGURA 15. Segunda página de la partitura que acompaña al cuento *La harpa de Ludovico* / 56
- FIGURA 16. Partitura que acompaña al cuento *Conde Claros, Señor de Montalbán* / 56
- FIGURA 17. Segunda página de la partitura que acompaña al cuento *Conde Claros, Señor de Montalbán* / 57
- FIGURA 18. Partitura de *Valle de San Francisco* / 57
- FIGURA 19. Partitura que acompaña al cuento *Serafina de Castilla* / 58
- FIGURA 20. Segunda página de la partitura que acompaña al cuento *Serafina de Castilla* / 58

- FIGURA 21. Partitura de *Romãce de Giggi, un perro fiorentino* / 59
- FIGURA 22. Partitura de *Preludio a Sevilla* / 59
- FIGURA 23. Partitura que acompaña al cuento *Pavana de Aldonza* / 60
- FIGURA 24. Partitura de la *Gallarda de Aldonza* / 60
- FIGURA 25. Fotografía de la portada de la novela / 73
- FIGURA 26. Fotografía de la portadilla de la novela / 73
- FIGURA 27. Cadena hipotextual en *Romance de las vacas* / 77
- FIGURA 28. Cadena hipotextual en *La harpa de Ludovico* / 79
- FIGURA 29. Cadena hipotextual en *Conde Claros, Señor de Montalbán* / 80
- FIGURA 30. Cadena hipotextual en *Pavana de Aldonza* / 83

INTRODUCCIÓN

Toda obra literaria, en particular la narrativa, requiere de investigar y documentarse sobre aspectos que provienen de la realidad y que serán el insumo primario de la ficción. En el caso particular de la narrativa basada en hechos históricos, tal labor ni siquiera es electiva, es prioritaria. Primero, porque hay unos hechos reales y verificados que han acontecido. En segundo lugar, para ficcionalizar a partir de sucesos históricos se requiere hilar muy fino, a fin de no cometer imprecisiones ni anacronismos, errores que ningún lector pasará por alto. Cuando se habla de hilar, más que emplear una metáfora, en realidad se presenta un procedimiento exacto: se trata de conjugar acontecimientos y personajes, escenarios y costumbres que las ciencias sociales, y en particular la historiografía, han documentado, mezclados con invenciones producto de la imaginación creadora. En las grietas en las que no hay verificaciones historiográficas caben las ficciones, y el procedimiento más idóneo para hilar es la transtextualidad. Gracias al mecanismo de la transtextualidad, la narrativa apoyada en la historia encuentra su mejor asidero. Estos procedimientos son los que se van a describir en la presente investigación para optar al título de Magíster en Escritura Creativa.

Para comenzar, se partió de la siguiente hipótesis: la novela *El cuaderno de Juana Francisca* se caracteriza por el uso de diversos tipos de transtextualidad que estructuran la trama y, a su vez, la vincula con la novela histórica.

De manera que esta novela se caracteriza como ficción histórica, y está construida sobre una anécdota que narra la vida de la guitarrista mestiza Juana Francisca de Rojas y Paraguarime. Dentro de la novela hay seis cuentos, todos sobre temática musical, que son los que forman, precisamente, el cuaderno al que alude el título. Tanto el relato principal como los cuentos son ficticios. No obstante, se incluyen personajes y situaciones históricas, imbricados de modo muy complejo y cohesionado, que pretenden dar la ilusión de que todo lo que se plantea en el libro es históricamente cierto, lo que le propone al lector una suerte de juego que pretende ser desconcertante. Para lograrlo, se hizo uso de varias técnicas relacionadas con los tipos de transtextualidad definidos por Gerard Genette: intertextualidad, hipertextualidad, paratextualidad, architextualidad y

metatextualidad. También se emplearon los mecanismos de narración por niveles, mejor conocidos como “caja china” y de la écfrasis.

En esta tesis se exponen conceptos asociados a la ficcionalización, a la ficción histórica, a la novela histórica y a las categorías transtextuales anteriormente citadas, para describir y mostrar con ejemplos de la propia novela cómo se ha ido conformando su trama narrativa. Igualmente estableceremos un diálogo con autores y obras para comparar nuestra obra dentro del contexto de la narrativa, en términos generales.

De este modo se cumple con el objetivo general de esta investigación: describir los tipos de transtextualidad y mostrar cómo funcionan dentro de la novela objeto de este estudio, y su justificación se da porque ofrece conocimiento y entretenimiento al lector, que se regocija en la experiencia estética de la lectura, cuya importancia es avalada por la UNESCO, cuando afirma que “la lectura y su promoción son importantes en cuanto que son medios para facilitar la comunicación entre los hombres y los pueblos, el intercambio de ideas, la comprensión y la pacífica convivencia”.

La presente investigación se ha organizado en tres capítulos. En el primero se expone el marco teórico sobre la novela y el cuento, teorías de la ficción, elementos de la retórica, la novela histórica y las categorías asociadas a la transtextualidad. En el segundo capítulo se describen las técnicas de construcción de la novela *El cuaderno de Juana Francisca* en tanto ficción basada en la historia, y los diálogos con la tradición narrativa. Se culmina con el tercer capítulo presentando los casos de transtextualidad utilizados en la citada novela.

En la redacción de este trabajo de grado se emplean los vocablos “aborigen” u “originario” para referirse a las personas nativas en territorios antes de la conquista y la colonización americana, en ningún momento tiene una connotación despectiva. Esta distinción se hace porque al describir a los personajes de la novela se sintió la necesidad de diferenciar a los europeos de los nativos de unas tierras de las cuales no se tiene noticia de su denominación originaria, más que por el nombre de su etnia, Guaiquerí.

Finalmente, nuestro agradecimiento a todos los que hicieron posible la realización de esta investigación:

- A mis maestros en la Maestría de Escritura Creativa de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, porque gracias a sus enseñanzas y consejos se pudo culminar la escritura de la novela que da origen a esta investigación.

- A mis colegas de los cursos en la San Marcos porque me hicieron sentir bienvenida y parte del grupo, por sus consejos y aportes, sus críticas a veces duras y siempre acertadas.

- A mi asesor, el doctor Carlos Manuel Arámbulo López, por su guía, paciencia y consejos.

- A mi familia por su apoyo incondicional en todo momento, y en especial a mi madre, porque hasta en su último aliento siempre estuvo conmigo y para mí, a pesar de los 4.360 kilómetros que nos separaban.

- Gracias al Perú, por recibirnos a los venezolanos. Para mí es un orgullo y un honor sentirme parte de este país, y más proclamar mi condición de sanmarquina.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

En este primer capítulo, dedicado al marco teórico, comenzaremos por caracterizar a la novela, en términos generales, con la finalidad de ubicar a la obra objeto de esta investigación, *El cuaderno de Juana Francisca*, en ese género narrativo. Para ello utilizaremos a la narratología, a Julia Kristeva y a Mijail Bajtin, quienes nos aportan bases para asentar nuestra propuesta novelística. Posteriormente, abordaremos algunos conceptos asociados a la teoría de la ficción, concretamente de la mano de W. Iser y Lubomir Dolezel; también nos internaremos en los elementos de la retórica que nos explicarán la construcción de nuestra novela. De allí daremos un vistazo a la novela histórica, por cuanto nuestra obra se inscribe en el contexto de las narraciones ubicadas temporalmente en épocas pretéritas, específicamente el siglo XVI. Cerraremos este primer capítulo con las categorías asociadas a la transtextualidad, definiéndolas en términos operativos, dado que con ello estableceremos los análisis que se presentarán en el tercer capítulo.

Narrar en clave de ficción implica sumergirse en el campo de la invención de mundos posibles, y dentro de esas opciones está la mirada hacia el pasado histórico, en busca de datos, contextos o explicaciones. De ese material está hecha la novela *El cuaderno de Juana Francisca* de nuestra autoría, y objeto de esta tesis de maestría; y para desmenuzarla, comenzaremos por armar el escenario conceptual explicativo acerca de la novela, las teorías de la ficción y las categorías asociadas a la transtextualidad.

I. 1- Entre novela y cuento

Al hablar de novela, en términos generales, nos referimos, en primera instancia, a una forma del decir, del contar, “un género narrativo de amplia proyección cultural”, como señalan Reis y Lopes en el *Diccionario de narratología*. De igual forma, usualmente se distingue la novela del cuento por la extensión del relato, porque la novela suele ser más compleja en cuanto a la trama, las subtramas y los personajes, mientras que del cuento se dice que es más reducido; apartando el hecho de que existen cuentos extensos que podrían llegar a ser novelas breves.

Para concentrar la definición, se cita lo que señala Julia Kristeva en *El texto de la novela* (1981). La autora afirma que la novela “no tiene una estructura fija o claramente delimitable” (p. 21), e insiste en la “fluidez, carácter mutable, inestable, amorfo” y, por si fuera poco, “carece de reglas”. Pero, sobre todo, hay un aspecto que vale la pena resaltar en la caracterización del género por parte de Kristeva, y es que la novela es un proceso, “aparece como algo que deviene... esta mutación de la estructura novelesca hace que la novela se convierta en el propio discurso del tiempo” (p. 22). Quiere decir que una de las dimensiones de la novela es el factor tiempo, hechos que transcurren en un lapso determinado, y cita a su vez a Georg Lukács cuando el autor ruso define la novela como “un ilimitado discontinuo que se opone al infinito continuo de una épica. Este ilimitado discontinuo superpone, ante todo, una relación específica entre las partes y la totalidad del texto” (p. 23), con lo cual Kristeva concluye que la estructura, y en definitiva el ser de la novela, es la transformación.

Al llegar a este punto, es necesario hacer referencia a Mijaíl Bajtín, quien definitivamente sienta las bases de la novela moderna, y toma la obra de Fiódor Dostoievski como objeto de estudio. Estipula que en ese corpus se advierte “la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas” (Bajtín, 2003); con lo cual se inaugura en el mundo occidental la noción de novela polifónica:

En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. [...] su obra no llega a caber en ningún marco, no se somete a ninguno de los esquemas histórico-literarios de los que acostumbramos a aplicar a los fenómenos de la novela europea. (Bajtín, 2003, p.15)

Es el texto de la novela, de acuerdo con lo anterior, una narración que implica pluralidad de voces y complejidad en la trama porque se advierten cambios y transformaciones, pero, sobre todo, extenso y enjundioso; como si en el cuento captásemos lo breve, el momento, la anécdota, la circunstancia, y en la novela, por extensión, el universo y los detalles, los consecuentes y los antecedentes. Esto lo vamos

a considerar más adelante como apoyo para la transtextualidad, ya que Bajtín le da soporte a Kristeva y a Genette para sus posteriores elaboraciones.

En ese mismo sentido, se examinan las ideas que aporta Lauro Zavala (1996), cuando presenta diversas definiciones del cuento, en las voces diversas de varios autores o estudiosos que comparan y caracterizan el cuento y la novela. Se trae a colación, porque ese diálogo acaso tradicional, entre la narrativa corta y la de largo aliento nos permite dilucidar qué es la novela, por contraste al cuento. Esto es importante porque *El cuaderno de Juana Francisca* contiene dentro de su corpus seis cuentos, diferenciados en tipografía, estilo y voz narrativa, con lo cual el libro traza una narrativa principal en clave de novela, y dentro de ella se incrustan estos cuentos que se relacionan entre ellos y con la fábula central.

De los autores citados por Zavala, se han escogido a Jorge Luis Borges, Silvina Bullrich, Gabriel García Márquez, Cristina Peri-Rossi y Julio Cortázar para examinar sus ideas y establecer las definiciones pertinentes.

Borges, citado por Zavala (p. 47) defiende su punto a favor del cuento por la brevedad y porque carece de ripios. Así, en oposición *El cuaderno de Juana Francisca* es una novela, no solamente por la extensión, sino por la complejidad de la trama y subtramas, porque hay transformaciones y cambios, y pluralidad de voces y personajes. En nuestra obra hicimos un esfuerzo estilístico para que no hubiera cosas prescindibles; y los detalles incluidos, aparentemente insignificantes, tienen como objetivo situar al lector en el tiempo de la narración. En cuanto a los cuentos, cada uno mantiene una temática precisa, y sus extensiones son variables.

En el artículo de Silvina Bullrich, *Refutación del 'Decálogo del perfecto cuentista' de Horacio Quiroga* (pp. 51 a 57), se seccionan las recomendaciones de Quiroga, y de esa fuente explicamos que nuestra obra, si tiene alguna “inspiración” o sigue algún maestro es a Miguel de Cervantes y *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, por el tiempo, por los escenarios, acaso por el lenguaje empleado en algunas partes, y por la inclusión de anécdotas (en nuestro caso, los cuentos) que enriquecen el texto, y pretenden entretener al lector. De modo que, seguimos a un maestro, aunque volamos con nuestras propias alas. Sentimos que hemos dicho lo que queríamos decir y proponer innovaciones: una mujer protagoniza una historia en la que en otros tiempos hubiera estado asignada a un rol masculino, hay un homenaje a la guitarra, hay explicaciones sobre el origen de obras musicales emblemáticas del Renacimiento, y se ha buscado mirar el problema de la conquista y colonización de la América hispana desde la perspectiva del americano, no la

del europeo. Sobre la adjetivación, en nuestra obra hemos procurado ser cuidadosos, tratar de no exagerar innecesariamente. En el plano emocional, si aparece algún tipo de arrebato lírico, se advierte, se examina y se estudia la pertinencia de su inclusión en el texto. Esta es una regla que seguimos invariablemente.

Con García Márquez (pp. 59 a 63), y *Que me quieran por un buen cuento*, se hace apología a la palabra hablada sobre la escrita. Para nosotros, no significa en modo alguno que prevalezca la oralidad y desechemos la escritura, sino que nuestra obra tiene que poder ser abarcada con la oralidad. Antes de escribirla, debemos ser capaces de narrarla oralmente, tal como la anécdota que refiere el escritor colombiano a Rita Guibert sobre el desperfecto con la luz. El procedimiento es simple: si lo que se quiere escribir se puede contar oralmente, y es entendido por el oyente, entonces puede ser escrita, porque se garantiza que la fábula está claramente definida en nuestra mente, está hecha, y lo que hay que hacer, entonces, es redactarla.

Dialogamos con *La metamorfosis del cuento* de Cristina Peri-Rossi (p. 73-78), cuando cita a Ballard para explicar que “en la novela hay que construir el tiempo. En un relato, en cambio, se le puede eliminar y provocar esa extraña sensación, esa clase de atmósfera”. Ciertamente, en *El cuaderno de Juana Francisca*, hubo que construir no solo el tiempo, sino el mundo completo. Tuvimos que trasladarnos a otra época, extender la línea de tiempo en largas temporadas... pero igualmente eso hubo que hacerlo también para los cuentos. Y en general, en los cuentos que solemos escribir, hay que construir esa temporalidad, no solamente el cuadro que se plasma, la pintura que pretende Ballard, y tal vez Peri-Rossi, que sea el cuento. Más adelante, en la cita que hace esta escritora sobre Poe y el dominio de la verdad, “(la función del cuento) es fundamentalmente la de descubrir antes que narrar o describir”, y resalta con sus palabras que “el narrador de cuentos está en posesión de una clase de verdad que cobra forma significativa y estética a través de lo narrado” (p. 74), asumimos que es así, en cierto modo, porque a través de lo que se escribe, y es nuestro caso, se va develando la cadena de acontecimientos, y que, por tratarse de la longitud de una novela, esas verdades se dosifican para que vayan a la par con la trama, hasta que de alguna forma se componga la totalidad de la obra cuando concluya. Y concordamos con la autora cuando señala que la novela procede por acumulación, es el procedimiento que hemos seguido para la confección del relato. Asegura Peri-Rossi que “la función de un relato es agotar, por intensidad, una situación; la función de la novela es desarrollar varias situaciones que, al yuxtaponerse, provocan la ilusión del tiempo sucesivo” (p. 76), sentencias que se comprueban en nuestra obra:

mientras cada uno de los seis cuentos agotan sus respectivas situaciones, en el macrorrelato que es la novela se entrecruzan los acontecimientos, se generan unos que van a resolverse unos cuantos capítulos más adelante, generando toda suerte de situaciones que transcurren casi a lo largo de un siglo.

Julio Cortázar, en *Del cuento breve y sus alrededores* (p. 105 a 116) expone su modo de contar, del cual extraemos dos ideas: el hecho de que el autor/narrador podría ser uno de los personajes y la noción o “sentimiento” de esfera que “debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento” (p. 106). En nuestra novela hay tres planos narrativos: el central, que conduce la trama principal y está narrado de modo omnisciente, el de los cuentos narrados en primera persona, y el de las cartas, narradas entre primera y segunda persona (el que escribe evoca e invoca o convoca, al mismo tiempo). En este sentido, son los cuentos los que se ajustan a lo indicado por Cortázar, con la sutileza de que el narrador de los cuentos no es en modo alguno la autora, sino uno de los personajes de la novela, es decir, el testigo narrativo se ha trasladado a otro estadio. Este narrador de los cuentos sí es un personaje de las acciones que relata, de hecho, precisamente los relata porque fue testigo de los hechos o porque otro se los contó y, a la vez, reproduce lo que oyó. En este caso, el estadio narrativo se subsume, y para ello, el narrador/autor de los cuentos se apoya en su maestro (otro personaje), con lo cual el peso de la “veracidad” recae en ese recurso de autoridad. Vemos que tanto la anécdota de la novela como los cuentos son autárquicos, para utilizar el término acuñado por Cortázar, por “el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso” (p. 108); pues, aunque en el caso de los cuentos el narrador es arte y parte, perfectamente puede desprenderse de la trama, y esto debido a que ese narrador simplemente ha sido testigo, ha mirado lo que aconteció, y como si fuera la pretensión de un cronista o un periodista, solo relata lo que ha pasado, no lo modifica, no ha interferido en las acciones.

En esa misma página, Cortázar anuncia que “no hay en mis cuentos rasgos de lo fantástico, aunque sí de lo real maravilloso” (p. 108). Queremos detenernos con esta sentencia porque en nuestro caso ha ocurrido algo similar, y creemos que es parte de la impronta heredada por los grandes narradores desde la época del boom latinoamericano a la actualidad: la presencia de lo real maravilloso en la literatura latinoamericana, y por ende, en lo que se concibe como material escritural. Pero es que la realidad misma es así, esta novela se apoya en hechos reales: el maremoto de Cubagua (al noreste de Venezuela) en 1541 que destruyó la mitad de la isla, la hundió, y generó en los sobrevivientes la leyenda de la serpiente que deglutió la isla de un solo bocado. Francisco Fajardo, hijo de

conquistador español y de una cacica (princesa) indígena de la etnia guaiquerí (oriente venezolano), detuvo buena parte de las conflagraciones entre aborígenes y conquistadores gracias al don de lenguas. Alonso Andrea de Ledesma, primer alcalde de Caracas, se enfrentó en mayo de 1595 en su senectud, solo, llevando una lanza en ristre sobre su igual solitario rocín, a una pandilla de piratas bajo el mando de Amyas Preston, y por supuesto falleció en la batalla... y se asegura que este hecho inspiró a Cervantes para su *Quijote*. No son hechos fantásticos, son reales maravillosos, material de la realidad que sustenta la ficción con creces.

En suma, los autores precedentes nos indican que la novela es un proceso mutable, amorfo, lo que hace que su diégesis se convierta en el propio discurso del tiempo, con pluralidad de voces y conciencia independiente, o, con más precisión, polifonía de voces autónomas; y más que oponerse, se complementa con la noción de cuento. Éste debe ser breve, carente de ripios y puntual. En ambos casos, tanto la novela como el cuento, deben ser textos que ficcionalizan la realidad, y hasta la describen con hechos reales maravillosos, más que fantásticos.

I.2- Desde las teorías de la ficción

Si tomamos el aspecto de la ficción, es decir, lo que nos pertenece dentro del ámbito de nuestra creación artística, veremos que nos sumergimos más en el territorio de la ficcionalidad. En nuestra obra no hay reconstrucciones de hechos históricos, sino que es una ficción ambientada en el pasado, con personajes y hechos que acontecieron, pero que son datos que se utilizan como parte del entramado de la ficción.

Al respecto, Wolfgang Iser (en Dolezel et al., 1997, p.43) explica que las ficciones literarias “hablan de lo que no existe, aunque presentan la no-realidad como si *realmente* existiera”, es decir, se construye un relato pero no desde lo que existe o ha existido, “sino de lo que debiera existir”. En su artículo titulado *La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias* (Op.cit. pp. 43 a 65), Iser destaca que la literatura es una forma de representación: al escribir estamos representando la realidad, de modo más o menos verosímil, siempre y cuando exista la convención tácita entre el autor y el lector, y éste último asumirá lo que se ha convertido en ficción sabiendo que es así, de allí que,

[Con] la fórmula básica de la ficcionalidad: [se] provoca la simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente. Como esto también se aplica a la mentira, las ficciones literarias

cumplen otra condición que las separa de la mentira: descubren su ficcionalidad, algo que la mentira, por su parte, no puede permitirse. Por tanto, las ficciones literarias contienen toda una serie de señales convencionalizadas que indican al lector que la lengua utilizada no es discurso, sino «discurso representado». (p. 47)

Y es que la ficcionalización propone una realidad de lo que pudiera ser, pero que de hecho no es. No es un mundo real, no es “el lado irreal de la realidad”, sino “condiciones que hacen posible la producción de mundo, de cuya realidad, a su vez, no puede dudarse” (p. 45), y todavía mejor, Iser cita al célebre comunicólogo canadiense Marshall MacLuhan que hablaba de los medios de comunicación como extensiones cognitivas e indica que éste había descrito al “arte de la ficción” como una “extensión de la humanidad”, con lo cual se asume la capacidad de elaborar ficciones como parte integral de la condición humana, bien por razones arquetípicas. En este sentido:

[...] las ficciones proporcionan la base de las imágenes del mundo y los supuestos por los que guiamos nuestras acciones son también ficciones. En todos estos casos, la ficción desempeña una tarea distinta: desde posturas epistemológicas es una premisa; en la hipótesis, es una prueba; en las imágenes del mundo, es un dogma cuya naturaleza ficcional debe quedar oculta, si se quiere evitar que la base se vea afectada; y en nuestras acciones diarias, es una anticipación. (Op. Cit p. 46)

Por su parte, Lubomir Dolezel en *Mímesis y mundos posibles* (en Dolezel et al., 1997, pp. 69 a 94) nos ofrece todo un estamento para situar adecuadamente nuestra novela como ficción histórica. En primer término, señala cómo la estética occidental está dominada “por la idea de la mimesis”, puesto que toda ficción, toda creación, en especial las artísticas “se derivan de la realidad, son imitaciones/representaciones de entidades realmente existentes” (p. 69). Más adelante, Dolezel comenta, desde el punto de vista de la semántica y con categorías propias de esta disciplina, cómo se adoptan y se adaptan las figuras de ficción a las reales; y hace referencia (p. 71) a que “la semántica mimética ‘funciona’ si un prototipo particular de la entidad ficcional puede encontrarse en el mundo real”. En *El cuaderno de Juana Francisca* los personajes ficcionales funcionan, en efecto, como prototipos reales, incluso verosímiles, debido a que como ellos interactúan con personajes históricos, la realidad ha servido como molde, para delinear con verosimilitud cada carácter. En este sentido, y siguiendo con Dolezel, “un escritor de ficción describe,

estudia o presenta los personajes ficcionales como un historiador lo haría con personalidades históricas” (p. 75), y agrega:

Los mundos ficcionales de la literatura tienen un carácter específico por estar incorporados en textos literarios y por funcionar como artefactos culturales. Una teoría englobadora de las ficciones literarias surge de la fusión de la semántica de los mundos posibles con la teoría del texto. (Op. Cit, p. 78)

Valga la acotación anterior para discernir sobre el mundo ficcional construido en nuestra novela. Como punto de partida, diremos que los escenarios son reales, sitios que existieron en el siglo XVI y existen aún en el siglo XXI. No obstante, nos basaremos en las categorías que aporta Dolezel en este mismo artículo al que hacemos referencia sobre los mundos posibles. Para ello, el autor formula “tres tesis fundamentales de la semántica ficcional” (p. 79 y ss) que las haremos operativas al objeto de contextualizar teóricamente a la novela *El cuaderno de Juana Francisca*.

En primer término, el autor enuncia que “los mundos ficticios son conjuntos de estados de cosas posibles”, y agrega el hecho de la “legitimación de posibles no realizados” como la traza distintiva. El personaje de Juana Francisca, sus padres y varios otros de los caracteres ficticios de nuestra novela no son reales, pero habitan el mundo ficcional de la novela, de manera creíble y solvente, tal como Hamlet habita en el mundo ficcional de Shakespeare (Dolezel dixit).

La segunda tesis que aporta Dolezel dice que “el conjunto de mundos ficcionales es ilimitado variado al máximo”, y explica que, de este modo, al haber mundos posibles, “la literatura no queda restringida a las imitaciones del mundo real”. Como nuestra novela acontece cinco siglos atrás, muchos de los ambientes que aún existen se han modificado gracias, precisamente, a ese transcurrir del tiempo, por lo tanto, es evidente la modificación. Lo que ha dejado como espacio para ficcionalizar la apariencia de los lugares, los objetos, las personas y hasta las costumbres. Tal como lo explica Dolezel, durante la escritura de la novela encontramos una fuente ilimitada, únicamente restringida a las necesidades propias del relato, para no exagerar ni pecar de excesos en las descripciones, que hubieran alargado innecesariamente el tamaño del libro.

Dolezel indica en su tercera tesis que “los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real”, así como la necesidad de “atravesar las fronteras del mundo, transitar del reino de los existentes reales al de los posibles ficcionales”. A nuestro entender, esta es

la clave del juego que entrapa al lector, y es lo que nos proponemos al escribir como lo hacemos, buscando que el propio lector tenga igualmente acceso a ese mundo de ficción planteado en la novela desde el mundo real y actual: en las ruinas de Cubagua, existentes todavía en la isleta del oriente venezolano y que forma parte del estado Nueva Esparta, subsisten los vestigios que se narran en la novela. En Sevilla, aunque no existe (y nunca existió) el palacete de Tarifa en el lado opuesto al Guadalquivir, sí están la Torre del Oro, la Giralda, la catedral de Sevilla y la iglesia de Santa Ana; en Florencia continúa vivo para los turistas el palacio de los Médici, y en Santiago de Tunja (Colombia) se puede ver en la esquina de una callejuela la casa donde vivió y murió el cronista de Indias y poeta Juan de Castellanos. Es decir, escenarios donde transcurre la ficción, sitios reales que han sido ficcionalizados para crear ese mundo posible ambientado en el siglo XVI. Ahora veremos cómo es el entretejido, y para ello recurriremos a la transtextualidad en sus diversas formas, aunque previamente precisamos examinar algunos de los elementos de la retórica que al respecto nos brindan Tomás Albadalejo y Stefano Arduini. Es así como hemos tejido la trama de nuestra novela.

De modo que, de acuerdo con los postulados anteriores, nos ceñimos al concepto de ficción histórica para caracterizar a *El cuaderno de Juana Francisca*, en donde se ha construido un mundo ficcional soportado por algunos hechos y personajes de la realidad que permiten ambientar las acciones de ficción.

I.3- Retórica

Con el objetivo de tener herramientas para exponer las técnicas de construcción de la novela *El cuaderno de Juana Francisca*, vamos a desglosar los conceptos que sobre la retórica proponen Tomás Albadalejo y Stefano Arduini. Esto es porque consideramos a la novela como un discurso, una unidad textual compleja, dentro de la cual se establecen relaciones igualmente complejas. En este sentido, Albadalejo (1981) señala que “la retórica se ocupa tanto de la estructuración interna, del discurso retórico como de su estructuración externa” (p. 43), para lo cual se establecen varias categorías de análisis que develarán cómo es la organización textual y cuáles son las relaciones que se establecen con el orador, y que nosotros identificaremos con el autor del texto escrito, así como con el público, es decir, lo que para nosotros serían los lectores. Otras relaciones que apunta Albadalejo son “con el referente y con el contexto de la comunicación”.

Albadalejo propone un sistema de dos ejes unidos de modo perpendicular, tal como los matemáticos establecen sus ejes de coordenadas X e Y. En el caso de

Albadalejo, el eje Y, el vertical, representa la forma, el texto retórico y al orador/autor; mientras que el eje X, horizontal, es el de las partes del discurso, el hecho retórico y el referente. Es decir, lo vertical es el texto, y lo horizontal el hecho, y agrega unos conceptos elaborados por Fabio Marco Quintiliano en su *Institutio oratoria*, explicados de la siguiente manera (p.45): la *dispositio* o “estructuración de los elementos conceptuales dentro del discurso”, la *elocutio* entendida como “verbalización o expresión de la dispositio”, y que entre ambos conforman el “espacio sintáctico”; la *inventio*, que será “la operación de construcción textual de la que depende la obtención de los elementos que forman el referente del discurso”. De modo que la dispositio comprende tanto la inventio como la elocutio, y, previamente a ellas, el autor deberá llevar a cabo una operación anterior, denominada *intellectio* “por la que comprende la situación retórica en la que está situado” (p. 49).

Con Arduini (2000) aclaramos mejor de qué se tratan el hecho y el texto retóricos. Al primero, lo define como “el acontecimiento que conduce a la producción de un texto retórico incluye todos los factores que hacen posible efectivamente su realización”, es decir, que el hecho retórico forma parte del texto retórico (p. 45). Por otra parte, el texto retórico “es el producto lingüístico de la actividad comunicativa del orador” (p. 46). De la misma manera como Albadalejo, considera como partes del discurso (que en el caso de nuestra producción narrativa sería la totalidad del libro) la *res* que comprende la inventio, la dispositio y el significado; y la *verba*, es decir, la superficie, la elocutio, la forma de la dispositio. Arduini también define de un modo parecido a la inventio y a la dispositio, solo que a este último le agrega una acotación: “el material referencial es transformado en material textual, en intensión” (p. 46), y pasa a definir a la *intensionalización* como un “puente entre inventio y dispositio, que convierte el referente en macroestructura... estructuración de los conceptos que después son expresados lingüísticamente por la elocutio” (p. 46). Y lo más interesante es que Arduini enfatiza en que estos conceptos solo se pueden entender separadamente como modelo teórico, porque en la práctica, “en el proceso concreto se entrecruzan y tienden a no presentar una linealidad rígida”, por lo que “construir un texto es en tal sentido una invención continua” (p. 47). Esto implica que la descripción de un texto bajo estos parámetros implicará el entrecruzamiento de información, y a veces parecerá confuso y contradictorio, y lo advertimos porque más adelante haremos uso de estos rubros para aplicarlos a nuestra obra.

Por último, queremos agregar un concepto aportado por Arduini y que nos parece esencial para la comprensión de nuestra obra, el *campo retórico*, que “define los límites comunicativos de una cultura” (p. 48), debido a que “un texto se realiza en el marco de un hecho retórico bien preciso, que tiene la posibilidad de ser activado solamente en el interior de un cierto campo retórico” (p. 49). Para ilustrar el concepto de campo retórico, Arduini explica que, por ejemplo, la cultura occidental es un campo retórico dentro del cual caben otros subconjuntos u otros campos retóricos que se insertan en ese mayor, como la cultura hispánica.

En suma, nuestra novela se desarrolla dentro de un campo retórico general, la cultura europea del siglo XVI, dentro de la cual caben otros campos retóricos, como la conquista, el mestizaje, la incipiente cultura que se desarrolla en las Indias Occidentales. En el segundo capítulo se detallan los aspectos ofrecidos por Albadalejo y Arduini.

I.4- Novela histórica

Cabe destacar que hubo un primer momento en el que casi sucumbimos a la tentación de calificar a nuestra obra como “novela histórica”, cuando en realidad hacemos uso de un tiempo y un ambiente que más que histórico es el soporte de una ficción. No obstante, creemos pertinente definir a la novela histórica para tener la dimensión justa de nuestro relato y observar en los restantes capítulos de esta tesis cómo *El cuaderno de Juana Francisca* es una novela que hace uso de la historia y se apoya en los hechos precedentes, tal como lo ha hecho Alejo Carpentier con su *Concierto Barroco* o el venezolano Enrique Bernardo Núñez con *Cubagua*.

En este punto, acotaremos lo que señala Jacques Le Goff (1991) en torno a la historia, porque nos ubicará más en el terreno de lo que queremos explicar. Si bien es cierto Le Goff está de acuerdo con la definición que se hace de la historia, según la cual es una serie de acontecimientos, también destaca que “es un relato que puede ser verdadero o falso, con una base de ‘realidad histórica’, o meramente imaginario, y éste puede ser un relato ‘histórico’ o bien una fábula” (p. 16). Pero, además, este autor precisa que lo que hemos conocido como historia es el relato de los acontecimientos políticos, socioeconómicos y culturales, por lo cual también es justo que se conozcan las historias de otros ámbitos, mejor definidas por Le Goff como “representaciones”:

Ésta asumió diferentes formas: historia de las concepciones globales de la sociedad, o historia de las *ideologías*; historia de las estructuras mentales comunes a una categoría

social, a una sociedad, a una época, o historia de las *mentalidades*; historia de las producciones del espíritu vinculadas no con el texto, las palabras, el gesto, sino con la imagen, o historia de lo *imaginario*, que permite tratar el documento literario y el artístico como *documentos históricos* a título pleno, con la condición de respetar su especificidad; historia de las conductas, las prácticas, los rituales, que remiten a una realidad escondida, subyacente, o historia de lo *simbólico*, que tal vez conduzca un día a una historia *psicoanalítica*, cuyas pruebas de *status* científico no parecen reunidas todavía. La ciencia histórica misma, en fin, con el desarrollo de la *historiografía* o *historia de la historia*, se plantea en una perspectiva histórica. (p. 10)

Con lo cual, miremos a donde miremos, constataremos que cualquier objeto, o representación, nos va a contar la historia, desde su perspectiva, claro está, porque como bien lo señala este autor, esas representaciones particulares deben ser confrontadas con el marco general donde se han producido, con lo cual “toda historia debe ser una *historia social*” (p. 10). Pero hay más: el mismo Le Goff recomienda el modo de dar cuenta de esta historia por “la necesidad por parte del historiador de mezclar relato y explicación (que) hicieron de la historia un género literario, un arte al mismo tiempo que una ciencia”. Y lo interesante de esta aseveración es que nos abona el terreno, solo que el acuerdo de los literatos es que se trata de ficción, porque podría ser que algún escritor tenga por misión escribir sobre los hechos históricos una trama ajustada a la veracidad de los acontecimientos, con lo que estaríamos ante la historia novelada o el relato histórico que ha usado mecanismos de la escritura narrativa para comunicar su mensaje, y que, por supuesto, no es de lo que estamos tratando en esta tesis.

Ahora examinemos mejor lo que se refiere a la novela histórica, y para ello, se recurre al “padre” del género, Georg Lukács.

Lukács es categórico cuando afirma que la verdadera novela histórica, como tal, nace en el siglo XIX con Walter Scott. Basa su sentencia en una característica distintiva, y es que cuando se narra el hecho de otras épocas, pretéritas para ser más exactos, debe hacerse desde esa época, con el ambiente, contexto, costumbres, sonidos, voces, miradas, olores del momento que se está representando:

Las llamadas novelas históricas del siglo XVII (Scudéry, Calprenède, etc.) son históricas sólo por *su temática puramente externa, por su apariencia*. No sólo la psicología de los personajes, sino también las costumbres descritas responden por completo a la *época del novelista*. Y la más famosa “novela histórica” del siglo XVIII el *Castle of Otranto*

(Castillo de Otranto), de Walpole, trata igualmente la historia como algo meramente superficial; lo que interesa aquí realmente es la curiosidad y excentricidad del ambiente descrito, no la *representación artísticamente fiel de un periodo histórico concreto*. (Lukács, 1966, p.15) (destacados nuestros)

De modo que este autor enciende la luz sobre el deber ser de una novela histórica, es decir, una narración que se ubica en un tiempo y espacio remoto o anterior al contemporáneo, que representa artísticamente un período histórico específico; puesto que antes de Scott, los escritores situaban su trama en períodos antiguos, pero solamente en cuanto al aspecto exterior, mientras que la psicología de los personajes, la construcción de los mismos, el habla y quién sabe si hasta los propios hechos son contados desde la contemporaneidad de quien escribe. Y para ser más precisos con lo que Georg Lukács señala, el nacimiento de la novela histórica tiene fecha: la publicación en 1814 de *Waverley* de Scott.

El análisis de Lukács se remonta a explorar las razones por las que ese libro se erige como el hito de la novela histórica, y que apunta al desarrollo de los acontecimientos posteriores a la Revolución Francesa, desde 1789 hasta 1814, “el auge y la caída de Napoleón, lo que convirtió a la historia en una experiencia de masas, y lo hizo en proporciones europeas” (Op. Cit. p.19).

Desde luego, a partir de Lukács ha habido investigaciones que profundizan distintos aspectos de la novela histórica. Recordemos que el libro de Lukács fue concebido y divulgado como parte del aparato ideológico de la otrora Unión Soviética: era necesario subrayar la importancia de la conciencia de la historia como parte de la formación del ciudadano que aquella sociedad esperaba.

Para continuar caracterizando el ser de la novela histórica, exploraremos otros estudiosos: dos académicos centroamericanos, Valeria Grinberg y Werner Mackenbach, subrayan la importancia de la novela histórica en la construcción de la memoria ciudadana. Grinberg cita en su artículo (2008, pp.13-14) a dos historiadores, Jacques LeGoff y Hayden White, para indicar “la importancia que ambos atribuyen a lo imaginario y dentro de ello a la literatura como fuente para conocer la realidad”, y resalta que ambos coinciden en darle peso y valor a la “ficción literaria como forma de conocer y comprender la realidad histórica. Y precisamente, esta certidumbre sobre las posibilidades de la novela para narrar el pasado captando su dimensión histórica, se encuentra en la base de la práctica de la novela histórica”.

Por su parte, Mackenbach (2016, p. 354) alude a una entrevista con el escritor nicaragüense Sergio Ramírez, quien en el año 2000 lamentaba que la historia de su país no había sido contada de manera adecuada, y que la misma estaba plagada de “vacíos, falsificaciones y tabúes de la historiografía oficial”, razón por la cual a los novelistas les correspondía el rol de narrar la historia, debido en parte a:

la precaria existencia de una historiografía como disciplina académica independiente y crítica en muchos de los países centroamericanos hasta los años ochenta del siglo XX y la obstrucción y aniquilación de la memoria histórica por regímenes autoritarios y militares. (Op.cit., p. 354)

En este sentido, Mackenbach pretende que el novelista asuma la responsabilidad de relatar lo histórico, y es tan peligroso como imponer una estética particular a un creador. Ciertamente, la gracia de un relato histórico está en el hecho de que sea creíble. No obstante, está en la libertad de quien escribe el poner a dialogar a personajes del pasado con personajes de ficción, en conversaciones que son verosímiles, pero no reales. Y esto es una cosa, mientras que otra, muy diferentes, es que por el hecho de que un país haya perdido su memoria histórica por las causas que sean, se pretenda que los escritores de ficción cubran esa falta. En todo caso, la narrativa ficcional ilustra, ejemplifica, apoya, contextualiza, y hasta puede acercarse a la descripción emotiva, del modo de sentir de las personas en un determinado contexto, sus mundos interiores. Pero hay que ser realistas: todo ese ámbito creativo pertenece al dominio de un escritor artista.

Para completar las definiciones sobre novela histórica, y ubicar la obra objeto de esta tesis dentro de la categoría que Menton (1993) denomina “nueva novela histórica” o NNH se exponen los seis rasgos que la caracterizan. Menton subraya que el punto de partida de la NNH podría estar en alguno de los años 1949, 1974, 1975 y 1979, y agrega que “fue engendrada por Alejo Carpentier con apoyo muy fuerte de Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos” (p. 42), y pasa a describir los seis rasgos, advirtiendo que no necesariamente se hallan todos en cada novela.

El primer rasgo es el de la “subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto período histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas” (p. 42), y explica que esas ideas se refieren al “carácter cíclico de la historia” o “que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir”. El segundo rasgo es “la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos”.

El tercer rasgo es “la ficcionalización de personajes históricos”, el cuarto “la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación”; el quinto la intertextualidad, y el sexto rasgo “los conceptos bajtianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia” (p. 45).

Sobre lo anterior, Menton puntualiza que lo carnavalesco se entiende como “exageraciones humorísticas y el énfasis en las funciones de cuerpo desde el sexo hasta la eliminación”, mientras que la heteroglosia se define como “la multiplicidad de discursos, es decir, el uso consciente de distintos niveles o tipos de lenguaje” (p. 45).

Finalmente, se puede afirmar con base en lo anterior, que la ficción presenta la no realidad como si existiera, representa la realidad de modo verosímil. Para ello se construye un mundo ficcional con arreglo a reglas creíbles que funcionan como artefactos culturales. A partir de estas nociones se construye un espacio y trama de ficción histórica, con arreglo a los rasgos de Menton sobre la llamada nueva novela histórica o NNH.

I.5- Categorías de la transtextualidad

Para referirnos a la transtextualidad, partimos de Gerard Genette (1989, p. 9) quien la define como “trascendencia textual del texto”, y propiamente como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”, por eso desmenuza esa suerte de macro categoría en “cinco tipos de relaciones transtextuales”.

La primera categoría es la *intertextualidad* (destacados nuestros), que, a partir de Julia Kristeva, Genette define como “una relación de copresencia entre dos o más textos”. Revisemos ese texto de Kristeva, *Semiótica I* (1981b) cuando ella, desde la óptica de Bajtín, destaca cómo los relatos se entretajan y se comunican entre ellos: “Bajtín es uno de los primeros en reemplazar el tratamiento estadístico de los textos por un modelo en que la estructura literaria no *está*, sino que *se elabora* con relación a otra estructura” (p. 188). Quiere decir que para Kristeva hay una suerte de relación dialógica con otros textos, y más adelante sentencia: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*” (p. 190). Bajtín hablaba de intersubjetividad como una noción mayor que entrelaza lo cultural, más allá de lo literario, mientras que Kristeva acerca el fenómeno a lo textual:

Así, el estatuto de la palabra como unidad mínima del texto resulta ser el *mediador* que vincula el modelo estructural al entorno cultural (histórico), así como el *regulador* de la

mutación de la diacronía en sincronía (en estructura literaria). Mediante la noción misma de estatuto, la palabra es situada en el espacio: funciona en tres dimensiones (sujeto-destinatario-contexto) como un conjunto de elementos sémicos en *diálogo* o como un conjunto de elementos *ambivalentes*. (p. 191)

Esto es lo que aprehende Gerard Genette, cuando conceptualiza a su modo la intertextualidad, e indica que hay tres formas de ella, o sea, la *cita* (referencias precisas), la *alusión* (apenas indicios), el *plagio* (copia literal). Por si fuera poco, la taxonomía de Genette se abre en cinco categorías arrojadas bajo la transtextualidad, y que luego de la intertextualidad ya examinada, prosigue con el *paratexto*, que a nuestro modo de ver es todo un campo (minado) porque es lo que hace referencia a lo que no está en el texto propiamente dicho, pero está en conexión con él, como los elementos externos, es decir, portada, señalética, tamaño del libro, prefacio, prólogo, epílogo, notas al pie de página, ilustraciones y cuanta cosa pueda el autor o el editor añadir, y que, bien pensado, podría formar parte de la intriga del texto, si alguna vez algún autor se decide a cultivar entre las minas de ese campo. Como, por ejemplo, el narrador oral que basa sus historias en un libro que no existe más que en el hilo de su propia narración.

Y continúa con la *metatextualidad*, o “relación que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo, e incluso ... sin nombrarlo” (p.13); y la *architextualidad*, que sería la relación entre el texto y el género al que pertenece (novela negra, cuento infantil, comedia), aunque “la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual” (p. 13).

Queda entonces, por declarar a la hipertextualidad y sus modos. La ficción narrativa cuenta con diversas fuentes para su creación, y una de ellas es la *hipertextualidad*, es decir, dado un hipotexto, o texto de partida, surge una narración o hipertexto, que es el producto o texto de llegada. Esta noción de hipertextualidad fue definida por Genette cuando señala que es “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (p. 14), y precisa más adelante: “Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*” (p. 17), por lo tanto, “... no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en ese sentido, todas las obras son hipertextuales” (p. 19). En este sentido,

la hipertextualidad establece una relación tan estrecha, entre el asunto que inspira o hipotexto, y el texto resultante, que logra proponer en el lector un juego desconcertante, al punto tal de que cuando se enfrente al texto se pregunte “¿habrá sido así?”. Es la fascinación que provoca la lectura de un texto elaborado a través de la hipertextualidad, al extremo de que a veces el escritor de la ficción (consciente o inconscientemente) pone algunas señales de advertencia para que el lector no quede confundido. E insistimos: es preciso que el escritor ponga tales señales, no vaya a ser que sea él mismo quien quede atrapado, haciendo pasar por cosas ciertas lo que en realidad es mero producto de su fantasía.

Ese juego desconcertante convierte la relación hipertextual en un vínculo que puede establecerse, a su vez, mediante otros mecanismos, igualmente establecidos por Genette. Notemos que arriba el mismo autor explica que el texto derivado mediante una operación hipertextual es producto de una transformación. Si se trata de una transformación simple, el hipertexto evoca al hipotexto, y Genette pone como ejemplos a *La Eneida* y al *Ulises* de Joyce como hipertextos de *La Odisea*. Es decir, ambos textos resultantes evocan al hipotexto, de dos modos diversos.

En el caso de la relación hipertextual entre *La Eneida* y *La Odisea*, lo que se ha hecho es una *imitación*: se traslada el modelo de construcción de la historia. De modo que la imitación, o transformación indirecta, propone un cierto modelo en el hipertexto, que puede ir desde la conducción de la trama, subtramas, hasta la ubicación espacial (que sería el caso del *Ulises* de Joyce), o la proposición de personajes, o incluso características psicológicas de tales personajes.

De esta forma, la imitación implica seguir patrones estilísticos y genéricos, mientras que la transformación supone marcar una distancia “entre las matrices estilísticas y genéricas de ambas obras”; y a partir de la transformación, se siguen otras instancias, como la *parodia*, que implica el sentido humorístico, irónico y hasta lo grotesco. Pero también comenta Genette que hay *transformaciones serias* o de régimen serio como las que se dan desde el verso a la prosa, o viceversa, la *reducción* (versiones sintéticas), la amplificación, la traducción, el traslado de un género literario a otro, o la *transmodalización* (el paso de una modalidad artística a otra), el *remake* en la cinematografía, las reelaboraciones en el género dramático y el *pastiche*, este último “consiste en imitar de manera bastante fiel el estilo de un autor”, a veces con ironía o como especie de homenaje a un autor admirado.

Adicionalmente a las categorías de Genette, se podrían agregar otras, como las propuestas por Carlos García Bedoya (2019): el *contexto* definido como “todos aquellos aspectos de la realidad, de la experiencia humana, que resultan relevantes para comprender a plenitud el texto en todos sus niveles de sentido” (p. 50), el *pretexto* como las “circunstancias, informaciones o datos externos al texto y que no ayudan a aprehender su estructura” (P. 50), y el *antetexto* o aquellos “documentos que permiten examinar el proceso de creación literaria” (p. 51).

Los ejemplos sobre estas categorías de la transtextualidad las veremos en detalle en el tercer capítulo, precisamente el meollo de esta tesis, y cómo operan dentro de la estructura de la novela objeto de este estudio.

En síntesis, caracterizamos a la novela como una diégesis compleja en tramas, subtramas, polifónica y en la que ocurren transformaciones. Por parte del cuento, se trata más bien de una narración puntual, por no decir breve, como señala Peri-Rossi, el asunto de la extensión es “una diferencia banal y poco cuantificable”, puesto que “hay novelas breves y cuentos largos” (p. 76). El cuento, además, es un texto carente de ripios o adornos innecesarios. De modo que contamos con las herramientas que nos aportan la teoría de la ficción, la retórica, la nueva novela histórica y la transtextualidad, que enmarcan el trabajo literario que nos ocupa. Por una parte, la ficción que construye un universo, una trama dentro de la cual se desarrollan historias, vidas y personajes, que conviven con hechos remotos y que se entretajan gracias a los aportes, préstamos o mezclas que provienen tanto de los hechos históricos como de otras obras literarias, artísticas y de la música.

Estos conceptos y categorías los veremos en el próximo capítulo, en el que explicaremos cómo se utilizaron para la construcción de la novela *El cuaderno de Juana Francisca*.

CAPÍTULO II

DIÁLOGO DE POÉTICAS CON *EL CUADERNO DE JUANA FRANCISCA* MECANISMOS DE PRODUCCIÓN TEXTUAL DE LA NOVELA

En este capítulo se van a tratar dos aspectos esenciales: en primer lugar, se ubicará a la obra objeto de esta investigación en el marco de la narrativa general; y, en segundo lugar, se explicarán los mecanismos de producción textual que fueron empleados para la narración que conforma el eje principal de la novela, la construcción de los distintos cuentos, las cartas, la sextina final, el epílogo y las partituras escritas para la guitarra renacentista. Del mismo modo, cómo se construyeron los personajes y la voz narrativa que se emplea en los diferentes planos.

Para apoyar esta labor, utilizaremos las categorías que expusimos en el marco teórico, referidas a la retórica, las teorías de la ficción y la novela histórica, y, por supuesto, incluiremos otros conceptos y autores que nos ayuden a precisar otros aspectos ulteriores.

II.1- Diálogo de poéticas con *El cuaderno de Juana Francisca*

El cuaderno de Juana Francisca pertenece al universo de las novelas latinoamericanas del siglo XXI, en general, y de manera particular, a la novelística emparentada con temas históricos.

En este sentido, el primer parentesco evidente es con *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier. Por una parte, y de igual forma, por el abordaje del tema histórico, y, por otra parte, la forma como se narran los pasajes musicales, mecanismo que explicamos en este mismo capítulo. Carpentier teje entre las rendijas de la historia al ubicar en la primera década del siglo XVIII a su personaje de ficción, el amo, con personajes reales como Antonio Vivaldi, G.F. Haendel y D. Scarlatti. Con Carpentier también hay una tercera coincidencia, y es cómo el origen de la música inspiró la narrativa: en *El cuaderno de Juana Francisca* se trata de las melodías renacentistas como *Guárdame las vacas* o *Conde Claros*, mientras que en la obra de Carpentier se trata de la ópera *Motezuma* de Vivaldi.

El segundo parentesco, y por demás, una relación evidente y estrecha, es con la novela *Cubagua* (1931) de Enrique Bernardo Núñez (1895-1964) –libro emblemático

sobre ese tema dentro del canon literario venezolano—, por cuanto ambas novelas se sitúan en el pequeño y actualmente olvidado islote, que alguna vez tuvo cierta fama, y que en la actualidad solamente tiene interés para los amantes del turismo de aventuras. En la obra del escritor venezolano se trata el tema del maremoto, del comercio de perlas, y de los aborígenes guaiqueríes con sus rituales y costumbres, del mismo modo como lo abordamos en nuestra novela. En el tercer capítulo se expone un cuadro comparativo para ilustrar estas afirmaciones.

Una novela de reciente data, *El espía del Inca*, de Rafael Dumett, también se relaciona con nuestra novela, puesto que propone una ficción dentro de una realidad histórica conocida: la prisión y muerte de Atahualpa. Entre las rendijas de los hechos reales, el autor inserta la trama del espía Yunpacha. Así mismo, la vida de Juana Francisca se inserta entre la de los siete vihuelistas del renacimiento, entre la vida de Cervantes y la de Ledesma.

Al examinar las propuestas de González Echevarría (2011) sobre *Mito y Archivo*, determinamos que hay coincidencias con las características de *El cuaderno de Juana Francisca*: ciertamente hay obsesión “con la historia y los mitos latinoamericanos” (p. 34), y confirmamos nuestro interés por los mitos, primero porque para los latinoamericanos, y con más precisión, los venezolanos; nuestra historia todavía se está contando, tanto el gran relato de la historia política y económica, como la historia cultural, musical, artística. En ese sentido, esa fue una (no la principal) de las razones para escribir una novela de este estilo. Y analizando nuestra propia obra, en concordancia con las de Carpentier, Núñez y Dumett, hemos hecho de nuestra historia latinoamericana un paralelo con los temas épicos abordados en la narrativa española, tal como lo establece González Echevarría (pp. 35 y 36). De modo que tanto lo mítico como lo histórico están presentes en *El cuaderno de Juana Francisca*: al ser una novela de ficción histórica, los hechos acaecidos están relatados, esbozados, al tiempo que hay elementos reales maravillosos, tal vez porque las imprecisiones históricas y las oportunas coincidencias de hechos abonaron el terreno para poder construir una trama con esos elementos: los mitos guaiqueríes, la facultad de lenguas de la cacica Isabel, la insólita y profusa producción perlífera de una minúscula isla, en la que se erigió una “metrópoli” con toda la dignidad imperial. A su vez, el archivo está presente tanto por el uso de la historia como por la estrecha relación con la tradición literaria que nos precede.

II.1.1- Diálogos con otros autores

Con la finalidad de contrastar otras características de nuestra narrativa con el canon universal, citaremos algunos parámetros propuestos por los autores James Joyce, Ernest Hemingway, Robert Coover, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo y Luis Arturo Ramos, cuyos textos están contenidos en el ya citado libro de Zavala (1996).

Si en el escrito sobre Joyce, el joven Stephen Dedalus nos ilumina sobre las epifanías, entendidas como “momentos más delicados y evanescentes” (p. 14), “súbita manifestación espiritual”, acaso concebida como “esplendor” o tercera cualidad de la belleza según Santo Tomás (p. 15), en *El cuaderno de Juana Francisca* no hay ese tipo de manifestación, en el sentido de pequeños hallazgos delicados y evanescentes. Se podría decir, en todo caso, que la totalidad de la novela fue concebida como una epifanía, y se podría extender al procedimiento generalizado como se conciben nuestras obras: hay de pronto un esplendor, una intuición maravillosa y de allí parte la obra, que puede acabar en cuento, novela, poema o crónica, acaso los géneros en los que solemos manifestarnos.

Después de esa epifanía se concibe un plan, se traza un procedimiento. Existe la decisión de escribir sobre algo, e incluso se decide el género, y luego se elabora una ruta, e incluso, se comienza a investigar sobre los temas que serán abordados. Visto de este modo, es claro que no nos atenemos a lo planteado por Hemingway (pp. 19 y ss.): siempre sabemos la historia, y probablemente haya ciertas invenciones mientras se escribe, pero en todos los casos se sabe hacia dónde se dirige esa nave creativa. En lo que sí coincidimos plenamente con Hemingway es en la observación, siempre atenta. Sobre el “principio del témpano de hielo”, cuando se escribió *El cuaderno de Juana Francisca* no se pensó en tal cosa. Lo que sí hicimos fue decir, cuidando de no parecer “académicos” (evitar una narrativa pedagógica): en la novela hay referencias específicas y técnicas sobre la música y su modo de interpretar, y confesamos que, en los primeros borradores, el texto parecía más un manual sobre cómo interpretar la guitarra renacentista que un relato de ficción, muchísimo menos una novela. En posteriores revisiones fuimos eliminando, quizá a la manera de Hemingway, depurando el texto hasta dejar lo esencial. Siempre la intención fue hacer que el lector se sintiera testigo de los hechos, viviendo codo a codo las vicisitudes de los personajes. Aquí, en esto último coincidimos con Hemingway cuando expone que trata “de eliminar todo lo que sea innecesario para comunicarle una experiencia al lector, de modo que después que él haya leído algo, eso se convierta en parte de su experiencia y parezca haber sucedido en realidad” (p.25).

Con la lectura de Coover, se estudia lo que señala sobre la línea, “ese movimiento autorial que nos lleva obligatoriamente desde el principio de la frase hasta el punto [...] desde la primera página hasta la última” (p. 34); y es lo que se ha hecho en nuestra novela, pero sobre todo porque hemos obedecido a un plan. En la cita sobre la definición que Coover toma de Ted Nelson acerca del “espacio no lineal y secuencial de lectura y escritura”, es evidente que no podemos hacer los saltos que se proponen en una computadora, a través del hipertexto virtual. Lo que sí hemos hecho, y con toda la intención del mundo, es hacer esos “múltiples cursos o pasos entre documentos” con los recursos de la transtextualidad: hay alusiones que evocan otras obras literarias, todos los cuentos han nacido de músicas conocidas dentro del repertorio del renacimiento, hay tradiciones que se han inspirado en investigaciones arqueológicas y antropológicas realizadas sobre la cultura guaiquerí del oriente venezolano, todo lo cual será explicado con más detalle en el tercer capítulo.

Enlazamos a García Márquez (p. 59 y ss.) con el observador de Hemingway, y obtenemos un observador que toma notas, apunta y después procesa. Este es otro elemento esencial en la redacción, porque se establece una especie de banco de ideas, que pueden derivar en los más diversos productos narrativos, poéticos o dramáticos. Y si enlazamos a García Márquez con Joyce, tenemos que, alimentando la imaginación siempre habrá la posibilidad de convertir cualquier hecho cotidiano en una posibilidad narrativa (o poética), que, finalmente, derivará en una revelación epifánica, un esplendor.

En *El desafío de la creación* (p. 167 y ss.), Juan Rulfo detalla su procedimiento escritural. Lo primero que enuncia es que de niño nunca pudo escuchar a los mayores relatar historias, por lo que se vio en la obligación de inventarlas. Haciendo un paralelo con nuestro caso, fue todo lo contrario: escuchamos los relatos de familia y del país de parte de bisabuelas, abuelas y tíos abuelos, que inventadas o no, alimentaron nuestra imaginación. En todo caso, y de acuerdo con Rulfo, “uno de los principios de la creación literaria es la invención, la imaginación [...] recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación” (p. 167). Pero hay más, nuestra creación literaria también se sustenta de la realidad, y aunque concordamos con Rulfo cuando señala que “la literatura es mentira”, buena parte de lo que hacemos se alimenta de lo real, tal vez por la influencia con nuestro oficio principal, el periodismo, que nos formó para ver la vida y extraer de ella el relato, para convertir en papel y tinta los acontecimientos del modo más fiel posible.

El autor mexicano propone, más adelante, contar desde un personaje, y por eso habla de tres pasos: crear al personaje, crear el ambiente donde se moverá el personaje y, finalmente, crear su modo de expresión. En este sentido, también trabajamos una historia desde un personaje. Puede ser que tengamos en mente una idea de anécdota, pero siempre eso que pasa le ocurre a alguien, y desde ese alguien se comienza la construcción del personaje. Fue el caso de la protagonista de nuestra novela, Juana Francisca: se creó el personaje, sus características, personalidad, ideología; el contexto y ambiente, y su modo de expresión. Lo cierto es que esas condiciones creativas del personaje estaban dadas. A diferencia de Rulfo, no fuimos escribiendo, llenando páginas a la espera de la palabra “que dé la clave de lo que hay que hacer” (p. 168), sino que hicimos un plan de trabajo, una especie de guion para conducir nuestro personaje a través de la fábula principal y las subtramas. Sí realizamos con Rulfo el asunto de sopesar lo que sabemos, las “mentiras” que se van a decir, la realidad de las cosas conocidas, lo que se ha visto u oído, etc. en función del relato, y también concordamos con él cuando asegura que la novela abarca todo (p. 171), pero no con la cierta malicia de quien defiende el cuento como ventajoso frente a la novela. Al contrario, estamos conscientes de que crear una novela es una empresa ardua, que implica estar al tanto de muchos hilos que pueden quedar desconectados si no se está atento, implica releer hasta el cansancio las páginas recorridas, tomar nota del más mínimo detalle para que toda causa tenga su correspondiente consecuencia en los capítulos postreros, e implica que aunque allí cabe de todo –cuento, teatro, filosofía o reflexión vacua– se requiere saber cómo ajustar las piezas, los elementos, detalles, para que el desarrollo de lo que se narra tenga lógica, aun dentro del universo creado.

De Luis Arturo Ramos con *Desacreditar la realidad* precisamos “lo que el autor pretende y lo que el autor consigue” (p. 233), porque es la duda perenne de saber si lo que se pretende es lo que finalmente se obtiene al escribirlo. Por supuesto, está el oficio de la palabra, a través de cuyo moldear debería poder obtenerse lo que se pretende, lo que se planea, lo que se concibe. Nos ha pasado que hay partes o aspectos en los que el resultado no es exactamente lo que se pretendía, aunque sea satisfactorio. Queríamos una Juana Francisca más apegada a la moral del siglo XVI, pero hubiera sido imposible para lo que se pretendía con el personaje, es decir, que viajara, tuviera cierta independencia de pensamiento, e incluso fuera capaz de tomar ciertas decisiones, que en el siglo XX y más en el XXI serían absolutamente normales. Para lograrlo, tuvimos que ceder un poco en la construcción del personaje, pero lo moldeamos con su sangre mestiza. Al incorporar lo

aborigen en su esencia, la dotamos de actitudes, corporalidad y carácter que sin ello habría sido imposible: según la antropología, los guaiqueríes ostentaban altivez, capacidad de liderazgo y, sobre todo lo más interesante para nosotros, regidos por una sociedad matriarcal, matrilineal, es decir, lo femenino cuenta y tiene cabida, y este rasgo era esencial para nuestro trabajo. Por eso emparentamos a Juana Francisca con una cacica (princesa), es decir, que gozaría del privilegio de no ser esclavizada, cuya madre (así como su histórica tía Isabel, la madre de Francisco Fajardo) gozaba del doble respeto tanto por parte de su etnia original como de los españoles.

También destacamos de Ramos la búsqueda de una “anécdota interesante en sí misma y un lenguaje exclusivo para relatarla” (p. 235), porque es lo que hacemos. No cabe duda de que no puede haber separación de esos dos factores, anécdota y su lenguaje propio, y vemos que allí es donde está la construcción del contexto, es lo que hace que lo contado tenga asidero firme. No obstante, en lo que sí observamos con cautela es en la exigencia de una economía del lenguaje, esto es porque desde algunos años a esta parte se toma esta sentencia como una obligatoriedad para el escritor, cuando lo pertinente es dejar que lo que se relata tenga sus medios, abundantes o no. Creemos que eso es parte de la forma, puede ser que algo requiera de barroquismo para ser expresado, mientras otros textos requieran de laconismo, es algo que le pertenece a la forma de cada escrito, no puede ser considerado como una ley para todo. Incluso, puede ser visto hasta como parte de la poética de algún autor, no imaginamos a Hemingway ahondando en detalles, mientras Carpentier se detiene en descripciones minuciosas. Evidentemente para Ramos es necesario contar desde la parquedad, porque como él mismo aduce “pretendo que mis palabras sean dardos dirigidos a un objetivo determinado, que, como flechas, se dirijan al blanco de la atmósfera, de los personajes o de la acción” (p. 235), es decir, es su modo de hacerlo y se siente cómodo desde esa perspectiva. Creemos que mientras más recursos pueda manipular un creador, más posibilidades expresivas tendrá.

En suma, en nuestra obra hay arrebatos epifánicos a la manera del Dedalus de Joyce, pero también un plan, siguiendo a Coover y a García Márquez; después de lo cual lo que se ha escrito se va depurando, tal como lo propone Hemingway. Construimos la novela a partir de un personaje, tal como lo sugieren Rulfo y Ramos, con su ambiente, modo de expresión y una anécdota interesante. Estos aspectos serán detallados a continuación con la descripción de los mecanismos que funcionaron para la elaboración de *El cuaderno de Juana Francisca*.

II.2- La construcción de la novela

El cuaderno de Juana Francisca es una novela ambientada en el siglo XVI, cuya trama se inicia en la primera urbe del Nuevo Mundo, Nueva Cádiz, establecida primero como un villorrio antes del año 1500, ubicada en la pequeña isla de Cubagua. Actualmente esa isla, junto con las de Coche y Margarita, conforman el estado (provincia o departamento) Nueva Esparta, en la costa nororiental de Venezuela. La atracción de los españoles por Cubagua se debió a los ricos mantos perlíferos, razón por la cual se erigió la citada ciudad, con un esplendor tal, que llegó a tener la categoría de metrópolis.

La génesis de la novela, o *inventio*, de acuerdo con lo que propone Albadalejo (1981), fue la coincidencia del repertorio para guitarra renacentista que comenzamos a abordar desde 2007, con la lectura de la *Historia de la música en Venezuela* de Alberto Calzavara (1987), en donde se indica que en 1529 se había recibido en Nueva Cádiz un lote impresionante de instrumentos musicales, entre los que figuraban vihuelas, guitarras, libros, entre otros enseres.

Hubo además tres hechos históricos que nos impelían a incluirlos: el primero fue la vida del conquistador español Alonso Andrea de Ledesma, primer alcalde de Caracas y cofundador de esa ciudad junto a Diego de Losada en 1567. Ledesma tuvo una muerte sonada y ampliamente publicitada: antes de fallecer, en 1595, vivía en uno de los pueblos adyacentes a la capital venezolana, Baruta, lugar hasta donde le llegaron las noticias de la proximidad de una invasión pirata de manos del corsario inglés Amyas Preston. Ledesma se le enfrentó solo y murió asesinado por los malhechores. No obstante, Preston y compañía, al ver que habían dado muerte a un anciano solitario, sin más armas que una lanza llevada en ristre y protegido por su escudo, decidieron darle cristiana sepultura y honrarlo con una salva de arcabuces en el lugar de los acontecimientos (actualmente es el Municipio Chacao de la zona metropolitana de Caracas). Pues para los habitantes del actual Municipio Baruta todavía es un orgullo referirse a Ledesma como “El Quijote de Baruta”, y hasta circula la leyenda según la cual Miguel de Cervantes se inspiró en el valiente anciano para componer su *Don Quijote*. De modo que Ledesma, Preston, los piratas y Cervantes están en nuestra novela.

El segundo hecho es que el personaje principal, Juana Francisca, es una mestiza, hija de india y español, nativa de Cubagua. Para ese entonces, vivía por esas regiones el conquistador español y teniente Francisco Fajardo, quien procreó con la llamada cacica Isabel (una aborigen, hija de un importante jefe de la etnia guaiquerí) un niño llamado de igual forma, y quien también fue cofundador de la ciudad de Caracas. Se nos ocurrió que

la madre de Juana Francisca era una hermana de Isabel, y con los escasos datos biográficos se fabuló sobre la citada familia aborígen. El padre de Juana Francisca necesariamente debía ser músico, y como Cubagua tenía su catedral, que según se decía dizque era la copia de Notre Dame de París, el señor sería, entonces, el maestro de capilla.

Pero no nos podíamos conformar con estos dos hechos nada más, y sentíamos la necesidad de contar con la presencia de la poesía y de las crónicas de Indias. Así se incluyó otro personaje de la realidad, el poeta, cronista y sacerdote Juan de Castellanos, quien en su juventud había arribado a Cubagua, encantado por la posibilidad de hacer fortuna con las perlas. Castellanos llegó el año del maremoto, en 1541, y se fue de la isla dos años después, buscando otros mantos perlíferos en el occidente venezolano. De hecho, el comercio de las perlas se mudó hacia la que fue la primera capital venezolana, Santa Ana de Coro, y Castellanos de allí siguió hacia Cartagena de Indias, luego remontó el río Magdalena y la sierra de los muiscas para llegar a Santiago de Tunja donde falleció. En esa última ciudad colombiana publicó su famosa obra *Elegía de varones ilustres de Indias*, que no solamente aporta datos magníficos sobre el Nuevo Mundo, sino que se trata del poema más largo jamás escrito en toda la humanidad: 113.609 versos endecasílabos ordenados en octavas reales, perfectamente rimados.

Otro elemento macro fue la cantidad de obras musicales publicadas en el siglo XVI con títulos idénticos, como *Conde Claros* y *Guárdame las vacas*, lo que suscitó nuestra curiosidad por conocer el origen de esas composiciones. Se recopiló la información sobre las obras compuestas para guitarra renacentista y vihuela, y además de *Conde Claros* y *Guárdame las vacas*, llamaron la atención los títulos de obras como *Fantasia que contrahaze la harpa a la manera de Ludovico* de Alonso de Mudarra (¿quién fue Ludovico y cuál era su “manera”?) y *La Seraphine* de Guillaume Morlaye (¿quién o qué es Seraphine?). La información sobre estas dos obras es escasísima, es decir, la condición perfecta para encender la invención. Y asociado al nombre de Mudarra, también estaban los de los vihuelistas del renacimiento, Narváez, Milán, Daza, Valderrábano, Venegas de Henestroza y Pisador; quienes por cierto tenían entre su producción musical sus respectivos *Conde Claros* o sus *Vacas*, por lo que se decidió incluirlos dentro de la trama, en una reunión de músicos en Sevilla.

Umberto Eco en *Apostillas a El Nombre de la Rosa* (Eco, 1985), describe el proceso de construcción de su novela, y nos proporciona datos acerca de cómo ambientar –“amoblar”– la fábula, la decisión sobre el exacto período de tiempo, y sobre esto último, las decisiones que dependen del autor, siempre supeditadas a “movimientos que dependen

del mundo real, que, por ventura, en este tipo de novela viene a coincidir con el mundo posible de la narración” (p.27 y ss.). A esto se suma la necesidad del “anacronismo necesario” apuntado por Lukács, es decir, siendo el autor posterior a los hechos que relata, y no pudiendo describir ni reproducir con exactitud los modos y el contexto, debe echar mano de lo que conoce para darlos como préstamo al tiempo pasado narrado: por ejemplo, la forma de hablar, la psicología de los personajes, las miradas entre los personajes tienden a ser préstamos a la época pasada. Para tejer la trama, tomando en cuenta los aportes de Eco y de Lukács, nos apoyamos en Galindo (1999), quien, citando como ejemplo a Alejo Carpentier, precisamente nos explica que “desde el punto de vista intertextual, la novela se construye como un sistema de citas” (p. 43), y es esto lo que ocurre con *El cuaderno de Juana Francisca*: el entramado de la fábula es un palimpsesto en el que concurren hechos reales con ficción, citas reales con ficticias: “la historia es pues una experiencia individual y no objetiva y trans individual, la que solo es posible en aquellos discursos de la historia ligado a la noción de poder”, señala Galindo, y remata afirmando que “la intertextualidad sirve para poner énfasis en que la historia, el pasado, es el resultado de un collage textual, de un tejido en que unos textos se leen a otros, se tocan e injertan dando lugar a un espacio múltiple y abierto” (Galindo, p. 43).

En la construcción del corpus de la novela, o *dispositio*, para seguir con Albadalejo, los hechos históricos reales descritos anteriormente funcionan como un esqueleto, una armazón de datos y fechas, coincidencias de concurrencias de personajes reales, verificados o presumidos. La historia funge acá como hipotexto, pero como se trata de narrar la vida de un personaje ficticio, el texto producido es una *ficción histórica*, es decir, los personajes de ficción se mueven en un ambiente real e interactúan con personajes y hechos reales. Estos hipotextos históricos son: Nueva Cádiz de Cubagua, el maremoto de 1541, la estadía de Juan de Castellanos en Cubagua, la vida de la cacica Isabel y su hijo Francisco Fajardo, la vida del alcalde Alonso Andrea de Ledesma, la vida y obra de los siete vihuelistas del renacimiento español, la presencia de Miguel de Cervantes en Sevilla, el palacio de los Médici en Florencia y la edición de los tratados para guitarra en el siglo XVI.

De igual forma, constatamos que la novela se ajusta a cinco de los seis rasgos descritos por Menton (1993, Op. Cit.), “con la advertencia de que no es necesario que se encuentren los seis rasgos siguientes en cada novela” (p. 42), tal como se aprecia en el siguiente cuadro, con lo que se puede calificar nuestra obra como “nueva novela histórica”:

Cuadro 1

Comparación de los Rasgos de Menton con aspectos en “El cuaderno de Juana Francisca” (ECDJF)

Rasgos de Menton	Aspectos en ECDJF
Lo más asombroso puede ocurrir	* Al examinar la biografía de personajes reales, no se encuentran impedimentos para ficcionar sobre una reunión en Sevilla: se trata de la reunión de los siete vihuelistas del renacimiento español.
Distorsión consciente de la historia	* Las consecuencias del maremoto acaecido en 1541 se magnifican.
Ficcionalización de personajes históricos	* En ECDJF se congregan los siete vihuelistas del renacimiento español, la Cacica Isabel, Francisco Fajardo, Miguel de Cervantes y Saavedra, Juan de Castellanos, Alonso Andrea de Ledesma.
Metaficción o comentarios del narrador sobre el proceso de creación	* No aplica.
Intertextualidad	* La novela es un tejido no solamente de intertextualidades, sino de transtextualidades, como se apreciará en el análisis realizado en el tercer capítulo.
Lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia	* Hay exageraciones humorísticas, como la llegada de los cipreses a Caracas; parodia, como los comentarios de Cervantes, y la presencia de diversos niveles de lenguaje, como la diferencia entre los narradores de la diégesis central y de los cuentos.

La estructura principal de la trama comprende diez capítulos, y como la justificación del relato es la vida de Juana Francisca, en un mundo y época algo hostil para las mujeres, se planificó la narración como un periplo: cada capítulo indica un sitio, un escenario en donde se desarrolla esa vida, a saber, Cubagua (sede de la primera ciudad fundada en el Nuevo Mundo, actualmente un sitio yermo y olvidado), Cumaná (actual capital del estado Sucre), El Manjar (actualmente Píritu y Puerto Píritu), Sevilla,

Florencia, Marsella, Sevilla, Santiago de Tunja, La Margarita y Cubagua, y Santiago de León de Caracas.

A su vez, ese corpus se ha erigido alrededor de diez acciones o momentos estelares derivados de los tres hechos descritos en la *inventio*, que comprenden la estrategia textual de la novela, y que se muestran en sentido cronológico: (1) el maremoto de 1541 (hecho real), (2) la salida de Cubagua, (3) el viaje a Sevilla, (4) la reunión de los vihuelistas, (5) el baile de Cervantes y Juana Francisca, (6) el encuentro entre Juana Francisca y Juan de Castellanos, (7) el retorno a Cubagua, (8) el encuentro con Ledesma, (9) la muerte de Ledesma (hecho real) y (10) la muerte de Juana Francisca. De modo que entre esas acciones principales ocurren eventos que los enlazan y que ayudan a mover la trama, y para impulsar su movimiento, la narración es lineal y cronológica, desde dos años antes del nacimiento de Juana Francisca hasta unos meses después de su muerte, entre 1528 y 1596.

El primer capítulo, *Cubagua*, comienza *in medias res*, cuando la protagonista tiene diez años y abre con el primer momento estelar. Luego retrocede hasta su nacimiento en 1530, después va más atrás, a 1528; luego avanza de modo cronológico hasta su culminación en 1544. Se utiliza el recurso de insertar los dos primeros cuentos, contenidos en el cuaderno al que alude el título de la novela: al principio, esta inserción podría desconcertar al lector, aunque el contenido de los cuentos también tiene relación con la trama principal.

El segundo capítulo, *Cumaná*, es de transición, pero importante, porque es la primera vez que la protagonista pisa tierra firme, y porque los personajes toman la decisión de proseguir a otro destino que será descrito en el tercer capítulo. La narración es lineal, pero se inserta una carta presuntamente perteneciente a una colección fechada en 1988, es decir, el lector recibe la sorpresa de que hay algo en el siglo XX que se relaciona o se relacionará con los hechos que se destacan en la trama principal y en los cuentos. Los autores de las cartas y sus contenidos se explicarán más adelante. Este capítulo abarca los años 1544 y 1545.

El Manjar es el título del tercer capítulo, que transcurre entre 1545 y 1546. En este poblado, aparecen dos personajes que jugarán roles destacados: la marquesa de Tarifa y Alonso Andrea de Ledesma. En este tercer episodio se revela el objeto del deseo de Juana Francisca, el motivo de su melancolía, y adicionalmente también se toma la decisión de partir hacia el Viejo Mundo, como si fuera un viaje de descubrimiento, pero al revés: una mestiza va a descubrir sus orígenes y el de la música que cultiva, y con ello

completamos también el tercer momento estelar. De nuevo, se inserta un cuento, cuyo contenido se relaciona tangencialmente con lo que está ocurriendo en la trama central: se hace un pequeño homenaje a la iglesia del poblado de Píritu (que antes era El Manjar), famosa por su acústica, incluso hasta los tiempos actuales.

Llegamos al cuarto capítulo, *Sevilla*, que narra la vida adulta de la protagonista, entre 1546 y 1570, el contacto con los célebres vihuelistas españoles y con Miguel de Cervantes. El capítulo se inicia directamente con la segunda carta de la colección aludida, y en la que se narra el viaje de traslado hacia España. En este capítulo aparece el esposo de Juana Francisca, Sancho de la Palma, y dos personajes reales, Alonso de Mudarra y Francisco Guerrero. El primero enlazará parte de la trama del cuento narrado en el tercer capítulo con hechos de la trama central. También se presentará otro personaje, Antar Benegas de Cebrián, quien protagoniza varios cuentos y figura en la trama central como personaje secundario. Precisamente, Benegas será el motor de otro de los momentos estelares de la novela, la reunión de los siete vihuelistas del renacimiento español. En este capítulo se incluyen dos cuentos más, y otras tres cartas: en suma, tres cuentos y cuatro cartas, que ayudan tanto al avance de la trama como a la explicación de diversos hechos. Como es un capítulo extenso, se recurre a varios recursos como la elipsis, la digresión, la pausa y el sumario, siguiendo a Seymour Chatman (1990), cuando señala que “hay un tiempo de la lectura y un tiempo de la trama, o como yo prefiero distinguirlos, un tiempo del discurso: el tiempo que lleva examinar el discurso; y un tiempo de la historia: la duración de los supuestos sucesos de la narración” (pp. 65, 66). O como lo indica Mieke Bal (1990), tiempo de fábula (TF) y tiempo de historia (TH):

Cuando a una cierta parte de tiempo de una fábula no se le presta ninguna atención, la cantidad de TF es infinitamente mayor que el TH. Por otro lado podemos distinguir la *pausa*, cuando un elemento que no ocupa tiempo (por lo tanto, un objeto y no un proceso) nos es presentado en detalle. El TF es entonces infinitamente menor que el TH. (p. 78)

En el quinto capítulo, *Florenia*, prosigue el viaje de vida de Juana Francisca, el contacto con los Médici, las intrigas de un sirviente desgraciado. Se narra entre 1570 y 1572, y luego de una separación familiar, los personajes deciden emprender el regreso. Quiere decir que la trama comienza a definir su desenlace. Este capítulo también es interesante porque se despliega un recurso que hemos tomado de la novela *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier, y que se refiere al modo de narrar la música. Se prefiere

explicar este recurso después de culminar la descripción de los capítulos, porque si bien es cierto en este quinto episodio es donde se hace más frecuente, hay otros momentos en la novela y en los cuentos en los que se recurre a ese mecanismo.

El sexto capítulo, *Marsella*, también es de transición, como el tercero, pero permite a la protagonista entrar en contacto con otros músicos del renacimiento que también definen la estética de la música que cultiva, y transcurre durante los dos primeros meses de 1573.

La siguiente parada y séptimo capítulo, *Sevilla*, tiene analogía con el cuarto, en el sentido de que narra acontecimientos en la madurez de Juana Francisca, y de nuevo, la toma de importantes decisiones de vida, como es el regreso a la tierra de sus ancestros maternos, entre 1573 y 1575.

En el octavo capítulo, *Santiago de Tunja*, tendrá lugar otro momento estelar, con el encuentro entre Juana Francisca y Juan de Castellanos. Se describe otra travesía fluvial y el camino por las montañas de la actual Colombia, hasta llegar al lugar señalado. Juana Francisca ya no es la joven mestiza, sino la abuela madura, que observa a su hija y a sus nietas, que las educa en la música, pero también la que recibe una importante noticia que también dará un giro y, en consecuencia, la toma de la decisión de regreso a su lugar de origen.

La Margarita y Cubagua es el título del noveno capítulo. Si la novela se escuchara, oiríamos a Juana Francisca hablar en la lengua de su madre. Se interactúa con los guaiqueríes al tiempo que la protagonista tiene un encuentro inesperado con alguien de su pasado. Se suscita otro momento estelar, y se recurre a la descripción de la antigua Cubagua, con lo cual se complementa el cuadro que debe tener el lector sobre la isla.

El periplo culmina en el décimo capítulo, *Santiago de León de Caracas*, donde tendrán lugar los tres últimos momentos estelares. Lo significativo es el encuentro y relación con Alonso Andrea de Ledesma, y el clímax representado por dos hechos fatales: la muerte de Ledesma que se asemeja a la lucha contra los molinos de viento descrita por Cervantes, y la consumación de la venganza de Juana Francisca, con lo cual el personaje alcanza, finalmente, el objeto de su deseo y su paz.

II.2.1- Écfrasis auditiva

Como el motor principal de la novela es la música, se recurrió al modo como Carpentier describe los momentos musicales en *Concierto Barroco* para emularlos en varias partes. Este mecanismo consiste en describir lo que suena mediante las acciones

de los músicos, de modo tal que el fenómeno sonoro –imposible de reproducir en palabras porque se trata de un arte auditivo, y el modo como podría reproducirse es mediante la exposición directa de la partitura– se representa como si fuera el texto de un crítico de música: el movimiento del arco del violín, el ímpetu de las escalas, “...en tanto que Jorge Federico Haendel *se entregaba a deslumbrantes variaciones que atropellaban todas las normas del bajo continuo...*” (Carpentier, p. 21) (destacado nuestro). Pero también, para ensalzar más y mejor el momento musical, Carpentier inserta las voces de los músicos animándose unos a otros: “..¡Dale, sajón del carajo!..” (Ib.). Para imprimir velocidad a las acciones y equipararlas a la dinámica de la música, Carpentier abunda en gerundios, hace enumeraciones:

“¡Ahora!” —aulló Antonio Vivaldi, y todo el mundo arrancó sobre el ‘Da capo’, con tremebundo impulso, sacando el alma a los violines, oboes, trombones, regales, organillos de palo, violas de gamba, y a cuanto pudiese resonar en la nave, cuyas cristalerías vibraban, en lo alto, como estremecidas por un escándalo del cielo. (Ib.).

De modo que, una vez leídos estos pasajes, la música debe quedar resonando en la cabeza del lector, del mismo modo como cuando un músico lee una partitura, sin tocar ningún instrumento. En suma, como si fuera una *écfrasis auditiva*, el mecanismo consiste en describir los movimientos de los músicos con sus instrumentos, utilizar recursos para describir sus emociones, emplear gerundios y enumeraciones para lograr que la acción sea trepidante.

Nos apoyamos en la noción que al respecto nos brinda James Heffernan (1993, p. 3) cuando señala que la *écfrasis* es “la representación verbal de una representación visual”, y parafraseamos al indicar que lo que hace Carpentier y el texto de nuestra novela es una *representación verbal de una representación auditiva*: así como la *écfrasis* aplicada a lo pictórico, escultórico o arquitectónico sugiere al lector las dimensiones de lo descrito, de forma similar debe ocurrir ante la descripción de lo auditivo, y la mente del lector reproducirá el timbre de los instrumentos, la duración de la música, la intensidad y altura del sonido, para hacerse una idea, lo más fidedigna posible, del fenómeno musical que se narra en el texto. Y como Pimentel (2018) relaciona el fenómeno ecfrásico con la intertextualidad, citaremos los ejemplos de esos momentos musicales en nuestra novela en el tercer capítulo.

II.2.2- La voz narrativa

Queda describir cómo está dicha la novela, cómo se verbaliza, explica Albadalejo para referirse a la *elocutio*. La trama central está narrada por una voz en tercera persona, omnisciente. En palabras de Dolar (2007, p. 77), una voz acusmática, que “no es más que una voz cuya fuente no se ve, una voz cuyo origen no se puede identificar, una voz imposible de ubicar”. Adicionalmente, nuestro narrador tiene una personalidad análoga a la de un cronista, como los antiguos cronistas de Indias, pero con voz moderna y neutra, en cuyas palabras se deposita “el peso del testimonio como portador de memoria y, por ello, generador de identidad” (Arámbulo y Valenzuela, 2018). Va contando lo que sabe, lo que ha visto, y cuenta en pasado.

Su voz es periodística, mientras que cuando los personajes intervienen lo hacen en el modo del siglo XVI, recreación que se ha hecho con arreglo a la literatura cervantina y al *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Covarrubias. Incluso, las descripciones del entorno se ciñen al mundo ficcional, recreando la situación histórica y amoblando ese pasado. Por ejemplo, el narrador recrea las voces en la lengua guaiquerí. Cuando se refiere a la etnia dice “guaikirí” y nunca habla de los habitantes primitivos del Nuevo Mundo como indígenas, sino que se refiere a ellos como “indianos”, según la usanza del siglo XVI.

II.2.3- Los personajes

El cuaderno de Juana Francisca tiene un elenco de 81 personajes, entre principales y secundarios. En cada capítulo y alrededor de cada momento estelar, se erigen personajes con más importancia que los otros, e incluso solamente intervienen en ese momento. De modo que, primeramente, definamos que entendemos por personaje antes de caracterizar a los que integran la novela.

De acuerdo con la narratología, hay que distinguir entre *personajes* y *actor/actante*. Para Reis y Lopes (Op.Cit.p.198), el *personaje* es el “eje en torno al cual gira la acción, y en función del cual se organiza la economía de la narrativa”, y en la página siguiente señalan que es “una unidad difusa de significación construida progresivamente por la narrativa”. Es decir, el personaje capta la atención de lo narrado y sufre transformaciones, es alguien al que le ocurren hechos. Por otra parte, el *actante*, según estos autores, (p. 14) son “seres o cosas que participan en el proceso”, y son el “soporte sintáctico de la acción narrativa”. Por lo que este término bien puede designar tanto a un objeto inanimado, un concepto, un ser humano o un ser animado (planta o

animal). De allí que Reis y Lopes precisan más estas categorías con la noción de *actor* (p. 16), como un “término que sustituye la designación tradicional de personaje, excesivamente connotado por valores psicológicos y morales de carácter antropomórfico”. Y más adelante, en esa misma entrada, puntualizan acerca de la correlatividad entre actor y actante, destacando que el actor “puede ser una entidad figurativa (antropomórfica o zoomórfica) o no figurativa (el destino, por ejemplo)”.

Por otra parte, Bal (1990) prefiere emplear el término *actor* en lugar de *personaje*: “...se considerará a los actores en su relación con las secuencias de acontecimientos que causan o sufren (...) hay actores que carecen de un papel funcional en las estructuras de la fábula porque no causan ni sufren acontecimientos funcionales” (p. 33). Y más adelante se referirá al *actante* como “una clase de actores que comparten una cierta cualidad característica” (p. 34).

No obstante, hay que acotar que estas consideraciones las hace Bal en la primera parte de su libro cuando se refiere a la fábula. En la segunda, donde se refiere a la historia –y distingue, porque la fábula procede de la imaginación, en tanto que la historia de la ordenación (p.57)– explica qué es el *personaje*, como un “actor provisto de los rasgos distintivos que en conjunto crean el efecto de personaje... un personaje se parece a un ser humano mientras que un actor no tiene por qué (p. 87)”, y, para complementar, “...se parecen a gente (p. 88)”.

En *El cuaderno de Juana Francisca* no hay objetos, animales ni conceptos que protagonicen la trama. En este sentido, se emplea el término personaje, primero porque son seres animados, humanos, y progresivamente van desarrollando la acción, bien sea porque sus decisiones provocan consecuencias o porque ellos mismos se van transformando conforme transcurren los acontecimientos.

En primer lugar, se describirá a los personajes más destacados, sin los cuales la trama sería imposible:

- Juana Francisca de Rojas y Paraguarime, también conocida como Juanica, Juanicapancha y Charainagua. Es la protagonista, personaje ficticio. Vivió entre 1530 y 1596. Es una mujer mestiza, hija de español con aborígen, por lo tanto, en su personalidad se suman ambas características: conoce ambas lenguas (paterna y materna), psicológicamente es altiva, un poco rebelde, tiene una profunda afición por la guitarra (más que por la vihuela). Nació en Cubagua, la isla de los pescadores de perlas, y ella misma aprendió a bucear con ese fin. Debido a la suma de ciertos acontecimientos vividos entre su niñez y temprana adolescencia, su carácter se dobló, y fue presa de una

melancolía, aunque nunca dejó de hacer música. Su descripción física se hace varias veces a lo largo de la trama, cuando ella se observa ante un espejo.

- Rodrigo Alvar de Rojas. Es el padre de Juana Francisca. Español, sevillano, músico. Personaje ficticio, es el autor del *Cuaderno de Hazañas y Músicas*, en el cual escribió los cuentos y las partituras que se muestran en la novela. Criado por su madre María Francisca, creció junto a su hermano Antonio. Fue instruido en música por don Antar Benegas de Cebrián, y fue condiscípulo de Alonso de Mudarra. Este personaje es clave, porque gracias a él se pudieron unir muchos de los aspectos reales con los de ficción. Desde el punto de vista psicológico es un hombre medianamente culto, enamorado de su esposa Aldonza, aventurero y no siempre con buen tino para la toma de ciertas decisiones.

- Zita, también identificada con La Chinigua y con Aguasanta Monasterios. Es una gitana, de largos cabellos entrecanos, siempre ataviada con un traje de cuello alto (estilo siglo XVI) y mangas largas que le cubren hasta la mitad de las manos. Esa vestimenta causa estupor entre los personajes debido al clima tropical. Personaje fantástico, capaz de traspasar los planos temporales, actúa como el factor real maravilloso. Psicológicamente es astuta, inclinada a dar consejos, aparenta tener gran sabiduría.

- Aldonza Paraguarime, o Ainagua. Personaje de ficción, madre de Juana Francisca, nativa de la etnia guaiquerí. Hija del cacique Paraguarime y de Guaibame, hermana de Isabel y de Guaibame Segunda. Fue criada, igual que sus hermanas, dispuestas a la concordia, a conocer varias lenguas aborígenes para establecer mejor comunicación para el comercio, y dispuestas a entablar relaciones amistosas con los europeos.

- Isabel la cacica, o Aguaidaa. Personaje real. De acuerdo con las noticias sobre su vida, nació en la isla de Margarita, y era la nieta de Charayma, el jefe de la etnia guaiquerí. Era una mujer de fuerte carácter, y se sabe que se alió con los españoles para repeler a los piratas que asolaban las islas de Margarita, Cubagua y Coche, en busca de perlas y riquezas. Fue la compañera del teniente gobernador Francisco Fajardo, con quien tuvo a su hijo mestizo de igual nombre, y llegó a ser la jefa de la etnia asentada en Margarita. Actuó como embajadora y ayudó a su hijo para facilitar el asentamiento de españoles en las costas venezolanas. Según el cronista José Oviedo y Baños, murió por envenenamiento. En la novela se le dota de un carácter firme y dulce.

- Francisco Fajardo (hijo), Pancho. Personaje real que vivió entre 1528 y 1564. Hijo de Isabel la cacica, fue colonizador de la zona central y norte de Venezuela. En la novela es como un hermano para Juana Francisca, con quien mantiene comunicación epistolar, documentos que figuran en la novela y conforman la colección de cartas que será descrita en este capítulo. La importancia de este personaje es análoga a la de Rodrigo Alvar de Rojas, porque desde lo real actúa como enlace para las partes ficticias: se emplean los datos que se conocen de Fajardo, como que fue uno de los primeros fundadores de Caracas, para amoblar el mundo ficticio.

- María de la Candelaria de Gutier. Personaje de ficción, madrina de Juana Francisca y mecenas de Rodrigo Alvar. Es la esposa de Fernando de Ribera y Portocarrero (personaje real), a su vez hermano de Per Afán, marqués de Tarifa. Se acude nuevamente a la imprecisión biográfica de los personajes reales para adosarle a Fernando esta esposa, y además encargarle al matrimonio los negocios de la familia, razón por la cual Per Afán permite que su hermano y su esposa ostenten el marquesado. María de la Candelaria es una mujer muy alegre, amante de las artes, patrocinante de los músicos españoles, amiga de Miguel de Cervantes y de los Médici de Florencia, vive en Sevilla. Conoció a los Rojas por sus frecuentes viajes a Cubagua donde solía ir a pasear y hacer negocios con las perlas. A su palacete en Sevilla irán los Rojas y allí se desarrollará buena parte de la trama.

- Sancho de la Palma, esposo de Juana Francisca. Personaje de ficción. Sevillano, extraordinario músico. Para el momento de conocer a Juana Francisca estaba viudo y a cargo de su hija Ximena. Hombre encantador, delicado, bonachón y goloso. Cuando Miguel de Cervantes lo vio dijo: “¿De la Palma? Permítame glosar, mi bella dama, yo diría, con todo respeto, de la Panza, a juzgar por su abdomen voluminoso” (Hernández, p. 171); con lo cual utilizamos el recurso de hacerle inspirar a Cervantes el nombre del antagonista de Don Quijote.

- Antar Benegas de Cebrián, maestro de música de Rodrigo Alvar. Personaje de ficción. Fue músico de la corte de los Reyes Católicos. Hombre culto, prudente, altamente apreciado por los músicos españoles, sobre todo por su sabiduría y pedagogía en instrumentos como la guitarra, la vihuela y el arpa (*la harpa*, según la usanza del siglo XVI). Cristiano de origen moro, estaba convencido de que la vihuela se había originado del oud árabe (laúd), por tener ambos la misma disposición de cuerdas y afinación, por lo cual los moros conversos u ocultos aprovechaban para hacer sus músicas con un instrumento que gozaba de un prestigio sin igual. Esta última afirmación suele ser una

especie de “leyenda urbana” entre los actuales especialistas en interpretación musical histórica. Don Antar es un personaje tanto de la trama como de los cuentos.

A continuación, la lista de personajes secundarios, con los que la trama se mueve, da giros, avanza, debido a su carácter funcional. La mayoría son personas que existieron, y que ayudan a tejer los aspectos de ficción con lo real:

- Juan de Castellanos (personaje real), poeta, cronista de Indias (Alanís, España, 09/03/1522 – Tunja, Colombia, 27/11/1607). Vivió en Nueva Cádiz de Cubagua entre 1541 y 1544. Luego se estableció en Colombia a partir de 1545.

- Antón de Lucenilla (personaje real), conocido en la novela como preste Antonino. Mencionado en sus crónicas por Bartolomé de las Casas, y por Alberto Calzavara (1987).

- Pierre (personaje ficticio). Pirata, autor del ultraje contra Aldonza y muerto por Juana Francisca de un disparo de arcabuz. Es quien potencia la amargura y tristeza de la protagonista.

- Alonso Andrea de Ledesma (personaje real) (Ledesma, España, 1532, – Caracas, 25/05/1595), primer alcalde de Santiago de León de Caracas. Conquistador y cofundador de Caracas y otras ciudades en Venezuela.

- Alonso de Mudarra (personaje real) (Palencia, 1510 – Sevilla, 01/04/1580) Músico y clérigo español. Compositor y vihuelista del renacimiento. Su obra musical más reconocida se titula *Tres libros de música en cifra para vihuela*. En la novela, es condiscípulo de Rodrigo Alvar de Rojas.

- Miguel de Fuenllana (personaje real) (Navalcarnero, España, 1500 – Valladolid 1579). Músico, vihuelista, ciego de nacimiento autor de *Orphenica Lyra*. En la novela, participa en las tertulias sevillanas, a propósito del funeral de Benegas de Cebrián.

- Tomás Daza (personaje real) (Valladolid, fallecido en 1569). Padre de Esteban.

- Esteban Daza (personaje real) (Valladolid, 1537 – 1590). Compositor, vihuelista, autor del *Libro de música de cifras para vihuela intitulado El Parnaso*. En la novela, para el momento del encuentro de los siete vihuelistas, tiene solamente diez años, por eso está acompañado por su padre don Tomás.

- Diego Pisador (personaje real) (Posiblemente nació en Salamanca, en 1509 – 1557). Se tienen pocas noticias de su vida. Vihuelista, autor del *Libro de música de vihuela*. En la novela, también es uno de los músicos congregados en torno al funeral de Benegas de Cebrián.

- Enríquez de Valderrábano (personaje real) (1500 – 1557). Otro compositor y vihuelista español del que se tienen pocas noticias sobre su vida, incluyendo el lugar de nacimiento. Fue el autor de *Silva de Sirenas*, un libro dedicado a la música para vihuela. En la novela, también estuvo en las honras fúnebres por Benegas, al igual que Narváez, Milán y Bermudo.

- Luis de Narváez (personaje real) (Granada, España, 1500 – 1552). Compositor, músico, vihuelista, autor de *Delphin de música para vihuela*. De nuevo, poco se sabe de su vida.

- Luis de Milán (personaje real) (Oriundo de Valencia, España, 1500 – c.1561). Compositor, vihuelista.

- Juan Bermudo (personaje real) (1510 – 1565). Español, teórico de la música, autor de *Declaración de Instrumentos Musicales*. Aunque no es vihuelista, su presencia en la novela se justifica porque tendrá noticias del tal Ludovico. El arpista Ludovico aparece someramente reseñado en el tratado de Bermudo, y según la novela, él se entera del arpista por Rojas y Mudarra.

- Miguel de Cervantes (personaje real) (Alcalá de Henares, 29/09/1547 – Madrid, 22/04/1606). Novelista, piedra angular de la lengua española. Su presencia en la novela se justifica porque en el último capítulo acaecerá la muerte de Alonso Andrea de Ledesma, y luego de haber trabado amistad con Juana Francisca, se enterará por ésta de la muerte de Ledesma, motivo por el cual incluirá ese episodio en un libro que está componiendo.

- Isabella de Médici (personaje ficticio). Familia directa de los Médici de Florencia. Anfitriona de Juana Francisca, en el palacio de los Médici.

- Juana María de Carvajal y La Palma (personaje ficticio). Nieta de Juana Francisca. Ella tendrá a su cargo el desenlace de la novela.

- Diego de Vaca (personaje ficticio). Soldado probablemente colombiano. Acompaña a Juana Francisca en sus últimos años de vida.

- Rosalía (personaje ficticio). Esclava de Juana Francisca, probablemente colombiana, de origen africano. Acompaña a la protagonista en sus últimos años de vida.

- Luis Felipe de Andújar (personaje ficticio). Esposo de Juana María, la nieta de Juana Francisca. Autor de la sextina con la que concluye la novela.

El resto de los personajes tienen un rol menor, incidental, ayudan a explicar algunos acontecimientos, por lo que solamente serán mencionados: Paraguarime (real, aborigen caraca y luego guaiquerí por matrimonio), Charayma (real, aborigen caraca,

padre de Paraguarime y de Naiguatá), Guaibame (ficticio, esposa de Paraguarime), Paraguaromo (ficticio, aborígen guaiquerí, padre de Guaibame y Paraguarokomo), Paraguarokomo (ficticio, hermano de Guaibame), Naiguatá (real, aborígen caraca), Diego de Ingenios (real, pirata), Chrétienne de la Croix (ficticio, pirata corso), Celedonio de Alcázares (ficticio, religioso franciscano en Cumaná), Julián de Carpio (ficticio, religioso en El Manjar), Francisco Guerrero (real, clérigo y compositor), Ximena de La Palma (ficticio, hija de Sancho de La Palma, hijastra de Juana Francisca), Doña Constanza de la Macarena (ficticio, madre de Sancho de La Palma), María Francisca de Rojas (ficticio, madre de Rodrigo Alvar y Antonio), Antonio de Rojas (ficticio, hermano de Rodrigo Alvar), Alexandre (probablemente ficticio, mencionado por Mudarra en una de sus pavanas para vihuela), Marianela de La Palma y Rojas (ficticio, hija de Juana Francisca), Francisco Alvar de La Palma y Rojas (ficticio, hijo de Juana Francisca), Isabel de Alba y La Palma (ficticio, hija de Ximena), Lope de Alba (ficticio, esposo de Ximena), Guillermo de Carvajal (ficticio, esposo de Manianela), Giovanetta (ficticio, mayordoma de Isabella de Médici), Giuseppe di Caldine (ficticio, músico y sirviente de Isabella de Médici), Signore di Lauro (ficticio, es un homenaje al compositor y guitarrista venezolano Antonio Lauro, quien vivió entre 1917 y 1986), Giulio Caccini (real, compositor), Davide Gallia (ficticio, músico), Virginia da Ponte (ficticio, músico), Luigi della Toscana (ficticio, músico), Vincenzo Galilei (real, músico, padre de Galileo), Giulia Ammannati (real, músico, esposa de Vincenzo y madre de Galileo), Giovanni de Médici (real, célebre mecenas de las artes), Giovanni de Bardi (real, célebre mecenas de las artes), Guillermina Aldonza de Carvajal y La Palma (ficticio, nieta de Juana Francisca), Philippe Mouton (ficticio, regente de una librería y tienda de música en Marsella), Adrian Le Roy (real, compositor y editor francés), Simon Gorlier (real, compositor y editor francés), Cósima (ficticio, nuera de Juana Francisca, esposa de Francisco Alvar), Álvaro de La Palma (ficticio, nieto de Juana Francisca), Gil Sancho de Alba y La Palma (ficticio, hijo de Ximena), Gonzalo Suárez Rendón (real, fundador y justicia mayor de Santiago de Tunja, Colombia), el Piache (ficticio, sacerdote guaiquerí), Guaibame Segunda (ficticio, hermana de Aldonza y tía de Juana Francisca), Naiguamaya (ficticio, bisnieto de Naiguatá), Augusto (ficticio, esclavo de Juana Francisca), Mariano (ficticio, esclavo de Juana Francisca), Manuela (ficticio, esclava de Juana Francisca), Teresa (ficticio, esclava de Juana Francisca), Santiago (ficticio, hijo de Rosalía), Luis Alfonzo de Ramírez (ficticio, esposo de Guillermina Aldonza), Francisca Hernández Mateos (real, esposa de Alonso Andrea de Ledesma), ama Ceferina (ficticio, dueña de una posada en las afueras

II.3- La construcción de los cuentos

Dentro de *El cuaderno de Juana Francisca* conviven seis cuentos, que se justifican porque explican el origen de los temas musicales. Se atan al cuerpo de la novela porque los compositores/personajes conversan sobre esos relatos como si fueran reales y del conocimiento de la gente. Pero también sentíamos la necesidad de que ellos tuvieran su propia vida, y es así como aparecen dentro del cuerpo de la novela con su propia tipografía y voz narrativa independiente del narrador principal. Estos cuentos, junto con las partituras que aparecen a lo largo del cuerpo de la novela, conforman el *Cuaderno de hazañas y músicas, y de músicas sin hazañas para deleite de los aficionados a la guitarra*, compuesto por Don Rodrigo Alvar de Rojas, Maestro de Capilla de la Catedral de Nueva Cádiz de Cubagua. Este es el cuaderno que le da el nombre a la novela.

La voz narrativa de los cuentos es igual: se trata del propio padre de Juana Francisca, por lo que es un narrador en primera persona. No obstante, esa voz se subsume en niveles intradieгéticos. De acuerdo con Reis y Lopes (Op.cit p. 178), el nivel intradieгético “se refiere a la localización de las entidades (personajes, acciones, espacios) que integran una historia y que, como tal, constituyen un universo propio”. Estos niveles fueron primeramente concebidos por Todorov (Ducrot y Todorov, 1974, pp. 371 y ss.) como niveles narrativos, que dependen “del tipo de relación entre las secuencias en el interior de un mismo relato (enclave o encadenamiento)”. Se trata, pues, de los llamados “encajes”, definidos como secuencias de acciones que se incrustan en el interior de otra que las engloba (Reis y Lopes, p. 73), o “caja china”, tal como lo explica Vargas Llosa (1997, p. 73) y que “consiste en construir una historia como aquellos objetos folclóricos en los que se hallan contenidos objetos similares de menor tamaño, en una sucesión que se prolonga a veces hasta lo infinitesimal”, y explica más adelante que este mecanismo

tiene un efecto creativo cuando una construcción así introduce en la ficción una secuencia significativa en el contenido de la historia y aparece por consiguiente como necesaria, no como mera yuxtaposición sino como simbiosis o alianza de elementos que tiene efectos trastornadores y recíprocos sobre todos ellos”. (Op. Cit, p. 73)

Esto es lo que ocurre en los cuentos: normalmente el primer narrador, Rodrigo Alvar de Rojas, se va a referir a algún acontecimiento del cual fue testigo directo o que le fue referido por otra persona, y cita el testimonio de otro como un recurso de autoridad,

para hacer más creíble su historia. Vale acotar que Rodrigo narra en el castellano del siglo XVI, para lo cual nos hemos valido tanto de obras del Siglo de Oro, como del *Tesoro* de Covarrubias, citado anteriormente. La intención es dotar de verosimilitud al material contenido en el *Cuaderno*. Veamos con detalle cada uno de los cuentos.

El primer cuento se titula *Romance de las vacas*, donde Rodrigo le cuenta a su hija (quien es la destinataria de los relatos) de qué se trata la cancioncilla campesina que ha dado la variedad de músicas con nombres relacionados con las vacas (*Guárdame las vacas*, *Romance de las vacas* o, simplemente, *Las vacas*). En una parte, su voz narrativa es cedida a doña María Francisca, madre de Rodrigo, luego se devuelve a Rodrigo. Después entrega la voz a Benegas de Cebrián y este, a su vez, la traspasa al poeta Cristóbal de Castillejo (personaje real, autor de la *Glosa de las Vacas*). Este cuento está ubicado en el primer capítulo, *Cubagua*.

Los personajes que intervienen, además del narrador, son Antar Benegas de Cebrián (ficticio), doña María Francisca de Rojas (ficticio, madre de Rodrigo), Beltrana (ficticio), Cristóbal de Castillejo (real, Ciudad Rodrigo 1491 – Viena 12/06/1556; poeta y clérigo).

El segundo cuento es *El enigma de los enamorados*, y también está incluido en el primer capítulo de la novela. De nuevo, Rodrigo relata un testimonio de su vida, con la particularidad de que fue testigo de una charada que propició un juglar: mediante la técnica del diálogo, el juglar propone un juego con el público que lo escucha, con la promesa de un premio a quien deduzca lo que ocurre. La gente formula preguntas y el juglar solamente responderá sí o no. El relato que se cuenta y que se espera deducir es el *Romance del Conde Olinos*, una canción infantil española cuyos orígenes no están claramente definidos, aunque se supone anterior al renacimiento, y que se sigue entonando en la actualidad en España.

La técnica de los niveles narrativos o caja china no se emplea aquí, puesto que el mismo narrador es el que relata de primera mano los acontecimientos. Los personajes que intervienen son: el narrador, Rodrigo Alvar, y el juglar Ferrán de los Caminos (ficticio). Se escuchan las voces de gente del pueblo, pero no están identificadas sino meramente descritas por el narrador (una señora muy enojada, un jornalero, una anciana, un joven doncel, un herrero).

La harpa de Ludovico es el tercer cuento. Se vuelve a recurrir al mecanismo de la caja china para narrar las aventuras de quien consideraban al mejor arpista de finales del siglo XV. Rodrigo le cede la voz narrativa a su maestro Antar Benegas para conducir el

relato hasta la corte de los Reyes Católicos. El nombre de Ludovico tiene cierta celebridad entre los guitarristas y vihuelistas debido a la *Fantasia X que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico* de Alonso de Mudarra, y a la breve mención que hace el tratadista Juan Bermudo en su *Declaración de Instrumentos Musicales*. Este cuento está insertado en el tercer capítulo, *El Manjar*.

Los personajes que participan son Rodrigo Alvar (narrador), Alonso de Mudarra (real, ya descrito entre los personajes de la novela), Ludovico de Toledo (ficticio basado en su existencia real), Isabel la Católica (real, reina de Castilla, Madrigal de las Altas Torres, 22/04/1451 – Medina del Campo, 26/11/1504), Fernando de Aragón (real, esposo de la anterior y rey de Aragón, Palacio de Sada, 10/03/1452 – Madrigalejo, 23/01/1516), y Satán (ficticio).

El cuarto cuento se titula *Conde Claros, señor de Montalbán*, y está basado directamente en el romance anónimo conocido como *Medianoche era por filo*. Quiere decir que lo que narra Rodrigo Alvar es una especie de versión de ese largo poema, pero según el modo como lo solía contar el juglar Crispín de Triana. Del mismo modo que el cuento anterior, los niveles de la narración son variados: Rodrigo Alvar cuenta que Crispín de Triana dice que, y allí, en ese nivel aparecen los hechos. Hacia el final del cuento, súbitamente Rodrigo toma la narración e indica que para Crispín los sucesos podrían tener finales diferentes, de acuerdo con la audiencia, y se presentan los desenlaces alternativos. Este cuento está al principio del cuarto capítulo, *Sevilla*.

Los personajes son Rodrigo Alvar (narrador), el juglar Crispín de Triana (ficticio), Antonio de Rojas (ficticio, hermano de Rodrigo, descrito entre los personajes de la novela), el emperador Carlomagno (real, fallecido en Aquisgrán, actual Alemania, hacia el año 814), Claraniña (probablemente ficticio, hija de Carlomagno), Conde Claros (ficticio), Reinaldos de Montalbán (ficticio), reina Elena (ficticio), Arzobispo (ficticio), Borrell de Osona (real, noble visigodo que luchaba con los francos, y por ende del lado de Carlomagno, en contra de la expansión de Al Ándalus. Al no haber suficientes datos biográficos, se le convirtió en un personaje adaptado a la ficción), el cazador (ficticio).

Acerca del quinto cuento, *Pavana de Aldonza*, la narración está igualmente a cargo de Rodrigo Alvar, pero por necesidades de la trama de la novela, se dividió en dos partes: la primera se ubica en el cuarto capítulo, y la segunda en el noveno capítulo, titulado *La Margarita y Cubagua*. En esta primera parte, la voz narrativa está en Rodrigo, a pesar de que él cuenta lo que le va traduciendo su esposa Aldonza, es decir, el narrador debe

confiar en la exactitud y veracidad de la traductora, porque la lengua que se escucha es la de los aborígenes guaiqueríes.

Los personajes son el narrador (Rodrigo Alvar), Aldonza (ficticio, ya descrita como personaje principal de la novela), el Hombre Fundador (ficticio). Se aluden personajes secundarios, ya descritos también como personajes de la novela: Paraguarime (real), Guaibame (ficticio), el Piache (ficticio), el preste Antonino (real).

El sexto cuento, *Serafina de Castilla*, igualmente ubicado en el cuarto capítulo de la novela, está narrado por Rodrigo, y no hay otros niveles narrativos. El propósito de este relato es impulsar uno de los acontecimientos estelares de la novela: describe cómo y por qué se gestó la música que editó Alberto da Ripa en el libro de Simon Gorlier bajo el título de *La Seraphine* y que es, precisamente, la danza que ejecutan Juana Francisca y Miguel de Cervantes en la novela.

Los personajes principales de este cuento son Antar Benegas (ficticio), don Hernando de Cáceres (ficticio) y el relator Rodrigo Alvar (ficticio). Los personajes secundarios son los que conforman la *Comedia Serafina*, de autor anónimo.

La segunda parte de *Pavana de Aldonza*, ubicada en el noveno capítulo, es básicamente la recreación de un mito guaiquerí sobre una mujer que enloquecía a los hombres solteros. La voz narrativa está en Rodrigo, pero, de nuevo, bajo la traducción de Aldonza. El narrador subsumido es uno de los ancianos de la comunidad, y el propio Rodrigo, hacia el final del cuento, no logra dilucidar con exactitud qué le ocurrió a la famosa Chinigua. Los personajes de este cuento son Aldonza (ficticio), Rodrigo (narrador, ficticio), el anciano (ficticio).

II.4- La construcción de las cartas

Se trata de un conjunto de siete cartas, que se presentan por primera vez dentro del cuerpo de la novela en la página 75 (Hernández, 2020), con grafía cursiva, y con un encabezamiento que indica: “Colección de cartas transcritas fielmente de las originales que se encuentran resguardadas en la Colección de Libros y Manuscritos Raros de la Biblioteca Nacional. Selección y transcripción de A. Monasterios (Caracas, 1988)”; como si fueran reales, con la acotación del lugar de depósito, en una institución de credibilidad. Ya la indicación le explica al posible lector que lo que leerá es una transcripción, y, adicionalmente, se aclara en el párrafo siguiente: “Nota del transcriptor: me he permitido la licencia de acomodar la grafía y ortografía a los usos modernos, con el fin de facilitar la lectura y la información que ellas proveen”.

De acuerdo con esto, Monasterios (ficticio) se tomó la molestia de transcribir en lenguaje moderno, preservando el sentido original, unos documentos cuyos originales están en la Biblioteca Nacional. Se puede presumir que como los “originales” deben tener defectos por el uso, el tiempo, el material del papel o de la tinta, hay datos perdidos, fechas imprecisas, pasajes que no se relatan. El propósito de estas cartas es explicar algunas acciones, acortar o alargar la velocidad de la trama, justificar las elipsis y proveer de información complementaria sobre la época y el contexto de los hechos.

En cuanto a la voz narrativa de las cartas, por tratarse del género epistolar, está en segunda persona, intradieético, y su psicología y personalidad dependen del remitente.

La primera carta, datada en Cumaná el 24 de algún mes de 1544, está dirigida a Juan de Castellanos y remitida por Juana Francisca, para explicar las razones de su melancolía. Es decir, este texto ayuda a describir mejor la psicología del personaje principal. Se incluye en el segundo capítulo de la novela.

La segunda carta coincide con la apertura del cuarto capítulo de la novela, está datada en Sevilla en algún día de junio de 1547. Igualmente, escrita por Juana Francisca, está dirigida a su primo Francisco Fajardo, para informar los detalles de la decisión de irse a Sevilla, la llegada a finales de mayo de 1546, así como la primera acotación sobre los cipreses (va a ser un detalle recurrente). También informa sobre su matrimonio con Sancho de La Palma, y le asegura que se desposó más por amor a la guitarra que al marido. En la posdata, Juana Francisca le pide noticias sobre Alonso Andrea. Esta petición de información servirá para preparar las acciones que se llevarán a cabo en los capítulos posteriores.

La tercera carta, fechada en Cumaná el 16 abril de 1554, está escrita por Fajardo y dirigida a Juana Francisca. También se ubica en el cuarto capítulo y servirá para informar al lector sobre los hijos de la protagonista, al tiempo que Fajardo cuenta acerca del descubrimiento del valle de los Caracas o valle del río Guaire (sitio donde en 1567 tendrá lugar la fundación de la ciudad de Caracas), la descripción de su paisaje. Al final de esta carta, Fajardo le informa sobre Juan de Castellanos, datos que serán utilizados en el octavo capítulo.

La cuarta carta, igualmente en el mismo capítulo de las anteriores, es de Fajardo para Juana Francisca, y está fechada en Caraballeda (litoral central venezolano) el 16 de septiembre de 1562. Esta carta es importante porque a través de ella nos informamos sobre la muerte de los padres de Juana Francisca, y de la tía Isabel la cacica. También informa que Juana Francisca ha estado muy activa como músico, y que ha sido discípula

de Luis de Milán, uno de los vihuelistas famosos. También le da noticias sobre la fundación del hato de San Francisco al sur de lo que hoy es Caracas, así como noticias varias sobre Alonso Andrea, con el mismo propósito de preparar las acciones para el último capítulo.

La última carta que está contenida en el capítulo cuarto está fechada en Santiago de León de Caracas, el 29 de julio de 1568, es decir, ya se indica tácitamente que la capital venezolana ya es un poblado. Está dirigida a Juana Francisca y firmada por Alonso Andrea de Ledesma, para informarlo sobre el fallecimiento de su primo Francisco Fajardo. Esta carta da pistas sobre una relación cercana que se establece entre la protagonista y el remitente.

Después no hay más cartas sino hasta el capítulo diez, *Santiago de León de Caracas*, cuando Juana Francisca le escribe a Miguel de Cervantes para contarle sobre la muerte de Ledesma. De esta forma el escritor se entera de este personaje, sus aventuras con los piratas, y los honores que recibió en su deceso. Está fechada en Caracas el 16 de julio de 1595. La carta tiene un fragmento convenientemente ilegible, en el cual pudo haber explicado cómo ella le hizo justicia a Ledesma y a su madre. Pero le insta a Cervantes que no vaya al Nuevo Mundo, que deponga sus intenciones de viaje.

La séptima y última carta es de Cervantes a Juana Francisca para responderle su misiva anterior: le indica que por los momentos no podrá ir a las provincias de ultramar, que ha debido conformarse con ser el recaudador de tercios y alcabalas, pero que su verdadera pasión es escribir poemas y relatos; y que gracias a los hechos que ella le ha confiado está imaginando escribir sobre algún caballero entre torpe y gracioso, entre soñador y visionario. Está fechada en Sevilla el 20 de abril de 1596.

II.5- La construcción de los dispositivos complementarios

Además de la trama central, de los cuentos y las cartas, *El cuaderno de Juana Francisca* contiene otros dispositivos gráficos y de texto que se insertan para complementar la diégesis, entendida esta como “el universo espacio-temporal en el que se desarrolla la historia” (Reis y Lopes, p. 64, citando a Genette). Estos elementos son los dibujos, las partituras, la dedicatoria y el epílogo.

II.5.1- Los dibujos

Estos dibujos se hicieron con el propósito de ilustrar, darle cara visible a los aspectos de la trama o subtramas a las que se refiere. También pretenden guiar al lector en su imaginario:

Figura 2

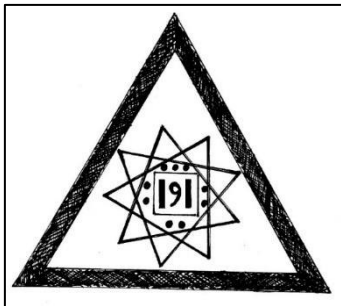
Representación de Juana Francisca con su guitarra



Nota. El personaje muestra su tiara de flores y su traje, además del medallón triangular, el mismo que recibió en su décimo tercer cumpleaños (Hernández, p. 9).

Figura 3

Representación del medallón triangular

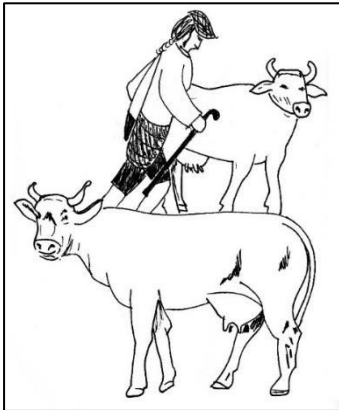


Nota. Este es el misterioso medallón triangular que recibió Juana Francisca en su decimotercer cumpleaños, que perdió en el asedio de los piratas, recuperó en Colombia y fue revelado su significado durante el regreso a Cubagua, en el penúltimo capítulo (Hernández, p. 42).

A continuación, los fondos que adornan las capitulares al inicio de los cuentos:

Figura 4

Dibujo para la capitular del cuento “Romance de las vacas”



Nota. Representa al carillejo y a las vacas que debe cuidar, que es de lo que se hace mención en la estrofilla.

Figura 5

Dibujo para la capitular del cuento “El enigma de los enamorados”



Nota. Representa a las aves y las plantas en las que se convirtieron los amantes.

Figura 6

Dibujo para la capitular del cuento “La harpa de Ludovico”



Nota. Representa al arpista Ludovico de Toledo con su célebre instrumento.

Figura 7

Dibujo para la capitular del cuento “Conde Claros, Señor de Montalbán”



Nota. Representa a Claros de Montalbán, con sus insignias y paramentos.

Figura 8

Dibujo para la capitular del cuento “Pavana de Aldonza”



Nota. Se ilustra a La Chinigua, el fantasma que se le aparece a los hombres solteros y los embruja, según la leyenda guaiquerí.

Figura 9

Dibujo para la capitular del cuento “Serafina de Castilla”



Nota. Representación de la protagonista del cuento.

II.5.2- Las partituras

Al final de cada cuento, Rodrigo Alvar incluye unas melodías destinadas a ayudar a Juana Francisca a “desenvolver” las manos, es decir, para practicar la ejecución de la guitarra. También se agregaron tres, escritas por la propia protagonista, que ambientan musicalmente las situaciones a las que se refieren dentro de la novela. De algún modo, estas grafías musicales doblemente ilustran tanto visual como musicalmente. El modo de escribir esa música es mediante la notación de tablatura, que consiste en un tetragrama en el que cada línea representa un orden (par de cuerdas) de la guitarra renacentista. De arriba hacia abajo corresponden a la cuarta, tercera, segunda y primera cuerda, respectivamente. Los números sobre las líneas indican el traste o división, el cero es la cuerda sin presionar o al aire. Los símbolos colocados encima de los tetragramas son las figuras de notas que indican la duración temporal de cada sonido. Este era el modo de representación de la música para instrumentos de mástil (guitarra, vihuela, laúd) a la manera española y napolitana durante el siglo XVI.

Estas melodías fueron escritas como variaciones o versiones sobre las músicas originales, como si Rodrigo Alvar de Rojas hubiera querido hacer esas melodías a su modo particular:

Figura 10

Partitura que acompaña al cuento “Romance de las vacas”

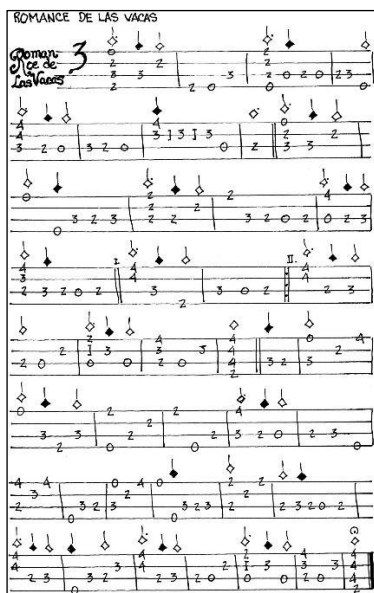


Figura 11

Partitura sobre la estrofa "Guárdame las vacas"

ROMANCE DE LAS VACAS CON LA PARTE PARA CANTAR

GUÁRDAME LAS VACAS CARI LLE JO Y BE SAR
TR HE SI NO BE SA ME TU A MI BE SA ME TU
A MI QUE YO TE LAS GUAR DA RE BE SA
ME TU A MI QUE YO TE LAS GUAR DA RE

AY NOTAS FALSAS CON PUNTO ECUVAQUE OBSERVAMS NON SOBEMAN TAMBEL

GUARDA
ME LAS
VACAS

Escrito en la Villa de Bogotá en el año de 1914 por el compositor colombiano Juan Pablo de la Cruz y publicado por el Sr. Juan Manuel de la Cruz y Sr. Juan Manuel de la Cruz.

Nota. En el cuento *Romance de las vacas*, se agrega esta parte con el canto y su acompañamiento en guitarra.

Figura 12

Partitura de "Romance del Conde Olinos con diferencias"

EL ENIGMA DE LOS ENAMORADOS

Romance
del Conde
de Olinos
con diferen-
cias

Diferen-
cia de
Poic Tou

Nota. Esta notación acompaña al cuento *El enigma de los enamorados*.

Figura 13

Segunda página de la partitura “Romance del Conde Olinos con diferencias”

Musical score for guitar, showing the second page of the piece "Romance del Conde Olinos con diferencias". The score consists of six systems of music. The first system has a treble clef and a common time signature. The second system has a treble clef and a common time signature. The third system has a treble clef and a common time signature, with the instruction "Otra, dice rencia, por otra parte." written above the staff. The fourth system has a treble clef and a common time signature. The fifth system has a treble clef and a common time signature. The sixth system has a treble clef and a common time signature, ending with a double bar line and a repeat sign. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Figura 14

Partitura que acompaña al cuento “La harpa de Ludovico”

Musical score for guitar, titled "LA HARPA DE LUDOVICO DE TOLEDO". The score consists of six systems of music. The first system has a treble clef and a common time signature, with the instruction "Fantasía de la harpa de Ludovico de Toledo" written above the staff. The second system has a treble clef and a common time signature. The third system has a treble clef and a common time signature. The fourth system has a treble clef and a common time signature. The fifth system has a treble clef and a common time signature. The sixth system has a treble clef and a common time signature, ending with a double bar line and a repeat sign. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Figura 15

Segunda página de la partitura que acompaña al cuento “La harpa de Ludovico”

This musical score is for guitar and consists of seven staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). There are also dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score concludes with a decorative flourish and the text 'CIVBAGVA MDCXXIII' and 'D. Rodrigo A. de Rojas'.

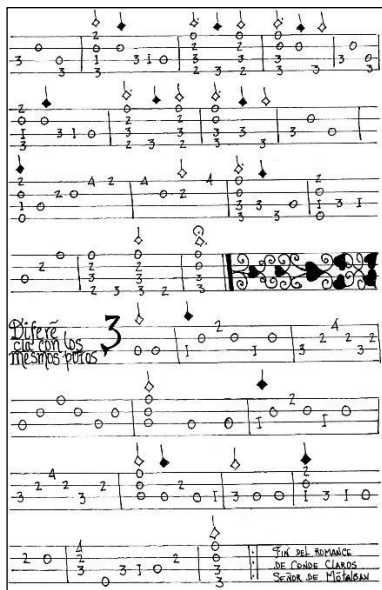
Figura 16

Partitura que acompaña al cuento “Conde Claros, señor de Montalbán”

This musical score is for guitar and is titled 'ROMANCE DEL CONDE CLAROS'. It consists of seven staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings. There are also dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score concludes with a decorative flourish and the text 'CIVBAGVA MDCXXIII' and 'D. Rodrigo A. de Rojas'.

Figura 17

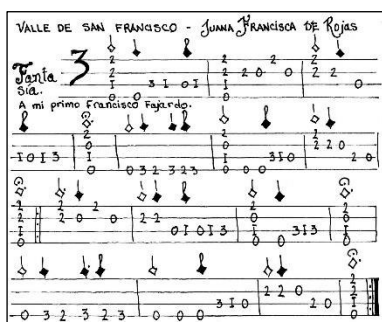
Segunda página de la partitura que acompaña al cuento “Conde Claros, señor de Montalbán”



A continuación, se incluyó en el cuerpo de la novela una melodía que, si bien no pertenece al conjunto de temas musicales que acompañan los cuentos, ilustra musicalmente una situación: se trata de una fantasía que Juana Francisca le dedicó a su primo Francisco Fajardo a partir de una carta que ella recibió de él. Vale decir que, en este contexto también se utiliza el mecanismo de la narración en niveles: el primer nivel representado por Fajardo, autor de la carta, y el segundo nivel la partitura que “responde” al mensaje dado en la carta. Según la trama de la novela, esta melodía formará parte del cuaderno (Hernández, p. 160).

Figura 18

Partitura de “Valle de San Francisco”, dedicada a Francisco Fajardo



La música para el cuento Serafina de Castilla, titulada *Danza a la Serafina de Castilla*, está representada en la ilustración que sigue, y que igualmente fue un ejercicio

que realizó Rodrigo Alvar a partir de las peripecias de Don Hernando (Hernández, pp. 177 y 178).

Figura 19

Partitura que acompaña al cuento “Serafina de Castilla”

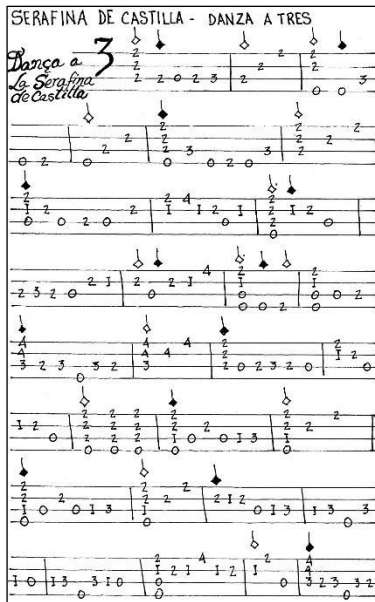
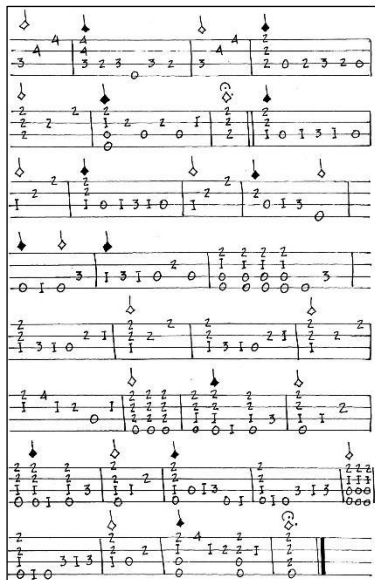


Figura 20

Segunda página de la partitura que acompaña al cuento “Serafina de Castilla”



Así como Juana Francisca le dedicó una fantasía a su primo Fajardo, hizo lo propio con *Giggi*, un perro que se convirtió en su guardián durante la última temporada de su estadía en Florencia. También quiso rendirle un homenaje a la ciudad que la recibió con

el *Preludio a Sevilla* (Hernández, pp. 196 y 204, respectivamente). Ambas obras también se sumaron al cuaderno posteriormente.

Figura 21

Partitura de “Romãce de Giggi, un perro fiorentino”

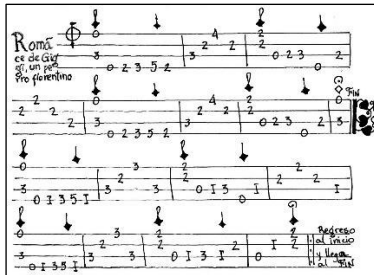
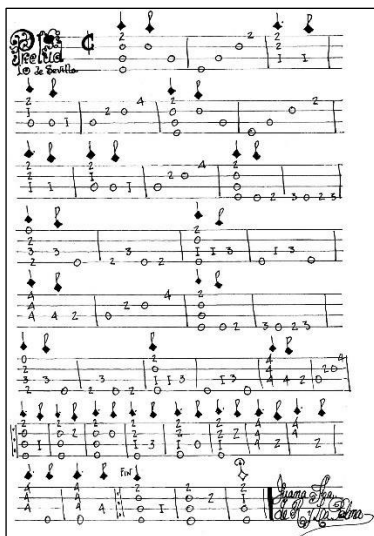


Figura 22

Partitura de “Preludio a Sevilla”



La última partitura de la novela corresponde al homenaje que hace Rodrigo Alvar de Rojas a su amada esposa Aldonza. Él señala en el cuento que su mujer, cuando le traducía los relatos y leyendas de su etnia, se movía al compás de una danza, parecía volar, y precisamente esa imagen de la persona que gesticula como si aleteara la representa en la *Pavana y Gallarda de Aldonza* (Hernández, pp. 230 y 231):

Figura 23

Partitura que acompaña al cuento “Pavana de Aldonza”

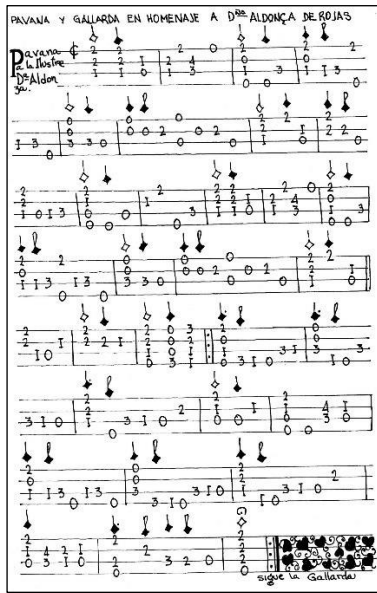
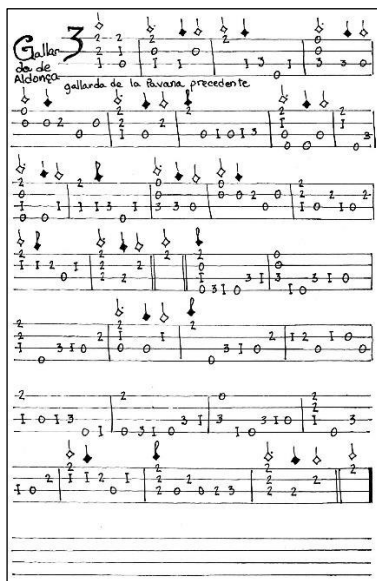


Figura 24

Partitura de la “Gallarda de Aldonza”



Nota. Esta es la segunda página de la partitura de la *Pavana de Aldonza*.

II.5.3- Dedicatoria y epílogo

Una novela cuyas características dan origen a una investigación sobre la transtextualidad no ostenta una dedicatoria y un epílogo de manera inocente. En el caso de la dedicatoria, se establece un guiño acerca del mecanismo de la écfrasis auditiva, descrito en el apartado II.1.1 de este capítulo: “A Alejo Carpentier, porque sin su

Concierto Barroco, la música renacentista de Juana Francisca habría sido imposible. Anacronismo mediante”. Significa que varios de los momentos musicales que el lector observará corresponden a esa forma de describir la música. Sobre el “anacronismo mediante” se quiere indicar que los momentos descritos en *Concierto Barroco* son posteriores (siglo XVIII) a los que se describen en *El cuaderno de Juana Francisca*. Con lo cual se vuelve a establecer un guiño con la veracidad de los hechos de ficción.

El epílogo, por su parte, coloca a la gitana Zita en el plano temporal del siglo XXI, ya que ese texto está fechado en 2010. Narra la autora en primera persona y se sitúa como testigo de un hecho, la presentación de la colección de cartas de A. Monasterios y de un curioso cuaderno de música y de cuentos del siglo XVI escrito en Cubagua. Al ser quien narra una periodista, comprometida por oficio con la verdad y la objetividad, y además especialista en música antigua, cabe la duda acerca de la verosimilitud de los documentos que se presentan, con lo cual se deja en el ambiente la incertidumbre sobre toda la trama presentada en la novela.

II.5.4- La sextina

El último dispositivo complementario es una sextina. De acuerdo con Quilis (1975, p. 130), es una forma poética compuesta por seis estrofas y una contera; cada estrofa tiene seis versos no rimados que finalizan en una palabra, y que se repite en un orden determinado. Adicionalmente

estas seis palabras tienen que aparecer forzosamente en la contera. El esquema de una sextina sería el siguiente: primera estrofa ABCDEF, segunda estrofa FAEBDC, tercera estrofa CFDABE, cuarta estrofa ECBFAD, quinta estrofa DEACFB y sexta estrofa BDFECA, y la contera AB, DE, CF (Quilis, p. 130).

En el caso de nuestro dispositivo, su autor es don Luis Felipe de Andújar, músico y poeta, y esposo de la nieta de la protagonista, Juana María de Carvajal y Andújar. Para su escritura se utilizaron las palabras “Cubagua”, “guitarrilla”, “relatos”, “mestiza”, “Quijote” y “experiencia”, y sigue la disposición formal de esta estructura poética. Está fechada en 1620, es decir, veinticinco años después de la muerte de Juana Francisca, y expone la vida de la mestiza, su nacimiento en Cubagua, el maremoto, cómo conquistó al mundo con su guitarrilla y, especialmente, la inspiración a Cervantes sobre *Don Quijote de la Mancha*. Lo último tiene asidero lógico, porque Juana María se quedó con la última carta, la que envió Miguel de Cervantes a su abuela:

Se dice de una mestiza llamada Juana Francisca

Sextina compuesta por el músico y poeta don Luis Felipe de Andújar, en honor a la abuela de su señora esposa doña Juana María de Carvajal y Andújar, nieta de la honorable guitarrista doña Juana Francisca Rojas y Paraguarime de la Palma. Año del Señor de 1620.

Un maremoto estremeció a Cubagua
y Juanica perdió su guitarrilla
como también su libro de relatos
que le dio el padre a su hija la mestiza,
viajera del mundo que vio al Quijote
fue el Renacimiento grande experiencia.

Era una joven de poca experiencia
nativa de la pequeña Cubagua
ilusión de perlas, como el Quijote,
vencía monstruos con su guitarrilla,
la espada sonora de la mestiza
que encontraba consuelo en los relatos

Y de tanto leer esos relatos
Juana Francisca ganó en experiencias
pero no envejecía la mestiza
crecida y criada en la isla de Cubagua,
donde aprendió a tañer la guitarrilla,
donde vio cómo inspirar al Quijote.

¿Cómo nació de verdad el Quijote?
Cervantes bebió en diversos relatos
y en muchos sonaba la guitarrilla
pero pudo más tener la experiencia
que un imaginario mundo en Cubagua
lleno de mitos y gente mestiza.

Concentra el saber la raza mestiza
la sabiduría es de don Quijote
quien nunca podría hablar de Cubagua
aunque perseguía con sus relatos
mostrar al mundo una vasta experiencia
e imaginar un son de guitarrillas.

Don Rodrigo enseñó la guitarrilla
a Juana Francisca su hija mestiza
transmitía así su gran experiencia
e inspiró sin querer a Don Quijote
escribiendo de música y relatos
avivados por la luz de Cubagua.

Sonaba en Cubagua la guitarrilla
contaba relatos a la mestiza
de un tal Quijote y de sus experiencias.

El propósito de este último dispositivo era hacer una gran conclusión a la obra que había finalizado, a la vez de hacer un homenaje a los poetas del Siglo de Oro español.

Como se desprende de todo lo anterior, tenemos una obra calificada dentro de la nueva novela histórica construida sobre una trama central, cronológica, narrada en tercera persona por un cronista, enlazada con un conjunto de relatos y de cartas que enriquecen y explican aspectos de la trama. A su vez, todo el texto está basado en lo musical, desde la necesidad de dar respuesta sobre el origen de unas melodías populares renacentistas, y en el deseo por enlazar al personaje principal con hechos reales, como la existencia de Nueva Cádiz y la muerte de Alonso Andrea de Ledesma. Esta novela se relaciona con las obras de Carpentier, Núñez y Dumett por la cercanía con las temáticas, son obras de ficción histórica, comparte con *Concierto Barroco* de Carpentier la descripción de hechos musicales; y con *Cubagua* comparte la similitud de escenarios. A su vez, las obras de autores como Joyce, Hemingway, o García Márquez, entre otros, ayudan a caracterizar por semejanza u oposición a *El cuaderno de Juana Francisca*.

En el próximo capítulo se verán con más detalles los mecanismos de transtextualidad con los que funciona la novela objeto de esta tesis.

CAPÍTULO III

CASOS DE TRANSTEXTUALIDAD

EN EL CUADERNO DE JUANA FRANCISCA

Como ya hemos visto en el capítulo precedente el modo como se construyó el cuerpo de la novela, en éste se van a examinar los casos de transtextualidad contenidos en *El cuaderno de Juana Francisca*. En este sentido, extraemos ejemplos de la novela referidos a las categorías de la intertextualidad (cita, alusión, plagio), paratextualidad, architextualidad, metatextualidad, hipertextualidad (transformación, imitación, transmodalización, parodia, pastiche); así como de las écfrasis (auditivas). Porque como bien lo apunta Genette, “las diversas formas de transtextualidad son, a la vez, aspectos de toda textualidad y, en importancia y grados diversos, clases de textos” (Op. Cit. p. 18).

Para organizar el capítulo, se usará la disposición propuesta por Genette, de acuerdo con “un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación [sic] y de globalidad” (Op. Cit. p.10), esto es: intertextualidad (cita, plagio, alusión), paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad, a los que agregaremos las categorías de García Bedoya (2019) explicadas en el primer capítulo: contexto, pretexto y antetexto, porque nos ayudan a tener una visión completa de la transtextualidad.

Para efectos de esta tesis, se está empleando la edición de *El cuaderno de Juana Francisca* (Hernández, 2020) citada en las referencias. En adelante, para indicar la cita a la novela objeto de esta tesis, se emplearán las siglas ECJF.

Es menester advertir que las categorías de la transtextualidad no son rigurosamente taxativas: encontraremos que un ejemplo que ilustra una intertextualidad de algún tipo puede ilustrar igualmente una hipertextualidad por parodia. Es decir, un mismo ejemplo puede servir para varios casos de transtextualidad.

III.1- Intertextualidad

De acuerdo con lo establecido en el quinto acápite del primer capítulo, la intertextualidad es un diálogo de textos, relación de coexistencia entre dos o más textos, mosaico de citas, en fin, tal como acertadamente titula Genette su libro, un palimpsesto.

Ninguna obra, en lo que va del siglo XXI, es absolutamente libre y original, desprovista de referencias. Nuestra obra por supuesto, no escapa, y observamos que la primerísima intertextualidad es con la historia misma. La diégesis se acomoda en el siglo XVI, y con las decoraciones que nos provee la historiografía, se han amoblado, en términos de Eco, las diversas situaciones que ocurren en *El cuaderno de Juana Francisca* (ECJF). De este modo, la novela como ficción histórica se ha valido de hechos reales ocurridos para hacer verosímil la trama.

III.1.1- Intertextualidad por cita

Genette define la cita como la coexistencia de dos o más textos “con comillas, con o sin referencia precisa” (p. 10). En primer lugar, hay cuatro citas a *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes: al comienzo del cuento *La harpa de Ludovico*, que evoca el inicio de la obra cervantina: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme” (Cervantes, 1999. Cap. I) por “En algún lugar de La Mancha, de nombre Guadalajara...” (Hernández, p.83).

La segunda se refiere al nombre de dos personajes, Aldonza y Sancho, y, consecuentemente, a ciertos rasgos en sus respectivas psicologías que también se encuentran en la obra de Cervantes: Aldonza es prudente, a veces un poco dispersa, y es idealizada por su marido, con la salvedad de que esa idealización no va a recibir el nombre de Dulcinea, a pesar de que en algún momento, el marido relata: “se le eligió el nombre cristiano de Aldonza, que según me refirió el preste Antonino, tiene un sentido y una historia muy bella, porque su nombre es como decir ‘la dulce’”. (Hernández, p.141). Con Sancho, se trata de un hombre bonachón, goloso, muy hábil como músico y poseedor de un excelente sentido del humor.

La tercera cita es directa de los siguientes versos de Cervantes: “¿A quién irá mi doloroso canto,/ o en cuya oreja sonara su acento/, que no deshaga el corazón en llanto?/ (...) Serenísima reina en quien se halla/, lo que Dios pudo dar a un ser humano:/ amparo universal del ser cristiano,/ de quien la santa fama nunca calla/...” (Hernández, p.179), por cierto declamados en la novela por el mismísimo don Miguel.

La cuarta cita se refiere a la inclusión de la sextina *Se dice de una mestiza llamada Juana Francisca* al final de la novela, tal como Cervantes incluye obras líricas entre sus obras narrativas. En ECJF se ha cambiado el lugar, porque en la obra cervantina los poemas están al comienzo. De igual modo, hacen ver que los poemas (tanto en Cervantes

como en nuestra obra) han sido escritos por otros, por lo que también esta sextina entrará en otras categorías transtextuales.

Otras citas textuales son los versos del *Infierno* de Dante, recitados en la lengua original: “*Temp'era dal principio del mattino/, e 'l sol montava'n sù con quelle stelle/ ch'eran con lui quando l'amor divino/ mosse di prima quelle cose belle;/ sì ch'a bene sperar m'era cagione/ di quella fiera a la gaetta pelle*” (Hernández, p.190). La traducción dice lo siguiente: “Entonces comenzaba un nuevo día, / y el sol se alzaba a la par que las estrellas/ que junto a él el gran amor divino/ sus bellezas movió por vez primera;/ así es que no auguraba nada malo/ de aquella fiera de la piel manchada”.

Los otros versos citados son de Petrarca: “*Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora/ co la fronte di rose et co' crin' d'oro, / Amor m'assale, ond'io mi discoloro,/ et dico sospirando: Ivi e Laura ora*” (Hernández, p.192), y que puede traducirse así: “Cuando veo el alba descender del cielo/ con la frente de rosas y la crin de oro,/ Me asalta el amor, por lo cual me descoloro,/ y digo suspirando: Laura ya está ahí”.

En el cuento *Conde Claros, Señor de Montalbán*, hay una cita textual al *Romance del Conde Claros*, de autor anónimo: “Medianoche era por filo, los gallos querían cantar, Conde Claros con amores no podía reposar” (Hernández, p.114).

Finalmente, se citan los endecasílabos que Juan de Castellanos le dedicó a Cubagua (Castellanos, 15000):

La isla de Cubagua nos enseña/ este natural cambio claramente;/ la cual aunque es estéril y pequeña, / sin recurso de río ni de fuente, / sin árbol y sin rama para leña/ sino cardos y espinas solamente, / sus faltas enmendó naturaleza/ con una prosperísima riqueza, / pues sembró por placeres principales/ que están a sus riberas adyacentes, / gran copia de riquísimos ostiales/ de do sacan perlas excelentes. (Hernández, p. 212).

III.1.2- Intertextualidad por plagio

Definida esta forma de intertextualidad como una copia literal, entre el texto del citado cuento sobre el Conde Claros, hay copias literales al romance, en particular con las descripciones de las ropas del personaje: “se fijó en el apuesto joven vestido con jubón de seda aforrado en zarzahán, lujosas calzas de grana y borceguís de cordobán” (Hernández, p.115). Este ejemplo podría también ser por alusión, porque, en efecto, el pasaje está inscrito en el marco del cuento que alude directamente al Conde Claros y sus hazañas.

III.1.3- Intertextualidad por alusión

Genette señala que este tipo de intertextualidad es “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones” (Op.Cit. p.11). Enumeramos los siguientes casos: así como hay intertextualidad por cita con el inicio del cuento *La harpa de Ludovico*, éste también puede considerarse por alusión a la obra cervantina.

Alusión al poema *Mi padre el inmigrante* del poeta venezolano Vicente Gerbasi (1913-1992), en cuyos versos se reitera la frase “Padre de mi poesía”, en el inicio del párrafo: “Padre mío y de mi música...” (Hernández, p. 166). En este caso, la autora utilizó deliberadamente esa frase referida a la obra de Gerbasi.

En el cuento *Serafina de Castilla*, los enredos del personaje don Hernando, supuesto autor de la comedia, aluden a los enredos que se suscitan en la *Comedia Serafina* (1521) de autor anónimo.

También se observan alusiones directas con dos obras narrativas del siglo XX, tratadas en los siguientes acápites: *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier y *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez.

III.1.3.1- Alusiones a *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier

En el segundo capítulo definimos la écfrasis auditiva como el mecanismo que empleó Carpentier para construir los momentos musicales de su obra. En este acápite se considera a esa forma ecfrásica como intertextualidad por alusión. Al respecto, conviene citar a Pimentel (2018) cuando señala la écfrasis es una forma de la intertextualidad debido a la relación entre el texto verbal y el objeto –plástico para Pimentel, auditivo para efectos de esta investigación– “lo cual permite extender el texto a una relación intersemiótica, y, puesto que el texto verbal asume la representación del objeto plástico (en este caso auditivo), al que lee como si fuera un texto, la relación también se plantea como intertextual” (p. 3), y agrega que ese texto ecfrásico surge de la descripción, es decir, representar lo no verbal (ib.).

Pasamos a mirar los ejemplos de estas alusiones por écfrasis auditivas a *Concierto Barroco* y cómo se recrean los siete encuentros musicales a la manera del autor cubano:

1. En el cuento *La harpa de Ludovico*, cuando se da el enfrentamiento de arpas entre Ludovico y Satán:

El hombre de negro pasó los dedos por su harpa, y el sonido más brillante y puro encendió el lugar. Ludovico no se resistió al reto, y entre ambos comenzaron a tañer y tañer. Sonaron fantasías, romances, redobles, gigas, villancicos y gallardas, hubo gente que se sintió impelida a bailar, y así las gentes bailaban y celebraban el reto de los harpistas, ora con palmas, ora con panderos. El hombre de negro comenzó a tañer unos sones muy brillantes y llenos de gozo, y cuando parecía que iba a derrotar a Ludovico de Toledo, éste se puso con otros sones, colocando un dedo en la base de alguna de las cuerdas para producir notas falsas que el instrumento prohíbe, las gentes se alborotaron aún más, como si esos sonidos tuvieran un conjuro, o emanara dellos un elixir de delirios, y así comenzaron a cantar y aupar a Ludovico. En esta vez, las gallardas y fantasías con redobles y falsas se hicieron más y más rápidas. Yo sentí que me mareaba y me perdía entre el torbellino de sonidos... (Hernández, pp.89 y 90)

2. En el cuento *Conde Claros, señor de Montalbán*, cuando se habla de las condiciones vocales del joven:

Sí, Claros de Montalbán cantaba de un modo tal, que toda la región de Aquisgrán enmudecía ante aquella voz. Como la villa del Conde estaba rodeada de leves colinas, cada noche que Claros tomaba el psalterio para acompañar su canto, la campiña se recogía en el silencio. Parecía que ni las bestias ni los hombres, ni siquiera los niños de pecho emitían el menor sonido. Entonces, el canto grave del joven Claros se impregnaba de noche y las colinas hacían eco de la voz. Algunas señoras estaban convencidas de que las flores nocturnas abrían sus pétalos para dejar que sus aromas embriagaran aún más la nocturnidad, como si la voz de Claro las hubiera hechizado. (Hernández, pp. 116 y 117)

3. Luego de la reunión de los vihuelistas, Aldonza toma la iniciativa de cantar:

[...] la voz de doña Aldonza llenó el recinto. Don Rodrigo nunca la había escuchado cantar de ese modo, parecía que del fondo de su alma estaban emergiendo los sentimientos más hondos que había ocultado durante toda su vida, eran cantos de nostalgia, que combinaban la lengua española con la nativa, eran versos de navegantes que esperan ver surgir desde el horizonte marino la esperanza, y los nobles sentimientos, como si estas cualidades fueran capaces de transportarse en canoas, eran aires de pasión y lejanías, y en cada respiro de la matrona, el rasgueo de las cuerdas enmudecía a los vihuelistas más consumados del reino español (Hernández, p. 137)

4. En el momento en el que Juana Francisca y Miguel de Cervantes danzan *La Serafina*:

La línea melódica se dibujó como arabescos por el salón, y se multiplicó en los espejos y los candiles. La guitarra anunció el tema como un prólogo, que luego se detenía en leves rasgueos aprovechados por los panderos para marcar el ritmo, seguían los demás instrumentos cantando con deleite, y los danzantes marcaban la coreografía con estilo y elegancia. [...] La música de *La Serafina* parecía formar parte de la arquitectura del palacete. No había límites ni distancias entre los objetos, los manjares, los músicos y las personas. Juana Francisca y don Miguel de Cervantes bailaban y marcaban el compás, mientras el resto de los danzantes giraba en torno al salón (Hernández, pp. 170 y 171)

5. Cuando están en Florencia, los músicos se disponen a ofrecer una velada musical:

Galilei miró a los músicos, y sin objetar todos se pusieron bajo su mando. Un preludeo acompasado desperezó los ánimos, primero la sucesión de acordes alertó lo que estaba por venir y en seguida, la escala ascendente de notas recorrió la atmósfera del lugar, seguía en ascenso como en espiral, y cuando ya estaba al borde del abismo, comenzó un descenso vertiginoso hasta que se detuvo en un lago de melodías balsámicas, acordes extraños que buscaban acomodo en el oído conforme resolvían en un modo conocido. Paquito marcaba el ritmo, el arco de la viola da gamba de donn'Isabella daba la secuencia de un sutil bajo continuo y la pavana de Thoinot Arbeau discurrió para invitar a los Médici y a los Bardi a seguir con pasos de baile el suntuoso pasacalle. La voz de Caccini cubrió de delicadas notas los versos de aquel que deposita su vida en los ojos de la bella amada. Galilei miró a Sancho y éste comenzó a hacer diferencias que Caccini captaba intuitivamente. Así, voces e instrumentos hipnotizaban mientras la dulzura de la flauta y el bajón colmaban de contrapuntos que contrastaban con los diálogos de las cuerdas pulsadas. Calló la voz humana, y Caccini optó por su laúd para incorporarse a la orquesta, y la música inundó la noche de contrastes sonoros, explosiones de rasgueos, notas que morían con el aliento de los intérpretes, cambió el *tempo* a movimientos más rápidos y los danzantes se acoplaron diestramente, donn'Isabella advirtió el movimiento lejano de su sirviente, quien arrastraba una especie de alfombra, cuando hacía tiempo debió integrarse al grupo con el virginal. La distracción fue captada por Galilei y Sancho, Paquito erró el ritmo y Juanica se apresuró para seguir con la melodía junto al resto de los instrumentistas. No cabía duda de que Giuseppe tramaba algo. El leve traspies fue

superado incluso por los danzantes, la atmósfera se llenó de una rara armonía disonante e intrigante, los rostros no eran de los que gozan la música sino de los que debían tocar porque ya habían comenzado. Galilei, Sancho y Di Lauro, acaso los más diestros, se miraron y resolvieron en una fantasía de primer tono, como para volver a acomodar los ánimos, donn'Isabella respondió con un quejido de su viola, y sostuvo la nota tanto como la longitud del arco se lo permitió, mirando con desaffo al trío de los diestros. Juanica intuyó el duelo y soltó un redoble brillante en escalas descendentes, y al no tener notas más graves en su guitarra, Caccini decidió apoyarla con los bordones de su laúd, para luego ponerse de pie e improvisar una melodía sobre las armonías que se tejían, musicalizando versos del *Inferno* de Dante: “*Temp'era dal principio del mattino/, e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle/ ch'eran con lui quando l'amor divino/ mosse di prima quelle cose belle;/ sì ch'a bene sperar m'era cagione/ di quella fiera a la gaetta pelle/*”. Entonces se sintieron los súbitos acordes del virginal, como si Giuseppe di Caldine siempre hubiera estado con el conjunto orquestal. (Hernández, pp. 189 y 190)

6. Un segundo concierto en Florencia:

Don Sancho comenzó a improvisar una melodía que llamó jocosamente *Sono il nonno*, a la cual se plegaron los demás músicos. En un momento, Virginia da Ponte dejó la flauta a un lado, se puso de pie, y miró a su auditorio explotando de emoción y con los ojos llenos de lágrimas, respiró profundamente y de su voz salieron los versos amorosos que Francesco Petrarca alguna vez le dedicó a Laura, “*Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora/ co la fronte di rose et co' crin' d'oro,/ Amor m'assale, ond'io mi discoloro,/ et dico sospirando: Ivi e Laura ora (...)*”, y don Sancho y el signore Di Lauro mantuvieron el sustento armónico de la poesía, haciendo que la música misma abrevara del arrebatado lírico. Entretanto, donn'Isabella deslizó el arco y Luigi della Toscana la siguió con acordes rasgueados, con lo cual el tramado armónico parecía un vitral colorido de sonidos. Luigi no se contuvo y le lanzó un beso al aire a donn'Isabella, que ella atajó con una sonrisa iluminando su rostro de *madonna* renacentista. La música continuó sonando, y donn'Isabella depositó su instrumento al costado de su asiento, y con mucha parsimonia salió por la puerta más cercana, se volteó y miró a Luigi. A los dos minutos, Luigi colocó la guitarra recostada a la pared, y salió un poco a gachas, con lo cual no fue advertido, ni siquiera por Giuseppe quien seguía concentrado en las teclas de su virginal. Sin embargo, Paquito, que sospechaba de todo lo que acontecía con el extraño sirviente y su ama, no dejó de mirar los movimientos producidos. Siguió al conjunto musical simulando concentración, hasta que se produjo la coda que anunciaba el inevitable final. (Hernández, pp. 192)

7. El último momento donde se aprecia la intertextualidad con el estilo de Carpentier es cuando se da el dúo entre Juana Francisca y Rosalía:

[...] y todos celebraron la gracejada, que fue aprovechada por la esclava Rosalía cuando entró al salón llevando un curioso instrumento redondo, bellamente tallado con símbolos desconocidos. No era un tambor, era una caja de resonancia y sobre la tapa tenía ajustadas unas varillas de metal dúctil, “mis ancestros de África lo llaman *k'leimba*”. Rosalía comenzó a tañerlo y la estancia quedó envuelta en una dulce magia, era un sonido de agua goteando, cantarín y rítmico, y la mujer se movía como si fuera parte del instrumento, una danza acompañada, tierna y sensual. Juanica no se resistió y tomó su guitarra para seguir la música de Rosalía, y el dúo entretejió una melodía extraña y fascinante a la vez, los puntos de la guitarra o los leves rasgueos se unían a las gotas rítmicas del metal, y no hubo quien se resistiera al embrujo de la mestiza y la negra. (p. 251)

III.1.3.2- Alusiones a *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez

También se hallan alusiones a la novela de Núñez (1930), y como son de forma más directa con frases o pasajes de *Cubagua*, se presentan en un cuadro comparativo:

Cuadro 2

Comparación de alusiones entre “El Cuaderno de Juana Francisca” y “Cubagua”

<i>El Cuaderno de Juana Francisca</i>	<i>Cubagua</i>
“...el comercio del apreciado aceite de piedra” (p. 51)	“Desde Cubagua remitían a España un betún muy solicitado para usos medicinales” (p.40).
“Los que se sumergían al servicio de los comerciantes explotadores, fueron marcados con una C en su frente grabada con hierro y fuego para no olvidar jamás que ellos eran esclavos de Cubagua” (p. 17)	“Más tarde unos soldados traen braserillos y encienden sus hierros con una C al extremo, que imprimen al azar en la carne oscura” (p. 67)
El relato del maremoto (pp. 11 a 14) y la descripción de la asolada de los piratas (pp. 44 a 49).	“Nueva Cádiz fue sacudida por tormentas y terremotos, atacada por los piratas y los

	caribes. Cuando cesó el tráfico de esclavos los vecinos huyeron...” (p.83).
La colección de cartas insertadas en la novela, encontradas en la Biblioteca Nacional de Caracas.	Tales cartas aluden a los “manuscritos, pertenecientes a la biblioteca del convento. Estaban grandemente deteriorados por la humedad y el abandono, lo cual hacía muy difícil su lectura...” (p. 107)
El cuento <i>La pavana de Aldonza</i> relata mitos guaiqueríes (p 139 a 143 y 227 a 229)	En el capítulo VI, <i>El areyto</i> (pp. 117 a 126) se narran esos mitos de la etnia guaiquerí.

III.2- Paratextualidad

En el acápite II.4 nos referimos a la construcción de los dispositivos complementarios, y que en el marco de este tercer capítulo los definiremos como paratextos, es decir, todo aquello que no está en el texto propiamente dicho, pero está en conexión con él. Es decir, son aspectos que podrían ser vistos como aditamentos prescindibles, como extras, pero que sin ellos la obra no está acabada. Pensemos en los epígrafes que Umberto Eco colocó en *El péndulo de Foucault*, en hebreo, en fórmulas matemáticas... con toda certeza, la mayoría de los lectores debió haberlos pasado por alto, y, aunque así sea, forman parte de la unidad del libro, pues sin ellos, todo lo que se narra en esa novela carecería de sentido. Igualmente, con la disposición en diez partes, que coinciden (¿coincidencia?) con las diez *sefirot* del árbol de la vida.

En ECJF tenemos los dibujos, uno referido a Juana Francisca, otro al medallón triangular, y los restantes como motivos de las capitulares con las que inician los cuentos.

Otro elemento paratextual es la distinción tipográfica: *Times Roman* normal para el texto de la novela, *Arial* para los cuentos y *Times Roman* en cursiva para las cartas.

El diseño de la portada, tal como puede verse en la plataforma de Amazon, donde se publicó la novela y se distribuye, presenta una fotografía a color que muestra a una mujer ataviada a la usanza del siglo XVI (con colores que se describen como parte del vestuario del personaje principal) y sosteniendo una guitarra renacentista. En su cuello, un collar de perlas barrocas (las perlas irregulares desechadas por los comerciantes, pero apreciadas por el personaje). En la portadilla, otra fotografía similar, pero en diferente

posición. Estas dos fotografías, deliberadamente bajo una estética *kitsch*, pretenden mostrar que algo (todo o una parte) de lo que se relata en ese libro es verdadero:

Figura 25

Portada de la novela



Figura 26

Portadilla de la novela



Otro elemento paratextual es el conjunto de partituras, ya descritas en el acápite II.4.2, y tienen la intención de reforzar la pretendida veracidad: el título de la novela hace alusión a un cuaderno de música y hazañas, por tanto, si hay hazañas, también deben verse las músicas. De paso, esas músicas suenan, es decir, no son meros adornos: si un músico versado en la notación antigua lee esas músicas, las puede interpretar, incluso en una guitarra moderna.

La dedicatoria y el epílogo, descritos en el acápite II.4.3, dan cohesión a la trama: la primera advierte que habrá música descrita en palabras, y el segundo hará el cierre de la diégesis. De igual forma, la sextina, revisada en el acápite II.4.4, pretende dar la idea de que lo vivido por Juana Francisca fue tan destacado, que se le dedicó un poema.

En síntesis, estos paratextos buscan impresionar al lector, como si fueran pruebas de veracidad, de certeza, y que forman parte de la urdimbre cómplice entre autora y lector.

III.3- Metatextualidad

Si Genette define la metatextualidad como la relación entre dos textos en la cual un texto habla del otro, a veces sin citarlo o sin nombrarlo, en el caso de *El cuaderno de Juana Francisca* su primera metatextualidad es con las reseñas hechas a la obra, como la que figura en la página de Amazon donde se distribuye el libro.

Otra metatextualidad es la entrevista que nos hicieron en el periódico *El Universal* de Venezuela, a cargo de la periodista Maritza Jiménez (2020), a propósito de la edición de la novela, en la que hacemos referencia a esa obra y a otros aspectos de nuestra poética.

III.4- Hipertextualidad

Arribamos al modo transtextual más rico, la hipertextualidad, al que Genette dedica su libro *Palimpsestos*, “porque es de ella y sólo de ella de la que vamos a ocuparnos en este trabajo” (p. 14). En el primer capítulo se definió esta categoría como la relación entre dos textos, tal que hay un texto de partida o hipotexto del cual se derivará un texto de llegada o hipertexto. Veremos cómo ciertos hipotextos dieron origen a parte de la trama central y a los seis cuentos.

III.4.1- Hipertextualidad en la novela

El principal hipotexto en toda la novela es la historia, en tanto relato de los acontecimientos políticos, socioeconómicos y culturales, tal como se ha definido en el primer capítulo citando a Le Goff (1991).

Estos momentos, concretamente son: el maremoto del 25 de diciembre de 1541 (Hernández, p.11), la descripción de la vida en la isla de Cubagua y la explotación perlífera (Hernández, pp. 16 a 19), luego con el asalto de los piratas a Cubagua en 1543 (Hernández, pp. 46 a 48), la llegada de los primeros instrumentos a la ciudad de Nueva Cádiz en 1528 (Hernández, pp. 33 y 34). Las idas y venidas de Francisco Fajardo y de su madre, la cacica Isabel (Hernández, pp. 146 a 150, 153 a 157), la muerte de Alonso

Andrea de Ledesma (Hernández, pp. 271 a 277). Los hipertextos, en estos casos, se refieren a que la narración transcurre directamente en esos momentos.

Pero, adicionalmente, hay otro tipo de hipertextualidad con la historiografía, y son los puntos en los cuales se desarrollan eventos gracias a las grietas históricas, es decir, momentos reales pero que no han sido descritos con exactitud, y que nos permitieron ficcionalizar para narrar y entrapar al lector sembrando la duda sobre sus certezas respectivas. Estos momentos son los siguientes:

1. La nación de los guaiqueríes. Se trata de una etnia nativa del oriente venezolano, cuyos hombres fueron esclavizados para la explotación de las perlas. Algunos de sus miembros fueron tratados con cierta benevolencia. Nos aprovechamos de esa circunstancia para construir el personaje de Aldonza, la madre de Juana Francisca, respetada por los españoles por ser la hija de un cacique y hermana menor de Isabel (personaje histórico) (Hernández, pp 35 a 38, y 224 a 235). Como hay pocos datos sobre esta etnia, salvo los aportados por las investigaciones antropológicas de Cecilia Ayala Lafée (artículos registrados en la bibliografía), pudimos ficcionalizar en este sentido, e incluso hasta recrear el idioma, los nombres de las personas que debieron ser los antepasados de nuestros personajes y que no figuran en ninguna historiografía.

2. El poeta y cronista de Indias, Juan de Castellanos, estuvo en Cubagua atraído por la explotación de las perlas. Históricamente se ha registrado su estadía en la isla entre los años 1541 y 1545, después navegó hacia el occidente hasta llegar a Santiago de Tunja (Colombia) donde vivió y falleció. Nuestra novela incorporó a Castellanos y lo ubicó en Nueva Cádiz, lo relacionó con Juana Francisca e incluso recibió lecciones de guitarra y vihuela (Hernández, pp. 42 a 44), y luego reunió a ambos personajes en Santiago de Tunja (Hernández, pp. 205 a 220).

3. De acuerdo con sus respectivas biografías, no hay evidencias en contra de que los llamados siete vihuelistas de España no hayan estado en Sevilla en agosto de 1547, salvo Alonso de Mudarra quien era, además de compositor, sacerdote de la catedral de esa ciudad. De modo que en ese mes hubo una “histórica” reunión de Esteban Daza, Luis de Milán, Luis de Narváez, Miguel de Fuenllana, Diego Pisador y Enríquez de Valderrábano, más Mudarra, es decir, los siete famosos; así como el sacerdote y compositor Francisco Guerrero y el tratadista Juan Bermudo (Hernández, pp. 133 a 137 y 144 y 145).

4. El escritor Miguel de Cervantes y Saavedra. En distintas biografías se reseña que estuvo, entre otros sitios, por Sevilla, y que en 1569 embarcó para Italia. Arreglamos

los asuntos de nuestros personajes para que en ese año conocieran al escritor y después fueran ellos quienes transportaran a Cervantes a Italia (Hernández, pp. 169 a 171 y 179 a 183). La relación entre Juana Francisca y Cervantes fue epistolar, e incluso fue ella quien se encargó de informarle sobre la muerte de Alonso Andrea de Ledesma (Hernández, pp. 271 a 273), y luego él le escribe para informarle, a su vez, que estaba componiendo un libro, y que su personaje central estaba inspirado en Ledesma (Hernández, p. 283 y 284), pero además, se sugiere al lector que los nombres de los personajes de ese libro que estaba componiendo Cervantes los tomó de los familiares de su amiga, como Sancho de la Panza y Aldonza.

III.4.2- Hipertextualidad en los cuentos insertados en la novela

Estos cuentos están revestidos de un punto de vista narrativo, un narrador en primera persona cercano a los hechos que se relatan. Por momentos, tanto el narrador de los cuentos como algunos personajes de esos relatos dialogan con los hechos que se narran en la novela misma, con lo cual se establecen varios niveles narrativos. De este modo podremos ver cómo las melodías descritas con anterioridad funcionan como hipotextos y pretextos de los relatos, que devendrán hipertextos.

La autoría de estos seis cuentos es de Rodrigo Alvar de Rojas: un autor implícito sobre quien recae la responsabilidad de lo que se relata y sobre las músicas que posteriormente se componen. Del mismo modo, en este y los siguientes cuentos se aprecia el uso de la técnica conocida como “caja china”, explicada en el segundo capítulo, acápite II.2, según la cual la responsabilidad narrativa va recayendo desde el narrador principal hacia otros narradores.

A continuación, se examinan las relaciones hipertextuales de cada uno de los cuentos, puesto que es este el meollo de la novela: su justificación principal era darle sentido a la historia de las melodías representadas allí:

III.4.2.1- Hipertexto 1: *Romance de las vacas*

El hipotexto principal son las melodías escritas o publicadas por autores como Alonso de Mudarra, Luis de Narváez, Enrique de Valderrábano, Antonio de Cabezón, Diego Pisador, Luys Venegas de Henestrosa, entre otros, y que están a su vez basadas en la estrofa española popular anónima del siglo XV que dice:

“Guárdame las vacas,
carillejo, y besarte he.
Si no, bésame tú a mi
que yo te las guardaré”

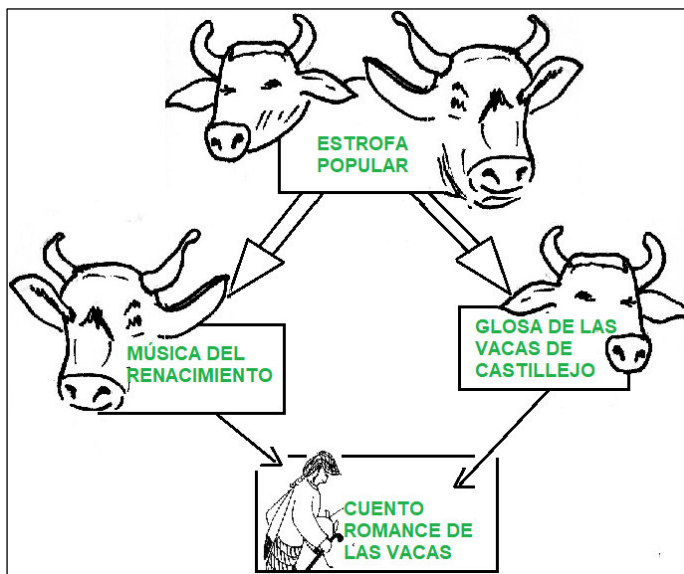
Es decir, suponíamos que el principal hipotexto eran las melodías, y al investigar más para construir nuestra novela nos encontramos con esa estrofa: a partir de allí se cree que se inventó y se popularizó mediante el uso por tradición popular, una canción de trabajo, probablemente, como ha ocurrido en diversas culturas.

Otro hipotexto para el cuento fue el poema *Glosa de las Vacas* del poeta Cristóbal de Castillejo (1490-1550), quien también utilizó los versos de la mencionada estrofa popular, como hipotexto, para componerlo, y es evidente porque su obra es una glosa a la estrofa antes citada.

Al ordenar la cadena hipotextual, obtenemos lo siguiente:

Figura 27

Cadena hipotextual en “Romance de las vacas”



III.4.2.2- Hipertexto 2: *El enigma de los enamorados*

En este cuento, el hipotexto es la letra y música de la canción infantil *Romance del Conde Olinos*, de autor anónimo, y la melodía transcrita y publicada por la editorial Ekaré en 2000. La letra relata unos amores imposibles entre el Conde Olinos y una infanta, y como la madre de la princesa se oponía, mandó a matar al doncel, con lo cual

su hija muere de pena. Cabe señalar que este relato es afín con el del Conde Claros, aunque no existe la certeza de que sean exactamente los mismos.

III.4.2.3- Hipertexto 3: *La harpa de Ludovico*

Otra vez narra Rodrigo Alvar de Rojas, y en segunda instancia su maestro Antar Benegas de Cebrián. El hipotexto es la obra musical titulada *Fantasia que contrahaze la harpa a la manera de Ludovico* del autor Alonso de Mudarra. La motivación era saber quién fue Ludovico, quien al parecer tocaba el arpa de un modo tal, que otro compositor le dedicó una fantasía, por cierto, obra que aún es ejecutada incluso con la guitarra clásica moderna.

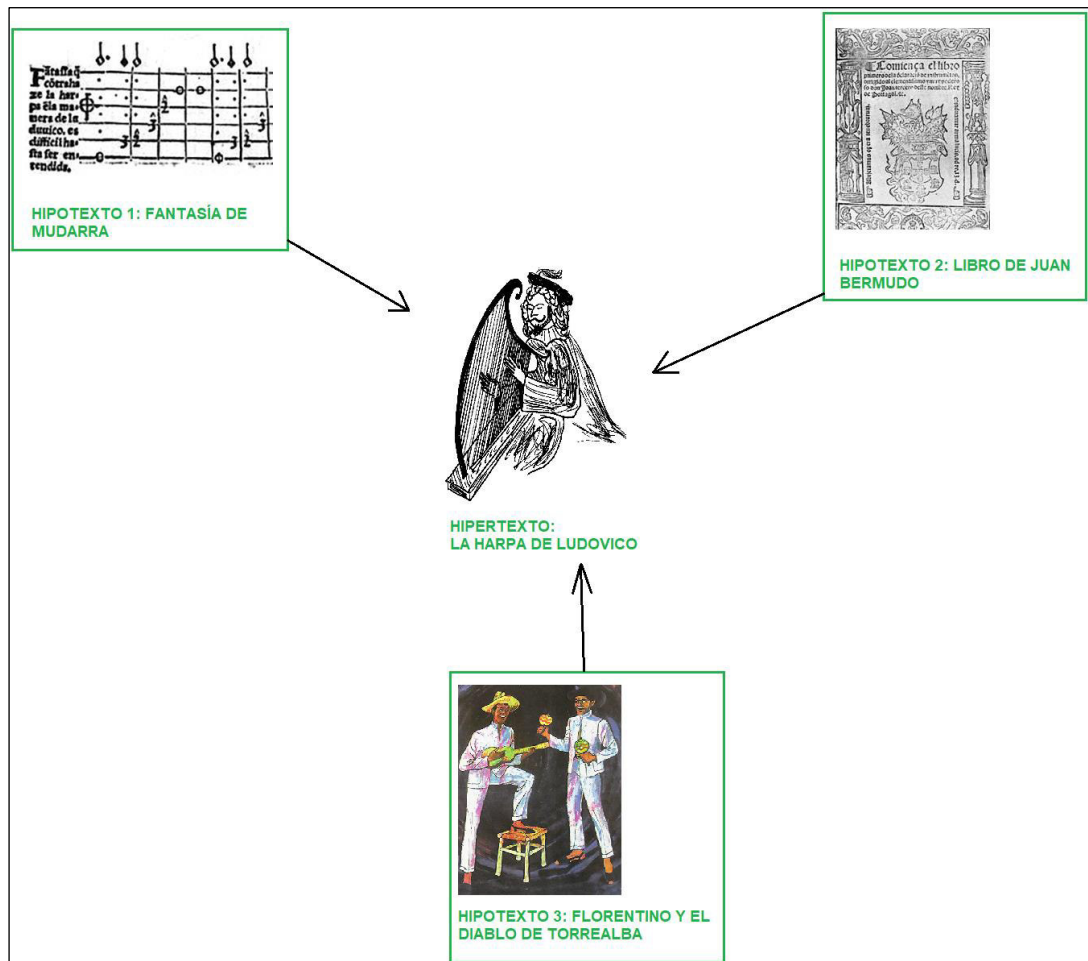
Para los intérpretes del arpa, la figura de Ludovico es la de alguien legendario y misterioso. Los intérpretes del arpa diatónica (como se le denomina al arpa renacentista y que se vino a la América Latina y se quedó para siempre en países como Perú, Paraguay, México, Argentina y Venezuela) en su modo “clásico” o “académico” se reúnen en sociedades *ludoviquianas*, y le rinden culto a la figura del mítico intérprete. El tratadista español del renacimiento, Juan Bermudo, señala que era un músico intrépido: “*Dizen que el nombrado Ludovico quando venia a clausular: poniendo el dedo debaxo de la cuerda, la semitona, y hacia clausula de sustentado. Gran destreza y certidumbre era menester para esto*” (sic) (Op. Cit, Libro IV, folio CXI). Traducido al lenguaje moderno, significa que como el arpa solamente tiene los siete sonidos de la escala natural, para hacer los sonidos intermedios hay que colocar el dedo en la base de la cuerda, y que es el procedimiento que todavía se emplea cuando se tañe ese instrumento. Esta es la única referencia documental que tenemos de Ludovico, más la composición de Mudarra. Ambos elementos se erigieron como hipotextos para construir este cuento.

Adicionalmente, y para reforzar la trama y el clímax, se rinde un homenaje a la música venezolana y su tradición en el arpa, con la escena de la taberna, después de que Antar y Ludovico fueron despedidos del servicio real. En este episodio, el hipotexto es el poema del poeta venezolano Alberto Arvelo Torrealba (1905-1971), titulado *Florentino y el diablo*, y así Ludovico es nuestro Florentino, quien en lugar de contrapuntar improvisando octosílabos (como los duelos de cuartetos) se enfrentó a un duelo de arpas contra el mismísimo diablo, y salió victorioso.

De nuevo, ilustramos la cadena hipertextual de la siguiente forma:

Figura 28

Cadena hipertextual en “La harpa de Ludovico”



III.4.2.4- Hipertexto 4: *Conde Claros Señor de Montalbán*

En este cuento, hay dos hipotextos. Por una parte, el conjunto de obras musicales tituladas *Conte Clare*, *Conde Claros*, *Diferencias sobre Conde Claros*, *Medianoche era por filo* por autores como Francisco de Salinas, Luis de Narváez, Luys Venegas de Henestrosa, Guillaume de Morlaye, Diego Pisador, Antonio de Cabezón, Alonso de Mudarra y Enrique de Valderrábano. Por la otra, el *Romance del Conde Claros*, de autor anónimo.

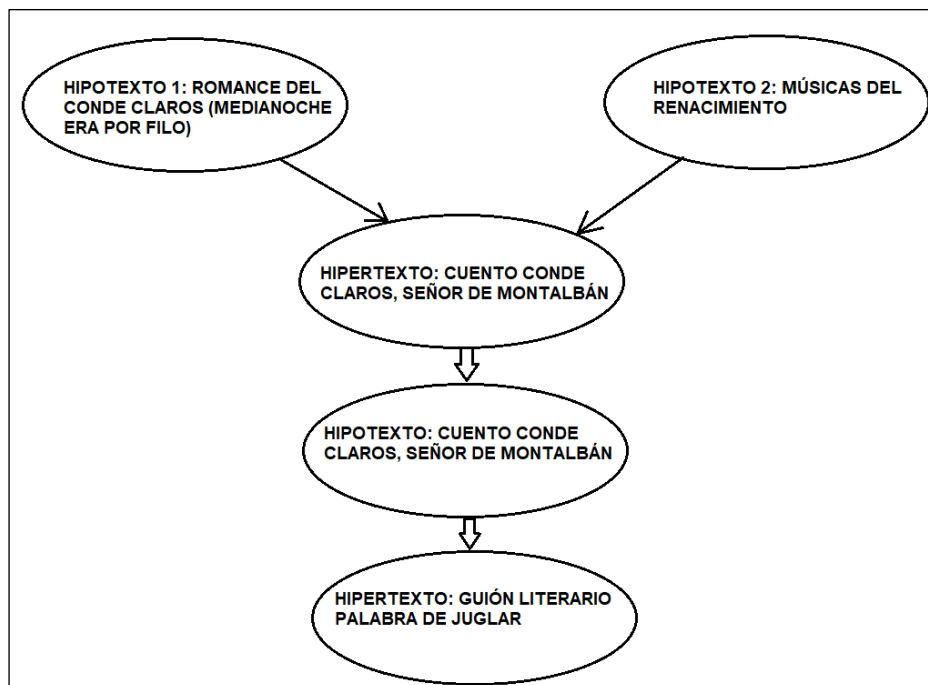
Como en el texto del romance se cuenta la aventura del Conde Claros, enamorado de Claraniña, la hija del emperador Carlomagno, la voz narrativa pasa de Rodrigo Alvar de Rojas al juglar Crispín de Triana, quien solía relatar esa historia a su audiencia concurrida en las cercanías de la iglesia de Triana en Sevilla. Como buen juglar, era mentiroso y taimado, y cambiaba el final de la historia de acuerdo con la naturaleza de sus oyentes, y lo peor era que afirmaba, sin ningún reparo, que él había sido testigo de los

hechos que narraba cerca de trescientos años atrás. Aquí la propuesta hipertextual es modificar el final del relato original, y en lugar de colocar el final del *Romance* o dejar el final abierto, se le da al lector las posibles salidas, como si fuera un juego establecido por el taimado Crispín.

Pero la cadena de hipotextos-hipertextos no culmina aquí: en el segundo ciclo de la Maestría en Escritura Creativa, en el curso de Taller de Guiones, se propuso una tarea, y el resultado fue un guion literario basado en este cuento, titulado *Palabra de juglar* (inédito). De modo que para ilustrar la cadena hipertextual tenemos lo siguiente:

Figura 29

Cadena hipertextual en “Conde Claros, señor de Montalbán”



III.4.2.5- Hipertexto 5: *Serafina de Castilla*

A partir de la música incluida en el cuarto libro de guitarra (1552) de Guillaume de Morlaye, titulada *La Seraphine*, basada en una obra del músico italiano Alberto da Rippa (o Albert Rippe, según señala Morlaye), se comenzó una investigación para averiguar a qué correspondía. Resulta que en 1521 se publicó en Valencia (España) una obra teatral titulada *La comedia Serafina*, de corte humorístico, de enredos y equívocos. En el siglo XVI era frecuente que los músicos prestaran sus obras o compusieran para el teatro, a modo de interludio o entremés, y aunque la información acerca de la conexión real entre el texto teatral y la música no fue posible obtenerla, para efectos de nuestra

ficción los unimos (de nuevo, la grieta histórica). Estas dos obras, texto y música, son los hipotextos que dieron origen al quinto cuento de *El cuaderno de Juana Francisca*.

Culminada y editada la novela, se obtuvieron datos recientes acerca de otra *Comedia Serafina*, escrita por Bartolomé de Torres Naharro en 1508 y publicada en Sevilla en 1545. En el siguiente cuadro se observarán las características de ambas obras, para concluir que no se trata de la misma, aunque el título y el tema amoroso coincidan:

Cuadro 3

Comparación entre las dos obras tituladas “Comedia Serafina”

<i>Serafina de Torres</i>	<i>Serafina Anónima</i>
Data de 1508, publicada en <i>Propaladia</i> (Sevilla, 1545)	Publicada en Valencia en 1521
Actúan nueve personajes	Actúan diez personajes
Contiene cinco escenas (jornadas)	Contiene seis escenas (cenos)
La obra utiliza cuatro lenguas: valenciano, castellano, italiano y latín	La obra utiliza solamente el castellano
La trama es el amor cortesano y lujurioso. Serafina, cual celestina, es quien propicia los encuentros amorosos.	La trama es el amor infiel (porque el esposo de la infiel no ha consumado el matrimonio). Serafina es esa esposa infiel.

Cualquier afirmación o negación acerca de cuál obra antecede, o si una es hipotexto de la otra escapa a los límites de esta investigación. El propósito de citar la obra de Torres no tiene otro objetivo que hacer constar que conocemos su existencia, aunque no haya sido hipotexto de nuestra propia obra.

Sí se hizo uso de la condición de “infiel” de la *Serafina* anónima en la construcción de la escena en la novela que antecede al cuento, cuando Miguel de Cervantes y Juana Francisca bailan (Hernández, pp. 170 y 171), precisamente la danza publicada por Morlaye. En esa escena no hay un acto de infidelidad como tal, sino apenas un coqueteo entre los personajes: Cervantes admira a la mestiza, y esa fascinación es parte de su deseo por explorar la España de ultramar.

En el cuento, la variante respecto a la *Serafina* anónima es que el narrador, Rodrigo Alvar de Rojas, con su maestro Antar Benegas de Cebrián, intercambian con don Hernando de Cáceres, un escritor urgido de dinero y con necesidad de hacerse de cierta fama para obtener ganancias. Al parecer, Hernando se enredó con una tal Josefina, que

estaba prometida a un hombre de dudosa hombría. Hernando aprovechó la situación que se le presentó y la convirtió en una comedia que tituló *La comedia Serafina*. Posteriormente, Hernando se reúne con Da Rippa y Antar, y entre ellos le dan el giro musical a la trama, proponiendo el entremés. Es decir, según el cuento, no hubo autor anónimo, sino que el mismísimo don Hernando de Cáceres es el escritor. Pero como por aquellos tiempos no se estilaba firmar las obras, pues se tomó, nuevamente, esa grieta histórica para urdir la trama. En conclusión, los hipotextos de este cuento son la música de Morlaye y la obra anónima.

III.4.2.6- Hipertexto 6: *Pavana de Aldonza*

Este es el último cuento, cuyo hipotexto no es una melodía de épocas remotas. Al contrario de los cinco cuentos anteriores, *Pavana de Aldonza* nació primero como música. De hecho, se trata de una melodía compuesta e incluida en nuestros conciertos renacentistas, aunque no tenía ese título. Posteriormente fue titulada como *Pavana de Aldonza*, en honor a la madre de Juana Francisca, y luego se compuso la *Gallarda de Aldonza*, para efectos de la novela.

Lo que se tenía que hacer era construir la historia por la cual Rodrigo Alvar de Rojas le dedicó esta obra a su esposa. En la novela, la madre de Juana Francisca, Aldonza, es una indígena de la etnia guaiquerí. De modo que se emplearon como hipotextos la cosmogonía y una de las leyendas guaiquerías para construir la trama. De nuevo, en este cuento también se traslada la voz narrativa: de Rodrigo a los guaiqueríes, pero a través de la traducción que iba haciendo Aldonza, ya que los hechos narrados se hacen en la lengua original. Hay que confiar en la correcta traducción de Aldonza, y es aquí donde está el juego transtextual.

Las fuentes empleadas para este cuento fueron las investigaciones realizadas y publicadas por la antropóloga Cecilia Ayala Lafée, divulgadas en su perfil de la web Academia.edu.

En este sentido, la cadena hipotextual queda de la siguiente manera:

Figura 30

Cadena hipotextual en “Pavana de Aldonza”



III.4.3- Hipertextualidad por imitación

Seguimos estableciendo las relaciones entre hipotexto e hipertexto, pero refinaremos aún más, según lo que propone Genette, cuando señala que la imitación implica trasladar el modelo de construcción de la obra. La primera hipertextualidad por imitación se refiere, justamente, a la forma de la novela *El cuaderno de Juana Francisca* (ECJF), en el sentido de trazar una trama central, a la que se le intercalan subtramas, en este caso, los seis cuentos del cuaderno. En *El Quijote* conviven los relatos como el de Marcela y Crisóstomo (o Grisóstomo), el de Dorotea y don Fernando, o como el de Leandra y Eugenio.

La segunda imitación, igualmente siguiendo a Cervantes, con la inclusión de la sextina (Hernández, p. 285), del mismo modo como el autor de *El Quijote* colocó poemas antes del cuerpo de la novela. En nuestro caso esa inclusión está a posteriori.

La tercera imitación es el modo como están narrados los cuentos, utilizando formas parecidas al castellano del siglo XVI. Precisamos con “parecidas” porque al no ser hablantes de un modo que ha desaparecido en nuestro tiempo, nos hemos valido de obras de la época para construir un lenguaje que se asemejara lo más posible, pero sin que

por ello el lector actual no se perdiera en los intrincados barroquismos propios de esas épocas.

La cuarta imitación es la primera página del cuaderno, a la usanza de las publicaciones del siglo XVI (Hernández, p. 21), deliberadamente expuesta de esa manera:

Cuaderno de hazañas y músicas,
y de músicas sin hazañas para deleite de los aficionados a la guitarra,
en especial para mi pequeña hija
doña Juana Francisca de Rojas y Paraguarime, mi Juanica,
no sin antes advertirle que destas hazañas las hay algunas para ser leídas cuando
tenga el entendimiento dable para ellas, y otras que sí las puede emplear para
practicar la lectura, ni qué decir de las músicas que son para desenvolver las
manos y hacerlas diestras y tañer la guitarra con gusto.
De igual suerte, he de dedicar este ejemplar a
mi maestro Don Antar
Benegas de Cebrián,
un morisco ilustre y versado en músicas, con grandes vivencias y saberes, de
quien aprendí a tañer la vihuela, la guitarra, la harpa, ansí otros instrumentos, y
otros saberes en la música como la composición y la intabulación de melodías
apenas las hube escuchado
Compuesto por
Don Rodrigo Alvar de Rojas,
Maestro de Capilla
de la Catedral de Nueva Cádiz de Cubagua,
en el Año de Gracia de MDXXXVI
en el Nuevo Mundo

III.4.4- Transformación seria

Este tipo de hipertextualidad se presenta cuando el hipotexto es una obra versificada y el hipotexto una obra en prosa, o viceversa. En el caso de nuestra novela, la transformación seria la encontramos en dos cuentos: *El enigma de los enamorados* y en *Conde Claros, Señor de Montalbán*. En el primer caso, se empleó como hipotexto el *Romance del Conde Olinos*, tal como se describió en el apartado III.4.2.2. Se trata de una obra literaria versificada en octosílabos que va narrando los hechos, y que para la

construcción del hipertexto se desglosó y se convirtió en el juego de preguntas y respuestas entre el juglar Ferrán de los Caminos y la gente del pueblo Alcalá de Guadaíra.

En el segundo caso, igualmente descrito, pero en el apartado III.4.2.4, el hipotexto es una obra versificada en octosílabos, *Romance del Conde Claros* o *Medianoche era por filo*. Para construir el hipertexto se tomaron los hechos narrados en los versos, e incluso citas textuales (ver apartado III.1.1) y plagio (ver III.1.2).

III.4.5- Hipertextualidad por transmodalización

Genette, en la definición de transmodalización, señala que es cuando el hipotexto, elaborado bajo un formato artístico, pasa a otra modalidad. Por ejemplo, cuando los cuadros exhibidos en un museo se muestran como poema sinfónico, tal como hiciera el compositor ruso Modest Mussorgsky con su obra *Cuadros de una exposición*. La adaptación cinematográfica realizada a partir de un libro, sobre lo cual abundan ejemplos (*El nombre de la rosa*, *Orgullo y prejuicio*, *Los miserables*, *Anna Karenina*, y más). En síntesis, se trata de una adaptación que requiere el conocimiento del lenguaje artístico del hipertexto, para que el producto parezca que fue concebido inicialmente en esa modalidad. Cuando se transmodaliza desde la literatura al cine, para ilustrar un caso, hay que tomar decisiones drásticas sobre aspectos de la diégesis, pues es imposible reasumir y reasignar toda la retórica invertida en la literatura y traspasarla a la cinematografía.

Del mismo modo, al transmodalizar desde la música a la literatura hay que traducir los códigos musicales en sensaciones susceptibles de ser captadas mediante los recursos literarios, y eso es precisamente lo que se hizo con los cuentos insertados en ECJF: se armaron las tramas a partir del conocimiento sobre los hipotextos que dieron origen a las músicas, o desde las sensaciones que produjeron, incluso desde las impresiones que incentivaron la imaginación. Al ser la música un lenguaje abstracto, el resultado de una transmodalización de este tipo es difícil de ser calificada, más que por la semejanza estética con producciones artísticas similares.

En este sentido, las transmodalizaciones que se encuentran en ECJF son ocho:

1. La cadena hipertextual en el cuento *Romance de las vacas*, que si bien parte de lo literario, también se inicia con música, se transmodaliza en el cuento y, posteriormente se vuelve a transmodalizar en una música original (esta y las siguientes obras musicales originales de nuestra autoría fueron descritas en el segundo capítulo, como dispositivos complementarios, acápite II.4.2; y en el tercer capítulo, como paratextualidad, acápite III.2).

2. En el segundo cuento, *El enigma de los enamorados*, la cadena hipotextual parte de lo literario y lo musical, se transmodaliza a cuento y posteriormente a obra musical.

3. En *La harpa de Ludovico*, el tercer cuento, volvemos a encontrar una cadena hipotextual similar, pero más definida: de lo musical (obra de Mudarra) al cuento, y de éste a la obra musical original.

4. En el cuarto cuento, *Conde Claros, señor de Montalbán*, la transmodalización se realiza desde lo literario y musical al cuento, y del cuento se transmodaliza a la música original. Por último, desde el cuento y la música original vuelve a ocurrir otra transmodalización al guion literario *Palabra de Juglar*.

5. Con *Serafina de Castilla* ocurre la siguiente cadena hipotextual por transmodalización: de lo literario y musical al cuento y de éste a la música original.

6. *La pavana de Aldonza* ofrece una variante: este cuento surge de una obra musical original de nuestra autoría, se transmodaliza al cuento y a partir de éste se transmodaliza en una segunda obra musical, *La gallarda de Aldonza*. Ambas obras se presentan como dos partes de una misma obra al final del cuento citado.

7. Este y el próximo caso están en la novela. El séptimo se refiere a un relato construido de modo similar al de los cuentos, y se emplea la hipertextualidad por transmodalización. El hipotexto es la *Pavana de Alexandre* obra para vihuela de Alonso de Mudarra, que se transmodaliza en el relato del propio personaje Mudarra a sus amigos en el marco de la célebre reunión de los siete vihuelistas del renacimiento español (Hernández, pp. 136 y 137).

8. El último caso de transmodalización se realiza por una de las cartas que recibe el personaje de Juana Francisca de su primo Francisco Fajardo, a partir de la cual la guitarrista escribe una música titulada *Villa de San Francisco* (Hernández, pp. 153 a 160), partitura que figura como dispositivo complementario o paratexto.

III.4.6- Hipertextualidad por pastiche

Este caso de hipertextualidad se realiza como homenaje por admiración mediante la imitación del estilo de un autor o artista, y que a veces toma giros irónicos, señala Genette.

En la diégesis de la novela está en la escena del primer encuentro musical en Florencia, donde se hace un homenaje al compositor venezolano Antonio Lauro con el personaje identificado como Signore di Lauro: “[...] seguidamente, mostró una obra suya, una pavana llana para tañer en la vihuela, de giros muy extraños y poco escuchados...”

(Hernández, p. 185). El Lauro del siglo XX compuso en 1948 una obra original para guitarra clásica titulada *Pavana al estilo de los vihuelistas*.

El otro pastiche se halla en el cuento *La harpa de Ludovico* cuando se imita la acción del contrapunteo entre Ludovico y Satán, de la misma forma como el poeta Alberto Arvelo Torrealba lo hace con su poema *Florentino y el diablo*, y que también se describió como hipotexto del cuento citado en el acápite III.4.2.3.

Otra situación que merece ser calificada como hipertextualidad por pastiche es la pretensión de que Cervantes escribió *El Quijote* porque conoció a Juana Francisca y varias de las circunstancias que se narran en la novela, incluyendo la muerte de Ledesma. Esa pretensión de que Cervantes se inspira en Juana Francisca también es una forma de intertextualidad por alusión a *Concierto Barroco*, cuando se pretende que Vivaldi se inspiró en la historia contada por el personaje del Amo para escribir su ópera *Motezuma*.

III.4.7- Hipertextualidad por parodia

Culminamos el examen de las hipertextualidades en la novela y los cuentos con la hipertextualidad por parodia, que a decir de Genette implica el sentido humorístico, irónico y hasta lo grotesco.

En la novela encontramos un caso de este tipo en la escena donde Juana Francisca y Miguel de Cervantes bailan. Se da una conversación en la cual la guitarrista le habla a Cervantes de su marido, Sancho de la Palma, y el escritor le responde: “¿De la Palma? Permítame glosar, mi bella dama, yo diría, con todo respeto, de la Panza, a juzgar por su abdomen voluminoso” (Hernández, p.171). En este pequeño pasaje se dan varias parodias: lo del nombre y, nuevamente, pretender que Cervantes haya tomado el nombre de su personaje a partir del marido de la mestiza.

III.5- Architextualidad

Tal como se expuso en el primer capítulo, la architextualidad es definida por Genette como la relación entre el texto y el género al que pertenece, aunque “la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual” (p. 13).

Nuestro libro es, en primera instancia architextual, una novela. En segunda instancia, novela de ficción histórica, porque no retrata momentos de la historia acontecida, sino que se sitúa y se acomoda entre las grietas que ha dejado el pasado. En

tercera instancia, novela de ficción histórica venezolana, porque la mayoría de sus personajes son de ese país. Otra instancia sería novela de ficción histórica latinoamericana, probablemente la etiqueta bajo la cual el libro morará, en caso de contar con la suerte de una distribución en librerías (físicas o virtuales). En última instancia, novela de ficción histórica latinoamericana y posmoderna, a juzgar por los elementos de pastiche y parodia presentes en ella.

III.6- Límites de la textualidad

En el primer capítulo definimos con García Bedoya (2019) los conceptos de contexto, pretexto y antetexto, y los colocamos dentro del apartado correspondiente a las categorías de la transtextualidad. Aunque no son exactamente categorías transtextuales, ayudan a explicar el texto y, en consecuencia, cómo funciona lo transtextual, en términos generales.

Si el contexto es “el conjunto de dimensiones de la cultura y de la práctica social que pueden vincularse con el texto, y que permiten iluminar sus sentidos y su estructura” (García Bedoya, p. 50), en la obra que esta tesis analiza, ese contexto está determinado por las referencias explícitas que se hacen en la novela, a través de la voz del narrador, para que el lector se ubique en el tiempo, en el espacio, el año en el que ocurren los acontecimientos, los lugares y sus descripciones.

Por su parte, el pretexto, definido como “los aspectos de la realidad extratextual que no resultan relevantes para captar el sentido de la obra... una serie de anécdotas sobre la trayectoria vital de los autores” (García Bedoya, pp. 50 y 51), en ECJF se muestra en datos, como el hecho de que la protagonista es intérprete de la guitarra renacentista y que ese instrumento es el antecesor de las guitarras postreras, habidas tanto en España como en el resto del mundo influenciado por la cultura española directa e indirectamente. Otro, por ejemplo, la novela *Cubagua* de Núñez, antecesora de la nuestra. En el aspecto anecdótico y personal, los conciertos con la guitarra renacentista y el repertorio apropiado forman parte de los pretextos de nuestra novela.

Sobre el antetexto, García Bedoya señala que son “los materiales de trabajo que dan cuenta del proceso de producción de una obra: correcciones, notas, apuntes, esquemas, versiones preliminares” (p. 51). En nuestro trabajo se refieren a los datos teóricos, el conocimiento de la historia, de la estética musical renacentista, de las obras hipotextuales, el estudio minucioso de la cronología historiográfica para eliminar las

posibles anacronías, entre otros aspectos. Es decir, todo aquello que ilumina la comprensión sobre el proceso creativo.

Como se ha visto, ECJF abunda en ejemplos de transtextualidad, lo que la convierte toda ella en una suerte de edredón con retazos de otras obras, el palimpsesto al que alude Genette, razón por la cual nos hemos apoyado en las categorías abordadas por este autor para describir nuestra obra. Ciertamente, los casos más frecuentes son la intertextualidad y la hipertextualidad, y entre estas categorías, vemos cómo la influencia de la construcción ecfrásica auditiva a partir de la obra de Carpentier ha sido decisiva. De hecho, confesamos que luego de concebir el proyecto de nuestra novela y recordar la lectura de Carpentier, estudiamos con detalle su modo de presentar el fenómeno musical y decidimos hacer lo propio mediante ese mecanismo: era nuestro objetivo fundamental con la novela hacer que la música sonara en la expresión verbal.

Examinar los tipos de transtextualidad presentes en *El cuaderno de Juana Francisca*, permite el acercamiento al modo como está construida la totalidad de la novela. Si cada cuento se teje sobre una manta de hechos y relatos musicales e históricos, se infiere que la novela también presenta estas relaciones. Tomar como base hipotextual una melodía o un relato, incluso un mito, supone darse una respuesta a la pregunta “¿Qué pasó aquí?” o “¿por qué?”, “¿de dónde viene?”. En nuestro caso, optamos por la creación literaria, dar curso a la imaginación y a la actividad creativa, porque, aunque la música, por su parte, se basta sola para ser suficientemente expresiva y satisfacer el gusto del oyente, la respuesta literaria permite llenar las grietas históricas.

CONCLUSIONES

1. El mundo ficcional que se construye en *El cuaderno de Juana Francisca* es un mundo híbrido que combina hechos realmente acontecidos con elementos propios de la invención, y de esta forma se configura una narrativa definida como nueva novela histórica. Esto se explica a partir de la semántica mimética de Dolezel, de las ideas de Lukács para quien la ficción histórica es una representación artística de un periodo histórico específico y de los seis rasgos de Menton sobre la nueva novela histórica latinoamericana.
2. *El cuaderno de Juana Francisca* dialoga directamente con las novelas *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier y *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez, porque son, igualmente, novelas históricas y porque trabajan mecanismos de producción textual similares al de nuestra novela: écfrasis auditiva, en el caso de la obra de Carpentier; y circunstancias históricas idénticas en el caso de la obra de Núñez.
3. *El cuaderno de Juana Francisca* es una novela atravesada por la transtextualidad, de acuerdo con las categorías explicadas por Gerard Genette (intertextualidad, paratextualidad, architextualidad, hipertextualidad y metatextualidad), además de los textos insertados en la diégesis, como los cuentos y las cartas. Lo siguiente ilustra esta afirmación:
 - a. A partir de las descripciones realizadas por Alejo Carpentier en su novela *Concierto Barroco*, se encuentra el mecanismo de écfrasis auditiva, es decir, una representación verbal de una representación auditiva. Al hallar siete casos de este tipo de écfrasis en *El cuaderno de Juana Francisca*, se concluye que son intertextualidades por alusión.
 - b. Otra categoría de transtextualidad genettiana que abunda e incide activamente en la diégesis es la paratextualidad, representada en dibujos,

diferencias tipográficas, diseños de la portada y de la portadilla, partituras, dedicatoria, epílogo y sextina.

- c. Existen dos niveles de hipertextualidad en la obra objeto de estudio. El primer nivel (diégesis central) es con la historia misma, y luego, en los episodios insertados (diégesis secundarias), la hipertextualidad está dada por las obras musicales y literarias que los motivan.
 - d. Adicionalmente, hay en la novela hipertextualidad por transformación seria de verso a prosa, por transmodalización (paso de una forma artística a otra), pastiche por homenaje y parodia.
 - e. Sobre architextualidad, finalmente, se puede decir que *El cuaderno de Juana Francisca* es una novela de ficción histórica latinoamericana y posmoderna.
4. La voz narrativa principal de la obra estudiada está en tercera persona, una voz acusmática, con un modo de ser análogo al de un cronista que narra con cierta distancia: omnisciente y extradiegético. En los cuentos, el narrador está en primera persona, protagonista, intradiegético, y en ocasiones la voz narrativa pasa a otros niveles (caja china). En las cartas, el narrador está en segunda persona, intradiegético.
5. Nuestra novela es analizable desde las categorías del mito y el archivo, definidas por González Echevarría, porque se basan tanto en lo real histórico (archivo) como en elementos fantásticos (mito).
6. La construcción de la novela se hizo a partir de la construcción de un personaje, como lo indican Rulfo y Ramos. El personaje de Juana Francisca –mestiza, guitarrista, con deseos de expandir sus conocimientos musicales– asume un rol activo. Por tanto, las características espacio temporales que la definen inciden en el lenguaje de la novela y sobre los sucesos de la diégesis.

REFERENCIAS

- Albadalejo, T. (1981). *Retórica*. Síntesis.
- Anónimo (1521). *La comedia Serafina*. de <https://bit.ly/3r6iAtB>
- Anónimo (2000). *El Conde Olinos*. Ediciones Ekaré.
- Anónimo (s/f). *Romance del Conde Claros*. Biblioteca Cervantes Virtual. de <https://bit.ly/3ubyzIP>
- Arámbulo, C. y J. Valenzuela (2018). *Narración cincuenta años después*. Universidad Ricardo Palma.
- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- Arvelo Torrealba, A. (2015). *Florentino y el diablo*. Editorial Letralia.
- Ayala Lafée, C. (1996). La etnohistoria prehispánica guaiquerí. *Revista Antropológica*. Instituto Caribe de Antropología y Sociología de la Fundación La Salle de Ciencias Naturales, Caracas. Tomo 82, pp. 5-127. <https://bit.ly/3DIrKla>
- Ayala Lafée, C. y Rivas Gómez, P. (2012, julio/diciembre). Elementos de la etnogénesis cultural guaiquerí. *Revista histórica Universidad de Los Andes*. Mérida. Año 17, No. 34. Pp. 65-88. <https://bit.ly/35Ldqfk>
- Ayala Lafée, C. y Wilbert, W. (2010). La Chinigua guaiquerí y sus pares mesoamericanas y caribeñas. *Revista Antropológica*. Instituto Caribe de Antropología y Sociología

de la Fundación La Salle de Ciencias Naturales, Caracas. Tomo LIV, No. 114, pp 29-66. <https://bit.ly/3J8ESBb>

Ayala Lafée, C. y Wilbert, W. (2011). Memoria histórica de los resguardos guaiquerí. *Ediciones del Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas*. <https://bit.ly/3J8EVgl>

Bajtín, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski* (2ª. Ed.). Fondo de Cultura Económica.

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. (3ª Ed). Ediciones Cátedra.

Bermudo, J. (1555). *Comienza el libro llamado declaración de instrumentos musicales*. Sin pie de imprenta.

Borges, J. L. (1996). El cuento no tiene ripios. En: L. Zavala (Ed.) *Poéticas de la brevedad. Teorías del cuento III*. (pp. 47-49). UNAM.

Bullrich, S. (1996). Refutación del ‘Decálogo del perfecto cuentista’ de Horacio Quiroga. En: L. Zavala (Ed.) *Poéticas de la brevedad. Teorías del cuento III*. (pp. 51-57). UNAM.

Cabezón, A. (1578). *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Sin pie de imprenta.

Calzavara, A. (1987). *Historia de la música en Venezuela: período hispánico, con referencias al teatro y la danza*. Fundación Pampero.

Campos, H. de (1994). La materialidad del lenguaje. En: D. Freidemberg & E. Russo (Ed.) *Cómo se escribe un poema*. (pp. 232-243). El Ateneo.

Carpentier, A. (1974). *Concierto Barroco*. de <https://bit.ly/3DXIYfT>

- Carpentier, A. (1975). *Lo barroco y lo real maravilloso*. Conferencia pronunciada en el Ateneo de Caracas. de <https://bit.ly/3uTw3WZ>
- Carpentier, A. y Orfila Reynal, A. (2021). *Correspondencia 1955-1980*. Siglo XXI Editores.
- Castillejo, C. (1553). *Glosa de las vacas. Obras publicadas póstumamente*. Biblioteca Virtual Cervantes. de <https://bit.ly/3Jbq19d>
- Cervantes S., Miguel (1999). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. de <https://bit.ly/3ja2xXu>
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus.
- Coover, R. (1996). Ficciones de hipertexto. En: L. Zavala (Ed.) *Poéticas de la brevedad. Teorías del cuento III*. (pp. 33-43). UNAM.
- Cortázar, J. (1996). Del cuento breve y sus alrededores. En: L. Zavala (Ed.) *Poéticas de la brevedad. Teorías del cuento III*. (pp. 105-116). UNAM.
- Covarrubias, S. (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Biblioteca Cervantes Virtual. de <https://bit.ly/3r4pAHk>
- Dobry, E. (2007). Poesía y alquimia. *Orfeo en el quiosco de diarios*. Adriana Hidalgo editora. pp. 19-30.
- Dolezel, L., Harshaw, B., Iser, W., Martínez Bonati, F., Pozuelo, J.M., Ryan, M.L. & Schmidt, S.J. (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Arco Libros.
- Eco, U. (1985). *Apostillas a El Nombre de la Rosa*. (3ª Ed.). Lumen.
- Eco, U. (1989). *El péndulo de Foucault*. Bompiani/Lumen.

- Galindo, O. (1999). Nueva novela histórica hispanoamericana: una introducción. *Documentos Lingüísticos y Literarios*. Universidad Austral de Chile. pp. 39-44
- García Márquez, G. (1996). Que me quieran por un buen cuento. En: L. Zavala (Ed.) *Poéticas de la brevedad. Teorías del cuento III*. (pp. 59-63). UNAM.
- García-Bedoya, C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Cátedra Vallejo.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Giardinelli, M. (1996). Estructura y morfología del cuento. En: L. Zavala (Ed.) *Poéticas de la brevedad. Teorías del cuento III*. (pp. 331-365). UNAM.
- González Echevarría, R. (2011). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica.
- Grinberg Pla, V. (2008). La novela histórica de las últimas décadas y las nuevas corrientes historiográficas. En W. Mackenbach, R. Sierra F. & M. Zavala, *Historia y ficción en la novela histórica centroamericana contemporánea* (pp. 13-48). Honduras: Ediciones Subirana.
- Heffernan, J. (1993). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. The University of Chicago Press.
- Hemingway, E. (1996). El principio del iceberg. En: L. Zavala (Ed.) *Poéticas de la brevedad. Teorías del cuento III*. (pp. 19-26). UNAM.
- Hernández Guerra, A.M. (2020). *El cuaderno de Juana Francisca*. KDP Amazon.
- Jiménez, M. (2020, 18 de abril). Ana María Hernández: “Para mí era importante escribir sobre la música del renacimiento”. *El Universal (Caracas)*. <https://bit.ly/3J60dLG>

- Joyce, J. (1996). Epifanías. En: L. Zavala (Ed.) *Poéticas de la brevedad. Teorías del cuento III*. (pp. 13-17). UNAM.
- Kristeva, J. (1981). *El texto de la novela*. (2ª Ed.). Editorial Lumen.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. (2ª Ed.). Fundamentos.
- Le Goff, J. (1991). *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Paidós.
- Lispector, C. (1996). La explicación que no explica. En: L. Zavala (Ed.) *Poéticas de la brevedad. Teorías del cuento III*. (pp. 193-212). UNAM.
- Lukács, G. (1966). *La novela histórica*. Ediciones Era.
- Makenbach, W. (2016). Literatura, memoria e historia en Centroamérica. *Ius fugit: Revista interdisciplinaria de estudios histórico-jurídicos (Zaragoza)*, No. 19, p.354-358.
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Morlaye, G. Ed. (1552). *Quatrisme Livres de Guiterne*. Michel Fezandat Imprimeur.
- Mudarra, A. (1546). *Tres libros de música en cifras para vihuela*. Sin pie de imprenta.
- Narváez, L. (1538). *Los seis libros del Delphin de música*. Sin pie de imprenta.
- Núñez, E.B. (2014). *Cubagua*. Fundación Celarg
- Peri-Rossi, C. (1996). La metamorfosis del cuento. En: L. Zavala (Ed.) *Poéticas de la brevedad. Teorías del cuento III*. (pp. 73-78). UNAM.

- Pimentel, L. (2018). *Écfrasis y lecturas iconotextuales*. de <https://bit.ly/38iTW2n>
- Pisador, D. (1552). *Libro de música de vihuela*. Sin pie de imprenta.
- Pitol, S. (1996). Primer acercamiento a un *ars poética*. En: L. Zavala (Ed.) *Poéticas de la brevedad. Teorías del cuento III*. (pp. 367-373). UNAM.
- Quilis, A. (1975). *Métrica española* (3ª.Ed.). Ediciones Alcalá.
- Ramos, L.A. (1996). Desacreditar la realidad. En: L. Zavala (Ed.) *Poéticas de la brevedad. Teorías del cuento III*. (pp. 233-237). UNAM.
- Reis, C. y Lopes, A. (2002). *Diccionario de narratología* (2ª.Ed.).Almar.
- Rulfo, J. (1996). El desafío de la creación. *Poéticas de la brevedad*. En: L. Zavala (Ed.) *Poéticas de la brevedad. Teorías del cuento III*. (pp. 167-172). UNAM.
- Salinas, F. (1577). *Musica libri septem*. Sin pie de imprenta.
- Sillato, M. (1996). *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronimia, intertextualidad, traducción*. Beatriz Viterbo Editora.
- Todorov, T. y Ducrot, O. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI.
- Torres de Naharro, B. (1545). *Comedia Serafina*. Biblioteca Virtual Cervantes. de <https://bit.ly/3xbcMD1>
- Vargas Llosa, M. (1997). *Cartas a un joven novelista*. Ariel – Planeta.
- Valderrábano, E. (1547). *Silva de Sirenas*. Sin pie de imprenta.

Venegas de Henestrosa, L. (1557). *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*. Sin pie de imprenta.

Zavala, L. (1996). *Poéticas de la brevedad. Teorías del cuento III*. UNAM.

ANEXOS

ANEXO 1

El cuaderno de Juana Francisca

El Cuaderno de Juana Francisca

NOVELA DE FICCIÓN HISTÓRICA

Ana María Hernández Guerra

Dedicatorias:

A los músicos que me han formado

A mi país

A Alejo Carpentier, porque sin su "Concierto Barroco", la música renacentista de Juana Francisca habría sido imposible. Anacronismo mediante.

(Nota: esta novela está publicada por el fondo Kindle Direct Publishing de Amazon, y está registrada bajo el ISBN 9798634995908 de KDP. Abril de 2020. Actualmente se distribuye por esa plataforma tanto en formato digital Kindle como físico)



CUBAGUA

Súbitamente, el cielo se ennegreció apenas a las tres de la tarde. Una bandada de pájaros marinos rompió la formación y cada uno voló a su antojo. Juana Francisca repasaba en su guitarra la *Fantasía a Ludovico* que su padre había compuesto para ella, pero el trepidar de la tierra la sacó de su concentración. El Día del Juicio Final había llegado, y fue entonces cuando la niña observó cómo se desplomaban las edificaciones. El ruido tenso de las rocas que se fragmentaban superponía armonías desastrosas al extraño zumbido del sismo. La gente corría tapándose los oídos, con los ojos cerrados, creyendo que un sexto sentido guiaría sus pasos, mientras Juana Francisca buscaba con afán a sus padres. Ella, sentada en la plaza, como tantas otras tardes, solía ensayar con su guitarra mientras esperaba a alguno de sus mayores, pero ese día vio cambiar su rutina. El suelo seguía remeciéndose, y en lugar de calmarse, iba *in crescendo*, las olas deglutían las costas, las calles, las playas. Los puertos desaparecían, no había rastro de las naves en las cercanías. Las edificaciones desamparadas contenían la furia del mar, poco a poco cedieron para sumergirse con estruendo en el fondo de las aguas, y con ellas cayeron las paredes rompeolas de la catedral gemela de Notre Dame en el Caribe y las torres del ayuntamiento. Con la destrucción sobrevino igualmente la muerte inevitable de los lugareños, en medio de un coro horrisono, tétrico, destemplado.

Juana Francisca corrió clamando por sus mayores, en sentido contrario al mar, hacia el Convento de San Francisco, donde la tía Isabel preparaba los dulces de la Natividad con las monjas. Atrás dejó la niña su guitarra y su cuaderno de música, y cuando advirtió el olvido, ya era tarde. Quiso volver, pero la avalancha de personas que la seguían, la empujaban hacia las partes más elevadas de la isla, donde mujeres, niños, ancianos, perros, vacas, caballos, cabras, gallinas, hombres arreando y llevando lo que podían, carretas a medio andar, se agruparon en una enorme masa. La tierra continuaba en movimiento, y alrededor de esa loma, los sobrevivientes vieron emanaciones de azufre y de aceite de piedra, incendios por doquier. El ruido de la naturaleza impedía distinguir los clamores de los seres animados, y nadie podía explicar por qué el maremoto no se detenía: desde esa atalaya, vieron al mar Caribe tragarse a más de la mitad de la isla, y donde hubo muelles, plazas, calles, casas y edificaciones, estaba el mar embravecido, el horizonte era una cortina de plomo que traslucía rayos y centellas. Nadie sabía dónde estaba el norte, con La Margarita y sus colinas, ni Coche al este, como tampoco la tierra

firme al sur, con sus perennes montañas azules. Esa fue la tarde más larga, la última, de la honrosa metrópoli conocida como Nueva Cádiz de Cubagua, era el Día de la Natividad del Señor de 1541.

Los hombres iban y venían llevando a los sobrevivientes al Convento, alzados en vilo o en cabestrillos. Juana Francisca observó la hilera de gente, tratando de reconocer algún rostro, se sentó al pie de un yaque y hundió la cabeza entre sus piernas, sollozando e hipando. Sentía mucho miedo, y temía que sus padres hubiesen muerto. Había anochecido y se percibía una calma aparente, a pesar de los gritos y llantos que persistían. Arriba, el cielo lucía claro, despejado y resplandeciente, como si nada hubiera acontecido, como si todo hubiera sido un capricho de la naturaleza para desprenderse de alguna molestia fatua. Las estrellas refulgían despreocupadas. Abajo era distinto: Nueva Cádiz sumida en el caos. En la oscuridad no se podía percibir con exactitud cuáles eran las dimensiones del desastre. Unos cuantos incendios eran sofocados, en otros sitios las haces de luces trataban de guiar o de consolar a las personas, cuyas vidas habían cambiado por completo.

Un grupo de mujeres se sentó cerca de donde estaba Juana Francisca, y se pusieron a cuchichear sobre la lluvia de perlas, o *dubahe buerajá*, que cayó del cielo, algunas aseguraban que fue cerca del Banco Central, antes de que se derrumbaran sus paredes, “¡*keiné-kotakoré, keiné-kotakoré!*”, proferían en su lengua para referirse al cataclismo. Otra dijo que la lluvia de perlas en realidad había caído del ayuntamiento o de la cisterna antes de derrumbarse, y una más vieja aseguró que se trataba de las arcas que tenían el banquero o el cura, y que por nada del mundo era ninguna lluvia proveniente del cielo. Nadie le creyó a la vieja, y más bien continuaron refiriendo cómo las perlas emanaron de pronto desde las grietas de la tierra, y el resto de las mujeres se persignó. A Juanica no le pareció que habían caído perlas del cielo, sino unas minúsculas rocas que al tacto se volvían agua. La niña le pasó la lengua a un puñado de las supuestas perlas del cielo, y sintió el mismo sabor que el del agua que bebía para calmar su sed. Ni siquiera tenían esas piedras el olor salobre de las madreperlas. Con todo, las mujeres seguían elucubrando y confirmaron lo que venía oyendo Juanica desde que la tierra dejó de estremecerse: que una serpiente enorme y descomunal, que venía desde el río de agua dulce en tierra firme, se paró frente a Nueva Cádiz, abrió sus fauces y se tragó la mitad de la ciudad, y que por eso no había casas ni nada que flotara en la superficie de las aguas. Desde el leve otero, las mujeres se pusieron de pie para mirar hacia la costa donde otrora estaban las calles y las viviendas, los edificios, los muelles y la gente pululando de un lado a otro, y en lugar

de ello, ahora el mar calmado golpeaba casi sereno lo que parecía ser la nueva costa. Una costa abrupta y sin playa.

“Vente Juanica”, le impuso un robusto y apuesto joven: Juan de Castellanos le tendió la mano, y ella reconoció al fornido galán como uno de los soldados al servicio del ayuntamiento y, a la vez, uno de los más recientes discípulos de música de su padre. “Ven que os llevo con vuestra familia”, y al rato, la voz de la tía Isabel la sacó de su desespero “¡Juanica!”, la niña corrió y rompió en un llanto largo e hiposo. “Mi cua-der-no, tía, mi...”. “Ya, ya, criatura. Vuestros padres están en el convento, vamos para allá”. El trío se abrió camino entre los lamentos y los escombros. Doña Aldonza y su marido corrieron a abrazar a la niña, que no paraba de desgarrarse entre hipos y gestos.

El maestro de capilla de Nueva Cádiz, don Rodrigo Alvar de Rojas corrió presuroso a la iglesia. Llevaba cierto retraso, pero es que su mujer, Aldonza Paraguarime, estaba a punto de dar a luz. Al paso del músico iban unos curiosos que querían enterarse a toda costa de la causa de aquel apresuramiento. El padre Antón de Lucenilla, a quien apodaban cariñosamente preste Antonino, esperaba ceñudo a Rojas en el interior de la iglesia, pues se suponía que esa tarde debían preparar unos salmos especiales, y el maestro tenía la pésima costumbre de rasguear la vihuela, como si fuera una guitarra cualquiera, para acompañar los oficios. Estas observaciones solían molestar en grado sumo al músico, quien se sentía dueño y señor absoluto del arte que cultivaba.

Llegó Rojas, y no dejó que el preste Antonino le diese razón alguna, por el contrario, comenzó a hablar de manera muy atropellada: “preste, lo necesito, mi mujer va a dar a luz, es mi primer hijo, tenéis vos que conferir el bautismo, porque ya está a punto de nacer y quiero que sea cristiano como todos nosotros, alabado sea Nuestro Señor Jesucristo”, y se persignó. “Supongo que vuestra mujer ya se bautizó, ¿no es así?”, preguntó a su vez el preste Antonino, y Rojas no dejó de asentir a la impertinencia, “recuerde preste recuerde, vos mismo le habéis impartido el sagrado bautismo, y luego nos casó en esta misma iglesia. Por favor, venid”, y no dejaba de insistir.

Ambos hombres se pusieron en camino, dejando tras sí una ristra de curiosos, más que curiosos, pues si un pueblo pequeño da sustancia grande para las habladurías, hay que imaginar todo lo que puede resultar de un caserío asentado en una isla tan minúscula. Detrás de ellos corrieron indiecitos, jovenzuelos, algunas doncellas reilonas y algunos

españolitos ávidos de saber lo que ocurriría en la calle del fondo, aquella que albergaba a don Rodrigo y a su esposa, a la sazón una bellísima indiana de la que el músico no pudo resistir sus encantos. Los primos de Aldonza eran expertos buceadores y buscadores de los ostrales perlíferos que tanto apreciaban los castellanos, causa por la cual el villorrio se había erigido. Los hombres tomaron la calle del medio, y prosiguieron bajo el sol inclemente en dirección a la del fondo, mientras el rebullicio de gente alborotada trataba de salirles al paso y preguntar por doña Aldonza. Bajo el sol perpendicular resaltaba el olor penetrante de las conchas perleras desechadas. Enjambres de moscas creaban nubes que orbitaban en torno a la fetidez. Una mujer de aspecto como de gitana miró el paso de ambos hombres presurosos. Acomodó sus aderezos y profetizó: “una vida atropellada. Una vida de idas y venidas. Una vida nada fácil. Una vida de muchos caminos, de muchos tropiezos”. Cuando el maestro y el cura llegaron a la casa, a lo lejos se escuchaba el llanto de una criatura. Una indiana hermosa y sonriente, Isabel apodada la cacica, hermana de Aldonza, sostenía a una enérgica criatura entre sus brazos: “es una niña, Su Merced, y se llama Juana Francisca”.

Corría el año de 1530. Pero hacía ya unos cuantos que la fascinación por los placeres de perlas había comenzado en esa parte del Nuevo Mundo que Cristóbal Colón había bautizado como la Tierra de Gracia en su tercer viaje. En cuanto la voz se corría a causa de la fama de los generosos ostrales, cada tanto llegaban más y más personas, codiciosos empresarios, temibles piratas saqueadores, alegres prostitutas que venían a poner un poco de desorden en el curioso caserío, cuestión que hacía gruñir de desesperación al sacerdote y a las beatas del lugar. Ese poblado instalado en la isla que los nativos llamaban Cua Gá -o Cubagua, para los oídos hispanos- prometía abastecer por luengos años a Sus Majestades los Reyes Católicos de muchas y muy hermosas perlas.

El propio maestro Rojas sucumbió al encanto por las nacaradas gemas, que los indígenas llamaban *dubahe* en su lengua, y que eran extraídas de las costas de la isla. Procedente de Sevilla, y animado por la necesidad que se tenía de poblar las tierras recién descubiertas por el almirante Colón, él mismo había arribado a Cubagua atraído por los relatos que hablaban de las maravillas que allí se veían: las perlas eran el modo de intercambio comercial, el furor de todos los lugareños, el patrón de vida y la moneda de uso, aunque no la oficial, mientras que la población era capaz de pasar días sin beber un sorbo de agua fresca sin la menor importancia.

En tierra firme, desde el caserío de los franciscanos, adyacente al río Chichiriviche o Cumaná, como era conocido, los comerciantes de abarrotes transportaban barriles de

agua, alimentos, maderas para la construcción y todo lo que les hiciera falta a los isleños. A su vez, los habitantes de la isla trataban de apañárselas con improvisadas cisternas, impermeabilizadas con el óleo de piedra que manaba de una fuente que habían encontrado en el medio de la isla. La resistencia de las cajas de agua muchas veces cedía por la fragilidad de las maderas, o porque el salitre carcomía ciertas partes metálicas.

Bajo ese sol y respirando el aire de la mar, la pequeña Juana Francisca creció. Su infancia transcurrió entre la música y los oficios religiosos, entre las costumbres maternas y la educación castellana, comiendo pescado asado con sus primos y deleitándose con los víveres que los españoles trataban de hacer prosperar en las yermas tierras de la isla. Pero Juanica, como la llamaba cariñosamente su padre, creció viendo a sus primos y familiares morir de cansancio por causa de la búsqueda de perlas bajo el lecho marino. Los comerciantes mantenían un régimen duro, a pesar de la prohibición real según la cual no debían obligar a los pescadores de perlas a estar sumergidos más de un tiempo determinado, y que debían descansar y dejar que se repusieran. Pero la codicia era tal, que los mandatos reales fueron echados a un lado, muchas veces bajo la consigna de “Se acata, pero no se cumple”. Los que se sumergían al servicio de los comerciantes explotadores, fueron marcados con una C en su frente, grabada con hierro y fuego para no olvidar jamás que ellos eran esclavos de Cubagua, la isla de las perlas. Y de este modo se desarrolló un impresionante seguimiento de aquellas gemas marinas, que llegó a niveles superlativos de extravagancia.

La pequeña Juanica no escapaba a ese embrujo, y amparada bajo la guía de su estirpe indiana, aprendió a sumergirse en las aguas y a pescar sus propias madreperlas, siempre evitando a los comerciantes. De ese modo fue coleccionando diversos ejemplares, de distintos tamaños y formas, tal como a ella misma le agradaban. Guardaba unas cuantas, y las de extrañas formas alargadas solía intercambiarlas con sus primos, quienes a su vez las canjeaban por agua dulce y alimentos frescos a los blancos embelesados con los supuestos magníficos poderes de las recetas y relatos. Los españoles creían a pies juntillas en el poder afrodisíaco de aquellas gemas: los nativos recomendaban disolver tres perlas frescas, recién salidas de la ostra, y que fueran alargadas, en una botella de vino rojo. De esta suerte, la potencia viril podía ser tal, que a Cubagua llegaban barcos repletos de hombres entrados en años ansiosos por probar una copa de aquel elixir y poder fornicar a gusto con las putas de la isla. Era costumbre de los españoles navegados al Nuevo Mundo ir a la isla a pasar temporadas regenerando su potencia sexual.

En el caso de Juana Francisca, la niña obtenía piezas de oro rotas o doblones españoles que iba coleccionando en un baúl escondido bajo su catre, a cambio de las perlas que pescaba. Pero su posesión más preciada era una guitarra que su padre le había enseñado a tañer mucho antes de aprender a hablar. Era un hermoso instrumento de maderas que en otro tiempo fueron blancas, y que ahora, producto del aje, había adquirido manchas y vetas oscuras. Los pequeños deditos aprendieron a acariciar y a apreciar los trastes y las cuerdas de tripa, a rasguear con ímpetu y a cantar tristes tonadas que su madre recitaba con languidez. Igualmente, su padre le había escrito un cuaderno con relatos y música, un librito con el que le enseñó las artes de digitar y cantar las viejas canciones de su tierra natal, como aquella que decía “guárdame las vacas, carillejo, y besarte he, si no bésame tú a mí que yo te las guardaré”, y que causaba tanta gracia a la pequeña mestiza. Su padre le explicaba que, a las vacas, allá en España, se les cantaba, para que dieran buena leche, así como en Cubagua trataban de hacer lo propio con el ganado existente. Del mismo modo, Juana Francisca pasaba horas canturreando la cantilena, y mugiendo... como una vaca.

La afición por la música para Juana Francisca era tan grande, que solía acompañar, guitarra en mano, a su padre, y entre los dos animaban más y mejor los oficios religiosos. Las partes cantadas de la misa la seguían con la vihuela, y al preste Antonino le parecía estupendo que Juanica se dedicara a rasguear la guitarra, para que su padre no tuviera que hacer lo mismo con la noble vihuela. El maestro de capilla encontró, a su vez, en su hija todo el apoyo que necesitaba para mejorar la música y los oficios, ambos tocaban las partes instrumentales, y mientras la vihuela llevaba la voz cantante, la guitarra le daba el apoyo armónico necesario. En las festividades, Juana Francisca tocaba y cantaba alegres villancicos y sones, y bailoteaba con tal frenesí, que el preste Antonino la sacaba a rastras de la iglesia con todo y guitarra.

Cuaderno de hazañas y músicas,
y de músicas sin hazañas para deleite de los aficionados a la guitarra,
en especial para mi pequeña hija
doña Juana Francisca de Rojas y Paraguarime, mi Juanica,
no sin antes advertirle que destas hazañas las hay algunas para ser
leídas cuando tenga el entendimiento dable para ellas, y otras que sí
las puede emplear para practicar la lectura, ni qué decir de las
músicas que son para desenvolver las manos y hacerlas diestras y
tañer la guitarra con gusto.

De igual suerte, he de dedicar este ejemplar a

mi maestro Don Antar

Benegas de Cebrián,

un morisco ilustre y versado en músicas, con grandes vivencias y
saberes, de quien aprendí a tañer la vihuela, la guitarra, la harpa, así
otros instrumentos, y otros saberes en la música como la composición
y la intabulación de melodías apenas las hube escuchado

Compuesto por

Don Rodrigo Alvar de Rojas,

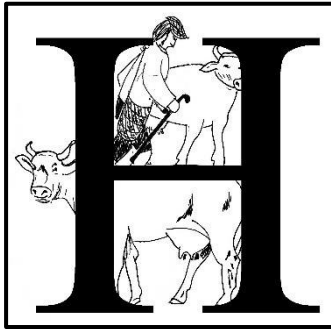
Maestro de Capilla

de la Catedral de Nueva Cádiz de Cubagua,

en el Año de Gracia de MDXXXVI

en el Nuevo Mundo

Romance de las vacas



ace mucho tiempo, en el Año del Señor de 1525, recibí la instrucción de don Antar Benegas de Cebrián. De él aprendí a tañer y a componer, y también aprendí de la vida a través de su experiencia. Él me relató unos hechos muy relacionados con la guitarra y las aficiones que se tienen con ella.

Lo primero que he de decir es que muchas gentes desdeñan este hermoso instrumento, que proviene desde tiempos muy remotos. Mi maestro don Antar Benegas de Cebrián solía referir que cuando los romanos estuvieron por estas tierras, quiero decir, por España, que no por las Indias del Occidente, trajeron la guitarra, así como su lengua latina, que mudó a romance por mor de los hablantes, y desde ese tiempo nos solazamos con la música de la guitarra. Después los árabes trajeron sus *óúdes*, y se empezaron a conocer las vihuelas, tiorbas y otras liras, y entre laúdes y vihuelas, la guitarra se quedó por detrás, porque, aunque su sonido es dulce y su tonada sencilla, bien acompaña los cantares de los villanos, ansí muy fácil de aprender y sin maestros.

Para mí es un instrumento delicioso, por su sonido, su rasgueo triste y melancólico, y porque se dan muy bien los sonos de puntos. Pero como sabéis, se me dan la vihuela y la harpa por demás, y el órgano de fuelle y la flauta, y cuantos otros instrumentos podríais contar, porque la música ha sido para mí el alma misma, mi musa y mi adoración. Y que no se me juzgue de hereje por adoración tal, que el Todopoderoso y Nuestro Señor Jesucristo están por encima de todas las cosas, como bien manda la Ley Divina. Yo he de hablar del mundo mundano, y como nací en ese mundo mundano, he visto cosas, como los campesinos en los campos tocando la guitarra, mientras folgando reposan la comida y esperan la hora del ocaso para proseguir la faena, o para cantar por las noches en las tabernas, y no hay taberna que no tenga una o dos guitarras, para que se hagan jolgorios y se canten las canciones. Yo viví de esos menesteres también, aprendí las artes mayores de la música, el canto llano y la tradición, y por otros modos aprendí a cantar y golpear la guitarra. Tengo muchas canciones, hechas con las tonadillas de los pueblerinos y de los campesinos.

Y aquí es donde entra mi relato, justo el que quiero referiros, porque una vez, mi maestro Benegas de Cebrián y yo nos enzarzamos en una reyerta sobre la guitarra y sus modos. En esa ocasión, le contaba a maese Antar que mi madre solía hacernos dormir, a mis hermanos y a mí, el menor, al canto de una estrofa que decía *“Guárdame las vacas, carillejo y besarte he, si no bésame a tú a mí que yo te las guardaré”*. Era una cancioncilla muy simple y que repetían todos cuantos había por doquier, igual la tarareaban los villanos, campesinos, las amas y los niños. Como yo era tan curioso, le preguntaba a mi madre quién era ese tal carillejo y por qué tenía ese nombre tan tonto porque me figuraba que Carillejo era el nombre dado a un mozo, y por qué había de recibir un beso a cambio de guardar las vacas. Entonces mi madre me mecía entre sus brazos y me miraba con dulzura y me decía, “tú eres mi carillo, mi hijo querido, que así es como llamaban en tiempos antiguos las madres a sus hijos o a sus seres queridos”, y me daba hartos besos que me sabían a los que le daban al carillejo.

Cuando dejé mi niñez, volví a inquirirle a mi madre sobre la historia de las vacas y su celo, y los besos al niño querido. Entonces mi madre me dijo que esa era una antigua historia que circulaba entre los campesinos, sobre todo entre los cultivadores de setas y de olivas, y que como ella venía de ser criada en un olivar, a los pies de cuyos árboles crecían hongos muy sabrosos, las viejas matronas solían relatar la fábula de una tal Beltrana. Según mi madre, Beltrana era una campesina muy pobre, tan desahuciada que solo tenía dos vacas. Una lechera y la otra de acompañante, porque ya era vieja. Quién sabe si la vaca vieja era la madre de la lechera, o eran dos que sobraban de unos criaderos, pero eran solo dos y me recordaban la historia del sueño bíblico de José. A la vieja la veía como la vaca flaca y los tiempos de hambruna, y a la otra, como la gorda y los tiempos de abundancia. Lo cierto es que había que guardar bien las vacas, para que no se escaparan, para que nadie se las llevara, porque era lo único que tenía la buena de Beltrana. Tenía ella que apañárselas con su vida miserable, abandonada o viuda como fuera, pues tampoco se sabía si había tenido o no descendencia. No obstante, se decía que Beltrana, para no perder sus amadas vacas, y para tener algo con qué sustentarse, solía cultivar unas setas muy sabrosas en un solar contiguo al establo donde vivía, y donde las vacas pastaban. Trufas negras y oronjas se alternaban en sus cosechas, según la época del año, en invierno las primeras y en las otras temporadas las segundas. Pero he aquí que, entre las oronjas buenas, solían venir algunas no tan buenas, y que le provocaban a Beltrana alucinaciones y confusiones muy parecidas a las borracheras. Era lo que se decía.

Al cosechar las oronjas en verano y en otoño, debía degustarlas antes con cautela para saber si eran buenas para su venta. A veces se confundía y terminaba ingiriendo las tóxicas; y cuando acontecía, Beltrana perdía el sentido de la cordura y de la sensatez, y comenzaba a girar torpemente. Entonces, como no podía tener dominio de sí, buscaba chicuelos que pudieran ocuparse de sus amadas vacas, y comenzaba a proferir: “eh tú, guárdame las vacas. Tú mozuelo, ven acá hijo mío, ven carillo, ven carillejo, que a cambio de guardármelas te doy un beso”, y Beltrana se les insinuaba a los pilluelos con modos de mujer de mal vivir, pero los pilluelos veían en la anciana una ocasión de hacerse con algo de esos hongos tóxicos porque en cuestión de vicios la madre natura no da buena cordura, como decía vuestra abuela María Francisca. Cuando Beltrana estaba buena y sana, volvía a sus cabales, solía ordeñar a la vaca joven, y para que ésta le diera leche, recitaba en voz queda, y que igual se escuchaba en el camino, fuera del establo:

Guárdame las vacas, carillejo

Y besarte he

Sino bésame tú a mi

Que yo te las guardaré.

Pero esto no termina aquí, porque en una ocasión, mientras daba la clase con maese Antar, el maestro mencionó la tonadilla, y comenzó a improvisar en la vihuela una música que se me pareció a lo que mi madre solía cantarme. Me puse en alerta, porque ¿cómo iba el maestro a conocer a mi madre? ¿habría sido criado en la misma villa que ella? Comencé a preguntarle e indagar.

“Mi buen Rodrigo”, me dijo, “¿no se os ha ocurrido pensar que esa tonadilla es tan, pero tan conocida en toda España, que podría ser cantada en cualquier parte del reino? ¿Qué creéis vos que hacen los juglares, como Bermudo de la Corte, Crispín de Triana o Ferrán de los Caminos, cuando refieren sus relatos? Ellos andan por esos mundos de Dios, llevan y traen noticias, cuentan lo que pasa por allí, inventan buena parte de lo que dicen, cantan, hacen acrobacias, y sé de algunos que hasta la barbería se les da bien. Pero no es el caso, mi travieso pupilo. Así como me habéis referido tu parte bien dicha por vuestra señora madre, yo he de narraros de primera mano lo que supe por un pajecillo en la corte de Su Majestad Don Fernando.

“Hará mucho tiempo atrás, entré al servicio de Sus Majestades los Reyes Católicos. Fue una época de muchos saberes y aventuras. Después de unos cuantos años bajo su servicio, hube de tomar una decisión, pues quería regresar a Guadalajara y encontrar algo de paz para dedicarme a mi música y mis cuestiones. Unos meses antes de irme, sería a mediados del estío, llegó a las cortes un paje muy vivaz y dedicado a las artes poéticas. Era un jovencito de unos catorce o quince años, no llegaba a los veinte, llamado Cristóbal de Castillejo. En una ocasión me hallaba yo cantando por lo bajo la cantilena de las vacas, y se me acercó el joven Cristóbal. 'Mi señor', díjome, 'os he escuchado por las más de las veces tarareando esa cancioncilla, y la verdad es que la hallo de buen tono. En mi pueblo de origen, que es llamado por los salmantinos como Ciudad Rodrigo, hay campos abiertos, donde las gentes usan ese cantar para realizar sus faenas. Yo le inquirí a los que podían darme respuestas sobre el origen y significado de esos versos, porque es bien extraño que se piense que una señora tenga unas cuantas vacas y le pida a los mozos que se las vean, ora para que no escapen ora para que nadie las robe, pues en Ciudad Rodrigo había quienes pensaban que el de las vacas no era una campesina sino un hombre, aficionado a ingerir bebedizos o setas tóxicas, razón por la cual comenzaba a comportarse de un modo poco moral, dar tratamientos cariñosos a extraños cuando los invocan con la palabra carillejo, dar besos o pedirlos, y estas razones escandalizan a los de mi pueblo y a los de las otras comarcas, aunque tan solo se trate de una fábula. Los hay tozudos que dan por ciertas las cosas que se dicen, los hay que razonan y en su entendimiento suponen que no es así y que las gentes no ocupadas de los versos solo repiten y acomodan lo que cantan para que se ajuste al ritmo o a los metros, y con ello darle sentido como lo tienen las danzas, pero esto sería para dar rienda suelta a las fantasías'. Yo me quedé maravillado con las razones del mozuelo, a quien por cierto le aficionaba hurgar en los libros de las estanterías de Su Majestad la Reina Isabel, y es bien sabido que Su Alteza es famosa por los volúmenes magníficos que poseía, en contenido y belleza.

“El paje Cristóbal me sedujo con sus palabras, porque era capaz de componer versos con métricas exactas, y me decía que le gustaban mucho las versificaciones a la manera castellana, tal como solía leerlas en los libros de Su Majestad. Así que sobre el tema que nos ocupa, me dijo que quería relacionar lo de las vacas con una glosa, donde el propietario de las bestias le haría propuestas a un tal Gil, para que las tuviera a bien de guardar, a cambio de favores amorios, puesto que en sus lares había conocido a un personaje con ese nombre y modos. De inmediato le dije que tal cosa le valdría hasta la excomunión de Nuestra Santa Madre Iglesia Católica y Apostólica, porque esas formas del amor son prohibidas, incluso podría tener que enfrentarse al tribunal de la Santa Inquisición. Mohines me hizo y no pude

disuadirlo, ni siquiera cuando argumenté que en Guadalajara la que solicitaba los cuidados de los rumiantes solía ser una señora, que, haciéndose la graciosa, ofrecía besos y caricias a cambio de la vigilancia”.

Al punto interrumpí a mi maestro con gran excitación, y le dije que, en efecto, si se llamaba Beltrana, Gerinelda o Berengaria, igual era el caso, y que siempre se trataba de una señora, fuese o no campesina, y preguntéle por qué al paje Cristóbal se le antojaba que debía ser un varón afeminado el peticionario o dador de los besos, y por qué el único recipiendario de tales afectos debía ser un tal Gil. Respondióme “no tengo razones para Su Merced, estimado Rodrigo, creo que cada quién deberá creer lo que desee, si era mujer, si era hombre, y de estos, si era viril o era de aquellos que apodan Marica”, “¿y cómo, maese Antar, fabulaban los juglares con ese relato?”, “pues seguramente con lo que les sea más acomodado según sus audiencias. Bien has de saber que los juglares y los trovadores, según donde estén, y según quién los oiga, proponen modos y partes, o hacen diferencias a gusto de la audiencia o de lo moral”.

Don Antar Benegas de Cebrián no me dio más detalles del curioso pajecillo Cristóbal de Castillejo, y de si alguna vez pergeñó sus versos, ya lo sabremos. O lo sabréis vos, mi preciosa hija. He aquí lo que compuse hace unos años, un romance sobre la fábula de “Guárdame las vacas”, con la voz para el canto y con la parte de guitarra para tañer.

ROMANCE DE LAS VACAS

*Roman-
ce de
Las Vacas* 3

The score consists of ten systems of two staves each. The top staff of each system contains a single melodic line with diamond-shaped fingering symbols (open circles with a diamond) and downward-pointing arrows (closed diamonds) indicating finger placement. The bottom staff contains guitar tablature with numbers 0-4 representing fret positions. The music is written in a 3/4 time signature. The piece includes repeat signs (double bar lines with dots) and a second ending marked 'II.' in the fourth system. The final system concludes with a double bar line and a final diamond symbol.

ROMANCE DE LAS VACAS CON LA PARTE PARA CANTAR

GUARDA GUARDA ME LAS VACAS CARI LLE JO Y BE SAR
 TE HE SI NO BE SA ME TU A MI BE SA ME TU
 A MI QUE YO TE LAS GUAR DA RE BE SA
 ME TU A MI QUE YO TE LAS GUAR DA RE

AY NOTAS FALSAS CON PUNTO ECIMA QUE OBSERVADAS NON SUENAN TAN MAL

GUARDA ME LAS VACAS

*Escrito en la Nra. Ciudad de Cuyaba en el año de Nuestro Serenissimo Señor Jesu Christo de mil y quinientos y treinta y tres para que mi hija Juana llegud a terno con industria y gozo
 Dn. Rodrigo Alonso de Rojas*

Dos años exactos antes de nacer Juana Francisca, el 12 de septiembre de 1528, y bajo la advocación de Nuestra Señora la Virgen María Madre del Señor, el villorrio de Cubagua había recibido el honrosísimo título de ciudad. Nueva Cádiz nació ese día, con toda la pompa que la Real Audiencia de Santo Domingo le otorgaba, aunque el nombre fuera más largo que la poblada. En ese entonces, el maestro Rojas se encargó de darle vida musical a las festividades que se celebraron para conmemorar tan maravillosa noticia, mientras la hermosa y recién convertida Aldonza Paraguarime, lo miraba con insistencia desde uno de los bancos. Ya un tiempo atrás, a la ahora Nueva Cádiz le había sido dado el permiso de llamarse Villa de Cubagua, y con la cédula real llegó el escudo de armas de su majestad Carlos V.

Por esos tiempos, el preste Antonino había solicitado un órgano para la iglesia de la, ahora, ciudad. Pidió imágenes, altares, pidió la presencia de un dorador, de un ebanista que tallara los bancos, pidió nuevos libros para reponer los gastados tomos religiosos, pidió música impresa para que Rojas enriqueciera su repertorio. La Real Audiencia de Santo Domingo no se hizo de rogar, y con la celeridad propia de aquellos tiempos impulsada por el valor de las perlas, llegaron los instrumentos: vihuelas, guitarras, flautas, tambores... pero no el órgano, al parecer porque no se podía arriesgar una nao con tamaño encargo, cuando era más dable emplear la embarcación en llevar provisiones y demás aperos a las poblaciones circunvecinas, como La Margarita o Paraguachoa, según el decir de los nativos; Cumaná, La Trinidad.

Durante la homilía, el preste Antonino leyó la misiva a los villanos, que le dirigió la Real Audiencia: *“muy ilustre presbítero Don Antón de Lucenilla, doy a Su Merced el privilegio de recibir los muy necesarios instrumentos para uso de los santos oficios, y demás libros para orar con vehemencia por la salud de nuestro Sumo Pontífice y sus reales majestades los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel, para la gloria de Dios y la bendición de los territorios de ultramar. Que Dios lo bendiga y pueda usted transmitir las sagradas bendiciones a la muy noble isla de Cubagua, cuna de las perlas, y su ilustrísima ciudad la Nueva Cádiz. Sírvase transmitir estas palabras a sus feligreses. Con todas las bendiciones de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo y bajo la advocación de Nuestra Señora la Virgen María”*. Así, la carta, los instrumentos y todos los bienes provenientes de Santo Domingo fueron celebrados por los neogaditanos, con mucha música y perlas.

Cubagua crecía bajo la égida de la codicia de los comerciantes de las joyas nacaradas, se expandía su fama merced el aire contenido por los buceadores, quienes

morían sin la menor compasión. Los indios nativos eran animales para ser explotados, incluso detentaban un estatus diferente al de los esclavos traídos de África. No obstante, sus mujeres podían casarse con los españoles sin ningún problema, siempre y cuando se bautizaran, por razón de que muchos de los hombres habían arribado sin esposas ni concubinas. Además de su educación española e indiana, Juanica sabía de yerbas y de pescados curativos, cómo hacer ciertos potajes y hasta qué hacer para resistir tantos días sin beber agua dulce o cómo aguantar tanto tiempo la respiración bajo el agua, cuando se estaba en búsqueda de los placeres perlíferos. Incluso formaba parte de esa educación aprender a jugárselas con los castellanos a la manera taimada. Si con su madre Aldonza conocía de las artes de sus ancestros, con su padre, en cambio, adoraba estudiar música, y aprendió a hacer sus propias cuerdas para la guitarra a partir de los intestinos de los venados de Coche, o de los cerdos, cabras, conejos y cualquier otro animal que mataban para comer y cuyas entrañas fueran buenas para estos menesteres. Cuando iba a bucear, Juanica acompañaba a sus primos a sumergirse en el fondo de los mares y hallar los ostrales más perfectos. Así se hizo de varias perlas, de distintas formas y colores, con las cuales se confeccionó collares, pulseras y demás alhajas; aunque nunca logró reunir perlas totalmente idénticas, como lo exigía la perfección de los joyeros y mercenarios. Esto nunca le molestó a la pequeña, porque decía que nada como la asimetría, la irregularidad y la variedad.

Aldonza se había enamorado del apuesto hombre blanco que solía hacer música en la iglesia. Ella y su hermana lo llamaban *kayuk'ekoitaa* es decir, “el que toca la música”. Isabel y Aldonza eran nativas de Paraguachoa, e hijas del cacique Paraguarime. Por eso, cuando fueron bautizadas, adoptaron el nombre de su padre como apellido, ya que la costumbre española así lo dictaba.

Pero no siempre Paraguarime vivió en La Margarita. Él era hijo de Charayma, uno de los jefes de la región central, donde habitaban los caraca. Su nombre original era Charamaya, y como los guaikirí eran sobre todo comerciantes y navegantes, iban y venían por toda la costa desde las islas orientales a tierra firme. Estos guaikirí solían ser gente de gran estatura y complexión fuerte, sumamente amables y diplomáticos, y muy interesados en aprender las lenguas de los demás. De hecho, era ya conocida la fama de intérpretes que solían tener entre los distintos pueblos de la región. En uno de los viajes de los

guaikirí hacia las costas centrales, iba la bella Guaibame, como se hacía decir. El intrépido Charamaya decidió que ella iba a ser la madre de sus hijos, y de inmediato habló con su familia e hizo lo propio con Paraguaromo y Paraguarekomo, respectivamente el padre y el hermano mayor de Guaibame. Paraguaromo accedió de buen talante, pero le puso a Charayma como condición “que te vengas a Paraguachoa, para que allí engendres a tu estirpe”.

Por ese tiempo ya iban y venían las naos de los blancos extranjeros o *ayomoni*, intentando relacionarse con los nativos. Asentados en las tierras del sureste de Paraguachoa, en la explanada de Palguarime, donde los *ayomoni* le decían Pueblo de la Mar, estaba el caserío que regentaba Paraguaromo. El día de los esponsales, todos lucían sus indumentarias ceremoniales, adornados con medallones de metales nobles engastados con *dubahe*s, y con la piel de sus rostros pintados con diversos símbolos en color rojo. El piache se acercó a Guaibame y Charamaya, y en ese instante le recitó las costumbres guaikirí, entre las que figuraba la importancia de la regencia matrilineal, y algo más relevante, que debía prometer hacer su vida presente y futura hasta la muerte en las tierras de su mujer, y adoptar sus costumbres y maneras. Charamaya tragó fuerte, siempre con la vista al frente y el ceño fruncido, “y de ahora en adelante serás conocido con el nombre de Paraguarime, porque eres ya uno de los nuestros”.

El joven Naiguatá, hermano de Paraguarime, lo abrazó fuertemente y le dijo que siempre estaría atento en casa, que lo esperaría siempre en los viajes de intercambio comercial. De inmediato, se acercaron Paraguaromo y el piache, y los cuatro hombres resaltaron la importancia de continuar con los intercambios, e incluso actuar de modo amable con los *ayomoni*, puesto que “es más conveniente tenerlos de nuestro lado que enfrentarnos”, sentenció Paraguaromo. “No opongamus resistencia a sus creencias, más bien puede ser un modo de conocerlos mejor. Hemos visto que están ávidos de llevarse los *dubahe*s. Es más, en Cua Gá han levantado casas y más construcciones. Sería estratégico que tuviéramos más presencia por esos lados, nuestros mozos son excelentes buceadores y los *ayomoni* quieren tenerlos para que trabajen extrayendo las conchas, pero mucho me temo que también quieren abusar de nosotros”.

Naiguatá de inmediato montó en cólera y señaló que ni él ni su gente estaba dispuesta a ceder ante los *ayomoni*, “por suerte nuestra costa está custodiada por las montañas sagradas, y hay muchos de nosotros dispuestos a pelear. Por nuestras tierras no hay *dubahe*s, pero sí el oro y otros tesoros de los que están ansiosos. Por eso nos estamos

haciendo eco de una leyenda que otros han inventado para confundirlos y ahuyentarlos, los conminamos a que encuentren la Ciudad Dorada”.

Tiempo después, en uno de los combates entre nativos y españoles, dieron muerte al futuro cacique Paraguarekomo, para dolor de la pequeña nación. Paraguaromo siguió gobernando, pero preparó a Paraguarime para que le sucediera en el mando, pues según las tradiciones, debía ser el esposo de la hija el próximo regente. Además, para el momento de la muerte de Paraguarekomo, éste no había tenido ni mujer ni descendencia. De modo que a la muerte del anciano cacique, Paraguarime se hizo cargo de la regencia de la poblada.

Guaibame y Paraguarime tuvieron dos hijas, y siempre atentos a la recomendación de Paraguaromo, accedieron a que fuesen bautizadas bajo las creencias de los *ayomoni*. A la mayor le impusieron el nombre cristiano de Isabel, y fue instruida por su padre para que comandara y regentara la población, incluso cuando él muriera. Cuando Isabel era una joven casadera, Paraguarime consiguió que el teniente Francisco Fajardo se enamorara de ella. Hasta donde sabían, el conquistador Fajardo había venido al Nuevo Mundo con Rodrigo Alvar de Rojas, por órdenes reales. Así, Isabel y Fajardo estuvieron juntos y procrearon al pequeño Francisco. Por ese tiempo, la hija menor de Paraguarime, Aldonza, se había enamorado del *kayuk'ekoitaa* de Cua Gá. Era el tiempo en el que Paraguarime, sus hijas y otros hombres bajo su mando navegaban con frecuencia tanto a la isla de los venados o Coshe, como a la de los cangrejos, o Cua Gá. En uno de esos viajes, Aldonza e Isabel decidieron frecuentar la iglesia del preste Antonino y recibieron el sagrado bautismo.

A pesar de la apertura que mostraban los guaikirí hacia los *ayomoni*, el teniente Fajardo nunca accedió a la celebración de los esponsales según esa tradición. En cambio, para el músico Rodrigo Alvar de Rojas resultó toda una novedad, y accedió de muy buen grado vestir los paramentos de los nativos, y “dejarse bruñir la piel con los tintes bermejos”, como solía decir. Por supuesto, los nativos siempre le guardaron un afecto muy especial a Rojas, y decidieron compartir con él muchos de sus saberes y costumbres. En compensación, Aldonza y Rodrigo también recibieron el sacramento católico del matrimonio. Paraguarime y Guaibame no dejaban de insistirle a sus hijas que siempre estuvieran atentas y dispuestas a aprender todo lo que pudieran de las costumbres españolas, pues era la mejor forma de conocerlos, para bien o para mal, para integrarse o para destruirlos.

A principios del año 1540, el maestro Rojas recibió de España unos cuadernos de música, cartas, y materiales y más instrumentos con los cuales se animó a fomentar con renovados ánimos el gusto por la música y por el canto, para lo cual impartía enseñanza musical, con bastante aceptación por parte de los lugareños. El preste Antonino solía pedirle más solemnidad a Rojas, pues ahora el templo, consagrado a la advocación de Nuestra Señora la Virgen Purísima, requería de mucho más respeto, sobre todo después de haber recibido la visita de un noble francés, quien le había asegurado al religioso, con bocetos de dibujos en mano como pruebas, que Notre Dame en París nada tenía que envidiarle a la catedral de Nueva Cádiz. Con el paso del tiempo, los lugareños adquirieron el refinamiento que el preste tanto ansiaba. El coro de la iglesia estuvo conformado y los oficios tuvieron la prestancia y altura de la exigencia de una metrópolis.

Por supuesto, las perlas adornaban a las damas, que solían prenderlas en los encajes de sus mantillas. Incluso se hizo costumbre considerar de mal augurio cuando a una dama se le caía una. Si la fémina, en cuestión, era una mujer casada, podía enviudar al poco tiempo. Si era soltera, podía quedarse así por el resto de sus días. Si era madre, su hijo podía enfermar y morir. A todo esto, el preste Antonino no hacía más que halarse las barbas y extender brazos y la mirada al cielo, implorando cordura e inspiración divina, y prometiendo excomuniones para los más paganos. Peor si las perlas caídas rodaban: si no se conseguían, se podía esperar una pérdida total de bienes y afectos. Si la perla quedaba cerca del acontecimiento de su caída, podía ser recogida, pero no por la afectada, y, preferiblemente, debía volver a ser arrojada al mar, cosa que nunca ocurrió porque al menos los castellanos más supersticiosos, sencillamente les daban esas perlas a los indios, pretendiendo transferir su mal augurio. Estos a su vez atesoraban los *dubahe*s, que, o revendían a los españoles menos afortunados, o cambiaban por bienes o por un poco de agua dulce.

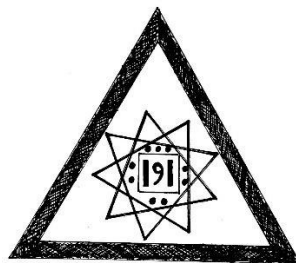
En septiembre de 1540, Juana Francisca había celebrado su décimo cumpleaños. Tal y como era costumbre en Nueva Cádiz, las mujeres de cada familia, sin importar la condición social, linaje, raza o mestizaje, llevaban un presente a la casa de la persona homenajeada, y en este caso, a la del maestro Rojas. En la residencia, doña Aldonza y

doña Isabel se encargaban de recibir los parabienes, y retribuir el gesto con un postre dulce y una copa de vino. La niña, mientras tanto, soportaba impaciente los homenajes por su cumpleaños, sin lograr persuadir a su madre y a su tía de que la dejaran ir al muelle sur con sus amigos para pescar algunas madreperlas. “Ya tienes diez años”, sentenció tía Isabel, “pronto seréis una mujer, ya es tiempo de que comencéis a asentar vuestro carácter y comportamiento. En pocos años os amancebaréis con un buen mozo de la isla, tal como corresponde con una dama educada y honorable”.

A eso de las cuatro de la tarde, llegó a la casona una mujer de edad indefinible. Tocó la aldaba, tres golpes secos, y al momento llegó doña Aldonza asomándose por el zaguán. “Acá es donde vive la niña Juanica, la hija del maestro Rojas”, parecía afirmar más que preguntar. Doña Aldonza la invitó a pasar, no sin antes detallar a la extraña mujer. Miró la indiana a su hermana, y ambas la observaron lo suficiente como para concluir que no se trataba de una lugareña, y que con seguridad habría llegado a Cubagua en la carabela de la mañana, quizá la de la tarde anterior; que su modo de peinar la larga cabellera entrecana no tenía absolutamente nada que ver con el estilo de las indianas de esa región, que su modo de hablar les recordaba vagamente el de algunos castellanos dizque del sur del reino, y, lo más llamativo, que su ropaje no guardaba relación con el modo de vestir de los neogaditanos: acaso más abrigada, acaso más conservadora, cuello cerrado, mangas largas que le cubrían hasta la mitad de las manos, era un modo extraño tanto para ser indiano como para ser la usanza española. “Vengo a dejar este regalo para la niña Juanica”, y la familiaridad con el apodo de Juana Francisca les llamó la atención a las cacicas. Sin embargo, accedieron al gesto, y le brindaron los manjares de la casa. Doña Aldonza fue a la parte del fondo a buscar a Juanica para que agradeciera a la vieja por el obsequio traído, e Isabel se viró para colocar sobre una mesita la copa y el plato. Cuando se dio vuelta para continuar conversando con la extraña vieja, ya no estaba en la casa. Isabel la buscó por las estancias contiguas, cruzó el zaguán y salió a la calle, y no vio más que la vía medianamente desolada, polvorienta. A lo lejos, el brillo del mar que reflejaba la incipiente puesta de sol no le devolvió ningún contraste o sombra que le evidenciara la existencia de alguien que hubiera pasado recientemente. Del otro lado, muy a lo lejos, dos hombres luchaban fatigosos con una enorme carreta repleta quién sabe de qué cosas. De la extraña, nada se sabía.

Doña Isabel retornó a la casa y encontró a Aldonza y a su sobrina examinando el paquete. La cacica les refirió la curiosa desaparición de la mujer, y entre ambas acordaron que tal vez salió presurosa, movida más por la vergüenza o la timidez, por no ser tan

conocida. Juanica desenvolvió el paquete, halando una larga tira de tela gruesa. Una vez desenrollada la tira, dejó ver un curioso medallón triangular, de algo más de dos dedos de longitud por cada lado. El engarce era el ángulo superior del triángulo, dentro de este había tres triángulos entrelazados, y en el interior del eneágono, se disponían nueve pequeñas perlas alrededor de un cuadrado: tres arriba y dos por cada uno de los lados restantes. A su vez, adentro de ese cuadrado había dos barras paralelas en posición vertical, y en su interior y escrito en tinta, el número 9. El medallón estaba forjado en plata, igual que la cadena, y las figuras repujadas en el mismo metal. Las perlas, diminutas e irregulares, eran de distintos colores, tal como solían encontrarse en el interior de las madreperlas junto con las gemas de mayores dimensiones. Esas pequeñísimas piezas eran despreciadas porque no llegaban al peso ni a las formas requeridas, y a veces las dejaban a los joyeros de menor valía, o a los fabricantes de afrodisíacos. Sin embargo, a la pequeña Juana Francisca le gustó en el acto el curioso medallón, y se lo puso sin mediar peros. Por detrás del triángulo estaba escrito en bajorrelieve la siguiente inscripción: “*Cua Gá 12 de septiembre A.D. MDXXX Joannae-Franciscae*”, es decir, el nombre en la lengua nativa de la isla, la fecha de nacimiento de la niña y su nombre en latín.



Días después del maremoto, doña Aldonza y la tía Isabel veían a la niña distante y silenciosa. Juanica no hacía otra cosa que llorar la pérdida de su guitarra y de su cuaderno. Don Rodrigo le dio su vihuela, le prometió una nueva guitarra, y hasta le dijo que volvería a escribirle los relatos de hazañas y la música. Pero no había nada que hacer para devolverle a Juanica la alegría y el deseo de vivir. Por su parte, los neogaditanos vivían en una constante zozobra ante el temor de que el cataclismo volviera a repetirse. Los hombres y las autoridades sobrevivientes hicieron una lista de las pérdidas, y prácticamente la mitad de la gente había muerto. Buena parte de la isla y de la ciudad se

habían hundido en el mar. No quedaban buceadores ni comerciantes de perlas, al menos los que conocían. Apenas habían sobrevivido los buceadores marcados con la C, y no querían obedecer el mandato de zambullirse en las aguas a pescar. Los mandantes no hacían más que maltratarlos hasta hacerlos morir. Así que la familia, al ver la tristeza de Juanica, no pensó más allá del efecto que el cataclismo había hecho con todos. Sin embargo, algo más había en la niña, una pérdida mayor, y es que con la desaparición de su guitarra y del cuaderno de música, parecían haber desaparecido los sueños y anhelos de la niña. Quien la viera podría decir que se trataba de una profunda depresión, pero más allá de eso, la desesperanza, la anomia, la pérdida del deseo de vivir.

“Juanicapancha, ven”, la llamó su primo Francisco “Pancho” Fajardo. El primo venía en compañía del soldado Juan de Castellanos, y entre los dos se juntaron con la niña para cantarle canciones y animarla. Pancho, era mestizo como ella e hijo del teniente gobernador de La Margarita y de su tía Isabel, y solían vivir entre La Margarita y Cubagua, pues la cacica era aficionada a visitar a su hermana Aldonza. Por su parte, Juan de Castellanos a sus casi veinte años tenía claro su propósito de comerciar con las perlas y con los esclavos, gracias a los contactos que mantenía con Santo Domingo. Sin embargo, con Juanica compartía su pasión por la música, sobre todo porque el maestro Rojas le había dado instrucciones acerca de la ejecución de la vihuela y la guitarra, y con la pequeña mestiza compartía momentos de solaz. Por fortuna, Castellanos conocía el cuadernillo escrito por Rojas, y ambos jóvenes solían darle vida a las historias y a las músicas allí contenidas. Una de ellas, sobre el Romance del Conde Olinos, solía ser repasada con frecuencia, primero porque a Castellanos le encantaba comparar a Juanica con la “sirena de la mar” a la que aludía la canción, y sobre todo porque ya él conocía de antemano ese Romance, así como otros de los allí contenidos.

Esa tarde en la que Pancho y Castellanos se combinaron para alegrarle la vida a Juanica, advirtieron que su pena se había acentuado más: su otrora faz de alegría y travesura ahora era sombría. Parecía estar más que ausente, y sí, ciertamente la pérdida de la guitarra y del cuadernillo eran, más que tesoros, muestras inefables del afecto que su padre le prodigaba. A pesar de que su padre volvía a escribir de tanto en tanto y recomponer lo perdido, y de haber encargado una nueva guitarra a un amigo músico en Santo Domingo, no había manera de que la joven abandonara la tristeza inmensa que de ella se había apoderado.

El tiempo pasaba apacible en la isla. Si bien en Cubagua no se produjeron nuevos temblores de magnitud, sí hubo hechos que la hicieron estremecer aún más allá de los abusos de los comerciantes de perlas contra los indios. Había tristeza y melancolía, además de desazón, porque tanto Juanica como su familia materna, apegada a las costumbres hispánicas, sentían dolor e impotencia ante el maltrato del que era objeto su propia gente. Si no hubiera sido porque Aldonza e Isabel eran descendientes de Charayma, y por lo tanto intocables, habrían sido víctimas de los comerciantes de perlas. No obstante, algo peor que eso arremetió contra la isla y sus habitantes: la fama de las perlas caribeñas y por el oro se esparció por todo el mundo, más allá de lo que ya se había propagado, y no tardaron en llegar los corsarios y piratas. Ingleses y neerlandeses se disputaban el señorío de las aguas con sus naves coronadas por banderas negras, algunas incluso se enarbolaban en los fémures de los ajusticiados. Muchas de esas enseñas mostraban dibujos o signos de muerte, y en los palos de esas tenebrosas carabelas solían descolgar los restos de los desgraciados. Sin otra moral que la del más fuerte, que la del que expoliara más, plantaban sus enseñas y robaban sin un ápice de piedad. No había cruz ni conjuro, no había Dios ni virgen que los hiciera entrar en razón. Mucho menos las cartas y decretos reales. Lo único que conocían era el enfrentamiento cuerpo a cuerpo, y de ese modo se batían hasta morir, mataban sin piedad, violaban a quien se interpusiera en su camino.

Hacía tiempo que Cubagua sufría los desmanes del pirata Diego de Ingenios, quien tenía por maña dejar a sus mercenarios para que explotaran a los pescadores de perlas. No obstante, ya habían pasado más de cinco años que no se sabía de Ingenios, aunque sus hombres sí continuaban en sus faenas. En realidad, los ostrales estaban mermando, y la actividad de explotación de perlas se estaba mudando hacia otras partes de la costa caribeña. Ingenios era un hombre jovial y alegre, aunque sanguinario. Galante y perverso al mismo tiempo. Cuando pisaba el muelle de Cubagua, gritaba a voz en cuello “¡qué Dorado y qué niño muerto! Aquí es donde yacen las verdaderas riquezas. Yo mismo mando a buscar El Dorado a mis enemigos, y muchos de ellos están adentrándose en la tierra firme, buscando como locos lo que no se les ha perdido. Muchos creen en la ciudad donde los habitantes se cubren las pieles con oro y exhiben joyas relucientes. ¡Aquí están las riquezas, con estas perlas magníficas!”.

La guerra contra Ingenios era larga y fatigosa. A veces los isleños, a los que se les unían los nativos, lograban derrotarlo y enviarlo a la retaguardia. Otras veces, el pirata

venía con embarcaciones de refuerzo y se hacían sitio en la isla, arrasando las ganancias y sembrando de bastardos el lugar.

Pero ya había pasado algún tiempo que no se sabía de Diego de Ingenios, y Nueva Cádiz vivía cierta paz. Hasta que, después del maremoto, comenzaron a circular las noticias acerca de un grupo de corsarios comandados por un tal capitán Chrétienne de la Croix, que venían a hacerse de las perlas y que tenían assoladas las islas de barlovento. Fueron días de angustia e incertidumbre. No se sabía qué iba a ocurrir. La poblada neogaditana erigió rancherías sustituyendo las casas destruidas. El ayuntamiento y las autoridades se abrieron espacio en el convento para continuar con sus funciones. De igual modo, una casa adyacente se convirtió en almacén y banco, y desde allí los funcionarios continuaron trabajando, e intentando poner algo de orden. Los habitantes trataron de componer lo que pudieron de sus casas, quién sabe si confiando en una prosperidad ulterior. A pesar de todos esos esfuerzos, a diario salían de la isla familias enteras en dirección a La Margarita, La Trinidad o Cumaná, y la emigración comenzó a mermar la población de lo que quedaba de Nueva Cádiz.

Era una tarde calmada, y hacia las seis la mayoría de los lugareños estaba bajo resguardo. Uno que otro villano seguía libando licor de perlas a ver si hacía efecto en su masculinidad. A lo lejos, desde el occidente, podía verse la silueta de una nave que venía. Claramente no provenía de la tierra firme cercana. Las patrullas fueron alertadas, y comenzó la salva de señales para averiguar la procedencia. Ninguna de sus velas informaba de dónde venía, como tampoco su bandera indicaba que fuera de algún lugar conocido... “¡Los corsarios!” fue el grito de la gente, que comenzó a buscar refugio donde ya casi no había. ¡Vienen los corsarios! eran los gritos desgarrados. Todo el mundo sabía que venían, pero nadie se había preparado para recibirlos, porque no había certeza. Los pocos guardias trataron de defender la isla con lo que tenían. De los cinco cañones, apenas quedaban dos, los tres restantes se los había tragado la serpiente marina del maremoto. Los indianos desde sus piraguas trataban de competir con flechas, piedras y palos lo que la pólvora era capaz de destruir en pocos instantes.

Los corsarios de Chrétienne de la Croix llegaron en una carabela y dos balandras menores, repletas de piratas sin escrúpulos. La calma precedente se tornó en un instante en un caos de desastres peores que el maremoto. Los delincuentes entraron en las casuchas

a robar todo lo que pudieron, mataron al banquero y robaron la reserva de perlas que quedaba, los mercenarios de Ingenios fueron degollados y expoliados, y como no fue suficiente, violaron mujeres y niñas. Uno de los corsarios, Pierre, entró de lleno en la casa de don Rodrigo Rojas. Infortunadamente, el músico no se encontraba porque junto a su sobrino habían ido a defender la ciudad, de modo que solo se encontraban Juanica y su madre. Pierre, sin desviar la mirada hacia las mujeres aterrorizadas, llamó a uno de sus secuaces para que registrara la casa en busca de objetos de valor. Un hombrecito, armado de un puñal y un mazo, entró y se fue a registrar el interior de la vivienda. De un puñetazo, Pierre derribó a doña Aldonza y amenazó a Juanica con un puñal para que se le entregara. Juanica gritaba desesperada, y doña Aldonza, medio repuesta, sacudió su cabeza, y le suplicó a Pierre intercambiarse con su hija en el ultraje. A media lengua entre el español y el francés, Pierre absolvió a la niña y prefirió a la india, de piel morena y músculos firmes, quien sabe si por la novedad de la carne aborigen. Horrorizada ante la escena, Juanica corrió hacia afuera, en busca de ayuda, mientras Pierre se saciaba vilmente con Aldonza.

Don Rodrigo llegó jadeando a su casa, seguido por su sobrino, su hija y su cuñada. Allí, en medio del hogar, yacía llorando Aldonza, estremecida de miedo y horror, sangrienta y adolorida. “Mamá, mamá”, lloraba Juanica. Isabel apartó a todos y acogió a su hermana en su regazo. En su lengua hablaron, convinieron la cura y todo lo que había que hacerse. La cacica ordenó llevar a Aldonza hasta el catre, luego salió y trajo de su aposento una caja con remedios nativos. Se encerraron en el cuarto, mientras Juana Francisca esperaba impaciente sin parar de llorar. Su padre la tenía abrazada contra su cuerpo. “Padre, así no quiero vivir más. Ya no quiero vivir más. Si esta ha de ser mi vida, ya no deseo seguir viviendo”, gimió la joven.

Chrétienne de La Croix y sus hombres se fueron a los dos días, llevando consigo todo lo que pudieron, incluyendo relicarios, copas, vasos, objetos que parecían de poco valor. Todo lo arrasaron, todo se lo llevaron, incluyendo el baúl que con tanto celo había cuidado Juanica, y que contenía, entre otros objetos, el medallón triangular y una perla especial que su primo Pancho le había regalado. Lo insólito y sorprendente es que, a la semana de estos acontecimientos, reapareció Diego de Ingenios, pero sin la alegría y mucho menos el ingenio que lo caracterizaban. De algún modo supo que su gente había sido ajusticiada por de La Croix, y al arribar se mostró más sangriento y despiadado que antes: apresó al gobernador y tomó el control de la isla, por lo cual, para para salir o entrar había que contar con su gracioso permiso y graciosa benevolencia.

Duros y amargos fueron los días postreros. Quién hubiera visto el esplendor de antaño, el bullicio de las calles de Nueva Cádiz ahora sumidas en el lento y amargo silencio. Ni siquiera el sol resplandeciente, ni el azul del cielo, que de tanto mirarlo, la retina comienza a desvariar y a ver puntitos luminosos, vetas, manchas, nada de eso podía dar consuelo a la poblada disminuida. Aun las aguas marinas daban succulentos peces, y de La Margarita y Cumaná continuaban abasteciendo con víveres y agua dulce, a pesar de los controles de Ingenios. La vida se hacía cada vez más precaria, y la tristeza se había apropiado de Juana Francisca y de su madre Aldonza. Si bien Aldonza había sido llevada durante unos días a Paraguachoa para que el piache terminara de sanarla, las almas de Juanica y su madre seguían sumidas en la desazón. Juanica había perdido todo interés en la música, y apenas la consolaba escuchar las conversaciones entre su primo y su amigo Juan de Castellanos. A la mestiza le agradaba escuchar las historias de Castellanos, sus aventuras hasta llegar al Nuevo Mundo. Y él, por su parte, se sentía gratamente halagado con la niña que poco a poco se estaba convirtiendo en una graciosa joven. Triste y compungida, pero hermosa, y esa tristeza le hacían irradiar una belleza grata y serena de la que la propia Juanica no estaba al tanto. Como no era capaz de fijar la mirada en el rostro de quienes la miraban, Juanica no sabía cómo los donceles suspiraban por ella, y antes que advertir a los posibles enamorados, se distraía de día viendo las tierras más allá de Cubagua, mientras en las noches, las estrellas, cuando no las luces distantes de La Margarita y alguna que otra antorcha que a veces erigían los pescadores en Coche o en Araya.

Después del cumpleaños número trece de Juana Francisca, la familia se reunió en la parte posterior de la casa. El maestro Rojas congregó a su mujer, doña Aldonza, a su hija, y a su cuñada Isabel con su hijo Pancho Fajardo. Los miró grave, puso sus manos sobre la ruda mesa de roble, áspera y fuerte como su temple. Las luces de los candiles refulgían tenuemente y daban un aire cálido que contrastaba con las brisas marinas y el murmullo lejano del mar sobre la costa de Cubagua. Un lamento de olas canturreaba letanías lúgubres. Las noticias que se tenían del estado general de Nueva Cádiz eran desoladoras. Ya no había presente, no había futuro en la ciudad. No había nada que hacer. Don Rodrigo había perdido la apuesta por un futuro estable y feliz junto a su familia en

Cubagua, y lo que tenía que comentar a continuación no le resultaba del todo fácil al pobre músico.

“Vosotros sois todo lo que tengo”, comenzó. “Isabel, sobrino, Vuestras Mercedes podréis retornar a vuestra villa en La Margarita. Allá estaréis con vuestra familia en pleno. Querido Francisco, sois un joven fuerte y con seguridad seguiréis la carrera de las armas como vuestro padre. Creo que es lo mejor y más conveniente”. “Cuñado”, lo interrumpió Isabel, “nosotros hemos decidido estar con vosotros, al menos un tiempo. Mis otros hijos están en La Margarita haciendo lo suyo. Por nosotros no os preocupéis, seguiremos con vosotros, como es el deseo de mi hermana Aldonza”. La aludida confirmó con un leve movimiento de cabeza, mientras las sombras se movían sobre su rostro al chisporroteo de los candiles. “En fin”, retomó Rojas, “sabéis lo que está pasando en Nueva Cádiz, la mayoría de las familias se ha ido, los piratas nos tienen sitiados prácticamente. Anoche apresaron al gobernador Francisco Velásquez, lo tienen en la ermita los piratas Diego de Ingenios y Jacques Sores. No entiendo qué más quieren de nosotros, ya no hay perlas. Lo único que se pueden conseguir en estas aguas son tiburones, y la muerte”.

Ya Cubagua no lucía el esplendor de otros tiempos. Ni qué decir de aquellas pompas y galas que con gran orgullo lucían sus habitantes. Durante un buen tiempo, las costas norteñas de la isla acogieron a familias de visitantes que preferían vacacionar en esas playas y no en Santo Domingo o las otras islas por temor de los piratas. La costa de las perlas fue decayendo, y los lugareños sabían de sobra que no todo era por obra de la naturaleza: muchos fueron los abusos contra los pescadores y las terribles marcas en la frente. La tristeza y desolación que ahora lucían las ruinas de Nueva Cádiz poco daban qué decir de aquellos aires de gran señorío que lucieron sus moradores en otros tiempos, y la ostentación que los caracterizaba: las corridas de toros, los festejos al infante Felipe, los célebres y comentados juicios de don Julio de Herrera, la riqueza que desbordaba el Banco Central, repleto del patrón perla, capaz de conceder préstamos y vales a los pudientes, y el comercio del apreciado aceite de piedra.

Doña Aldonza se puso de pie y fue a buscar unos refrigerios en el fogón. Trozos de cerdo asado y tortas de casabe acompañaron a la familia, junto con jarras de agua y vino. Don Rodrigo Rojas bendijo la comida, y comieron en silencio. De pronto, la aldaba de la puerta principal resonó, y el joven Francisco se puso de pie para ver quién era. Era el preste Antonino que quería hablar con el músico. Francisco lo hizo pasar, y el presbítero se sentó junto a la familia en la enorme mesa de roble. Convidado por doña Aldonza, el preste no escatimó para tomar unos trozos de cerdo y casabe. Miró a todos, miró a Rojas

y le dijo en voz tan baja, que cualquiera hubiera dicho que los piratas estaban atisbando: “mañana al amanecer sale una carabela a Cumaná. Creo que es prudente que todos vosotros os hagáis a la mar en ella. Aquí tengo el salvoconducto para que los piratas de Ingenios os dejen en paz y podáis ir sin contratiempos. Sabéis que acá en Nueva Cádiz ya no hay más nada qué hacer. Recoged vuestras pertenencias y tratad de estar antes del alba en el muelle, si es posible. Os tengo, maestro Rojas, unas cartas de recomendación, tanto para el hermano Celedonio de Alcázares en el convento franciscano de Cumaná, como para fray Julián de Carpio en El Manjar, por si fuera necesario. Es todo lo que puedo hacer por vosotros. Maestro, vuestro talento es vuestra carta de presentación. Podréis desempeñaros cuando menos como maestro de música, si es que no hallarais mejor suerte entre los oficios religiosos. Vuestra piedad y devoción a Jesucristo Nuestro Señor y a Nuestra Señora la Purísima Virgen María está más que comprobada, y la de vuestra familia. No tengo dudas de vuestra hidalguía, y os lo agradezco en el nombre de Dios. Id con él en paz y que Dios os bendiga siempre”, culminó el sacerdote impartiendo la bendición. “Venid Juanica, acompañadme a la puerta por favor”. Al salir de la casa, el preste Antonino le pasó a la joven un papel doblado y lacrado. Sosteniendo el papel entre el índice y el medio de su mano derecha, la miró fijamente a los ojos, “que Dios os bendiga siempre. Tened mucho juicio, carilleja”, y le dio un emocionado beso en la frente.

“Esperadme a las nueve detrás del viejo faro, JdeC”, leyó Juana Francisca, y se dirigió presurosa a su casa para dar una excusa cualquiera de despedida del mar y las perlas y quién sabe qué otra sandez de último momento. Aldonza e Isabel intercambiaron miradas, y se dispusieron a arreglar la mesa, mientras los hombres juntaban los aperos que se llevarían al día siguiente a Cumaná. Juana Francisca se había convertido en una hermosa joven, de mirada firme y frontal, un modo que a los españoles les parecía un tanto desafiante según sus costumbres. La joven miraba como mira la gente de su línea materna: altivos, de frente y fijamente, como si quisieran dominar al mundo con sus miradas. Esa forma de ver fue la que cautivó poderosamente a Juan de Castellanos, quien se cohibía de pretender a la mestiza de ojos verdes. Ella, por su parte, no escatimaba instantes para insinuársele: era un joven de hablar hermoso, pausado, poseía una voz de terciopelo y cantaba con entusiasmo y devoción, tanto los tonos a lo humano como a lo divino.

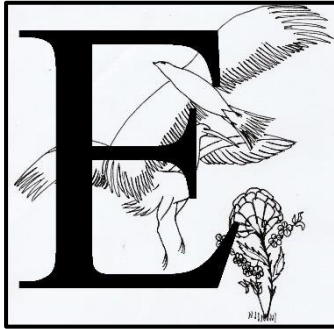
A lo lejos se escuchaban las voces de los hombres, quien sabe si borrachos, profiriendo maldiciones por lo que quedaba de las calles. Los escombros de las construcciones, el edificio del ayuntamiento, los emblemas de la ciudad yacían por

doquier, entre un ambiente en el que la desolación y el abandono campeaban. Pocas familias quedaban entre las ruinas. Juana Francisca caminó con prisa, y en su andar casi hizo tumbar a la gitana que apodaban Zita, “id con cuidado mi niña, cuidado”, “no os preocupéis señora, sé para dónde voy”, “espero que lo sepáis. Vos tenéis mucho que dar y mucho que cuidar”, le respondió sin que Juana Francisca entendiera por qué la mujer de la cabellera entrecana le había dicho tal cosa. El derruido faro de Nueva Cádiz aún estaba en pie, y a la sombra que proyectaba por una luna llena brillante, Juana Francisca esperó a Castellanos. Un sonido extraño sobresaltó a la joven, y al voltearse, el poeta la abrazó, y sin mediar palabras, buscó sus labios, y ambos se entregaron en un beso infinito, un abrazo intenso, lleno de la frescura juvenil.

Ambos caminaron tomados de la mano hacia el oeste, cerca de las murallas de lo que fue el convento de Lucenilla, y en cuyo patio solían albergar a los esclavos provenientes de África; mientras trataban de vadear los escombros y las miradas inoportunas. La brisa marina refrescaba el ambiente y la luna continuaba refulgiendo incesante. Juan la acercó hacia sí y la condujo junto a una roca en la que él componía sus versos. Se sentó y la recibió en su regazo, y abrazados contemplaron el suave oleaje, el ir y venir de la mar, las estrellas infinitas contra un fondo negrísimo; y él, acariciando su cabellera, comenzó a recitarle dulcemente al oído. “¿Queréis que os cante el Conde Olinos? Recuerdo cuando era un crío, y mi madre me lo solía recitar. La recordé la primera vez que os vi bucear por perlas: ‘Mira cómo canta la sirena de la mar’”. “¿Vos siempre me comparáis con una sirena?”, volteó ella para mirarlo, “Vos sois una sirena, domináis las aguas, domináis las perlas, domináis el canto... y a mí”, siguió acariciando sus cabellos.

“¿Vendréis con nosotros a Cumaná?”, “no, no, mi querida Juanica, debo seguir con los buceadores, que se irán a La Margarita. Quiero explorar otros sitios, y aquí en Cubagua ya no hay nada qué hacer. Además, vos tenéis a vuestro primo Pancho”, y los celos resaltaron la frase. “Necio, os tengo a ambos, en mi nombre. No creo que sea una coincidencia”. “Debe serlo, mi dulce niña, no veáis designios donde no los hay, y vos, precisamente, sois una mujer fuerte. Si hubierais traído una guitarra o una vihuela, os habría cantado el romance”. “Cantadlo y yo buscaré su música, Juan, veréis que lo haré y habremos de cantarlo juntos”, “no, no os lo puedo prometer, mi dulce amor”, “Y no sabré más de vos”, lamentó ella, más que preguntar.

El Enigma de los Enamorados



n mis andanzas por el Reino, cuando era apenas un mozalbeta, me gustaba ir y venir de paso por las comarcas. A veces lo hacía en la compañía de otros condiscípulos músicos, las más de las veces en solitario con mis pensamientos y mi guitarrica de compañía, para solazarme.

Cierta vez, cuando iba de retorno a Sevilla, en las cercanías de la villa llamada Alcalá de Guadaira, me topé de súbito con un tumulto, gentes por allá, por acá, un viandante me tropezó, y una vieja cayó de bruces. En medio de aquel bullicio se oían ora risotadas, ora improperios irrepitibles, algunos movidos por arcadas, otros gruñendo. No sabía qué cosa cierta acontecía, y pues como la curiosidad mueve a los gatos y a los que no lo son también, me acerqué. En el medio de la multitud oí la voz de un juglar que se presentó a sí mismo como Ferrán de los Caminos. Este sujeto hacía reír a todos con sus peripecias, y los lugareños le decían “Ferrán, y sus cuentos de caminos”, y yo en mis ideas supuse que por esa razón habría adoptado el flamante apellido. De suerte que me ubiqué bastante cerca del sujeto en cuestión, que ya tenía a todos en ascuas con lo que relataría de seguidas.

– A ver, villanos desta comarca de Guadaira, acercaos todos. Ahora, para que os calméis por tanta juerga, os traigo un enigma para que lo resolváis. Aquel que me dé la solución obtendrá esta botella de elíxir para la eterna juventud. Mirad mi rostro, mirad mi porte y os daréis cuenta de cómo este jarabe ha logrado fortalecerme, y he de deciros que parezco de treinta y tres años, como Nuestro Señor Jesucristo...

– ¡Calla, blasfemo! -gritó alguien vivamente enardecido.

– No interrumpáis, vive Dios, oíd. Yo os daré unos indicios, luego tendréis que especular y yo os responderé tan solo “sí” o “no”. Y no será sino vuestro ingenio el que resuelva el enigma. El que lo haga al primero, se llevará esta magnífica botella.

Y así comenzó Ferrán de los Caminos su relato con este enigma: “Poned mucha atención. Un sacerdote saluda a dos aves en el cielo. Una señora muy enojada lo ve, y le reclama. El sacerdote en lugar de enzarzarse en una reyerta con la noble dama, antes bien le hace una reverencia y le devuelve el insulto con una bendición. ¿Qué ha pasado?”

- ¿Son aves de la misma especie?
- No.
- ¿Las aves son salvajes?
- Sí.
- ¿Nunca tuvieron dueño?
- Sí.
- ¿Aconteció por estos tiempos?
- No.
- ¿Fue hace siglos?
- Sí.
- Entonces, ¿es una leyenda? -pregunté.
- Sí.

En ese momento, Ferrán me miró y resumió: “son aves diferentes, nunca estuvieron cautivas, pero ahora eran libres. Esto sucedió hace siglos y en estos tiempos se le conoce como una leyenda”. Y continuó el interrogatorio.

- ¿La leyenda tiene hechos mágicos?
- Sí.
- ¿Es una leyenda que todos conocemos?
- No, y me parece que en esta comarca no la conocéis en modo alguno.
- ¿Alguna vez esas aves fueron personas, como hombres y mujeres?
- Sí.
- Quiere decir que se transformaron ¿Su transformación se hizo para obtener su libertad? –, volví a preguntar.
- Sí.
- La mujer que vio al sacerdote ¿era la persona que tenía cautivas a las aves?
- Sí.
- ¿Y con la bendición del padre obtuvieron su libertad?
- No.
- ¿El sacerdote tuvo algo que ver con su transformación?
- Sí.
- Esas personas, antes de convertirse en aves ¿eran familia?
- No.
- ¿Eran marido y mujer?
- Sí.

– ¿Eran de familias enemigas?

– Sí.

Y en este punto, los ánimos se caldearon muchísimo. Todos querían preguntar, no había ningún tipo de orden, y Ferrán de los Caminos parecía disfrutar con el espectáculo de la gente plena de alborozo.

– ¿Antes de ser marido y mujer no se les había permitido el casamiento?

– No, no se les permitía.

– ¿El sacerdote fue quien los casó?

– Sí.

– ¿El matrimonio los liberó?

– No.

– ¿Los mozos tienen algo que ver con la dama noble?

– Sí.

– ¿La mujer del matrimonio era la hija de la señora?

– Sí.

– ¿Y ella estaba en contra del matrimonio?

– Sí.

La gritería apenas dejaba escuchar, y para este momento, ya me habían empujado de tal forma, que quedé por fuera del alcance del juglar. Así que me di por vencido porque ya no obtendría jamás la botella del precioso elixir.

– ¿La muerte de los amantes fue el acto de liberación?

– Sí.

– Pero ¿los donceles cometieron algún crimen?

– No.

– Entonces ¿cometieron algún otro sacrilegio?

– No. Ellos murieron y, por decir, sus almas mudaron en las aves.

– ¡Blasfemia! ¡Blasfemia! ¡Eso es nigromancia!

– ¡Herejías!

Pero esa advertencia no detuvo el rebullicio que, a estas alturas, batallaba más por el deseo de saber sobre la historia que por la promesa del mentado licor.

– ¿Fue la señora la que cegó sus vidas?

– Sí.

– ¿Y los mató por su propia mano?

– No.

– Si no cometió el crimen por su propia mano y no los envenenó, ¿les dijo algo que los forzó a matarse?

– No.

– ¿Fue algún familiar de la doncella el que los mató?

– No.

– ¿Fue un asesino por contrato?

– Sí.

– ¿El asesino erró al haberlos matado?

– No.

– Mató a la niña y no erró en eso.

– Sí.

– Pero ¿cómo una madre manda a matar a su hija?

– Preguntad, preguntad –, ripostó el juglar.

– ¿Estaba empuñada?

– No. Y por Dios, no cuestionéis la moral desta hazaña, recordad que es una vieja leyenda. Sabemos que era una señora impulsiva, que por nada del mundo quería que su hija estuviera con ese doncel en particular.

– Quiere decir que los mandó a matar por mor de ellos ¿Fue por él?

– Sí.

– ¿Por qué la señora mandó a matar a los dos? Pudo haber mandado a matar al hombre y nada más, ¿por qué a los dos?

– Preguntad, preguntad.

– ¿La dama se sintió traicionada por su hija?

– Sí.

– ¡Está claro! –gritó un jornalero–, como era una vieja impulsiva mandó a matar a su hija, porque la traicionó, y mató al hombre porque era de otra familia, y por esa causa manchó el honor de su buen apellido.

– Preguntad, preguntad.

– ¿El asesino era un verdugo?

– Sí.

– ¿La señora es la cabeza de la familia?

– Sí.

– ¿Era de las cortes?

– Sí.

- ¿La transformación en ave fue inmediata?
- No.
- ¿Aconteció después de fenecidos?
- Sí.
- ¿Hubo alguna otra transformación previa?
- Sí.
- Es decir ¿antes de aves fueron otra cosa, y antes de eso fueron personas?
- Sí.
- ¿Eran otros animales?
- No.
- ¿Rocas, montañas?
- No.
- ¿Nubes?
- No.
- ¿Sus almas?
- No.
- ¿Frutos, vegetales?
- Sí.
- ¿Acaso flores?
- Sí
- ¿Pasó algo con las flores?
- Sí.
- ¿La señora arrancó las flores?
- Sí.
- ¿Las flores estaban en las tumbas?
- Sí.
- ¿Vio que las flores nacieron y se juntaban para estar unidos en forma de flores?
- Sí.
- ¿El amor busca sus propios senderos?
- Sí, pero mucho me temo que ese no es el título de la leyenda.
- ¿Qué juega el sacerdote? Debió tener algo antes con la familia.
- Preguntad, preguntad.
- ¿Era el sacerdote de alguna de las familias?
- No.

– ¿Era el preste de alguna villa?

– Sí.

– ¿Los casó?

– Sí.

– ¿Los bautizó?

– Sí.

– ¿Los ha conocido toda la vida?

– Sí.

Yo me figuré que quizá los mozos una vez casados, desde antes siempre se habían visto en algún sitio cercano a la iglesia. Allí se reunían, y el sacerdote de alguna forma lo sabía o los ocultaba. Y no sé cómo alcancé a preguntar dos veces:

– ¿El sacerdote protegió ese amor por encima de la madre?

– Sí.

– ¿Bendijo ese amor?

– Sí. La madre se dio cuenta de que él los bendecía, y pese a ello, a través del sacerdote, los jóvenes enamorados la perdonaron.

– ¿Las sepulturas estaban en la iglesia del sacerdote?

– Sí.

– Pero la dama no quería que el doncel se uniera a su hija. Habría que preguntar por qué tenían problemas las familias– saltó un anciano, y alguien atajó la pregunta.

– ¿Eran familias rivales?

– No.

– ¿Eran enemigos por causa de las tierras?

– Sí.

– ¿La madre prohibió esos amores por una causa más allá del problema de las tierras?

– Sí.

– ¿Eran hermanos?

– No.

– ¿La señora tenía otras hijas?

– Sí.

– ¿Y otros hijos varones?

– No.

– ¿Prometió la dama noble a alguna de las otras hijas a la familia del doncel?

– Sí.

– ¿La hija muerta era menor que la prometida?

– Sí.

– Quiere decir que la madre no quería que la menor se casara, porque es la hija destinada a cuidar a la madre en su vejez, como lo manda Dios –sentenció, por cierto, una anciana.

– ¿La hija muerta se enamoró del joven sin saber que era el prometido de su hermana?

– Sí.

– ¿El joven frecuentaba la casa de la dama?

– No.

– ¿Pero se hacía ver?

– Sí.

– ¿Solía pasear cerca de la casa de la familia?

– Sí.

– Entonces era un joven que solía pasear por los campos aledaños, la joven lo vio pasar y de tanto verlo se enamoró, y él de ella, a pesar de haber sido comprometido con la hermana mayor- concluyó un joven doncel, que bien hubiera encajado con el protagonista de la hazaña.

– ¿Ya estaba comprometido con la hermana mayor cuando la menor lo conoció?

– No.

– Lo tengo, lo tengo –gritó un herrero, justo la clase de personas que suele disfrutar barruntando–. Quiere decir que la hermana menor advirtió de la presencia del doncel, la madre lo conoció y lo prometió a su hija mayor. Pero no pudo, porque los jóvenes ya se querían. Se iban a ver a escondidas en la iglesia, y por eso el sacerdote los casó. La madre, al enterarse, los mandó a matar. Los enterraron en la iglesia y de sus entierros crecieron las flores. La madre cortó las flores, y éstas, a su vez, se transformaron en las aves, al pasar volando, saludó el sacerdote. Dadme mi licor.

– ¡Muy bien, señor herrero! Beba a mi salud y a la suya propia, que largos años le han de quedar, con fortaleza y buena contextura.

Y la gente aplaudió y vitoreó. Cuando escuché al herrero despejar el enigma, recordé a mi maestro don Antar Benegas de Cebrián, quien nos enseñó a tañer la leyenda del Conde Olinos, es decir, el doncel por quién la señora mató a su hija.

Ese romance contaba que el Conde Olinos madrugaba, y llevaba a su caballo a pasear por las orillas de la mar, y mientras el corcel bebía agua, el Conde cantaba. Su canto enamoró

a una joven princesa, y se cuenta que hasta las aves se detenían a escuchar el canto “caminante que camina/ detiene su caminar;/ navegante que navega/ la nave vuelve hacia allá”.

En cierta ocasión, y desde la torre más alta del castillo, la reina le oyó cantar, y fue corriendo a contarle a su hija que había escuchado a una sirena de la mar. La hija le dijo que las sirenas no cantan y que la voz pertenecía al Conde Olinos, “que por mí penando está”. La reina quiso prometer a Olinos con una de sus hijas mayores, pero la joven seguía enamoriscada. De modo que la reina encargó a un asesino que matara a los amantes, pues prefería ver muerta a su hija menor y al prometido de su hija mayor, que antes ver a los jóvenes consumando sus amores. Por eso, al ser enterrados en la iglesia, de ella nació un rosal blanco y de él un espinar albar, que crecieron y se entrelazaron. La reina vio las flores y las mandó a cortar, pero de seguidas, del rosal de la princesa nació una garza y del espinar del Conde Olinos un gavián, y ambos, pasaron volando cerca de la iglesia, saludando al sacerdote que los había bendecido.

Aquí tenéis, mi bella Juanica, unas diferencias sobre el Romance del Conde Olinos, para que vuestras manos tengan más destrezas.

EL ENIGMA DE LOS ENAMORADOS

Romãce
del Cõ
de Olinos
con diferen
cias

Diferẽ
cia de
Poic Tou

Otra dife
rencia por
otra parte.

3

CUMANÁ

La familia Rojas finalmente llegó a Cumaná a principios de 1544. En la ya borrosa Cubagua quedaron los recuerdos, los dolores, las querencias. La carabela se fue distanciando de la isla moribunda. Juana Francisca dejó de mirar su hogar, y se dirigió a la proa, para no tener que volver a ver su terruño, y se sorprendió al constatar cómo se iba agrandando el paisaje, cómo las montañas lejanas de la costa se acercaban azulosas, mientras el mar picado golpeaba los laterales de la embarcación. Alegres delfines chapoteaban saludando a los pasajeros mientras estos les lanzaban migajas que los enormes animales atrapaban al aire y chillaban en agradecimiento. La quilla rompía el límite de las aguas en una melodía que sobreponía acordes de salitre y brisa. De cuando en cuando, la contracorriente hacía que la nave se moviera más de lo debido, lo que hacía saltar pequeñas olas y miríadas de gotitas se esparcían como lluvias de cristal. La joven retiró unas gotas de sus ojos, no se sabe si de mar o de lágrimas. Lo cierto es que de su garganta provenía una débil y melancólica cancioncilla, que de tanta tristeza llamaba dulce a la nostalgia y acaramelada la añoranza.

Cuando llegaron al puerto de Cumaná, los recibió una vida apacible, la vegetación plena de verdes y de árboles enormes que se erigían y hacían doler la nuca de estupefacción. Allí corría el río que atravesaba voluptuoso por el medio de la poblada, de los sembradíos variopintos, y, sobre todo, el olor de la tierra fértil y de la humedad. Los Rojas reconocieron rostros familiares que habían salido tiempo atrás de Cubagua, y se alegraron de poder contar con amigos cercanos en un lugar que, al menos para Juana Francisca, era absolutamente desconocido. Una ordenanza recibió al maestro Rojas, y este le dijo que debía ver al padre Celedonio de Alcázares en el convento. La ordenanza lo condujo en un coche algo desvencijado pero cómodo, y al menos las petacas, los instrumentos y la familia iba completa. El destartado carro saltaba entre los baches del camino, y al poco tiempo llegaron a una construcción de tamaño regular, elaborada de piedras, argamasa y troncos de madera. El portón se abrió, y unos sacerdotes se acercaron hasta el carruaje. Ayudaron a desalojarlo, y llevaron los enseres y a los viajeros hasta un salón amplio, de techo muy alto y de ventanas muy pequeñas. El olor a salitre se confundía con el calor, y el maestro Rojas se abanicó. Sintió que el calor era muy húmedo, mientras el sudor le manaba copiosamente. Desajustó un poco el cuello, y su mujer doña

Aldonza lo vio de reojo. Ella, en su altivez, no parecía nunca perder la compostura, y en sus maneras solía parecer más castellana que indiana.

A Juana Francisca le gustó de inmediato el lugar, y comprobó que las piedras le devolvían a sus palabras un eco de resonancias casi infinitas. Un ceñudo presbítero impuso silencio y recordó las reglas disciplinarias estrictas propias del recinto. Unos minutos después, llegó el padre Celedonio de Alcázares, superior del convento y recibió al maestro Rojas con una amplia sonrisa: al parecer ya estaba enterado de la próxima llegada del músico, sobre todo porque cuando Rojas le extendió la misiva de fray Antón de Lucenilla, Alcázares se la guardó de inmediato en uno de sus bolsillos. De inmediato pasaron a una salita, y unos novicios los invitaron a sentarse junto a un mesón sobre el cual había unos panes circulares, de sabor entre dulce y salado, hechos a base de un cereal que los nativos cumanagoto daban en llamar “arippa” o “ereppa”.

Colección de cartas transcritas fielmente de las originales que se encuentran resguardadas en la Colección de Libros y Manuscritos Raros de la Biblioteca Nacional. Selección y transcripción de A. Monasterios (Caracas, 1988).

(Nota del transcriptor: me he permitido la licencia de acomodar la grafía y ortografía a los usos modernos, con el fin de facilitar la lectura y la información que ellas proveen. A. Monasterios.)

Pieza No. 1

Ciudad de Cumaná, en la Nueva Andalucía, a los 24 días del mes de (ilegible) del Año del Señor de 1544

Al soldado y señor Don Juan de Castellanos

En Nueva Cádiz de Cubagua

Mi querido Juan.

No sabes cuánto os he extrañado. No tenéis la menor idea. No sabéis cuánto y cuánto he llorado, y más porque en mi corazón albergo la certeza de que no hay en el mundo ninguna criatura como vos para entenderme. Su Merced adivina mis pensamientos, intuís mis anhelos. Pensar en Su Merced y recordar al Conde Olinos es siempre una y la misma cosa, y no sé por qué pareceme que esa música fuera vuestra. Mi padre compuso unas glosas para mí, me relataba una y otra vez sus hazañas, mas me parece que es vuestra y que sois vos mismo el Conde Olinos, porque lo recitabais con grande gusto.

Mi amado Juan, cuando nos despedíamos, os quedó una duda sobre la razón de mi melancolía. Os contesto, no tengo razones para vivir. No soy nadie (ilegible) Me lo arrebató la naturaleza, cuando la serpiente se tragó la mitad de mi tierra y destruyó mi casa, y con tal destrucción se llevó mi guitarra amada que mi padre me regaló con tanto gusto, me arrebató mi cuaderno de música y de hazañas, me arrebató el

medallón. El preste Antonino me consoló, me dijo que debía sentirme afortunada porque ni yo ni mis padres ni mis familiares perdieron la vida. Que sí habían perdido la vida algunos de mis amigos, mis afectos, pero al menos yo estaba a salvo. Cuando pensé que así sería mi consuelo, los piratas nos atacaron con fuerza y alevosía. Un pirata, Pierre, quiso dañarme, pero mi madre se interpuso, yo no quería, pero ella me lo impuso y me salvó. Sin embargo, vi cómo ese rufián la perjudicó de un modo que me da vergüenza contaros. Por si no hubiera algo más que lamentar, sus hombres se llevaron los pocos bienes que nos quedaban, y hasta mi preciado baúl, sí, el mismo que contenía las perlas y los doblones que os había mostrado alguna vez, por esas razones he resentido tanto (el texto se interrumpe)

(...) (Fin de la misiva)

El padre Celedonio de Alcázares recibió con beneplácito la llegada del maestro Rojas, de quien tenía magníficas referencias, gracias a la abundante correspondencia que había entre él y el preste Antonino. Sin embargo, los oficios religiosos en el poblado de los cumanagotos eran sumamente austeros, apenas se hacían las ceremonias de rigor, sin mayor canto que el de los monjes, muchas veces desentonados. Rojas no quería intervenir ni imponer maneras y estéticas, y solo le sugirió al padre Alcázares que le permitiera ensayar con los monjes, al menos para que aprendieran los rudimentos básicos de la entonación, y así Nuestro Señor Jesucristo iba a sentirse más complacido con el trabajo devocional de sus hijos en el Nuevo Mundo.

Para Juana Francisca, la ciudadela de la biennombrada Nueva Andalucía era todo un mundo por descubrir. Era su primera experiencia en tierra firme, con las altas montañas, experimentar la inmersión en las dulces aguas de un río, y supo que de allí era de donde procedía el agua que iba a Nueva Cádiz. Fueron días gloriosos, entre otras razones porque había muchos indianos y pocas reglas españolas que cumplir. Resaltaba la febril actividad naviera, de Cumaná salían carabelas repletas de pasajeros, agua y víveres para Cubagua, Coche y La Margarita, mientras que de La Margarita provenían las noticias de Santo Domingo y La Trinidad. El primo Pancho se interesaba cada vez más por la carrera militar, y de vez en cuando reparaba en su prima. Por su parte, a Juana Francisca le costaba separar de sus recuerdos a aquel hombre que la fascinaba con su voz y sus cantos, Juan de Castellanos, y Francisco poco a poco se fue alejando de su prima.

El maestro Rojas comenzó a conducir la música en los oficios religiosos de Cumaná, bajo la égida del padre Alcázares. De cuando en cuando echaba de menos a su amigo el preste Antonino, de quien supo se había ido hacia La Margarita después de atestiguar cómo iba descendiendo la población, y los piratas trataban de tomar para sí el ya casi extinto negocio de las perlas. Después se sabría que esas huestes malignas dejarían definitivamente el lugar en paz, al no encontrar más nada qué expoliar.

Hacía un año que los Rojas estaban en la Nueva Andalucía. El músico compartía sus labores en la iglesia, con el coro de los monjes, y con lecciones de vihuela y guitarra. Una fresca tarde de enero llegó a su casa un correo con una comunicación dirigida a doña Aldonza. Todos en la casa se extrañaron, porque ignoraban de quién y de dónde podría recibir la indiana una carta. Al abrir la misiva, doña Aldonza leyó las noticias de una

antigua conocida y madrina de Juanica, doña María de la Candelaria de Gutier, Marquesa de Tarifa, quien solía ir a las costas del norte de Cubagua junto a su familia, para pasar los días más fríos del invierno en Europa en las cálidas aguas. Hacía tiempo que doña María de la Candelaria no iba para la isla, y le estaba notificando que quería pasar algunos días en Cubagua, pero que primero llegaría al puerto de El Manjar, sin explicar por qué, ya que normalmente las naos llegaban directamente al puerto de Nueva Cádiz; “se habrán enterado los navegantes de que a Nueva Cádiz no hay más que ir”, conjeturaba el maestro Rojas. Al comentar las noticias durante la velada de la cena, el músico le propuso a su esposa y a su hija trasladarse hasta el caserío de El Manjar, ya que al parecer las condiciones de trabajo por aquellos lares podría ser mejor, “me aburren estos monjes afónicos y desafinados, y entre los lugareños no hay quien entre en razón con las reglas básicas de la música para guitarra o para la vihuela. Todo lo que desean es canturrear unas cantilenas espantosas y rasgurar los instrumentos, como si torcer y secar tripas para las cuerdas fuese tan fácil. He sabido que en El Manjar, por su clima seco, se hace más sencillo trabajar las tripas para las cuerdas, al menos así podríamos abastecernos mejor, y apenas queda a unas pocas leguas de aquí. Hay, queridas mías, una razón más allá de cualquiera de las que pudiera referiros: la mayoría de nuestros vecinos en Nueva Cádiz han hallado nuevo hogar en esas regiones, de suerte que podremos reencontrarnos con las caras conocidas de nuestros afectos”.

No pasaron más de dos semanas cuando la familia emprendió el viaje hacia el poniente, atravesando la montaña y bordeando la escarpada costa sobre unas hermosas playas que los nativos llamaban Mochima. La primera parte del periplo lo hicieron en mula, y a partir de allí, tuvieron que continuar a pie hasta El Manjar. Tres días de camino, y en los altos que el padre Alcázares llamaba “de Santa Fe”, el frío y la neblina los tomó por sorpresa. Unas cobijas y unas hamacas improvisadas en unos ranchones sirvieron para resguardarse del clima. Comida silvestre y agua hallaron sin problemas, debido a que la montaña por sí sola abastecía generosamente a los viajeros: el maestro Rodrigo, su esposa Aldonza, el primo Francisco Fajardo y Juana Francisca. Unos indios les servían de guías. Por esos días, la cacica Isabel manifestó su deseo de regresar a La Margarita para atender algunos asuntos familiares que la requerían. Por eso dejó que Francisco los acompañara, ya que él había recibido noticias de una tropa militar que estaba por llegar desde la Real Audiencia de Santo Domingo hasta El Manjar, y a la que estaba vivamente interesado en integrar.

El transbordo en Maracapana fue tranquilo. Allí pernoctaron y dejaron las mulas con los guías. Desde allí recibieron indicaciones para continuar a pie, y para hacer el viaje, el maestro Rojas prefirió esperar la medianoche para salir, guiados por la tenue luz de una luna menguante y el sonido del mar a la diestra. Ya les habían dicho que, si salían a esa hora, podrían aprovechar buena parte del día sin el sol a cuestas, aunque todos los viajeros contaban con parasoles. La ventaja era que se trataba de un camino plano, cercano al mar, y con muchas comodidades, gracias al tránsito frecuente que se había establecido entre las poblaciones cercanas.

EL MANJAR

En El Manjar, una enorme casona de bahareque y ladrillos de tierra, altos techos y ventanas desmesuradas recibieron a los recién llegados. Hacía una semana que habían arribado, pudieron contar con algunas mulas durante el último tramo del camino, y la encomienda que tenía el maestro Rojas para fray Julián de Carpio estaba entregada. Doña Aldonza lucía compungida por la partida de su hermana. Habían sido varios los años que habían compartido juntas, y estaba acostumbrada a su presencia imponente, su don de mando y sobre todo el orden que era capaz de prodigar, como buena matrona. Algo le decía a la mujer del músico que no volvería a ver a su hermana nunca más.

Unas calles más hacia el oriente de la casona, la pequeñísima iglesia del poblado tenía poco tiempo de haber sido reconstruida, y aun emanaba el fresco olor de la arcilla, las maderas y la cal. Rojas y Juana Francisca se sorprendieron ante la modesta belleza de la capilla, en comparación con lo que había sido la catedral de Nueva Cádiz. Padre e hija se sentaron en un banco, en el interior del recinto, y sus voces, al hablar, se multiplicaban en sonoridades infinitas. Rojas terminó de afinar la vihuela, y comenzó a tañer, las notas chocaban con las losas, contra el altar, contra las columnas, y luego caían en cascada, en lluvia de espectaculares sonidos luminiscentes. Juana Francisca miraba maravillada, y si bien es cierto estaba más que acostumbrada a escuchar esa melodía de su padre, era la primera vez que en sus oídos se hacían eco, y de aquel modo, la música que parecía emular, más que una vihuela, a una harpa.

La Harpa de Ludovico



n algún lugar de La Mancha, de nombre Guadalajara, recibí las doctas lecciones de mi maestro Antar Benegas de Cebrián, desde el Año del Señor de 1525 y durante dos más. Así, maese Benegas me enseñó música, y aprendí a tañer la guitarra, la vihuela de mano y algo de harpa, me enseñó también la composición y el canto, y destes todo lo que fuera menester para los oficios.

Como buen morisco, maese Benegas de Cebrián sostenía una tesis algo atrevida, y que bien pudo haberle costado la vida, y es que este señor afirmaba que la vihuela de mano podía ocultar por obra y gracia del Creador al instrumento que llaman los moros *al-oud*, pues al haber sido expulsados estos dichos moros y también los judíos de los reinos de Castilla, de Aragón, de Granada, de todas las tierras de Sevilla, Emérita, Córdoba y de los otros dominios de la península, y con todas sus gentes, de la misma manera y oficio debían irse con ellos todas sus costumbres, y así como los moros y judíos se convirtieron; todos sus modos y procederes, y con ellos la música, también debían hacer lo propio. Por eso maese Benegas de Cebrián aseguraba que *al-oud* y la vihuela eran parientes cercanos, cuando no la misma e idéntica cosa, ambos se templaban de iguales maneras, de suerte que sus cuerdas sonaban igual, pero no tenían los mismos modos de golpear con la mano diestra: la pluma solo para *al-oud*, los dedos para la vihuela. La noble música arabesca debía ser tañida con la vihuela al abrigo cálido de los hogares, bajo el cobijo de las noches y las estrellas, y rezando para que el sacro oído de la Santa Inquisición no escuchara los sonidos paganos.

Don Antar Benegas de Cebrián fue maestro mío y de mi condiscípulo y amigo Alonso de Mudarra, a quien Dios guarde por muchos años más, y que debe estar todavía en Guadalajara bajo el servicio de los Duques del Infantado haciendo buena música y cantos. El buen Alonso es, según recuerdo, un chico vivaz, muy dedicado a los oficios religiosos.

Como he referido, también aprendimos algo de harpa con Benegas de Cebrián. Nos instruyó en ese delicado instrumento, que requiere de vivacidad y precisión: parecen arañas

los dedos cuando se posan en sus cuerdas. Mudarra y yo solíamos retarnos a ver quién de los dos era el más avezado en la harpa.

Una tarde, maese Benegas arribó al estudio y nos vio haciendo suertes con las harpas, con tal alboroto y entusiasmo, que nuestro mentor puso en alto la refriega profiriendo y alzando los brazos como aspas de molino.

-¡Por el Misericordioso, críos, por favor, deteneos! Tal es el escándalo, que haréis que nos detengan. Calmaos. Venid y sentaos. Os voy a referir una historia cierta, porque la vi de estos mis propios ojos, y tengo a Nuestro Señor Jesucristo, bendito sea por siempre, por testigo y honor de mis palabras. Después de mi narración extensa y enjundiosa os propondré un duelo y seréis capaces de afrontarlo con maestría y buen tino.

“Hace muchos años, más de treinta, muchos más, conocí a un mozo bien plantado. Ludovico de Toledo, hombre contumaz, el mejor harpista que ha conocido el mundo en todas sus épocas. Nadie sabía su cierto origen, y él tampoco solía hablar de ello, pues solo declaraba que de esa villa provenía. Decían los trovadores y las gentes de pueblos que los mismos ángeles le habían enseñado a tañer la harpa, y declaraban los propios maestros de música que los seres santos le habían instruido, porque no había sonos ni artes, ni suertes ni cosa alguna que Ludovico no supiera hacer con su harpa. Si Ludovico tocaba, las cuerdas resonaban en las estancias, y sus sonidos se esparcían como cristales, como haces de luz, como brillantes gotas del licor más excelso. Las voces se acallaban, y nada más se escuchaba que el sonido de las cuerdas, el roce de los dedos en las tripas o el golpear de la mano en la madera para producir un son rítmico, y por demás acaso oíase el gruñido de algún animal o el canto lejano de un ave. Si la Santa Cecilia ha bendecido a un mortal en este mundo, ese ha sido Ludovico de Toledo.

“Cuando Ludovico viajaba portando su harpa en los lomos de un jumento, las gentes lo saludaban y lo invitaban, con festines, bebidas y cantares, los trovadores referían sus hazañas, y bien entrados eran los días y las noches que duraban tales juergas, en las que Ludovico fascinaba a los villanos con las artes de sus dedos.

“La fama de Ludovico era tan portentosa, que el mismo Rey Don Fernando el Católico lo mandó a llamar para que estuviera bajo su servicio. Fue allí donde lo conocí. Yo era uno de los maestros de música de Sus Majestades, que, bien ocultando mi condición de morisco, por mor de las Sagradas Escrituras y los Santos Evangelios, alababa a Dios con devoción y con todo mi corazón, con tal fuerza y ferviente fe, que nadie dudaba.

“Ludovico solía tañer la harpa para solaz de Sus Majestades. En más de una ocasión, vi a la reina doña Isabel mirar con mucho y hartos interés a Ludovico. Al principio pensé mal,

Dios me libre, se me ocurrió intuir una emoción acaso extraña, tal vez secreta en la reina, un rubor acaso especial en sus mejillas. Que Dios me perdone, pero a la reina le comenzó una afición grande por la harpa, a tal punto que hubo algunos menesteres del castillo y del gobierno dejados de lado por razón de la música. Doña Isabel era una mujer muy instruida, versada, muy iluminada y sabia, y ya con bastantes saberes en la música, Dios la tenga en su Santísima Gloria, amén. Magnánima y magnífica, la reina poseía libros estupendos, muy bien iluminados, de poetas y de sabios, en sus libros yo mismo hallé sabiduría ancestral, conocí de ciencias, de filósofos y de artes, hallé unos cuantos libros escritos en lusitano y no en el latín, porque la reina alternaba su conversación entre nuestra lengua y el lusitano.

“Con maese Ludovico, yo mismo mejoré mis artes en la harpa, razón por la cual ahora os enseño y os instruyo. Muchas fueron las veces en las que hicimos duelos de harpas, pero jamás salí malherido, ni de los dedos ni de mis carnes, solamente de mi orgullo como músico de los Reyes Católicos. Porque si algo tenía este señor de Toledo era retar a duelo, pero no de espadas, ¡alabado sea Cristo! sino duelo de harpas, puntos contra puntos. No se batía Ludovico con armas, sino con la música, y para ello, debía ser la más pura y la más excelsa que oído humano haya sido capaz alguna vez de concebir y de escuchar.

“Cierta tarde fui a llevar unos cuadernos de música al estudio. Entré en silencio, no porque quisiera disimular mi presencia, sino porque mis pasos siempre han sido de calma y cordura como lo manda el buen proceder. Pues bien, entreabrí la puerta y vi a Ludovico tocando a la Reina. Os pudiera referir lo que mi fantasía quisiera, lo que mi pudor me impidiera y lo que la legislación me juzgara. Pero no. Sus cuerpos se rozaban delicadamente, mas no del modo que os estáis imaginando. El maestro de música tocaba sus reales dedos y los conducía uno a uno hacia las cuerdas de la harpa, de suerte que Su Merced tañía graciosamente, con maestría y destreza. Los cabellos rizados de Su Majestad danzaban con las cuerdas que parecían extender la cabellera real. Me quedé mudo y maravillado. Había delicadeza en el asunto, el maestro indicaba cómo proceder, y la reina obedecía a sus mandatos, y era de asombro ver a la Suprema Autoridad en el mundo conocido y por conocer -amén del Santo Padre y Vicario de Cristo- rendirse a órdenes, y en particular, a las de Ludovico. Ella sonreía tímida, ruborizada, aguardando sus mandatos e consejos. ¿Quién diría que Su Alteza Serenísima era capaz de tal docilidad, tan ingenua, tan hermosa, tan delicada? Miraba con ojos entornados y serenos al maestro, y él la instruía con paciencia y esmero. La música hecha por su Majestad era tierna, pacífica, contrastaba con la fortaleza de su voz y sus dones de jerarquía. En el umbral, yo estaba asustado y petrificado, contuve la respiración por tanto y largo tiempo, que cuando solté el aliento, se me escapó el resuello y los dos, alumna y maestro, se voltearon

a mirarme al punto. No sé cuánto duró esa escena, pero sí sé que se grabó en mi alma para siempre.

“Mi pena fue que no fui el único testigo. Al cabo de la escena antes descrita, se escuchó una puerta cerrarse, y después el rastro de unos pasos presurosos alejarse. Su Majestad recuperó su dignidad real, dio por concluida la clase, llamó a su servidumbre y se retiró pasando altiva frente a mí, para asumir en pleno su esencia de regente y gobernante. A lo lejos la escuché profiriendo órdenes y mandatos. Ludovico me miró y demostró su intriga y curiosidad por el testigo silente y huidizo que osó interrumpir esa escena. Le dije que no tenía idea de que otra gente hubiera estado en el recinto. A fe mía que algún intrigante ha de estar por estos lados, injuriando a su Majestad, díjome. Respondíle, no te aflijas buen Ludovico, que solo asombran de buen contento las artes y mansedumbre que la música otorga a doña Isabel La Católica, a quien Dios protege de cualquier intriga y traición.

“Días después, doña Isabel y don Fernando me convocaron a su cámara privada. Al llegar, Ludovico estaba presente, junto con otros cortesanos. El Rey se dirigió a mí, extendiéndome una carta con su sello real, y me informó que mis servicios ya no eran requeridos en el castillo, que ya era libre de irme y hacer uso de mi voluntad para conducir mi vida como mejor me placiera. ‘Y a vos, Ludovico, también os eximo de enseñar la harpa a la Reina. Otros destinos y misiones nos ocupan en nuestros reinos’.

“Unas noches postreras a estos acontecimientos que os refiero, me encontré con Ludovico de Toledo en una de las tabernas cercanas al castillo. Se sentó junto a mí y hablamos de lo ocurrido. ‘No sé qué habrá pasado con sus majestades’, díjome. Y comenzó a beber y a beber en tales cantidades, que pronto su humor se tornó en algo verdaderamente furioso. Hubo lugareños que quisieron batirse en duelo con puñales o espadas, pero Ludovico los rechazó. En un instante, cuando parecía que el músico iba a ser objeto de humillaciones por no responder a los mandatos del honor, sacóse los guantes, alzó los brazos y mostró sus manos, como si fueran un trofeo, unas manos de dedos impresionantes, delgados y fuertes, con uñas que apenas sobresalían de sus bordes. Eran unas manos andróginas, bendito sea el Señor y que me perdone tal comparación, pero eran manos de piel suave como de mujer, y de tosquedades y fortalezas como las de los varones. ‘¡Yo soy Ludovico de Toledo, el mejor harpista del mundo. Por mi honor, por mis manos solamente respondo a un duelo de harpas. Reto al mismísimo diablo a tocar la harpa hasta que alguno de los dos yazga muerto!’, y nada más concluyó su decir y proceder cuando salió del fondo de la taberna o desde quién sabe de dónde, un hombre robusto, totalmente vestido de negro y portando una harpa algo más pequeña que la de Ludovico. El hombre de negro tenía el rostro cubierto, su capa le hacía verse

de grande volumen y tamaño, no se quitó el sombrero, y me percaté que hasta la pluma que lo adornaba también era negra. ¿Qué extraña ave negra era capaz de dar una pluma tan enorme y perfecta?

“¡Yo soy el mismo Satán!, gritó el hombre, y al punto nos santiguamos los unos, los otros sacaron cruces, y otros más salieron en busca de un preste para que retornara con aguas benditas y ahuyentara la maléfica presencia. El hombre de negro pasó los dedos por su harpa, y el sonido más brillante y puro encendió el lugar. Ludovico no se resistió al reto, y entre ambos comenzaron a tañer y tañer. Sonaron fantasías, romances, redobles, gigas, villancicos y gallardas, hubo gente que se sintió impelida a bailar, y así las gentes bailaban y celebraban el reto de los harpistas, ora con palmas, ora con panderos. El hombre de negro comenzó a tañer unos sones muy brillantes y llenos de gozo, y cuando parecía que iba a derrotar a Ludovico de Toledo, éste se puso con otros sones, colocando un dedo en la base de alguna de las cuerdas para producir notas falsas que el instrumento prohíbe, las gentes se alborotaron aún más, como si esos sonidos tuvieran un conjuro, o emanara dellos un elixir de delirios, y así comenzaron a cantar y apear a Ludovico. En esta vez, las gallardas y fantasías con redobles y falsas se hicieron más y más rápidas. Yo sentí que me mareaba y me perdía entre el torbellino de sonidos. Algunos taberneros comenzaron a gritar el nombre de Ludovico de Toledo, las mujeres de mal vivir reían escandalosas, y el vino seguía circulando de mesa en mesa. Lo cierto es que cuando me percaté, Ludovico era aplaudido con vítores y brindaba con mostos. Del hombre de negro nada supe, pareció haberse esfumado, pero al rato llegó una patrulla de la Guardia Real. La fiesta cesó y los guardias nos condujeron a mí y a Ludovico al castillo. Pensé que nos habían detenido, que nuestros huesos iban a parar al calabozo más oscuro por haber causado tal revuelo en la taberna. Al llegar al castillo, nos llevaron a unas habitaciones mejores que las que teníamos cuando éramos los maestros de música. Descansamos, y al día siguiente nos dieron más alimentos y vestidos exquisitos para que nos engalanáramos y alimentáramos. Al final de ese día, una vez satisfechos y emperifollados, llegó un emisario real a los aposentos y con voz solemne nos anunció: ‘vengan por favor, iréis vosotros a aderezar la sala capitular con vuestras músicas. Están reunidos los cortesanos y los nobles. Hoy es un día especial para los reinos, porque su Majestad doña Isabel de Castilla, la Reina Católica, va a recibir las noticias de un navegante genovés que ofrece buenas nuevas’. Sí, esa noche, Ludovico y yo tocamos nuestras harpas en honor a don Cristóbal Colón”.

Luego de tan enjundioso relato, Alonso y yo nos quedamos de una pieza y en total silencio. No podíamos creer tales cosas, y no lo habíamos creído si Antar Benegas de Cebrián no le hubiera puesto las emociones y sentimientos del caso, con tal fuerza y convencimiento que no había lugar a ninguna duda. Alonso de Mudarra, entonces, se adelantó a la pregunta: ¿Cuál es el requerimiento que nos pides, maestro Benegas de Cebrián?

-Ah, mis queridos discípulos, después de haber oído de buena fuente este relato, y de haber conocido por mi propio intermedio acerca de las hazañas y artes de Ludovico de Toledo, yo os reto a vosotros a que hagáis música que contrahaga la harpa a la manera de Ludovico, que os ejercitéis en ello, que pongáis empeño en lo que hagan. Bien podéis hacer uso de cualquier instrumento que sea dable a vosotros para que los dedos corran por las cuerdas y hagan notas falsas, hagan artes que sean propias para el lucimiento de todo el que desee solazarse en esas músicas.

Así, pues, yo he compuesto esta fantasía con la guitarra para recordar a Ludovico de Toledo, y sé que mi buen amigo Alonso de Mudarra habrá hecho la suya para vihuela, y entre los dos hicimos diferencias a dos harpas para solaz de nuestro mentor.

Benegas nos refirió después que, en los albores del siglo, a Ludovico lo mataron a traición, por la espalda, porque si hubiera visto a los ojos a su retador, lo habría obligado a tañer hasta morir, y habría hecho en la harpa tales sonidos, capaces de conjurar y devolver al infierno al mismísimo diablo.

LA HARPA DE LUDOVICO DE TOLEDO

Pantasia **C**

de la harpa de Ludovico de Toledo

The score consists of ten systems of two-line guitar tablature. The first system includes the title and a common time signature 'C'. The notation includes numbers 0-5 on the lines, diamond-shaped fret markers, and lute-style symbols (vertical lines with flags) indicating plucking. The piece concludes with a final diamond-shaped fret marker on the top line.

El maestro Rojas terminó de disertar sobre Ludovico, mientras observaba cómo fray Julián despedía a una señora de edad indefinible, que le resultó vagamente familiar, a juzgar por las mangas de sus vestidos que le cubrían hasta la mitad de sus manos. “Una gitanilla”, comentó el sacerdote, mientras iba a sentarse con los músicos. Fray Julián se aproximó a Rojas a hito, era esa su costumbre al hablar con las gentes, y el maestro se mostró impresionado por la cercanía y por el aliento cálido y aguardientoso que manaba. Ceceando más que de costumbre y haciendo cecear incluso aquello que no lleva “ces” ni “zetas”, se acomodó las gafas y le dijo casi en susurro y con los ojos entornados, “doña María de la Candelaria está por llegar. He sabido que viene con ella en el barco una tropa armada para continuar con las sagradas labores de conquista y colonización de estas gentes, y me entusiasma la idea de ser escogido para acompañarlos y evangelizar en el nombre de Dios y Nuestra Señora la Virgen María”. “Amén”, el responso.

Fray Julián volvió en sí de su ensoñación, guardó compostura y le pidió consejo al maestro Rojas sobre los oficios religiosos que podrían dar inicio en el pequeño templo. Y así estaban en plena discusión, mientras Juana Francisca se ocupaba de tañer la guitarra y recordar la *Fantasia de Ludovico*, mientras las oquedades e imperfecciones de las paredes se ocupaban de rebotar los ecos de la música que, amplificadas así, no había manera de negar la presencia divina en medio del recinto. De lejos, la joven percibió cómo el cura le decía algo al respecto a Rojas y concluía con un “para la gloria de Dios”.

En eso estaban, cuando un apuesto oficial, el ahora alférez Francisco Fajardo, se presentó espada al cinto y uniforme bien plantado, junto con otros oficiales de la guardia real. Juana Francisca miró de reojo, volvió a mirar y quedó fascinada con la apariencia de su primo, y en especial, con la del otro oficial, más alto que Francisco, y a quien le presentaron como el también alférez Alonso Andrea, “nativo de la Villa de Ledesma en España”. Entre celos y tratando de imponer autoridad, el primo Francisco se acercó a la joven y le dijo, “estos oficiales han venido desde España para explorar las tierras del poniente. Tengo intenciones de unirme a esa tropa para continuar. Mi intuición me dice que nos irá de maravilla: me entiendo muy bien con las gentes de estas tierras y con los españoles, así que no habrá problemas. La idea es llegar hasta Santa Ana de Coro, y en el trayecto, recorrer las tierras para encontrar recursos, climas más frescos y tierras más fértiles”. La joven sonrió, y su mirada no se apartó de Alonso, “no se preocupe Su Merced, vuestro primo estará a buen resguardo con nosotros. Os prometemos que desde donde estemos, enviaremos noticias regulares para que vosotros estéis al corriente de nuestras exploraciones”; y a Juana Francisca le pareció que aquel iba a ser para siempre el destino

de su primo, mientras que la música y la guitarra el de ella. Armas y guitarras parecían no tener un lugar común en su vida.

A los dos días, la patrulla de oficiales partió de El Manjar, llevando al alférez Fajardo y a fray Julián de Carpio, mientras que Alonso de Ledesma y otros soldados más se quedaron apostados en el poblado a la espera de otras instrucciones.

El alférez Alonso entabló amistad con la familia Rojas, vivamente interesado en la joven mestiza. Con el pretexto de querer aprender a tañer la guitarra o la vihuela, o aprender a afinar o cantar, el soldado frecuentaba a la familia, sin mucho éxito en su empresa musical, pues el talento para las artes musicales no le era del todo favorable. Sin embargo, Alonso derrochaba simpatía y galanteaba con amabilidad y donosura a la joven Juana Francisca, y entre los dos se fraguó una hermosa amistad, con las secretas pretensiones por parte de él, de llegar a algo más. Doña Aldonza miraba a los jóvenes y aconsejaba a su hija para que no se ilusionara mucho, ya que el joven soldado debía partir en unos días hacia otras misiones, y quién sabe cuándo iba a volverlo a ver. Para Juanica no había dudas: a ella no le interesaba mucho ni el joven Ledesma, ni su primo Francisco, ni siquiera el lejano Castellanos, con quien solía intercambiar correspondencia. Desde los hechos fatales del maremoto y la despiadada asolada del pirata de la Croix, Juanica no volvió a sentir entusiasmo por la vida. Todo era gris para ella, nada tenía sentido.

Una tarde, el cielo estaba color plomizo, parecía que iba a llover. A Juana Francisca le recorrió un escalofrío desagradable por la espalda, porque de inmediato recordó la debacle de Cubagua. Había mar de leva y los pescadores estaban retirando sus barcas de la costa. De pronto, Ledesma se le acercó a Juanica para conversar con ella. Tímidamente le tocó la mano, y al punto la joven se volteó. “Mañana sale mi tropa para reunirnos con vuestro primo y otros oficiales. Ya recolectamos los aperos y víveres que debemos llevar para la travesía. Quiero deciros que os llevo en mi corazón y que espero vivamente que podamos reunirnos de nuevo algún día. Os suplico, por favor, que no me olvidéis, que permanezcamos en comunicación epistolar para saber el uno del otro. No sé si algún día me aceptéis, mi querida Juanica. Quiera Dios que esa melancolía se borre de tu rostro y recuperéis la alegría de vivir”.

Al día siguiente, la familia despidió a los soldados, y de inmediato estos se pusieron en marcha hacia el poniente, en busca del lugar que los superiores de Santo Domingo deseaban para fundar una villa a prueba de piratas. Partió el contingente de milicianos, y Juana Francisca junto a sus padres, se ocuparon de organizar la recepción

para acoger en la casona a la venerable doña María de la Candelaria de Gutier en su inminente llegada.

En la playa de El Manjar, de oeste a este, Juana Francisca paseó su mirada y advirtió la extensión del horizonte a mar abierto. A esa hora, pleno mediodía, el resplandor apenas permitía distinguir otra cosa que no fueran las dos carabelas apostadas en el fondo de la bahía, y las barcazas de pescadores que iban y venían, según las faenas. La playa era muchísimo más ancha de lo que la guitarrista se hubiera imaginado y visto, con una arena algo más grosera y de color ligeramente más oscura que la de Cubagua. Era imposible no establecer comparaciones, sobre todo después del tiempo que había transcurrido, y que lentamente sanaba las heridas de la pérdida. De igual forma, el mar lucía otro azul, diferente al de su lar. Una mezcla de nostalgia y dolor intenso se apoderó de su alma, y una lenta lágrima rodó por su mejilla. Sintió de pronto la joven unas ganas inmensas de transformar ese sentimiento en melodía, y comenzó a cantar: de su voz sonó un lamento emitido desde lo más profundo de su ser, y mezcló sus recuerdos con la melodía de la *Romanesca sobre Guárdame las vacas* y la añoranza de la tierra perdida, hundida en el mar y en la codicia de los comerciantes de perlas y de los piratas.

*El cantar esta nostalgia
me libera la tristeza
me da cordura y razón*

“¡Su Merced, Su Merced!”, haló por las faldas el indiecito José a Juana Francisca, “que venga pronto, dice el patrón, que ya vuestra madrina doña María de la Candelaria está en la casona, para que vos la vayáis a recibir, venid, venid. ¡Apuraos, Su Merced!”.

Ayudada por el niño, Juana Francisca subió la lomita hacia el poblado. De inmediato, como si una frontera invisible dividiera la playa del caserío, parecía que se entraba a un mundo agitado. Las mulas iban y venían con mercancías y tinajas de agua dulce que tomaban desde el río que los indios Píritu llamaban Unare. Las calles entre arcillosas y arenosas mostraban todo tipo de rastros y huellas. Las casonas se repartían en cuadrículas caprichosas e irregulares; y cerca de la playa, el faro resplandecía de día, reflejando la luz del sol, mientras por las noches emanaba la luz de sus espejos.

Encandilada de tanto sol y añoranza, entró Juana Francisca con el rostro pensativo. En la sala de la casona, una dama de unos cuarenta y cinco años se abanicaba con viva energía, mientras le sonreía con los ojos bañados en lágrimas. “Mi niña, qué hermosa estáis. Dios os bendiga, mi niña, bella”, y los pliegues de ambos trajes se confundieron en roces, murmullos y abrazos, mientras doña Aldonza y el maestro Rodrigo Rojas miraban conmovidos la escena del reencuentro. “Venid, sentémonos todos en la mesa, que es donde debe sentarse una familia de honor”, ordenó el maestro, marcando el paso en dirección al comedor. La luz del sol, el murmullo de las olas y una fresca brisa que hacía volar las servilletas y las hogazas aliviaron las emociones del reencuentro.

“Hace tanto tiempo que no venía para las tierras de ultramar. Estoy muy impresionada con las noticias sobre Nueva Cádiz, nunca me lo hubiera figurado, mis queridos amigos”, la voz de María de la Candelaria tintineaba en el salón junto con sus aretes, sus pulseras, sus collares y los encajes de sus vestidos, mientras los sirvientes llevaban y traían deliciosas viandas, en su mayoría, platillos a base de pescado, arepas y tortas de casabe. Los olores y condimentos envolvían la conversación, y hacían que los comensales sintieran con más placer las delicias gastronómicas y el intercambio de noticias. María de la Candelaria se enteró por boca de sus anfitriones cómo Nueva Cádiz había sido destruida “por obra de la ira de Dios, por la vil codicia de los mercenarios de perlas, por los crímenes viles de los piratas”, blandía el puño lleno de rabia Rojas. “Por venganza de nuestra sangre, porque nuestros antepasados clamaban justicia, porque nuestros hermanos fueron explotados”, lloraba discreta doña Aldonza.

Entre bocado y palabra, los Rojas detallaron todas las aventuras por las que pasaron. Incluyeron su traslado a Cumaná y a El Manjar, caserío que, si bien había tenido una vida un poco exigua, desde su fundación a principios del siglo, había vuelto a renacer a partir de la leyenda de muchos de los neogaditanos que decidieron convertir el sitio en su nuevo refugio. Poco a poco, las gentes habían repoblado la zona, y la migración prefería subir hacia los altos de El Manjar, que, aunque estaba ocupada por los Píritu, éstos mostraban disposición para compartir con los inmigrantes, gracias a la provisión de agua dulce en unas fuentes cercanas, y las tierras más dadas para los cultivos.

El maestro Rojas abrió una carta que le acababa de extender María de la Candelaria, en la cual un primo lejano suyo, Sancho de la Palma, excelente músico de Sevilla, le daba noticias sobre sus progresos en las cortes de esa ciudad, a la vez que lo invitaba a visitarlo “cuando tengáis a bien querer, estimado pariente”.

Entre albricias y picardías, María de la Candelaria, quien tenía bajo su servicio a maese de la Palma, comentó sobre la extraordinaria posibilidad que podría tener su ahijada Juana Francisca, para casarse con el músico, quien recientemente había enviudado, “y es un excelente partido para vos: culto, delicado, de muy finas maneras y muy avezado tañendo guitarras, vihuelas y laúdes, y harpas, y de bailar pavanas y bransles al mejor estilo”, propiciaba la matrona.

Las miradas de horror, desespero, angustia, entre Juana Francisca, su madre y su padre hicieron que doña María de la Candelaria mostrara su carta definitiva: “Mis estimados amigos, diría que vosotros sois mi familia, y como tales he de recibirlos en mi casa, el Palacete de Tarifa en Sevilla. Vosotros no tenéis más nada qué hacer aquí. El Manjar es cálido y noble, pero contiene, en mi modesto parecer, una tristeza muy grande, como si el dolor de Cubagua destruida hubiera venido entre vuestras valijas. Quiero que os vengáis conmigo a Sevilla, quiero que intiméis con maese de la Palma, sea que nuestra Juanica se entregue o no a él en sagrado matrimonio. Pensadlo don Rodrigo, pensadlo bien; allá vos podréis seguir con vuestra música, a fe mía que sí, y nuestra niña también, y doña Aldonza podrá codearse con lo mejor de la sociedad, como siempre estuvo acostumbrada cuando vivía en Nueva Cádiz”.

La voz de Juana Francisca entonó aquel romance que solía canturrearle Juan de Castellanos. El mar golpeaba contra la costa de El Manjar para hacer armonías extrañas, perturbadoras, sensuales: “Si es la voz del conde Olinos/ yo le mandaré matar,/ que para casar contigo/ le falta la sangre real”.

SEVILLA

Pieza No. 2

Sevilla, a los (ilegible) días del mes de junio de 1547

Al teniente Francisco Fajardo

Nueva Andalucía, Villa de La Margarita, en la Isla

Mi muy querido Pancho.

No sé bien a dónde dirigir esta carta, y por eso la envié a La Margarita, a casa de la tía Isabel. Al menos sé que allá la recibirán y la tendrán a buen resguardo hasta que Su Merced pueda leerla.

Mi Pancho querido, cuántos recuerdos gratos guardo en mi corazón, sobre todo de nuestras vidas como pescadores de perlas en Nueva Cádiz. ¿Sabéis? Conocí Cádiz, la madre de nuestra ciudad allende, ya desaparecida. No tienen nada en común esta de acá en el reino con la de allá en Cubagua, porque esta es más antigua, más grande y señorial, y lo único que tienen en común son las aguas saladas de la mar oceánica que las rodea. Y cómo es grande esa mar, cuántos días transcurrieron en el barco, días y noches enteros. Días bajo el sol inclemente o bajo tempestades. Noches oscuras bajo las estrellas. Silencio que solo lo quiebran las voces de los marinos o de los viajeros. Silencio que solo lo quebraba el canto de mi guitarra, de mi voz, o la voz de mi madre.

Tengo tanto y tanto qué contaros. Nuestra salida del puerto de El Manjar fue serena y grata. En esa carabela estuvimos viajando un día, y a la mañana siguiente arribamos a Santo Domingo. ¡Qué ciudad tan hermosa! Dicen que era la ciudad predilecta de don Diego de Colón, hijo del gran Almirante, Dios los tenga en su santa gloria. Allí en Santo Domingo estuvimos bajo la tutela de doña María de la Candelaria, ¿la recordáis? Es la prima lejana de mi abuela paterna María Francisca de Rojas. Doña María nos contó que su intención, al encontrarnos en El Manjar era ir a Cubagua para reunirse con nosotros y vivir en la isla. Ella no sabía de la grande catástrofe que había acontecido en Nueva Cádiz, no tenía manera de saberlo. Por eso se sorprendió tanto y con dolor, sin embargo, su corte de inmediato le aconsejó el pronto regreso a Sevilla. Y

como mis parientes paternos provienen de aquí, pues mi padre no se lo pensó más, convenció a mi madre, y los tres nos vinimos con doña María de la Candelaria. Pero dejadme relataros primero sobre nuestro paso por Santo Domingo. Os decía que es una muy bella ciudad, con hermosas edificaciones y una suntuosa catedral. Mi padre aprovechó para dotarnos de algunos vestidos, ya que él suponía que en el reino encontraríamos un clima más frío. Y mira que no se equivocó. Mi padre es oriundo de estas tierras y conoce sus aires fríos. Yo nunca hubiera imaginado cuán baja podría ser una temperatura. Pero lo mejor de todo, mi querido Pancho, mi padre me obsequió otra guitarra. Él mismo la había encargado a un amigo que me hiciera una guitarra, y sí, aunque no es exactamente como la que tenía en Nueva Cádiz, es hermosa y tiene un sonido prístino, su olor me fascina, huele a maderas lejanas, sus perfumes me hacen soñar con cosas que desconozco. En fin, en Santo Domingo estuvimos tres días esperando la salida del barco que nos trajo a España. Finalmente zarpamos, y todo fue muy festivo. Nos despidieron muchas gentes en el puerto, muchas encomiendas y saludos. Incluso venían con nosotros algunos indios y mestizos taínos, y mi madre se comunicó con ellos, porque varias voces de su lengua eran afines con nuestra lengua nativa.

Luego de la larga travesía por la mar oceánica, casi tres lunas, llegamos al puerto de Cádiz. Dicen que desde ese lugar, el Almirante Colón salió hacia las Indias, y en su tercer viaje llegó hasta nuestras tierras, y dicen por acá que él bautizó aquel terruño como Tierra de Gracia. ¿Podéis figuraros tal nombre? ¿Somos tierragracianos? Cuando estuvimos en Cumaná y en El Manjar, ya habían bautizado las tierras como Nueva Andalucía. Pues a estas tierras de por acá le dicen de Andalucía, y allá es todo nuevo. Nueva Esto, Nueva Lo Otro, Nueva Lo de Más Allá, es como si aquello donde vos estáis se llamara Nuevo Mundo ¿es un Nuevo Mundo, Pancho? ¿Qué me diríais vos?

Pancho querido, llegamos acá a finales de mayo de 1546, según nos dijeron en el puerto. Desde ese momento, llevo un registro cuidadoso de las fechas: es que todo me abruma, todo me asombra, y el mundo por esta parte no es igual a nuestros pueblos, el cielo me parece que está más cerca de nosotros, la mayor parte del año, el sol no está sobre nuestras cabezas, sino apenas a un lado o al otro costado, y ¿sabéis? Tal cosa me causa grande desconcierto. Me cuesta saber dónde está el oriente, dónde el poniente. Pero me desvíó en mi relato. No más llegamos a Cádiz, mi madrina María de la Candelaria dispuso todo para venimos de inmediato a Sevilla. Contrató una barcaza, y remontamos el río Guadalquivir, y ¡mirad qué fascinante fue ese recorrido! Vi los campos de cerca, vi campos de gitanos, vi labradores, conocí los viñedos, conocí los

olivares. *Ay mi Pancho, cuánto me gustaría que vos estuvierais aquí... y la tía Isabel, por supuesto. Todo es un descubrimiento para mí, todo es nuevo. Si yo viniera para acá y tuviera vuestras armas y vuestros soldados, yo llamaría a esto Nueva Cubagua o Nueva Cumaná, Nueva Maracapana, Nueva Unare, en honor a las tierras que yo dejé atrás. Mi madre me dijo con muchas gracias (sabes cómo es ella), Nueva Nueva Andalucía, para alegrarme un poco, y solamente hizo reír a doña María de la Candelaria.*

(Ilegible) cerca de las dos de la tarde. Los sirvientes de doña María de la Candelaria nos llevaron en sus carruajes hasta lo que ella llama El Palacete, que para mí es como un castillo enorme. Pancho, ese palacete es más grande que el Ayuntamiento de Nueva Cádiz, ¿lo recordáis? Este tiene a la entrada dos árboles muy hermosos llamados cipreses, de copas más bien altas, después hay muchas habitaciones, salas de baño, salones y más salones, gabinetes, jardines, y el agua del río lo recorre por muchas partes: sus aguas se meten por la casa, riegan los jardines internos, los baños, llenan tinajas de agua para bañarse. En el invierno es muy frío y no se puede bañar nadie, pero en los meses cálidos, refresca la piel, como el río dulce en Cumaná.

Hay algo que debo contaros, en honor a esa preferencia que siempre nos tuvimos, ese cariño especial que siempre ha habido entre nosotros. A los poquísimos días de estar en Sevilla, doña María de la Candelaria dispuso unas festividades muy suntuosas para nosotros. Comprendí su afán, su generosidad, cuando me di cuenta de que el centro de la atención era yo... para hacerme el honor de presentarme a un primo lejano de mi padre, don Sancho de la Palma, un agradable hombre viudo, con una hija de apenas cuatro años, Ximena, dulce y hermosa. Desde que estábamos en El Manjar, cuando doña María de la Candelaria fue a visitarnos y luego a buscarnos para traernos, ella le habló a mi padre sobre la posibilidad de desposarme con ese caballero, en especial porque traería buena dote a nuestra familia, buena fama y me garantizaría una mejor educación musical. Mis padres y mi madrina saben que la guitarra lo es todo para mí, que no hay mayor deseo en mi vida que hacer música con mi instrumento, y, os confieso, no había mayor ilusión al venir acá que entrar en contacto con los grandes maestros del instrumento, con la música impresa, con los libros, con los salones de música, a ver si mi desdicha podía disiparse, a ver si fuese posible que la tristeza que alberga mi corazón pudiese desaparecer. De modo que si seguía mi deseo de hacer música, sabía de sobra que siendo yo una mujer, no podían darme la libertad, a no ser que pudiera desposarme con alguien que pudiera darme tal privilegio. Y aunque en algún lugar de mi corazón

guardo el recuerdo de Alonso, desde ahora y para siempre, mi querido Pancho, soy la flamante señora Juana Francisca Rojas de la Palma.

Don Sancho es un hombre ejemplar, dulce, delicado, excelente músico, trata por igual con la guitarra, la vihuela, la harpa, el órgano, posee una voz exquisita, y es capaz de hacer diferencias sobre una melodía durante toda una noche: primero la preludia, luego la convierte en fantasía, en bransle, en pavana, en gallarda, en alemanda, la adorna, la simplifica, la agranda, la empequeñece, invita a todos los presentes a sumarse con instrumentos, invita a los bardos a improvisar versos sobre la música, toda una noche, oh Pancho, toda una noche con una simple melodía. Imaginad todo lo que es capaz de hacer con variados sonos, cancioncillas. Don Sancho escucha a mi madre canturrear, y le dice “madre suegra, permitidme ensanchar vuestra música para hacerla más grande y más bella, y para que Su Merced se sienta elogiada con suficiencia”, y dice “ensanchar” como juego de palabras con su nombre, porque es gracioso y procura hacerme reír, aunque yo no sienta ánimos de hacerlo.

No os he relatado acerca de Ximena, la dulce hija de mi esposo. Ella quedó huérfana de madre al nacer, y tanto mi madrina María de la Candelaria, como su abuela, mi madre suegra, doña Constanca de la Macarena, la han cuidado muy bien, y todavía lo hacen. Me toca a mí, con mi juventud e inexperiencia, ayudar a quien bien podría ser como mi hermana menor, más que mi hija. Pero yo deseo tener mis propios hijos, que serán hermanos de Ximena, por supuesto, y mi marido y yo ponemos empeño en ello, Pancho. Contadle a la tía Isabel, dadle de leer esta misiva para que tenga gran contentamiento, decidle que su hermana Aldonza podría ser abuela muy pronto. Y vos, Pancho, soltad las armas un rato para que podáis sentar cabeza con una buena moza, y tengáis vuestros hijos.

Pancho de mi alma, cuidado de todos por allá. Mi madre y mi padre os mandan muchas bendiciones, yo os mando las mías. Cuidad bien de la tía Isabel, decidle que la añoro. Os quiero en mi corazón,

Juanica.

P.D. Pancho, no dejéis de darme noticias del alférez don Alonso Andrea, el apuesto oficial que estuvo con vos ¿qué sabéis de él? No es nada personal, no seáis mal pensado. Solamente deseo noticias. J.

Sancho de la Palma se había carteadado con su primo Rodrigo Alvar de Rojas, y estaba al tanto de su llegada, además de la venida de su hija, con quien podría llegar a casarse. La idea lo cautivó en especial porque la prima tenía impresionantes cualidades para la música, sobre todo para la guitarra y la vihuela. Sancho era un músico entregado a su arte, y por esos tiempos estaba bajo el servicio de doña María de la Candelaria, y en los ratos libre solía asistir en los oficios de la iglesia de Santa Ana en Triana. Como era hombre sencillo y de gestos amables, solía complacer a los villanos en sus festividades y animaba las fiestas con su guitarra o su vihuela, de mano o de arco, para lo cual reunía algunos músicos del pueblo y entre todos ponían a bailar a los invitados.

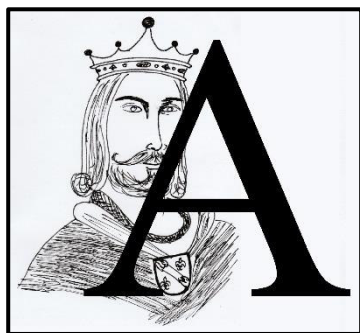
Aquella tarde, el maestro Sancho de la Palma recibió la comunicación de que la nave que traía a su primo y a su futura prometida estaba próxima a llegar. Sancho corrió a la Catedral de Sevilla, para conversar con su amigo y maestro Alonso de Mudarra, quien hacía poco tiempo se había ordenado como clérigo, y ahora era el encargado de los oficios musicales del sagrado recinto. A medida que se aproximaba al enorme edificio, de la Palma iba sintiendo una emoción embriagante, porque para él toda esa estructura gótica era una compleja polifonía. Veía sus altas torres rematadas en agujas, y sentía los cantos de las voces de las antífonas medievales. Se emocionaba al recordar su formación como cantante del coro, bajo la rígida conducción de un viejo chantre que sometía a los chicos a leer las antiguas obras, bajo el pretexto de que así era como mejor se formaba el temple del cantante. Las liturgias resonaban contra las paredes, y tal era la elevación que se percibía, que muchas eran las veces en las que al niño Sancho le daba la sensación de que los ángeles se hacían presentes, y más cuando los rayos del sol en verano atravesaban los cristales de las ventanas creando una atmósfera de excelso misticismo.

Al llegar, Sancho de la Palma se tropezó con el joven músico fray Francisco Guerrero, quien le gruñó un saludo, y luego vio a Mudarra, quien negaba con la cabeza. “Gajes del oficio, mi buen Sancho. Ya nos pondremos de acuerdo Guerrero y yo, le he aconsejado que se vaya a la Catedral de Jaén, donde precisan de un maestro de capilla. A ver, ¿qué te trae por estos recintos de Dios?”. Sancho le relató la proximidad de la venida de los Rojas desde las tierras de ultramar, mientras ambos se dirigían, tomados del brazo, hacia el coro de la iglesia.

“¿Sabíais vos que Rodrigo y yo nos conocemos desde hace muchos años, y que estudiamos bajo la tutela de don Antar Benegas de Cebrián?”, y Mudarra le relató muchas de las historias y anécdotas vividas. “Fui yo quien le dijo a Rodrigo que se enrolara con los viajeros para explorar las tierras de ultramar. Todavía recuerdo la vez cuando salieron

por ese puerto. La nave de tres palos en la que se subieron navegó río abajo hasta la mar. Rodrigo le había prometido a su hermano y a su madre que ayudaría en la exploración y cristianización de las gentes de esos territorios. Pero algo me decía que nunca haría tal cosa: todavía veo a Rodrigo, guitarra en mano, sentado en la proa de la nao, cantando, mientras prometía encontrar a una doncella nativa. ¿Sabes qué se puso a recitar? Nada más y nada menos que los versos del Conde Claros de Montalbán. De alguna forma, Rodrigo imaginó que en las Indias iba a conocer a alguna Claraniña, la hija de algún Carlomagno en el poniente, y no paró de improvisar músicas, como las que solíamos hacer cuando rememorábamos los relatos, como el de *Guárdame las vacas*. Ay mi buen Sancho, vos, que fuiste discípulo mío, parece que os uniréis a la hija de alguien que ha sido para mí como un hermano. No sabéis la dicha que me han dado vuestras noticias. No veo la hora en la que pueda volver a estrechar a Rodrigo, y hacer buena música juntos”.

**Conde Claros,
Señor de Montalbán**



ntes de venir a estas tierras de ultramar, mis hermanos y yo solíamos jugar a perseguir juglares en Sevilla, para conocer sus cantares. Había uno de estos músicos que siempre estaba cerca de la Iglesia de Triana, un hombre bastante avejentado y maloliente, borracho por demás, que solía recordar a sus oyentes la historia del Conde Claros señor de Montalbán, y que se daba a conocer como

maese Crispín de Triana.

A ese viejo juglar le gustaba decir que había conocido al mismísimo Conde en persona, y que había sido él quien le había contado acerca de sus amores con Clara. Pero mi hermano Antonio, mayor que yo, me halaba las orejas y me conminaba, “no seas tonto, esa historia pasó hace muchos años, cuando ése ni siquiera pensaba en ser engendrado por sus padres. Una vez me dijo a mí que él había estado en la Villa de Montalbán y había presenciado los hechos que relataba”. Tiempo después supe, por medio de mi maestro don Antar Benegas de Cebrián, que a los juglares se les pegaban las historias, las hacían suyas y terminaban contándolas como si hubieran sido testigos dellas. Tal es la forma como convencen a los oyentes, haciéndoles creer que estuvieron en el sitio y momento de los hechos. Lo cierto es que el viejo Crispín no cesaba de tañer la melodía del *Romance del Conde Claros*, que de tanto hacerlo se me quedó grabada en la memoria, de tal forma que al final de estas noticias veréis una intabulación de esos sonos, con un poco de mis maneras, lo cual es prudente y pertinente.

Maese Crispín de Triana era hábil con varias artes e instrumentos que eran de su conocimiento, y muchas veces solía apañarse con varios al mismo tiempo: con el pie le daba a un tambor, con el sobaco era capaz de sonar otra cosa y con las manos podía tañer una guitarra o una vihuela. A veces se hacía con una vihuela de arco. Ni qué decir de sus vestimentas. Maese Crispín usaba un sombrero de ala muy ancha sobre el cual pendía una exótica pluma de muchos colores. Él mismo solía decir que se la había arrancado a un ave fénix, y recitaba largos romances sobre el tema.

Y así, maese Crispín cantaba y hacía malabares. Recitaba y hacía mimos, y contaba historias tan interesantes, que en las comarcas se reunían todos a escuchar las noticias, los cuentos y las mímicas, y muchos le pagaban con monedas o con bebidas. Muchas mozas y otras no tanto también le pagaban con favores y caricias sus buenas dotes de hablador.

Cuando se le daba por recitar sobre el Conde Claros, recitaba el juglar Crispín de Triana con cierta melancolía el célebre romance por todos conocido: “Medianoche era por filo, los gallos querían cantar, Conde Claros con amores no podía reposar”, y recordaba haciendo gala de su memoria, el día en el que Claros de Montalbán fue armado como Caballero y heredero del título nobiliario, de manos de su padre don Reinaldos de Montalbán.

Fue una tarde memorable, cantó el juglar. La Villa de Montalbán lucía sus mejores galas, y a la ceremonia fue invitado el mismísimo emperador Carlomagno, quien llegó acompañado por sus hijos los reyes, y su predilecta, su hija Clara, o Claraniña, como le gustaba a Su Serenísima Alteza llamar a su infanta.

Desde que Claraniña cruzó la sala capitular, se fijó en el apuesto joven vestido con un jubón de seda aforrado en zarzahán, lujosas calzas de grana y borceguís de cordobán. Claros subió la mirada y al punto supo que aquella doncella sería por siempre la dueña de su corazón. Era una beldad como nadie en el mundo conocido, de figura delicada como si se tratara de un ángel recién bajado de los cielos, cabellos largos y dorados, piel de nívea porcelana y rostro de carrillos rosados. Sus ojos recordaban las figuras piadosas de las iglesias, y más parecía una virgen a quien le debían votos y oraciones que una joven mujer de carne y hueso a quien algún buen mortal podría concederle el privilegio de su mano y de su dote. Muchos donceles suspiraban viendo a Claraniña, pero ella solamente tuvo ojos para Claros. A su vez, el doncel postulante a Caballero y Conde fijó su mirada en el rostro de Claraniña, y el rubor varonil encendió sus mejillas. Claros atusó su bigote, y con un gesto gallardo saludó a la bella dama. Desde ese instante, ambos supieron que eran el uno para el otro. Entretanto, los sirvientes conducían a los invitados a sus asientos en la sala, mientras la dulce música de las fídulas, psalterios y flautas sonaba acompañada con los panderos. Algunas parejas ensayaban tímidos pasos de baile y el calor del salón proveniente de las estufas y los candelabros se impregnaba de suaves aromas del incienso y la mirra que brotaban desde los incensarios.

En un momento determinado, el Maestre de Sala inició la ceremonia, y el Señor de Montalbán, don Reinaldos, apareció junto a su esposa doña Elena, para investir a su hijo con la solemne dignidad de Caballero y el título de Conde. El arzobispo ofició la misa de imposición, y desde allí se dispuso que ambos, Reinaldos y Claros, servirían a Su Serenísima Alteza el Emperador Carlomagno, en las batallas que debían librarse a partir de entonces.

La condesa doña Elena miraba con orgullo a su apuesto hijo, y reconoció en su juventud el encanto de su amado Reinaldos, cuando arregló, años atrás, su matrimonio. Ella, apenas una joven que había dejado de ser niña poco comprendía de los asuntos amorosos. Nadie le había instruido, a pesar de proceder de una noble cuna. Sin embargo, Reinaldos fue muy amoroso con ella, muy dulce, y en muy poco tiempo llegaron a ser un matrimonio envidiable.

El amor que ambos se profesaban era famoso en todo el Imperio Carolingio. De ellos se contaban las historias más amorosas y llenas de romance, y los juglares no hacían sino cantar y difundir los amores de los Condes de Montalbán. De esa unión nació Claros, quien se había convertido en un apuesto joven, de cabellos rubios y mirada azul y serena. Desde niño recibió junto a sus tres hermanos una educación muy esmerada, no solamente conocía de matemáticas y poesía sino también de historia y geografía, así como las diversas artes de la guerra. Debido a la manera como se destacaba el hijo mayor de Reinaldos, el propio emperador Carlomagno se encargó de educar y proteger al joven. Así, Claros se destacaba sobre los demás por su valor y elegancia, por la manera de empuñar la espada y por la hermosa voz que hacía escuchar cada vez que cantaba.

Sí, Claros de Montalbán cantaba de un modo tal, que toda la región de Aquisgrán enmudecía ante aquella voz. Como la villa del Conde estaba rodeada de leves colinas, cada noche que Claros tomaba el psalterio para acompañar su canto, la campiña se recogía en el silencio. Parecía que ni las bestias ni los hombres, ni siquiera los niños de pecho emitían el menor sonido. Entonces, el canto grave del joven Claros se impregnaba de noche y las colinas hacían eco de la voz. Algunas señoras estaban convencidas de que las flores nocturnas abrían sus pétalos para dejar que sus aromas embriagaran aún más la nocturnidad, como si la voz de Claros las hubiera hechizado.

Hasta el palacio imperial llegaba la fama de la voz del Conde Claros, y en ciertas noches -advertían los celadores- Claraniña se acercaba a la ventana, se apoyaba en el alféizar y mientras soplaban los vientos del poniente, esperaba escuchar algún eco de la amada voz, mientras las flores nocturnas impregnaban el ambiente de fragancias. En particular, cuando la luna llegaba a su máxima luminosidad y redondez, el espectáculo de la beldad en la ventana, atisbando aromas y voz se hacía más y más pronunciada.

Y así como los donceles pretendían el amor de Claraniña, no había doncella en las comarcas que no suspirara por el joven Conde Claros. Sin embargo, desde que había sido armado Caballero, su corazón había decidido pertenecer a Claraniña, y sus canciones, de poesía amorosa y, a veces, erótica, así lo demostraban.

Los rumores sobre las veladas de amores, voces y aromas llegaron hasta los oídos del emperador Carlomagno. Algunos decían que Claraniña se veía en secreto con Claros. Otros aseguraban que Claros iba a tomar el palacio por la fuerza y secuestrar a la princesa. Y más allá juraban que Claros traicionaría a Su Alteza, y le daría por muerte para llevarse lejos a Claraniña. Embravecido, Carlomagno decidió que Claraniña se fuera de Aquisgrán, y la llevó a las fronteras del Imperio, en las tierras de la Marca Hispánica donde permaneció por siete años. El emperador consideró que tal cantidad de tiempo sería suficiente para que el Conde Claros la olvidara y hasta decidiera contraer matrimonio con alguna otra dama de la corte. De paso, también haría que Clara se hiciera esposa de alguno de los nobles guerreros fieles de la Marca, algún señor de esas tierras que pudieran ser apropiadas para que el reino se expandiera aún más sobre la amenaza del Califato de Córdoba en Al-Ándalus. Y es que esta era la verdadera razón por la que Carlomagno se oponía a los amores de Claros con su hija, el emperador quería expandir su imperio, y por eso el arreglo matrimonial era estratégico para lograr el cometido. En cambio, la Villa de Montalbán estaba en las cercanías de Aquisgrán, donde estaba el palacio imperial y dentro de él, la dulce Claraniña.

Al enterarse de que Claraniña había sido llevada a esas tierras lejanas, el Conde Claros montó presuroso su corcel y fue en pos de su amada. Por desgracia, en uno de los puestos de descanso lo alcanzó el mensaje de una ordenanza que le obligaba a regresar para combatir junto a su padre y con lealtad a su señor Carlomagno. Mientras Claraniña estuvo alejada, la pena de Claros se acrecentó. No hubo noche que no cantara, sin importar si la luna era llena o menguante. Hubo guerras y batallas, y en una de ellas, su padre, don Reinaldos, fue alcanzado por una lanza. Con rapidez, los soldados llevaron al Conde Reinaldos de Montalbán a su casa, y para horror de doña Elena, se comprobó que las heridas eran mortales. Con voz trémula, Reinaldos habló con sus cuatro hijos para hacerles prometer que cuidarían del condado y de su madre, y apoyarían en todo lo que fuese necesario al emperador Carlomagno, con valentía y total fidelidad.

El emperador, al saber estas noticias, corrió presuroso a la Villa de Montalbán para auxiliar a su amigo querido. El moribundo esperaba ver a Su Alteza Imperial, y en su lecho de muerte, luego de haber recibido la extremaunción, el Conde Reinaldos le hizo prometer a Carlomagno que cuidaría para siempre a sus hijos, en especial al Conde Claros, ahora Señor de Montalbán. Y expiró.

Fueron diez días de honras fúnebres para el Señor de Montalbán, al frente de las cuales estuvo el arzobispo, tío de la Condesa Elena. Luego de estas pompas, el Conde Claros

pasó a formar parte del Consejo de los Doce Pares de Francia, ocupando el lugar de su padre en la corte de Carlomagno.

Pasó el tiempo, y el Conde Claros no se decidía a tomar por esposa a ninguna de las doncellas de las cortes. De nuevo los rumores volvieron a envenenar al emperador Carlomagno, porque se decía que el corazón de Claros solamente le pertenecía a Claraniña. Furioso, el emperador dispuso con urgencia que, en la Marca Hispánica, Claraniña tomara por esposo a uno de los aliados del reino. Encomendó a uno de los hermanos de Claraniña, el rey Ludovico, a que fuera acompañado de Roldán, sobrino del emperador, a la Marca para hacer los respectivos arreglos nupciales, y en uno de los condados cercanos, ubicado más bien en la Marca de Tolosa, Claraniña fue entregada en sagrado matrimonio al señor Borrell de Osona, Conde de Urgell.

Luego de cuatro años casada con el Conde Borrell, Claraniña no lograba concebir descendencia. La joven princesa era presa de una gran melancolía. Mucha pena sentía Carlomagno, quien ya tenía asegurada su descendencia por vía de sus hijos varones, pero quería conocer al menos a un hijo de su princesa Claraniña. De modo que volvió a enviar a su hijo el rey Ludovico y a su sobrino Roldán para que escoltaran a los Condes de Urgell al palacio imperial, y que Claraniña se solazara con su corte, sus damas, sus jardines y sus animales, con los recuerdos y sus otros sitios favoritos. En cuanto Clara supo que regresaría a la casa de su padre, una gran alegría la invadió porque sabía que estaría cerca de su amado inolvidable, el Conde Claros. Secretamente se arregló, y sorprendió a su marido con la misma belleza que lo había cautivado, y Borrell sintió que el amor lo encendía aún más.

Al Conde Claros le notificó su camarero que la noche anterior había llegado Su Alteza la princesa Claraniña, y de inmediato envió mensajes para que ella supiera que él aún suspiraba por su amor. Ese día, el camarero lo vistió con aquellas ropas que enamoraron a Clara unos años atrás: jubón de seda aforrado en zarzahán, calzas de grana y borceguís de cordobán, y para impresionarla más, se puso un rico manto de 300 piedras preciosas. Hizo que a su caballo lo engalanaran con 300 cascabeles: cien de metal, cien de oro y cien de plata, para que sus sonos concordaran.

Al palacio llegó Claros y fue recibido por Clara y sus damas. Al verla, bajó del caballo, se arrodilló y sólo alcanzó a murmurarle “mantenga Dios a Su Alteza”, ante la belleza resplandeciente de la infanta. Al punto se pusieron a conversar, él le asegura que durante esos siete años no tuvo corazón para ninguna otra dama, y ella, encendida de pasión, le dice que con él quiere yacer, pero primero ha de bañarse para estar lista. Una vez realizadas las abluciones, ambos caminaron juntos por los vergeles aledaños al palacio, y se internaron por

uno de ellos, debajo de un rosal, y así, como cantaba el juglar, de la cintura arriba tan dulces besos se dan, de la cintura abajo como hombre y mujer se han.

Tan entretenidos estaban Claros y Claraniña, que no advirtieron el paso de un cazador leal al Conde Borrell. Claros se incorporó y le ofreció pagarle por su silencio. Le ofreció la mano de una de sus primas, le entregó mil monedas de oro, hasta le ofreció darle la Villa de Montalbán. Pero el cazador ya había calculado que podría obtener muchos más premios si iba con la noticia al palacio, pero no a su señor Borrell, sino al mismísimo emperador.

Aconteció que el cazador se fue en pos del emperador, le pidió audiencia en privado y le contó lo sucedido. El emperador, furioso, envió a un emisario para constatar la veracidad, y éste al volver con la razón, le dio muerte de inmediato al cazador y le cortó la lengua al emisario, para que no se difundiera la noticia de la infamia de la princesa.

Carlomagno mandó cientos de hombres, tal vez quinientos, a buscar a Claros. Fue una búsqueda larga y complicada, porque Claros conocía muy bien el territorio. Sin embargo, lograron prenderlo y lo llevaron al palacio. El emperador lo encerró, bien encadenado, al cuello, a ambos brazos y a las piernas, de suerte que el pobre conde no tenía ni siquiera cómo descansar ni como satisfacer las necesidades corporales. El mismísimo Carlomagno pidió igualmente que le dieran las llaves de la celda y de los grillos para custodiarlo por cuenta propia. La noticia corrió hasta la Villa de Montalbán, y por el bienestar del Conde comenzaron a rogar su madre doña Elena, el mismo Roldán, Oliveros, los doce pares de Francia, las monjas de Santa Ana y las de La Trinidad, el arzobispo tío de Claros, pero el regente se negó a escucharlos.

Por su parte, Claraniña también rogole y rogole a su padre para que liberaran al Conde Claros, y con tantos ruegos, el Conde Borrell se da finalmente por enterado de la deshonra de su mujer. El emperador Carlomagno le hace ver que solo ellos saben de la infamia, y nadie más debe conocer lo ocurrido. Herido en su honor de esposo, Borrell pidió para Claros toda clase de castigos y torturas. Hasta le pidió a su suegro que lo degollara. El arzobispo del Palacio se enteró de la posible decisión del emperador Carlomagno y fue a interceder por Claros. Mas en lugar de ablandar su corazón, lo llenó de más y más coraje, por lo que decidió fijar la fecha para la sentencia de muerte. Con espanto y miedo, el prelado acudió a ver a su sobrino, “yo vos lo dije sobrino que vos dejásedes de amar, que el que a las mujeres ama a tal galardón le dan”.

Resignado, el Conde Claros llamó a uno de los pajes de Claraniña y le suplicó que le dijera que cuando lo fueran a llevar a la palestra pudiera ella salir a mirar, y así “que en la hora de mi muerte yo la pueda contemplar, que si mis ojos la ven, mi alma no penará”. Claraniña

casi muere de pena al recibir el mensaje. Tomó sus aderezos de princesa, e intentó imponerse ante el alguacil mayor para revocar la orden de muerte dada por su padre. Los alguaciles, al reconocerla, acudieron a notificar a Carlomagno. Padre e hija se enfrentaron, y Carlomagno llegó a dudar de su sentencia, porque la hija le recordó los servicios prestados por su padre Reinaldos de Montalbán, que incluso murió por él, “murió en las batallas por tu corona ensalzar, y por los servicios del padre al hijo debes galardonar”. Tanto así, que el emperador pidió consejo para tomar una decisión. Carlomagno sabía que darle muerte a uno de los doce implicaba perder los reinos, los consejeros le señalaron la conveniencia de perdonar, y, en consecuencia, Carlomagno liberó a Claros.

No obstante, el marido de Clara se enfureció y se enfrentó a su suegro amenazándolo: “he sido deshonrado, y si no satisfago mi honor, vos perderéis la lealtad de los condes y marqueses de la Marca Hispánica y de la Marca de Tolosa”, y con ello se pondría en serios aprietos al Imperio Carolingio frente a las amenazas del Califato de Córdoba. De modo que Carlomagno persuadió a Borrell para que se enfrentara en duelo a Claros. Sería una batalla más que ganada, primero porque Borrell era un hombre muy fuerte, un soldado a toda prueba y Claros, aunque también era un soldado valioso, estaba muy debilitado por las torturas sufridas en la celda.

La justa fue programada para una mañana dominical. En las afueras del palacio se dispuso el palenque para el combate, y las ordenanzas engañaron a la multitud con los motivos por los cuales se celebraba la justa. No obstante, era conocido que Claros se disputaba el amor de Claraniña y Borrell debía lavar su nombre. El combate se inició, el emperador ocupó el palco central junto a Claraniña y el resto de la familia real. A ambos lados, los cortesanos y los señores de la Villa de Montalbán acompañaban a Claros, e intuían que el joven estaba condenado a la muerte. La noche anterior tuvo que ser atendido por sus médicos, para que le lavaran algunas heridas infectadas. Tuvo que ser tratado para la fiebre y la tos sanguinolenta. Algunos decían que ya estaba enfermo, pero los médicos aseguraron que el Conde Claros podía seguir viviendo si guardaba el debido reposo y se restablecía de sus heridas. Como Claros tenía ese compromiso, fue cuidadosamente vendado, no sin antes haber sido ungido con aceites curativos y ungüentos especiales. Caldos y comidas que lo fortalecieran le fueron dados.

Luego de los toques musicales, un oficial dio inicio al combate, y al punto, ambos contendientes salieron con la lanza en ristre. Al primer paso, Claros se tambaleó del caballo, pero pudo recuperar el equilibrio. Dio media vuelta y volvió a embestir a Borrell, quien venía a galope con toda la furia de la que era posible. Ambos llevaron sendos golpes que los hicieron

tambalearse. Los aplausos y vítores se sumaron a los toques de trompeta, y luego de los redoblantes, se reinició la confrontación. Claros sentía de pronto una fortaleza inusitada. Dentro de su casco no hacía sino resollar, y a través de la mirilla buscó el rostro de su amada. Nunca supo si ella lo veía, pero alcanzó a hacerle un gesto de saludo. Borrell lo miró con furia, y no esperó la señal de salida, sino que de inmediato salió a embestir a su enemigo. Claros se incorporó y espoleó a su caballo para salir al frente, con la mala suerte de que no le había dado tiempo suficiente para sujetar con fuerza la lanza, por lo cual al golpe de Borrell salió despedido del corcel, yendo a parar de cara al suelo. De inmediato, y como era un combate a muerte, Borrell lo atacó hacia el pecho, pero erró el lance y lo hirió en el muslo derecho. Claros se torció del dolor, y sabiéndose perdido, inhaló, y con ese hálito sintió que una fuerza lo inundaba, pero Borrell volvió a embestirlo, y entonces vio de frente el rostro de la muerte, musitó una breve oración y recordó a su padre Reinaldos y a su amada madre doña Elena. Borrell enterró la lanza, con la mala suerte de que lo hizo en el fango, ante lo cual Claros aprovechó para sacar rápidamente su espada y herir a su contendiente en un costado. Borrell se repuso a medias y sacó su espada a la vez. Ambas armas se cruzaron, pero ya Claros, a pesar de sus heridas, había ganado terreno. Borrell lo hirió en un hombro, pero no fue suficiente, y Claros volvió a embestirlo y encajar su espada certeramente en el pecho del Conde de Urgell, el señor Borrell de Osona.

Yo sé que esta parte de la historia no está relatada en los romances, pero el juglar de Sevilla, que aseguraba haber oído el relato completo de la boca del conde Claros de Montalbán, vivía emocionado la batalla entre los dos condes leales a Carlomagno. De más está decir que Carlomagno no tuvo otro remedio que aceptar los amores de Claros y Claraniña, y que ambos se unieron en sagrado matrimonio. Después de la ceremonia, los recién casados dejaron el palacio y Montalbán para irse a vivir a la Marca de Tolosa. Se decía que allá está una villa que llaman de Montauban, donde años después el conde Alfonso Jordán fundó una ciudad.

Así lo contaba el juglar Crispín de Triana, aunque a veces cambiaba el final de la historia, según el interés que mostraba la audiencia. Yo, que soy dado a lo trágico porque entiendo que de allí proviene la humana natura, prefería cuando decía que Claros había sido degollado en la prisión. Según ese modo, los esfuerzos del arzobispo habían sido en vano, y Carlomagno ya había dispuesto la ejecución del Conde Claros. A su vez, el Conde Borrell azuzaba al emperador mientras le ocultaba a Claraniña lo que ocurría con el prisionero. Borrell y Carlomagno le ocultaban a la infanta los castigos y torturas que padecía el Conde Claros. Este, por su parte, había solicitado a uno de los pajes que notificara a Claraniña para que lo viera morir. Pero un sirviente de Borrell lo había interceptado frustrando el mensaje. Así, cuando

el Conde Claros fue a parar a la horca, al filo de la medianoche, sin que los gallos quisieran cantar, no había nadie que consolara su triste muerte.

En otra versión, Crispín de Triana llevaba en vilo a su audiencia hasta el momento del duelo, y era allí donde el lance artero de Borrell no erraba hacia el fango, sino que iba a parar al mismo costillar del Conde Claros. Los presentes en el palenque se ponían todos de pie, vitoreando al yerno de Carlomagno, mientras Claraniña, horrorizada, no daba crédito a lo que sus bellos ojos veían. Lágrimas de dolor corrían por su rostro de porcelana, mientras su padre la asía fuertemente por su antebrazo izquierdo, sin dejar de mirar adustamente hacia el frente. En un momento, Borrell se alzaba, y victorioso elevaba su lanza justiciera a los cielos, mientras las damas de la corte lanzaban flores y pañuelos en honor al ganador. Del Conde Claros, solo la muerte solitaria y olvidada le esperaba.

Recuerdo una ocasión en la que Crispín de Triana tenía entre sus oyentes a un ruidoso grupo de críos, que no cesaban de gritar y lanzarse aros para jugar y molestar. Esa vez, y para hacer el cuento más reducido, decía que el Conde Claros había resuelto irse con Claraniña desde el vergel, en huida hacia algunas de las tierras de Montalbán, mientras el cazador iba a contarle las nuevas al emperador Carlomagno. Como ya no se tenían mayores noticias de los jóvenes enamorados, sencillamente la historia acababa allí. Claros y Claraniña debieron haber vivido una vida feliz y dichosa.

Todos estos relatos de maese Crispín de Triana en torno a las aventuras del Conde Claros de Montalbán me hacen recordar cómo la música que se ha escrito sobre ellas siempre tiene diferencias. Parece que quieren contar diferentes historias, diferentes finales. Así también he hecho lo propio, hija mía, con este Romance del Conde Claros.

ROMANCE DEL CONDE CLAROS

Romãce
 del Cõde
 Claros
 Senorde Motabã

The score is written on a six-line staff. It begins with a large '3' indicating a triplet. The notation includes various rhythmic values (circles) and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) placed on the lines. Above the staff, diamond-shaped symbols with vertical lines through them indicate specific fingering techniques. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Diferencia con los mismos poros

La servidumbre del Marquesado de Tarifa en el palacete de Sevilla estaba reunida en pleno, para recibir con todos los honores a la señora doña María de la Candelaria de Gutier, esposa de don Fernando y cuñada de Per Afán de Tarifa, el verdadero portador del título nobiliario. Sin embargo, como don Fernando era el comerciante de la familia, y tenía a su cargo varios negocios entre el Reino y las Indias Occidentales, Per Afán le había dado a don Fernando la gracia del marquesado, para que pudiera servirse de sus beneficios, por lo cual se sostenía el inmenso patrimonio de Tarifa.

Los Rojas llegaron con doña María de la Candelaria, y fueron conducidos en varios carruajes hasta el palacete, una hermosa construcción de reciente data, ubicada en la margen opuesta del Guadalquivir a Sevilla. A medida que los carruajes emprendían el camino desde el puerto, y subían la pequeña loma, la Giralda iba apareciendo en toda su majestad, y más allá la Torre del Oro. Juana Francisca miraba con asombro todas esas construcciones, porque hasta el momento nunca hubiera imaginado que las edificaciones pudieran llegar a tal grado de refinamiento, solidez y elegancia.

La familia ingresaba, conducidos por varios pajes que les indicaron sus respectivos aposentos. Juana Francisca subió las escaleras, tomando el pasamanos con su mano derecha. Volteó la mirada, y abajo vio a sus padres conversando con un señor algo entrado en carnes, muy alegre, y quien no dejaba de mirarla y saludarla con mucha gracia desde abajo. Doña Aldonza le hizo señas para que bajara y regresara, pero Juanica volteó, no se sabe si ignorando la orden materna o que en realidad no se había percatado de la seña. Siguió subiendo la joven, y al terminar llegó a un rellano amplio, iluminado con luces que se traslucían a través de los cristales de aumento, y que inundaban la estancia de un gran resplandor inusitado, para ser el interior de una vivienda. Al caminar, los pliegues del vestido seguían un sereno ritmo acompasado. Juanica vio entonces un enorme rectángulo, enmarcado en madera dorada. En el centro del rectángulo, la joven se dio cuenta del reflejo de una joven que llevaba sus mismas ropas, y que seguía sus propios movimientos. Juana Francisca hizo un escorzo con su mano derecha, y la imagen hizo exactamente lo mismo. La joven se acercó enarcando las cejas, y se dio cuenta de que la imagen hacía exactamente lo mismo. Así siguió Juana Francisca jugando con su propio doble, hasta que doña María de la Candelaria la sorprendió. “¿Veis la hermosa joven en la que os habéis convertido?”, Juana Francisca le dijo que era la primera vez que se miraba a sí misma. “¿No tenáis espejos en Nueva Cádiz?”, preguntó la matrona, y de inmediato advirtió que, para los nativos de ultramar, el reflejo de su propia imagen era maléfico. Pero doña María de la Candelaria no retiró a Juanica del espejo, porque la joven se veía

a sí misma y detallaba sus facciones: un cabello castaño claro, lacio, pómulos sobresalientes y redondeados, de tez no tan blanca, pero tampoco tan morena como doña Aldonza, ojos verdes rasgados, que, alumbrados con los candiles, destacaban como los de un tigre de bengala.

Los Rojas se fueron acostumbrando poco a poco a la nueva vida en Sevilla. Era habitual ver en la ciudad a los comerciantes, e incluso a otras gentes venidas de las Indias Occidentales, como del Virreinato de la Nueva España o del Perú. En las plazas o lugares públicos solían dejarse ver los naturales de allende la mar, con sus paramentos, vestimentas y plumajes vistosos. Muchas veces se exhibían animales extraños y que a la misma Juana Francisca le llamaban la atención, puesto que en la árida Cubagua había poco que ver. Sobre los asuntos particulares de Sevilla, a la guitarrista y a su madre Aldonza, también le asombraban las novedades, los paisajes, las comidas, las costumbres, “no sabía que existía otro mundo como este, ni que las gentes tuvieran otras usanzas. Hay cosas que no logro comprender”, solía confesarle la indiana a la marquesa.

No transcurrió mucho tiempo para que Juanica se comprometiera con don Sancho de la Palma, “por hombre bueno, por músico, porque vi en su mirada el amor desde antes de conocerme”, dijo a su madre y a su madrina; y el matrimonio se preparó para ser celebrado en la catedral de la ciudad, y oficiado por el antiguo condiscípulo de su padre. En realidad, desde que Sancho y Juanica se conocieron, establecieron un vínculo musical y de amistad inmediato, y entre los ensayos y conversaciones, entre el encanto que le producía a la mestiza la pequeña Ximena, el amor se fue fraguando en el corazón de ambos. De este modo, los familiares fueron avisados con tiempo, y al palacete de Tarifa llegaron los parientes de don Rodrigo Alvar, su señora madre doña María Francisca de Rojas, y el hermano mayor del músico, don Antonio de Rojas, así como la madre del contrayente, doña Constancia de la Macarena. “¡Cómo me hubiera gustado que tu tía Isabel estuviera con nosotros también, hija mía!”, suspiraba doña Aldonza por su parte.

El día del matrimonio de Juana Francisca y Sancho, a finales de noviembre de 1546, don Rodrigo fue temprano a la Catedral para conversar con Mudarra sobre la música de la ceremonia. Don Rodrigo se fue acercando al coro, y su sorpresa fue gratísima al ver a Mudarra entre los brazos de una de las personas que más admiraba en la vida, su maestro don Antar Benegas de Cebrián. Don Antar se dio la vuelta y abrió su brazo derecho para recibir a su otro discípulo. El anciano no paraba de llorar, y los tres, entre una salva de hipos, terminaron por reír de buena gana ante la demostración de afecto. El incienso en el interior del recinto, proveniente del magnífico incensario envolvió con

humo y fragancias a los tres músicos. Don Antar, ayudado por un bastón, lucía muy desmejorado y enfermo, “ahora soy todo huesos, hijos míos, contadme vuestras hazañas, qué habéis hecho”, y don Rodrigo lo invitó para la boda de su hija, “¿habéis procreado, mozuelo rebelde? ¿quién ha sido la dama valiente que os ha soportado?”, y Rodrigo le relató su vida, mientras Mudarra los veía sumido en la emoción más grande.

De manera que el clérigo Mudarra ofició su primera boda, y Juanica y Sancho tuvieron como músicos a don Rodrigo y a don Antar en la interpretación de una *Missa Solemnis* de Josquin des Pres. Las partes de la misa fueron totalmente cantadas por Mudarra, con su voz profunda y potente, los coros fueron hechos por los niños cantores, y doña María de la Candelaria no fue capaz de contener la emoción durante toda la ceremonia, mientras doña Aldonza, con rostro adusto, miraba a su hija, y al verla convertida en mujer casada, suspiró y pudo, entonces, esbozar una sonrisa que podía interpretarse como de felicidad.

Juanica cerró la puerta de la recámara y encontró a su ahora esposo sentado en la orilla de la cama. Se acercó a él, y Sancho la abrazó y colocó su rostro entre los pechos perfumados de Juana Francisca. La mestiza lo rodeó con los brazos y comenzó a acariciar sus cabellos, mientras entonaba por lo bajo una melodía, “¿qué cantáis, amada de mi corazón?”, y ella se inclinó para posar sus labios en los suyos, y mientras seguía cantando, las lenguas se entrelazaban para dejar paso a un murmullo de gemidos, a un ahogo, a un silencio. Abajo, en el palacete, continuaban algunos músicos entonando danzas y cantos. A lo lejos, se oía música de gitanos, gritos y risas. Adentro, Sancho aceptaba discretamente que su esposa demostraba tantas destrezas en su cuerpo como con la guitarra que tañía.

Una tarde de diciembre, llegó al palacete un joven emisario de la Catedral de Sevilla, “traigo un mensaje urgente para don Rodrigo Alvar de Rojas”, le refirió al mayordomo. De inmediato, don Rodrigo se puso en marcha junto al paje, y tratando de obtener más información sobre el mensaje, le preguntó al joven: “¿cómo está Alonso? Quiero decir, el padre don Alonso”, “Su Merced, ha de entender que el moribundo es el maestro de Vuestras Mercedes”. En la noche, don Antar Benegas de Cebrián falleció entre los brazos del preste Mudarra. Don Rodrigo no cabía en su asombro. Alzó su mirada al techo de la habitación, y la opresión lo colmaba, le costaba respirar. Dolor e impotencia,

sentido de injusticia, Mudarra y Rodrigo se miraron, y por ambos rostros, al unísono, corrieron las lágrimas, “menos mal que don Antar pudo ver mis libros de vihuela de reciente publicación, y en especial la *Fantasía a Ludovico*”, susurró Mudarra, “ya era muy anciano”, dijo doña María de la Candelaria, “estaba muy desmejorado”, agregó Aldonza, “mi padre perdió a su mentor, y yo a alguien que consideraba un ser mítico”, habló Juanica, que sentía que conocía a don Antar, a través de las hazañas narradas por su padre en su cuaderno.

En los meses siguientes, Mudarra, don Rodrigo y Sancho de la Palma convocaron a los músicos que habían conocido a don Antar Benegas de Cebrián, y quedaron con el acuerdo de reunirse en Sevilla en agosto de 1547, para asistir a las pompas fúnebres en su honor, con una *Misa de Requiem* que el clérigo Francisco Guerrero estaba terminando de escribir para honrar la memoria del célebre morisco. La misma doña María de la Candelaria puso a disposición de los músicos las habitaciones de invitados de su palacete, para albergar a los vihuelistas.

Al comenzar el mes de agosto, llegó a Sevilla el maestro Miguel de Fuenllana, acompañado por don Tomás Daza y su hijo, el jovencísimo músico Esteban, quien demostraba un gran virtuosismo en la vihuela. En los días sucesivos arribaron don Diego Pisador, el maestro Enríquez de Valderrábano, el sacerdote Guerrero, cuya obra musical ya había cobrado gran fama en las regiones, a pesar de su corta edad; el maestro Luis de Narváez y don Luis de Milán. El padre Alonso de Mudarra no cabía en sí de contento, por lo cual el encuentro de los vihuelistas debía darse lo más pronto posible.

La ceremonia en memoria de don Antar Benegas de Cebrián, se realizó en la Catedral de Sevilla. Las notas del órgano empezaron a dispersarse dentro del recinto, confundidas con las volutas que emanaban del incensario. La luz se difuminaba a través de los vitrales, dando un aura solemne y sobrecogedora. Juana Francisca observó a los vihuelistas que formaron un coro de voces, entonando salmos a la memoria del fallecido. La guitarrista tuvo que ocupar un lugar alejado, junto a su madre y a doña María de la Candelaria, pues, aunque era la esposa de don Sancho, las reglas del caso no permitían la presencia de señoras en el coro. No obstante, desde su sitial pudo seguir el oficio religioso y la misa de réquiem que se estaba entonando in memoriam.

Unas horas más tarde, los músicos fueron conducidos al palacete en los carruajes de la marquesa. Los mayordomos los guiaron al gran salón, y allí se congregaron Fuenllana, Milán y Narváez en el centro del recinto, quién sabe si por ser los mayores. Fuenllana tuvo que ser asistido, y el joven Esteban Daza puso entre sus manos la vihuela.

Aprovechando ese gesto, su padre, don Tomás, situó a su hijo al lado del venerable maestro. Al otro costado de los músicos se sentaron Mudarra, Pisador y Valderrábano, y todos parecieron haber acordado templar sus vihuelas al tiempo, de suerte que cuando llegaron Sancho, Juanica y don Rodrigo, se sorprendieron al ver y escuchar la alharaca vihuelística que se llevaba a cabo, “siete vihuelistas consumados, parecen cosas de cábalas”, acertó a exclamar don Rodrigo, y Juanica y su marido respondieron con aplausos. Los diez vihuelistas afinaron, y comenzaron a hacer diferencias sobre fantasías y tonos, y la música de las cuerdas pulsadas rindió homenajes y celebró la memoria del maestro morisco.

“¡Vaya, vaya, pero qué hermosa algarabía hay por estos lados!”, tronó la voz don Juan Bermudo, quien entró de súbito a la estancia, tomado del brazo por doña María de la Candelaria. El músico, que no había podido asistir a la ceremonia catedralicia, se sentó con cierta dificultad entre los vihuelistas, y entre todos comenzaron a disertar sobre el maestro Antar Benegas y la impronta que había dejado en ellos. Avanzada la velada, el tono de las discusiones comenzó a hacerse más profano. “A ver ¿cuántos de vosotros habéis recreado los desvaríos amorosos del Conde Claros o el Romance de las Vacas?”, preguntó Bermudo, y por respuesta recibió los modos de cada vihuelista. Don Rodrigo y Mudarra, a su vez, tomaron sendas harpas que yacían a un costado del salón, y echaron las suertes sobre Ludovico de Toledo, a lo que Bermudo interpeló interesado por el destino del famoso tañedor, y entre los dos fueron relatando las peripecias de don Antar en las cortes de los Reyes Católicos. Con mucha discreción, Bermudo se fue acercando al mesón de los vinos y manjares, Milán y Narváez intercambiaron un guiño cómplice, y Fuenllana, quien, a pesar de su ceguera, intuyó la afición que por la bebida solía tener Bermudo, y sin mediar tintas, exclamó “¡se oye el tintineo de los mostos! Alguien que le ponga un sextante al codo de Bermudo para llevar la cuenta de los grados alcohólicos”, y todos celebraron, incluyendo el aludido, quien luego de una descomunal e inesperada carcajada alzó una copa y de un solo trago desapareció la bebida.

Narváez y Milán examinaban los libros que Mudarra había editado, y se pasmaron con las músicas allí contenidas. “Es muy graciosa esta pavana que habéis dedicado a Alexandre ¿quién es ese personaje al que habéis escrito esta música sentida?”, preguntó Milán. “Alexandre era un jovencillo algo enfermizo, a quien conocí durante mi estadía con los Duques del Infantado en Guadalajara”, precisó Mudarra, “era uno de los sobrinos de Su Excelencia don Diego Hurtado de Mendoza de la Vega y Luna, para quien tuve el honor de servir durante algunos años, Dios lo tenga en su Santísima Gloria. Cuando yo

solía hacer música para solaz de los duques, Alexandre se acercaba siempre a mi estancia e intentaba aprender algo de música. En ocasiones, sus preguntas, a veces fútiles, me hacían perder la cordura, y después en verdad fui piadoso con ese desgraciado ser, deseoso de saber sobre nuestras artes. Pero su débil naturaleza se lo impedía, sus brazos eran frágiles como ramas de delicados arbustos, incapaces de sostener el mástil de la vihuela y mucho menos de provocar un leve tañido en las cuerdas, su tez era translúcida como los vitrales de las catedrales, y a través de su piel podíanse ver hilillos azulados o rojizos, y su voz era hálito y gemido. Apenas se alimentaba de una especie de alpiste y de unas sopas que la servidumbre del Infantado le solía dar. Su salud se fue desmejorando tanto, que don Diego decidió enviarlo a la costa de Cádiz con sus padres, y la verdad sea dicha, más nunca volví a saber de él. Me pareció un ser triste a lo sumo, pero con un gran deseo de aprender, y en la vihuela me sonaba su dulzura destas suertes que hábale compuesto para hacerle animar, más que para que la tañera”.

El relato sobre Alexandre produjo un tenso silencio entre los músicos, que imaginaban al pobre mozuelo enredando sus dedillos entre las cuerdas, sin poder producir un sonido que valiera la pena. El hiato fue roto por Juana Francisca, quien se había ausentado un instante para traer consigo una guitarra que había encordado con sendos bordones en los extremos. La curiosidad de los vihuelistas se centró tanto en el instrumento como en la energía que estallaba entre las manos de la guitarrista, y de pronto, la voz de doña Aldonza llenó el recinto. Don Rodrigo nunca la había escuchado cantar de ese modo, parecía que del fondo de su alma estaban emergiendo los sentimientos más hondos que había ocultado durante toda su vida, eran cantos de nostalgia, que combinaban la lengua española con la nativa, eran versos de navegantes que esperan ver surgir desde el horizonte marino la esperanza, y los nobles sentimientos, como si estas cualidades fueran capaces de transportarse en canoas, eran aires de pasión y lejanías, y en cada respiro de la matrona, el rasgueo de las cuerdas enmudecía a los vihuelistas más consumados del reino español.

Pavana de Aldonza

PARTE I



i adorada y dulce Juanica. Espero de corazón que este relato lo guardéis como un tesoro muy dentro de vuestro inocente corazón. Os quiero advertir que no está en mi pretensión descubrir secretos ni corromper tradiciones de vuestros ancestros indianos. Debo deciros del mismo modo, que recibí de vuestros abuelos maternos, don Paraguarime y doña Guaibame, así como del Sumo Sacerdote de sus creencias, llamado Piache, el consentimiento de contaros mis memorias. De seguro os contarán vuestros parientes las suyas.

Es así como después de nuestros esponsales celebrados en una población de la isla de La Margarita o Paraguachoa, llamada Palgumarime, cerca del Pueblo de la Mar, el jefe Paraguarime, el señor Piache, algunas de las mujeres ancianas y varios muchos ancianos, hicieron un redondel para que nos dispusiéramos a su alrededor. Era un círculo de piedras grandes y chicas, tal vez de dos codos de diámetro. Adentro colocaron hojas y troncos secos y grasas animales, luego lo encendieron a su modo y hubo un fuego agradable, un hogar muy cálido, aunque de por sí era bastante caluroso el aire, que se sentía espeso como bochorno de estío, pero eso no fue desagradable ni para mí ni para los presentes, porque la verdad es que no estábamos tan cercanos al fuego como para que alguna chispa nos molestase, pero sí lo suficiente como para ver nuestras facciones. Quiere decir que entre el hogar y las gentes había como tres codos de distancia.

Mi recién desposada y bella Aldonza, tu madre, se acomodó junto a mí, porque los ancianos habían dispuesto que ella me hiciera entender lo que hablaban en su lengua, y mientras todos discurrían en un canto hermoso y melancólico, se iban pasando unas bebidas espesas en unos cuencos de barro cocido muy decorados, como nunca los había visto. Muchos de ese tipo de cuencos reposan en nuestras alacenas y los empleamos con frecuencia, como ya habéis de saber, pero he de decir que para aquellos momentos no eran de buen ver para mí.

Estas gentes se hacen llamar guaikirí, y lo primero que relataron fue cuando nacieron las hijas de Paraguarime, y que las llamaron en su lengua: Aguaidaa y Ainagua. He de aclarar que estos no son sus verdaderos nombres, como yo, que me llamo Rodrigo Alvar, y así me mientan

las gentes que me conocen, y solo anteponen a mi nombre don o maestro, o maese, según el respeto o la confianza; pero no se les da a las gentes conocidas que me invoquen con otro nombre, como Diego o Joaquín. Se me llama Rodrigo Alvar, sin más remilgos. Pero entre las costumbres guaikirí, al recién llegado al mundo se le da un nombre que solo conocen el sacerdote Piache y sus padres o quienes queden a cargo de la criatura, en caso de que la madre, el padre o ambos hayan fallecido. Más tarde se les impone un nombre público, para que así conozcan a la dicha criatura por el resto del mundo con esa denominación. Desta forma, Aguaidaa significa “la que rige” o “la que gobierna”, porque ella es la que hereda el mando de los guaikirí, y que, al bautizarla en la sagrada fe de Nuestro Señor Jesucristo, recibió el cristiano nombre de Isabel.

Este encuentro familiar que os relato se dio cita en 1528, poco después de la derrota del pirata Diego de Ingenios en Cubagua, por parte de la cacica Isabel, mi cuñada, quien comandó un ejército de sus gentes armadas de flechas, y junto con su marido el teniente Fajardo, tomaron la isla de Cubagua y echaron a Ingenios. Vale decir que mi cuñada es una mujer de armas, mandona y resuelta, y no importó que para estos menesteres de guerras la mentada cacica haya recién dado el ser a su hijo, también llamado Francisco Fajardo.

Ainagua, la hija menor de Paraguarime, y a mis ojos la más bella mujer que ha existido en el mundo (y que la Virgen y Madre de Nuestro Señor me perdonen estos excesos de juicio), recibió ese nombre que significa “la bendecida por el viento y el sol”, y yo creo firmemente que también fue bendita por los ángeles y todos los seres santos. Al recibir el sagrado sacramento eclesiástico se le eligió el nombre cristiano de Aldonza, que según me refirió el preste Antonino, tiene un sentido y una historia muy bella, porque su nombre es como decir “la dulce”. Es un nombre que proviene de España, y lo han tenido señoras muy nobles y principales. “Donza” al parecer es la forma corrompida de doña Dolze, a la sazón la señora que hace muchos años ya fuera Condesa de Barcelona.

Más bellamente no pudo haber sido nombrada mi amada esposa. Así que luego de relatarnos los nombres de Isabel y Aldonza, los ancianos comenzaron a contar sus orígenes, y yo he hallado que es como decir el Génesis de nuestra sagrada Biblia, porque los guaikirí descienden de un Primer Cazador, que yo hallo similar al Todopoderoso, que habitaba en los cielos y junto a muchos hombres, pero era un edén al que le faltaban los animales, aunque contaban con muchas y muy variadas aves.

Ese Hombre Fundador, que es como se le llamó al principio, se deleitaba contemplando las aves que volaban y volaban, y como quería darles caza, buscó en las cercanías al árbol que le diera las armas que necesitaba para matar a alguna de las dichas aves celestes. Buscó y buscó, hasta que halló un hermoso bosque de yaques, y entre ellos al más grande y frondoso. El Hombre

Fundador quedó embelesado, porque entre el follaje de los yaques parecía que sonaba un canto suave y grato, y así estuvo oyendo durante mucho tiempo. Rendido de cansancio por la búsqueda y arrullado por el canto de los árboles, el Hombre Fundador se echó a los pies del Yaque Rey, y se quedó dormido. Así vio en sus ensoñaciones que las aves le revelaban las danzas y los cantos sagrados que habían de ser realizados para invocar las lluvias y las cosechas abundantes, que ya estas tierras son áridas; y también para atraer la fortuna y la buena convivencia entre las gentes. En un momento determinado, el Hombre Fundador escuchó a lo lejos un canto especial, todavía en sus ensoñaciones, y que poco a poco dicho canto iba aumentando en intensidad. Y he de decir que cuando mi bella Aldonza, la dulce, me hacía entender lo que sus ancianos hablaban, cantaba y danzaba alrededor del hogar encendido, como si siguiera los mandatos de algún espíritu sagrado de sus creencias. Cuando Aldonza terminó su viaje y volvió a echarse a mi lado, me siguió explicando que el Hombre Fundador despertó de su sueño revelador, y se dio cuenta de que sobre él estaban volando unos pájaros cantores y que eran exactamente los mismos que estaba escuchando en sus sueños y fantasías. Entonces, miró al Yaque Rey y haciendo una profunda reverencia, le cortó unas ramas, algunos leños y algo de lianas como sogas, y se fabricó unas flechas, unas lanzas y un arco con los cuales habría de darle cacería a tales aves.

Hizo varios intentos, y logró golpear a una de las aves, y con ese golpe iba el pájaro descendiendo en redondeles, como si danzara, y volvió Aldonza, la dulce, a incorporarse y moverse en círculos para ilustrarme la forma de caer, como si fuese el mismísimo pájaro descendiendo. Cuando el pájaro se posó en el suelo de ese edén, se abrió un hueco en los cielos de este mundo que conocemos, y entonces el Hombre Fundador miró la Tierra y se convirtió en el Primer Cazador. En ese momento, las aves bajaron de ese cielo y volaron hacia la Tierra, y el Primer Cazador vio por primera vez, los suelos fértiles muy buenos y generosos para los cultivos, los animales diversos, como los venados, los conejos y los peces, las frutas variadas, y fue como resolvió descender de los cielos a través de una larga soga de algodón para danzar y cantar, y deleitarse con la belleza de los paisajes en el mundo de los mortales. Los otros hombres que convivían con él en los cielos también bajaron y fundaron la nación guaikirí. De este modo, los ancianos pueden saber lo que pasa en los cielos y en la tierra, porque los cantos y las danzas les permiten interpretar los fenómenos, como la lluvia y las temporadas de pesca.

Luego del relato, todos nos pusimos a bailar y cantar. La verdad que yo seguía el compás que me indicaba Aldonza, de un lado a otro, y luego girar. Parecía que estuviéramos danzando una pavana o tal vez un pasacalle, pero alrededor del hogar. Después, la danza fue mermando y mermando, hasta que llegaron más bebidas en los cuencos de barro, y algunos platos con

pescados y carne asada muy sabrosa. Los ancianos nos volvieron a invitar a sentarnos, y ya para ese momento, la noche era de total oscuridad.

No había luna, pero sí un cielo estrellado como nunca se hubiera visto. Creo que cualquier navegante podría estar seguro de sus salidas y llegadas nada más al mirar el rutilante manto celeste nocturno. Así estaba embelesado, cuando uno de los ancianos me asestó un codazo, y se rio con la boca abierta, tal como nadie en la península ha de reírse jamás, con una carcajada sonora, y acto seguido, los demás comenzaron a reír hasta las arcadas. Parecían estar poseídos por algo endemoniado, extraño, y yo procuraba hacerme entender con Aldonza, quien también, por cierto, estaba poseída por esas mismas risas febriles. Atónito, comencé a buscar a alguien que no riese esa forma tan desaforada. Hasta que tuve que sentarme pacientemente y esperar a que todos regresaran a la cordura y la calma.

Los vihuelistas se volvieron a reunir los días siguientes, intercambiaron libros y hazañas. Y fue la velada de Juana Francisca la que signó la despedida, cuando en el gran salón arribó con su guitarra para mostrar la música de su padre y algunas que ella hacía. Incluso, demostró cómo había logrado encordar la guitarra de los dos bordones, colocando en lugar de la cuerda prima, un bordón grueso, “para que resista más los golpes de rasgueo”, explicó la guitarrista.

“Son los misterios de la música”, sentenció Bermudo, “la música es como la vida, busca sus caminos, y yo hallo prístinas ideas en estas músicas venidas del Nuevo Mundo, no como las oscuras patrañas que pergeña Fuenllana”, y de inmediato el vihuelista invocado se volteó, sonrió malicioso y le dijo, “es que si Vuestra Merced me lo permite, mucho me temo que vuestro entendimiento no está a la altura de los tientos que propongo”, y Valderrábano, diplomático y juicioso, tomó el control de lo que parecía desembocar en una reyerta de vanidades, “calmaos señores, en especial vosotros dos. No sé cuál es vuestra contienda, pero por respeto a la marquesa de Tarifa, doña María de la Candelaria, y su graciosa hospitalidad, mucho me temo que deberíais disculparos y serenar vuestros ánimos”, “en efecto”, espetó Pisador, a su vez, “nuestros anfitriones no tienen razones para asistir a tan desagradables desatinos. Cada músico, y me incluyo, tiene sus modos de hacer sonos, y hallo en las del Nuevo Mundo maneras interesantes, pero por ninguna razón dable concuerdo con ensalzar algunas músicas más que otras”, “y en memoria de don Antar”, atajó don Rodrigo, “bien podemos establecer concordias, que nada nos vale enfrentarnos, que igual habrá discrepancias en todos nuestros modos y así será”. Entretanto, el joven Esteban Daza no hacía otra cosa que tomar nota de cuanto acontecía, escribiendo en un curioso cuadernillo del que nunca se desprendía. Siempre estaba escoltado por su progenitor, que no lo dejaba ni a sol ni a sombra, y tanto el padre como el mozo Daza, se abstenían de intervenir en cualquier discusión. Don Sancho, curioso, no dejaba de observar los apuntes de Esteban Daza, y en varias oportunidades le dio algunos consejos al virtuoso niño, que con su inocencia y destreza dejó a sus colegas mayores admirados con el prodigio, “y futuro del muy noble instrumento”, como arguyó don Rodrigo.

Pieza No. 3

Cumaná, en la provincia de la Nueva Andalucía, a los 16 días del mes de abril de 1554

A Doña Juana Francisca Rojas de la Palma

En Sevilla, Reino de España

Juanicapancha, prima querida,

¡Grata noticia la de los nacimientos de vuestros hijos! Mi madre y yo estamos muy contentos de saber de vosotros. Tía Aldonza y tío Rodrigo estarán fascinados con sus nietos, ¿ya deben tener seis años Marianela y cuatro Panchito o Paquito? ¿Es así?, si la cuenta no me falla. No puedo decir, querida Juanicapancha, que yo haya tenido la misma suerte, la misma vida. No he podido sentar cabeza, como bien quisiera mi madre y mis compañeros de armas. Pero es que nuestras misiones son arduas, y no es fácil de establecerse. He vivido amancebado en varios tiempos con tres señoras muy buenas y muy decentes, que me han querido mucho, pero que al tiempo he abandonado, aunque haya procreado algunos críos. Por desgracia, les he tenido que dejar, aunque cada vez que puedo atiendo mis obligaciones y de mi estipendio les doy pensión.

He conocido unas tierras muy bellas, Juanica, he de deciros que don Alonso es un oficial muy bueno y muy valiente, y estamos juntos en varias fundaciones en el occidente de la Nueva Andalucía y tampoco os ha olvidado, siempre habla de vos. He de decirte que por esas regiones dan en llamar “La Benezuela” o “Venezuela” a la vasta provincia que tratamos de someter; y parece que el nombre recuerda a la ciudad de Venecia, en la Italia, ¿ya la conocéis? ¿la habéis visto? No entiendo muy bien por qué la llaman así, pero dicen mis compañeros de armas que hay un poblado de naturales en el poniente que se asemeja a la villa italiana. Cuando tenga más noticias sobre este curioso suceso os las haré llegar.

Lo que sí hemos descubierto Alonso y yo, junto con otros soldados, es un sitio maravilloso, Juanicapancha, tenéis que conocerlo. Es un amplio valle rodeado de montañas de distintos tamaños, el agua dulce y fresca no le falta porque hay muchos ríos y lagunas, y las frutas de sus árboles dan vida y alimento con suficiencia. Hemos visto estos parajes y a veces decimos –por favor no lo repitáis por allá, no sea que nos acusen de herejías, Dios y la Virgen nos resguarden- que esto de verdad es el paraíso terrenal.

(ilegible) entre nosotros lo llamamos Valle del Guaire, porque así le dicen los habitantes de este lugar al caudaloso río que se viene desde el poniente hasta los valles del oriente y más allá. Y os digo que hay en este valle, unas altas montañas que lo separan de la mar por el septentrión, lo que vendría muy bien para resguardar una futura villa de los ataques de los piratas y forajidos y corsarios innobles. Lo que no es muy amable es la ferocidad de las gentes de aquí, en particular de un jefe importante, Guaicaipuro. He tratado de hacerles entender que es bueno congeniar y compartir, incluso les he mostrado mis costumbres maternas, pero creo que no me comprenden bien. Tal vez le pida a mi madre que me ayude un poco, que ella sabe hablar las lenguas de las gentes de acá, porque su padre, nuestro abuelo, Juanicapancha, era de los caraca. No obstante, se muestran muy celosos y hostiles. La verdad no sé muy bien a ciencia cierta el por qué. Creo que ellos resguardan algo en estas tierras y no desean compartirlo, y en eso les doy toda la razón, porque de cierto estos parajes son fantásticos.

La (ilegible) imaginación de cualquier español es capaz de dispararse, porque bien podríais venir del poniente o del oriente, y de pronto os encontraríais en un sitio de tantos y variados verdores, de fresco clima, frío y agradable, de aguas cristalinas, de pájaros con múltiples cantos, de especies animales fieras, tigres, también lo asegura Alonso, monos, explican otros, y así, los van nombrando según lo que ellos conocen. Yo me ocupo de las gentes, que son mariches y teques, algunos son caraca, aunque caraca le llaman a una hortaliza muy verde y muy sabrosa de comer y que abunda grandemente por estos lares. Alonso dice que mucha de esa tal espinaca bledo les quitaría el hambre a sus conocidos en España. No se pasa hambre en ese sitio, Juanicapancha, ya quisiera yo que vos lo conocierais. Es tan frío y agradable su clima, que tal vez se parezca a los climas que me describís en vuestras cartas, es posible que tengáis que veniros con abrigos y cobijas para resguardaros.

Mi Juanicapancha, mi pariente ahora lejana, lejana por la distancia. Cuánto quisiera volver a veros, volver a escuchar vuestra guitarra y vuestras canciones. El trabajo como soldado me gusta mucho, me gusta explorar y ver nuevos territorios. Ya se han hecho varias fundaciones. Visité a muchos conocidos en la ciudad de Santa Ana de Coro, una bella ciudad, muy señorial. Allí están residenciadas muchas familias de Nueva Cádiz, y hasta allá ha llegado la explotación de las perlas. Tuve que enseñarles algunas suertes a los esclavos, que son muchos y procedentes de las tierras cercanas, así como negros traídos del África. La ciudad de Santa Ana es muy serena, pero solo cuando no la

atacan los piratas. En varias ocasiones tuvimos que repelerlos, y ayudé a las tropas de la ciudad. Alonso estuvo conmigo muchas veces. En Santa Ana está una grande casona, muy cerca del cuartel de la ciudad, en la que pernoctamos los de las misiones de la conquista y la fundación. Allí nos reunimos siempre y reclutamos jóvenes soldados para que nos acompañen en nuestras aventuras por esos parajes de Dios. Hemos conocidos territorios fabulosos, con aguas dulces, hemos visto llanuras extensas como la mar. Estáis en medio de la noche oscura y solo veis el manto de estrellas en el cielo, o veis la luna refulgir, y a lo lejos, el bramar de las bestias buenas y malas...(ilegible)

(ilegible) más adelante y en subsiguientes ocasiones os iré relatando más de estas noticias. Juanica, voy a dar vuestras señas a don Alonso, quien siempre pregunta por Su Merced, para que os pongáis en comunicación constante. Yo le leo vuestras cartas, y él me pregunta muchas cosas sobre vos, prefiero que seáis vos misma la que le relate a don Alonso acerca de vuestras aventuras, de Sevilla, vuestro marido e hijas, vuestra música.

Os quiero siempre querida prima. No olvidéis cuidar mi encargo para que nunca me olvidéis. Tonta Juanicapancha. Vuestro Pancho.

P.D. De vuestro tonto poeta Juan de Castellanos, he de contaros varias cosas: después de haber estado un tiempo en Santa Ana de Coro, se estuvo codeando con los comerciantes de perlas, no sé muy bien en qué condiciones; al parecer se fue hacia tierras del poniente, de donde don Alonso de Ojeda avistó las viviendas del agua de las que te relaté. Supe que ayudó en la fundación de un poblado en el llamado Valle de Upar, y luego se ordenó sacerdote en Cartagena de Indias. Después no he sabido más de Castellanos. Quién sabe, mi buenaza Juanicapancha, si fue que el tonto poeta no soportó estar lejos de Su Merced y decidió mejor dedicar su vida a Nuestro Señor Jesucristo, y río de buena gana y con gran contentamiento imaginándolo con una guitarra o una vihuela suspirando de añoranza, queriendo volver a vuestros brazos, mi tonta Juanicapancha.

Juanica era toda una celebridad en Sevilla. Sus artes en la guitarra eran conocidos sobre todo cuando acompañaba los cantares rasgueando la guitarra de los dos bordones. El resultado era fascinante, porque hacía que se produjeran armonías más sólidas, aunque tenía la limitación de que no podía marcar los puntos de melodías que sí eran más dables con la guitarra encordada a la manera tradicional. Tanto a los músicos como a los aficionados les intrigaba la osadía de una mujer mestiza con la guitarra, pero siempre salían al paso su marido Sancho o su padre don Rodrigo para respaldarla.

Para esos tiempos, sus dos hijos, Marianela y Francisco Alvar, Paquito, comenzaban a pergeñar algunos sonos. Paquito sentía mucha curiosidad por el cuidado de los instrumentos, y se encargaba de limpiarlos, ordenarlos y encordarlos. Incluso, aprendió bien de su madre la forma cómo debían secarse las tripas y cómo debía enrollarlas para que cada una diera el sonido que debía tener según la tensión, y hacía lo propio tanto para las guitarras como para las vihuelas. De ellos, Marianela sí seguía de cerca los pasos de su madre en lo que al tañer la guitarra se refiere. El orgulloso abuelo le relataba los cuentos que alguna vez le había escrito a su madre, y se complacía al ver que sus nietos disfrutaban de las hazañas de Ludovico o del Conde Claros, incluso con el enigma del juglar Ferrán de los Caminos.

Por su parte, Aldonza sentía en su pecho la nostalgia por no haber tenido noticias de su hermana Isabel, como tampoco de sus familiares en La Margarita. Cuando podía, se subía a la parte más alta del palacete para contemplar las naves que llegaban remontando el Guadalquivir, con la secreta esperanza de que en algunos hubiera venido algún conocido, alguien que pudiera transmitirle noticias de los suyos. En más de una ocasión, le suplicó a su marido que la llevara de regreso a La Margarita, pero don Rodrigo siempre se negó. Aldonza entonces comenzó a enfermar de impotencia, y Juanica veía cómo su pobre madre sucumbía ante la tristeza. La otrora indiana hermosa y fuerte se iba apagando con lentitud, como si la llama no recibiera lo que la inflama, sin deseos, sin apetitos, con la mirada triste y perdida en el horizonte. “No es nada, hija mía, no es más que la melancolía”, le habló Aldonza a Juanica en su lengua guaikirí, “he estado entre la gloria y la miseria, y la verdad, mi niña, desde el ultraje, mi vida ha estado en la lava del infierno, pero por las promesas a tu padre y por el amor que te tengo, me hubiera quitado la vida. Lo dije en Palguarime, pero allá me curaron con pócimas que me mantenían dormida. Véngame tú, toma venganza por tus manos, hija querida, haz algo por mí”.

Pieza No. 4

En Nuestra Señora de Caraballeda, a los 16 días del mes de septiembre del año del señor de 1562

A Doña Juana Francisca de Rojas, señora de La Palma, en Sevilla, España

Mi querida y lejana prima Juanicapancha

Ya no tengo memoria de vuestro rostro. Ya me imagino blancos vuestros cabellos, surcadas de finas líneas vuestra sonrisa. Cuánto me alegro de saber sobre vuestros hijos, ya crecidos y con seguridad muy bien criados. Mi querida Juanica, cuánto lamento el fallecimiento de vuestros padres, mis tíos. En la paz del Señor, deben morar con el convencimiento profundo de que su simiente sigue en pie en vuestra estirpe. Debo informaros igualmente que mi pobre madre falleció hará cosa de unos tres o más años, (tanto tiempo tenía yo sin escribiros, mi querida prima). Su muerte se produjo después de una larga enfermedad y muchos padecimientos. En lo que a mi concierne, no hay nada que me quite de mis pensamientos el que su muerte haya sido por envenenamiento: como os he referido en mi última carta, hace tanto y tanto tiempo, había participado yo en la fundación de los poblados de El Collado y de Nuestra Señora de Caraballeda, lugar este último desde donde os estoy escribiendo. Estas poblaciones están frente a la mar, más hacia el poniente de nuestros lares en Cubagua y La Margarita. Fue mi madre quien me acompañó, y buscamos a su tío Naiguatá, el hijo del Cacique Charayma, nuestro bisabuelo, y ellos nos ayudaron a convencer a los lugareños sobre la conveniencia de tener poblados en esas zonas del litoral, que está centrado porque hay iguales distancias entre las ciudades del poniente, como Santa Ana de Coro y La Vela de Coro, y las ciudades del oriente, como Píritu o El Manjar, Maracapana o Cumaná.

Pero me desvíó, Juanica. Mi madre me era de utilidad por su don de hablar en las lenguas de los naturales de estas tierras. Pero no contábamos con que habría un alzamiento en una población más al oriente que ésta de Caraballeda, y que hemos llamado Chuspa. Supimos mucho después que los soldados encargados de velar por Chuspa cometieron atropellos y crímenes contra las gentes, y estas se alzaron en terrible lid. Por desgracia, me confundieron entre los bellacos, y muchos se pusieron en mi contra. Mi pobre madre fue la víctima de sus horrores, y tomando agua de sus pozas,

enfermó de algo que no supimos cómo curar. Yo le di sepultura en las cercanías, y de inmediato salí a escondidas para La Margarita, a buscar apoyo entre nuestros parientes.

(ilegible) quiero consolaros y deciros que mi madre no dejó de lamentarse por no haber podido estar cerca de la tía Aldonza cuando la peste la alcanzó. No se cansó de explicarme cuántos remedios y mejunjes le hubiera administrado a la tía Aldonza para su pronta recuperación, y nada hay en este mundo que le apartara la idea en la cabeza de que el clima y los aires de aquellas tierras en las Españas fueron las que malograron su salud y su vida. Luego habría de morir vuestro padre, después de que mi madre falleció. Por eso ella no pudo lamentarse de la partida del tío Rodrigo, como yo sí lo lamento, prima.

(la carta se interrumpe por deterioro grave)

(...) mi prima querida, hermana más que prima, he deciros cómo me regocijo, al leer una y otra vez vuestras misivas, en saber cómo habéis progresado en vuestro aprendizaje musical, cómo habéis bebido de esas fuentes inagotables, guiada por la mano de vuestro marido, mi primo Sancho. Me contenta mucho saber que habéis estado en contacto con los tratados de esos extranjeros cuyas músicas te han fascinado y que muchas de ellas habéis hallado en semejanza con las cantilenas de nuestras gentes en Cubagua, La Margarita y Cumaná. Me gustó mucho saber que habéis recibido las enseñanzas del maestro don Luis de Milán y pulirte más en la vihuela. Me causó mucha gracia lo que me habéis referido sobre el otro maestro, don Luis de Narváez, cuando alternaron musicalmente sobre Guárdame las vacas, y los modos que él puede desarrollar en la vihuela mientras vos discurrís en la guitarra, y sobre todo cuando improvisáis canciones recordando nuestras tierras y nuestras costumbres. Ay mi Juanica, cómo me gustaría volver a escucharos, vuestra voz, vuestros cantos, conocer a vuestro marido y escuchar cómo tocan sus instrumentos; cuánto consuelo hallo en vuestras cartas, cómo me gusta recibir vuestras noticias.

Yo no tengo tantas cosas interesantes qué referiros, a no ser las aventuras que hemos tenido Alonso y yo. Ante todo, habéis de saber que ambos hemos sido ascendidos a cabos de escuadras, después de haber sido alféreces y sargentos. Con toda seguridad nos darán el grado de teniente en pocos años. Y es que hemos tenido unas campañas muy importantes. En el Valle del Guaire, del que siempre te hablo porque me fascina, hemos avanzado mucho para lograr la fundación de una villa, a pesar de la resistencia de las

gentes, con quienes es muy difícil tratar. Hace un tiempo había logrado fundar el hato que llamé de San Francisco, como os referí, y que está entre unas colinas de clima siempre fresco. Está muy hermoso, y lo mejor, Juanica, es ver el amanecer desde ese lugar: al alzar la vista, y contemplar unas montañas al frente, al norte, siempre verdes, pero con un color más intenso y azulado que las otras montañas. Se puede ver cómo el sol va despuntando el alba y va dibujando haces de luz. Bandadas de aves, loros de múltiples colores, graznan sin cesar, y el rocío acaricia las mejillas mientras se camina a pies desnudos, creo que eso os gustaría en grande medida, mientras las fragancias de la tierra húmeda acarician la piel y embriagan los aromas de verdes, de flores, de naturaleza viva. Oh Juanicapancha, cómo seríais feliz, cómo serían todos vosotros tan felices en la villa que pensamos fundar. Ya varios soldados de Su Majestad han pasado por estos lares y han visto las bellezas y bondades del sitio, cómo su tierra fértil nos prodiga alimentos frescos y abundantes.

(ilegible) mientras yo he estado en mis menesteres, Alonso estuvo hacia el poniente, en unas tierras mediterráneas donde hay una poblada llamada Variquesemeto. En ese sitio, me ha referido él, se enfrentó al tirano Lope de Aguirre, ese mismo del que os describí en otra carta, y estuvo Alonso presente luego en su captura y ejecución. En estos momentos, Juanicapancha, yo estoy en plena conducción para la construcción de una fortaleza en El Collado, bastante cerca de estos lares, para tratar de resistir los embates de Guaicaipuro y de Guaimacuare, dos poderosos caciques muy celosos del Valle del Guaire y de todas las tierras a sus alrededores. Juanicapancha, yo no les resto razón a estos nobles guerreros, pero ellos no saben las bondades que podrían obtener si pudiésemos todos convivir en paz, ellos con sus asuntos y nosotros con los nuestros. Aquellas tierras y estas de acá son amplias, generosas, enormes. Aquí cabemos todos sin problemas, aquí podríamos aprender tanto unos de otros. Eso fue lo más importante que aprendí de mi madre y de la tía Aldonza y de mis costumbres guaikirí.

Alonso me prometió que volvería a escribiros prontamente. Ya sé que él disfruta mucho con vuestros relatos y vuestras cartas. Me hubiera gustado tanto que fuesen marido y mujer. Así no os habríais ido de aquí, y estaríamos siempre juntos, pero quién sabe qué destino os hubiese deparado, con vuestra afición por la música, que sé que es vuestra vida, pasión, alma. Siempre he sabido que vuestra guitarra es parte de vuestro ser, eso lo supe siempre, desde que os vi tocar muy niña en Nueva Cádiz. Os quiero mucho mi Juanicapancha. Dadle todas mis bendiciones y buenos augurios a Ximena vuestra hijastra, que debe ser una hermosa damita, a vuestros hijos Marianela y Francisco Alvar;

contadles de mí, contadles de estas tierras para que algún día deseen venir a quedarse.

Que Dios os bendiga siempre, mi Juanicapancha.

Pancho

Allá en el palacete de Tarifa en Sevilla, Juana Francisca se solazaba con la lectura de las cartas de su primo. Su imaginación se dejaba llevar por esas palabras, y soñaba con el valle fértil del cual le hablaba Francisco Fajardo, y al pensar en las gestas que podían darse en ese lugar, sus dedos acariciaban el mástil de su guitarra, y componían una fantasía, que agregaría a su amado cuaderno extraviado. Alzó la vista desde su estancia, y miró a lo lejos el perfil de la Torre de Oro, y sin saber por qué, intuyó que algún día recuperaría su cuaderno. Encerrada en su escritorio, comenzó a intabular la fantasía que llamó “Valle de San Francisco”, imaginando que el lugar que le describía su primo en las epístolas acogería con delicia tales sonoridades. Entonces, y sabiendo que estaba sola en el palacete, Juanica comenzó a llorar, sin contenerse, con estruendo y sin decoro, lloró de rabia e impotencia, como debió haberlo hecho cuando aconteció el maremoto, o cuando el ultraje del pirata francés, tal vez cuando perdió su guitarra y su cuaderno, o cuando no supo más de su baúl ni de la rara perla que su primo Pancho le había regalado. Juana Francisca gritó y maldijo, se maldijo a sí misma y a su padre, que por mezquindad no permitió nunca que su madre fuera a su tierra natal y reencontrarse con sus parientes. Su madre había muerto de tristeza y ahora la culpa corroía a su padre, quien desde hacía unos meses había contraído una rara enfermedad que le producía hincadas intensas en distintas partes del cuerpo, sin razones aparentes. La guitarrista mestiza, desecha en lágrimas, gritó su desgracia, y así estuvo llorando por largo rato, hasta que el cansancio la venció, el desahogo había hecho su efecto, y por primera vez en más de veinte años, esa noche, Juanica pudo dormir en paz.

VALLE DE SAN FRANCISCO - JUANA FRANCISCA DE ROJAS

Fantasia.

A mi primo Francisco Fajardo.

The musical score is written for guitar and consists of five systems of two staves each. The time signature is 3/4, and the key signature has one flat. The notation includes rhythmic values (2, 3, 0), fingerings (1, 2, 3), and articulation marks (accents, slurs). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Pieza No. 5

En Santiago de León de Caracas, Valle del Guaire y de San Francisco, a los 29 días del mes de julio del Año del Señor 1568

A Su Merced, Doña Juana Francisca de Rojas, Señora de La Palma, en Sevilla, Reino de España

Del Teniente Alonso Andrea de Ledesma

Mi amada y lejana Juanica

Tengo a bien escribiros esta misiva para relataros algunos hechos que seguramente consideraréis de suma importancia. En primer lugar, debo referirme con prontitud a la peor de las noticias, y espero que Nuestra Señora la Virgen María os ampare y socorre en tan terrible momento: vuestro primo el capitán don Francisco Fajardo ha muerto.

Sí, mi querida Juanica, no sé si ya habéis tenido noticias de este lamentable suceso. Murió nuestro valiente soldado Pancho, capitán de campañas valiosas, y tengo la delicadeza de escribiros esta misiva en varios de sus aposentos predilectos, en este Valle del Guaire que él tanto y tanto amó. Sé cómo os describió sus hermosos parajes, Juanica, tan bellos que (ilegible), no alcanzan a describir la hermosura de su naturaleza, comparable a ti, mi Juanica adorada. Mi siempre amada y recordada Juanica. Pancho amó estas tierras como nadie, nuestro capitán don Diego de Losada finalmente llevó a cabo la fundación definitiva de la villa el año pasado, luego de que Pancho intentara infructuosamente, y la bautizó como Santiago de León de Caracas. Igualmente fundó en lo que quedaba de El Collado el poblado que bautizó como Nuestra Señora de Caraballeda, en honor a la santa que Losada venera con devoción, y dispuso que se honrara la memoria de Pancho allí en ese lugar.

(ilegible) la muerte de Pancho ocurrió hace ya unos cuatro años, solo que yo me vine enterando hace poco. No sé si desde Cumaná os hayan escrito refiriéndoos la noticia. Tengo entendido que después de luchar contra Guaicaipuro y sus hombres, tuvo que retirarse a La Margarita. Allí estuvo un tiempo y luego salió a tierra firme pasando

por Cumaná. Fue allí donde el justicia mayor Alonso Cobos lo apresó, lo juzgó y lo condenó a una muerte por descuartizamiento y por lo que (ilegible)

Mi querida Juanica, acá en este valle se vive de lo mejor. Se ha hecho un camino muy hermoso y seguro entre las montañas, desde las costas hasta la ciudadela. El capitán Losada logró pacificar a los indianos, y todos convivimos de lo mejor. No nos falta el agua dulce ni tampoco los alimentos. Los animales se crían muy bien y estamos perfectamente resguardados de los piratas, así que creo que es momento que consideréis en venir para acá.

Mi esposa Francisca y mis hijos estarán encantados con la idea de que aceptéis venir a vivir con nosotros. Aquí os proveeremos de un buen solar en el que vuestro marido mande a construir una grande y cómoda casona para vosotros, y con vuestras artes musicales no faltará quien os admire y os visite.

Acá me hicieron llegar la guitarra de Fajardo, que siempre llevó consigo en nuestras misiones. La tiempo de vez en cuando, pero sabes que soy muy torpe para estos menesteres y entre mis familias no he hallado gentes que la tañan como vos sí has de saber hacerlo y como solía hacerlo Fajardo, aunque las artes de él eran más de los golpes. Creo que ese es otro motivo que podríais considerar para haceros venir a estas tierras.

Estoy viviendo entre Santiago de León de Caracas y las tierras del rey cacique Baruta, cuya encomienda recibí el pasado 12 de marzo por parte de don Diego de Losada. Estoy tratando de erigir una vivienda en esos parajes, más fríos y frescos que los del valle, para trasladar a mi familia, climas que convendrían a mi Francisca. Desde ese lugar, se puede apreciar una muy buena vista de las montañas que hacen de Santiago de León de Caracas un valle cerrado y frondoso, y desde el cual se miran y se escuchan los arroyos y cascadas, cómo murmuran los ríos entre los cantos de miles de aves multicolores. Os parecerá que estoy alucinando, pero acá veréis cómo os doy testimonio de la verdad.

Debo contaros que el cacique Baruta es un regente indiano, como vuestros parientes maternos, junto con su esposa doña Urquí. Él es hijo de Guaicaipuro, el mismo guerrero contra quien combatió constantemente nuestro Pancho Fajardo. No obstante, Baruta ha demostrado bastante mejor disposición, y hemos intercambiado formas de cultivo, conocimientos sobre plantaciones agrícolas y cómo mejorar nuestras producciones de alimentos. Creo que eso estará muy bien para forjar un buen futuro en estas tierras.

(fragmento sin posibilidades de recuperación por el franco deterioro)

Mi buena Juanica, os deseo todo lo mejor. Tengo los mejores y más bellos recuerdos de vos, tanto que mi Francisca se encela con solo pensar en que a veces os dedico mis pensamientos. Saludad con respeto a don Sancho y a doña María de la Candelaria, y mis bendiciones a vuestros hijos. Os recuerdo y beso vuestras manos,
Alonso Andrea de Ledesma

Redoblan las campanas con fuerza. El otoño apenas despunta y de cuando en cuando vientos cálidos complacen a los sevillanos. La Iglesia de Santa Ana refleja la luz solar del mismo modo en que a lo lejos, las torres emblemáticas de Sevilla destelleaban al otro lado del Guadalquivir. Doña Juana Francisca se ajustó el velo, mientras su hijastra Ximena conducía a su hijita Isabel. Detrás iban cuchicheando los hijos de la guitarrista, Marianela, de veinte años y Paquito, de dieciocho. Hablaban por lo bajo sobre el reciente rompimiento de Marianela, y Juana Francisca les reclamaba el poco decoro que mostraban al tratar el asunto al aire libre. “Dejadlos madre, recomendaba Ximena, ellos no tienen idea, y Marianela ya encontrará un mejor partido para formar familia”. “Me urge su silencio, me conviene su discreción”, ripostó doña Juanica, y se santiguó en la entrada del templo, mientras su prole hacía lo propio, “en este día de San Francisco me parece prudente pedir la misa solemne a la memoria de mis padres y de mi primo Pancho Fajardo”.

Aún permanecía fresco en su memoria el recuerdo de su padre moribundo hace seis años, “mi Juanica querida, qué bueno saber que estaréis en buenas manos, que Sancho os cuidará, que vuestros hijos os adoran y estarán siempre con Su Merced, lo sé. Qué bueno es para mi orgullo de padre saber que nuestra descendencia está asegurada, que vuestros hijos también fueron escogidos para la música, porque, mi querida hija, luz de mis ojos, que la música es un arte que escoge a sus seguidores. Necios son aquellos que creen que pueden decidir sobre sus destinos y tomar instrumentos y lecciones con maestros y dedicarse al arte de los sonidos. En vuestra corta existencia, hija querida, habéis visto cómo la música es capaz de escoger a sus discípulos. Es como un sumo sacerdote, como un gran maestro, que selecciona cuidadosamente a sus seguidores, aunque haya miles y cientos que deseen ser y que se crean muy aptos para la música. Pero no, hija mía, no es así. No es la gente la que escoge ser músico, es la música, como mano invisible, como hálito misterioso que recorre y señala con algo que no sé qué es, os escoge, os elige para que vos seáis el siervo. Yo vi eso en Su Merced. Yo vi cuando la música os eligió, cuando apenas erais una criatura de escasos años, vi cómo vuestra madre, mi bella Aldonza, Dios la tenga en su santísima gloria, acariciaba vuestros cabellos, y os cantaba dulcemente, y vi como Su Merced se mecía y balbuceaba con vuestro idioma infantil, con vuestras maneras de niña pequeña, vi como la música se iba apoderando de vuestro ser, y os movíais al compás. Luego vi cómo la música os guio hacia la guitarra, y no habéis sido vos la que escogió. Fue ella, la guitarra, porque tampoco fue la vihuela ni el laúd. No fue la harpa ni fueron otros los instrumentos. No fue la flauta.

Fue la guitarra, y te escogió porque ella entre vuestras manos suena bien, suena hermosa y robusta, suena con delicia y pasión. Por eso os hicisteis guitarrista, Juanica, no lo sabéis porque no os acordáis. No lo podéis saber porque desde que Su Merced tiene memoria ha estado la guitarra con vos, como vuestras manos, piernas, todo. Juanica, la vida se me va. Yo siento ya que vuestra madre me espera y me reclama. Yo sé que vos me culpáis por su muerte, y sí, he de aceptar mi destino y mi castigo. No, no lloréis hija mía. Quedáis en buenas manos, querida, amada por vuestro marido, vuestros hijos, quedáis con Su Merced doña María de la Candelaria, que es como un ángel, que toda su vida ha sido un ángel para nosotros”.

“Padre mío y de mi música, cómo os añoro, mi padre, mi maestro. ¿Os habéis sentido feliz, padre mío, haber podido venir a morir aquí, en vuestra tierra? ¿y mi madre, que murió aquí, tan lejos de la tierra suya?”. “Hija mía, orgullo mío, uno es del país del que quiere ser, no del que nace. Yo fui de Cubagua, fui de la Nueva Andalucía, fui de Sevilla, fui de España. Me siento bien en donde estuve, me sentí de La Margarita, me sentí de Cumaná, me sentí de El Manjar. Su Merced sabe que donde estuve, siempre hice todo lo que me pidieron, y me comporté conforme a las reglas y modos de cada lugar. Sentid que sois de Nueva Cádiz, de Cumaná, de El Manjar, de Cádiz, de Sevilla, de donde queráis estar. Sois una mujer muy educada, una dama, una tañedora excelente, con un arte excepcional para la guitarra, y con un marido que os ha enseñado, y que os ha dado la oportunidad de codearos con los grandes maestros. Yo soy de este país y soy del de vuestra madre. Así como Ximena es vuestra hija por el amor en vuestros corazones y no por la sangre y como tal, la considero mi legítima nieta, y mira cómo me llama abuelo y a vuestra madre abuela, al igual que vuestros hijos de sangre. Son familias escogidas y familias que os escogen, así es con las tierras a las que vamos. Llegará un día, no sé cuándo, en el que no habrá esas diferencias tan bastardas como inútiles, que seremos iguales los de acá, los de allende, y como tales nos trataremos, así como la música nos hermana y nos une”.

La primavera del año de Gracia de 1569 trajo muchas alegrías. Ximena anunció su segundo embarazo, y su marido, el médico Lope de Alba, celebró con una hermosa reunión. Sancho no cabía en sí de gozo al saber que tendría un segundo nieto. Por su parte, Marianela se comprometió con un guapo oficial extremeño, el alférez mayor Guillermo

de Carvajal, que sería designado para viajar a las Indias, por lo que las posibilidades de retornar a la Nueva Andalucía parecían más cercanas. Paquito seguía los pasos musicales de su padre, su madre y su abuelo, y demostraba buena disposición para el canto, la harpa y la vihuela, así como para la composición. Además, el joven se había hecho aprendiz de un constructor sienés de instrumentos, Scipion Pechi, “el mismo que envió vihuelas a Cubagua, madre”, cuya casa había echado buenas raíces en Sevilla.

Para celebrar el compromiso de Marianela de La Palma y Rojas, sus padres decidieron organizar una reunión, en la que doña María de la Candelaria volvió a poner a la disposición su palacete. Los esposos De La Palma aceptaron encantados, y comenzaron los preparativos y las invitaciones. Por supuesto, doña María de la Candelaria separó unas invitaciones especiales para unos artistas y poetas que estaban en las cercanías de Sevilla, “un joven soldado muy avezado y culto, don Miguel de Cervantes, creo que así se llama, quiere tomar contacto con las actividades que se realizan en estos lares, pues ha manifestado su interés por la poesía y la dramaturgia, y ha sabido que por Andalucía corren bien las historias y los personajes. Tal vez hallemos grata la compañía de un escritor como éste entre nuestros allegados”. Incluso, supo Juana Francisca que de Sevilla vendrían unos músicos muy interesados en compartir veladas con los De la Palma.

Llegó la tarde de los esponsales. Juana Francisca terminó de acicalarse, y el espejo le devolvió su figura realzada. La guitarrista sonrió, y recordó la primera vez que había contemplado su imagen. Observó fascinada esos espejos que reflejan las luces de los candiles para iluminar más el recinto, espejos para que las personas se dupliquen, y así cuando bailen, se multipliquen las parejas por miles. Así, la sensación de infinitud se agranda al máximo. Juanica recordó cuando había ingresado al recinto contiguo donde estaba el gran espejo, y asombrada por la magnitud del lugar, y sobre todo por la resonancia, había comenzado a palmear secamente para sentir el eco. Recordó, y volvió a hacerlo, que había cerrado los ojos y avanzaba dando pasos de pavana, mientras entonaba una cancioncilla que el eco le replicaba generosamente. Cuando abrió los ojos, se vio a sí misma en todo su esplendor: el cabello largo, de un color castaño, como la madera y muy lacio, le caía a ambos lados del rostro, una diadema de flores coronaba su cabeza, mientras su traje de terciopelo verde, largo, ajustaba una túnica color ocre con trenzas en el pecho.

Juana Francisca sonrió mientras la imagen del espejo le devolvía a una señora hermosa, cuyo cabello apenas asomaba algunas hebras plateadas que le daban un aire de sobriedad y encanto. Su mirada se había serenado con el correr de los años, pero la

juventud y la frescura de su piel, la salud de su espíritu y de su cuerpo permanecían intactos. “Venid querida mía, venid”, se aproximó Sancho a la habitación donde su esposa se acicalaba. La tomó por los hombros e inhaló el aroma de su cuello, mientras los vellos de la nuca de Juana Francisca se erizaban. Sancho la besó delicadamente, y Juana Francisca le rodeó el cuello con sus brazos. “Vamos, mi bien, nos esperan los invitados”.

Cuando Juana Francisca entró en el salón, la música sonaba con alegres danzas. Su hijo participaba del conjunto instrumental, junto con otros músicos, todos dirigidos por Sancho. Tomó una copa ofrecida por un servicio, y se dirigió hacia donde el aire se batía por la alegría y el bullicio de doña María de la Candelaria. Un joven apuesto, muy delgado pero robusto, intercambiaba con la señora de la casa, cuando Juana Francisca se aproximó. “Mi querida Juanica, qué alegría que ya estáis por acá. Este es el joven del que os he referido, don Miguel de Cervantes y Saavedra, escritor de hermosos poemas y comedias teatrales”, y luego de las reverencias de rigor, “él está interesadísimo en viajar a las Indias, y por supuesto le he narrado algunas de las peripecias vividas por mí. Pero nada, nada se compara, queridos míos, con lo que esta dama tenga que contaros, don Miguel, debéis escuchar por ella misma los relatos de su niñez, de su vida, porque ella, Juana Francisca, es nativa de las Indias Occidentales, mirad su rostro que, aunque tiene algunos rasgos de nuestras gentes, en sus facciones podéis ver sus maneras y costumbres”.

No se hizo de rogar Juana Francisca en pormenorizar a su admirador sobre todos los relatos e historias acerca de Cubagua, Cumaná, El Manjar, sobre la vegetación, los alimentos, e incluso le relató las descripciones narradas por Francisco Fajardo y Alonso Andrea de Ledesma en sus cartas. Le habló de la destrucción de Cubagua, le relató sobre el poeta Juan de Castellanos, quien de comerciante de perlas terminó ordenándose sacerdote, sobre la villa de Santiago de León de Caracas, le habló del sitio que plantaban los piratas, sin ningún menoscabo ni pudor, más bien con ensañamiento. Mientras más y más hablaba Juana Francisca de su tierra de origen, más y más ensimismado estaba el joven Cervantes, embelesado no solo por el valor de los relatos, sino por la rara belleza de la señora, y parecía, a juzgar por la expresión de su rostro, que se preguntaba si todas las damas del Nuevo Mundo serían así de hermosas.

Cambió el compás de la música, y Juana Francisca reconoció la introducción de *La Serafina*, “es una danza a la manera italiana que amo con pasión, don Miguel, ¿me haría el honor de bailar conmigo, por favor?”. “Será un verdadero placer mi señora”. La línea melódica se dibujó como arabescos por el salón, y se multiplicó en los espejos y los candiles. La guitarra anunció el tema como un prólogo, que luego se detenía en leves

rasgueos aprovechados por los panderos para marcar el ritmo, seguían los demás instrumentos cantando con deleite, y los danzantes marcaban la coreografía con estilo y elegancia. “Vuestra vida, mi señora, es un relato que me apasiona, vuestra madre doña Aldonza, vuestro padre don Rodrigo, y vuestro esposo, ¡qué suerte ha tenido vuestro marido, mi señora!” “Sí, lo creo, amo y venero a don Sancho de la Palma, don Miguel”, “¿De la Palma? Permítame glosar, mi bella dama, yo diría, con todo respeto, de la Panza, a juzgar por su abdomen voluminoso”, “signo de salud, no me lo podrá negar, mi señor”. “Por cierto, mi señora, vaya su palabra adelante”, “y no crea, mi Sancho es capaz de hacer burlas de sí mismo, de tomar por gracia su propia persona sin ningún prurito, por lo que puede Su Merced decirle tal glosa sin ningún inconveniente, y de seguro él será capaz de componer una música apropiada para tal fin”.

La música de *La Serafina* parecía formar parte de la arquitectura del palacete. No había límites ni distancias entre los objetos, los manjares, los músicos y las personas. Juana Francisca y don Miguel de Cervantes bailaban y marcaban el compás, mientras el resto de los danzantes giraba en torno al salón. Don Sancho observaba absorto la belleza de su mujer, y su hijo Paquito continuaba marcando los compases con el pandero. Más allá, Marianela y el alférez Guillermo danzaban mirándose con embeleso. Don Miguel tenía la mirada de quien no sabe diferenciar si su fascinación era más por la señora de las Indias o por la música, o por los relatos de doña Juanica. Se hubiera podido intuir que por su cabeza pasaban imágenes y fantasías, acaso ideas que deseaba ardientemente plasmar.

Serafina de Castilla



olía ir con cierta frecuencia a la casa de mi maestro, don Antar Benegas de Cebrián, un personaje sumamente curioso, don Hernando, proveniente de Cáceres, una poblada que por esos años estaba involucrada en la Guerra de los Comunidades de Castilla. Por mor de esos conflictos, don Hernando de Cáceres tuvo una temporada en Guadalajara, en la que estaba con nosotros todos los días. A mis condiscípulos y a mí nos despertaba grande intriga, porque nos daba la sensación de que todo cuanto relataba don Hernando era producto de su invención e imaginación. Esto es porque luego de que hablaba y hablaba y discurría con don Antar, don Hernando salía presto y regresaba a los dos días con folios, donde -aseguraba- estaban apuntadas las historias que le había referido a mi maestro. Cuando don Hernando cruzaba el portón y salía moviendo ruidosamente su capa, don Antar se volvía hacia nosotros hilarante, riendo de tal suerte que su cara enrojecía, a veces le faltaba el aire y tenía que sentarse para poder recuperarse de tales carcajadas, “este Hernando es todo un albardán, a fe mía”.

De las cosas que contaba, y juraba por su vida sobre su certeza, estaban las noticias que refería sobre una tal señora Josefina de Castilla. Parece que ese relato fascinaba grandemente a mi maestro y a don Hernando, porque muchas fueron las veces que lo escuchamos contar, y cada vez que lo hacía, había cierto sentimiento de lujuria que se apoderaba de todos nosotros. A veces la criada de don Antar aparecía en la estancia para llevarnos refrescos y bocadillos, y al escuchar ciertas partes de la historia, ponía los ojos en vilo y se persignaba.

Don Hernando decía que Josefina era una mujer muy hermosa, probablemente de origen lusitano, que había contraído nupcias con un señor llamado Felipe. Fueron unas bodas muy fastuosas. Josefina era tan bella, pero tan bella, que no había hombre que no la deseara. Sin embargo, ella era huérfana, y tan solo había sido criada y cuidada por doña Adelaida, quien también era la madre de Felipe. Quiere decir que Adelaida no solamente era la madrastra de Josefina, sino también la madre de Felipe. Y es que se decía que doña Adelaida hubiera querido dar a Josefina a un buen caballero que le proveyera de una grande dote, si fuera porque

las malas lenguas aseguraban que su hijo Felipe era un doncel extraño y enfermizo. Y acá era donde don Hernando hacía gala de su buen verbo. Cuando describía a Felipe, tornaba su cuerpo formas femeninas, cogía un pañuelo y tosía, como dando a entender que el caballero Felipe estaba afectado por males del pecho, tal vez del alma. Doña Adelaida quería ocultar la fama de su hijo haciendo que éste tomara por esposa a la bella Josefina. El caso es que don Hernando decía que un señor de la comarca, Evaristo, habíase encaprichado con Josefina y ella de él, pero a maese Antar le parecía que no había tal Evaristo, sino que era el mismísimo don Hernando el que moría de amor por la beldad. Y así como no había modo de que Felipe satisficiera las necesidades de Josefina, pues ella se enamoró del pretendiente, fuera Evaristo o Hernando, y con él tuvo hartó placer.

Con estas referencias, don Hernando, compuso una comedia para ser representada en el teatro, y don Antar, desconfiando de las artes de su amigo, se avergonzaba de que fuese él la persona que se amancebaba junto a Josefina. Y no por ello se libró mi maestro de la encomienda que le hiciera don Hernando, cual era componer la música para su monumento de obra y que a su vez acompañara a los actores en su representación.

Pasó el tiempo, y fue necesario que yo me devolviese a Sevilla, porque ya iba siendo menester que le diese a mi vida nuevos rumbos. Así mi maestro se puso en camino conmigo y hasta el hogar que en Sevilla me esperaba mi hermano Antonio, me acompañó. Para mi maestro tal viaje sería de utilidad, porque podría visitar a los conocidos. Y dio la gran suerte de que por esos tiempos estaba en Sevilla el celebrado músico italiano, Alberto da Rippa de Mantua, que en francés se hacía llamar Albert de Rippe, porque en ese país solía vivir y enseñar. Como yo estuve presente en la visita del ilustre maestro, don Antar le mostró la comedia escrita por don Hernando, y entre don Antar y don Alberto convinieron en hacer las melodías. Así estuvieron los maestros entretenidos en hacer unas músicas hermosas que se tocaban ora con la vihuela ora con la guitarra, ora con ambos instrumentos.

Como estábamos en el salón de música de don Antar, me incorporé a los músicos y así otros más, y tañimos las melodías mientras don Alberto recitaba algunas partes de la comedia. Nos enteramos desta forma que el autor había modificado la fábula y sobre todo algunos de los nombres propios de los protagonistas, a fin de cuidar la reputación de los originales; motivo por el cual ahora había un caballero lusitano llamado Evandro, no Evaristo ni mucho menos nuestro sospechoso don Hernando, enamorado de la señora Serafina, no más Josefina, muy hermosa y virtuosa, natural del reino de Castilla. Esta susodicha señora estaba casada con un frío caballero de nombre Philipo, no más Felipe, y como era de tal frialdad, la

señora Serafina todavía era mujer virgen, porque el matrimonio no se había consumado aún. Por esta causa, Serafina se enamoró del tal Evandro.

Por su parte, doña Artemia, ya no es Adelaida, madrastra de Serafina y madre de Philipo, en gran manera la guardaba. Entonces se propuso que un criado de Evandro, llamado Pinardo, fuese a la casa de Serafina vestido como mujer, para que hablara con la enamorada en favor de Evandro, con la suerte de que, al ir a dicha casa, Evandro aprovechaba para yacer primero con Artemia, y luego con Violante, doncella de Serafina, y de esta forma se pudo acordar el encuentro entre Evandro y Serafina.

Muy enrevesada, confusa y poco dada a guardar la moralidad la dicha obra, pero como no estábamos para juzgar las bondades del teatro y de las artes de don Hernando, sino más bien para cumplir con el encargo de la música, pues nos dispusimos a concentrarnos en lo nuestro. De don Hernando supimos después que llevó sus folios a la ciudad de Valencia, para que el impresor George Costilla le imprimiera su famosa comedia. Y como a mí me quedó el gusto por hacer la música para esta obra, en mi memoria perduró esta danza que imagina a la Serafina bailando por un salón, bellamente iluminado y causando la admiración de cuantos la han conocido.

SERAFINA DE CASTILLA - DANZA A TRES

Danza a 3
La Serafina de Castilla

The image shows a handwritten musical score for a three-part dance. The title is 'SERAFINA DE CASTILLA - DANZA A TRES'. The piece is in 3/8 time, as indicated by the large '3' and the 'Danza a 3' notation. The score consists of eight systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values (circles, diamonds, and numbers) and fingerings (numbers 1-4). Above the staves, there are diamond-shaped symbols with stems pointing down, and some have small circles above them, likely indicating specific rhythmic patterns or accents. The music is written in a style typical of traditional Spanish dance notation.

“He escuchado que sois poeta, don Miguel, ¿algún verso hay en vuestra memoria que quisierais compartir?”, y don Miguel, tratando de no perder el compás en la danza, rememoró: “¿A quién irá mi doloroso canto, o en cuya oreja sonara su acento, que no deshaga el corazón en llanto?, no mi señora, oíd este, que aunque fue escrito para loar a una reina, podría bien loar a Su Merced: Serenísimas reina en quien se halla, lo que Dios pudo dar a un ser humano: amparo universal del ser cristiano, de quien la santa fama nunca calla”. “Versos exquisitos, sin duda, aunque no soy yo quien, para juzgar las artes de la buena escritura, pues a mí me va mejor la música”, respondióle Juanica. “A fe mía, mi señora, que buen trecho me falta para perfeccionar mi arte y se compare con el vuestro”.

Cervantes y Juanica se quedaron conversando un buen rato, después de la danza fueron a sentarse en unos sillones contiguos al salón, y hasta allá fueron don Sancho y Ximena, para unirse a la plática. El joven Miguel les relató algunos pormenores de su vida, y les comunicó que pronto debía salir de Sevilla con destino a Italia. Aunque no les explicó con detalles la razón del viaje, don Sancho y doña Juanica comprendieron que algo debía urgir al joven escritor. “Estimado don Miguel, sepa Su Merced que mi familia y yo pronto visitaremos algunas regiones de Italia, y es probable que el periplo lo hagamos este mismo año. Si quisiera acompañarnos, Su Merced estaría más que invitado en nuestra expedición”, oferta que Cervantes no despreció.

A los pocos meses, Marianela y Guillermo contrajeron nupcias, en una ceremonia oficiada en la Catedral de Sevilla por fray Alonso de Mudarra, en honor de los jóvenes esposos, y a la memoria de su buen amigo don Rodrigo Alvar de Rojas. Después del matrimonio, los flamantes señores Carvajal de la Palma zarparon rumbo al Nuevo Mundo, donde al alférez le habían encomendado ir, a Cartagena del Poniente para remontar el Río Grande de la Magdalena, “seguramente a continuar en la búsqueda de la ciudad de El Dorado”, habría comentado Cervantes con cierta sorna.

FLORENCIA

Esa tarde, doña María de la Candelaria reunió a la familia en pleno con noticias en mano: se había concretado una importante invitación por parte de la casa de los Médici en Florencia hacia finales de ese año, el anhelado periplo que Sancho de la Palma había anunciado. La idea era partir, con instrumentos y artes, porque se decía que allá en la ciudad ilustre, había músicos excelentes con los que se debía intercambiar saberes.

“Debemos apresurarnos Juanica, vamos a arreglar nuestras cosas”. “Por supuesto, Sancho es quien debe ir a la cabeza, ya que hay muchos y muy importantes vihuelistas y tañedores de guitarra y otros instrumentos de artes muy finas que desean conocerlo”. “Y, ¿sabéis hija mía? Desean conoceros a vos. Hay un interés muy grande, como lo hubo acá en Sevilla cuando llegaron, veros con vuestros modos y maneras de indiana, pero a la vez tan sabedora de las artes musicales, y además con esas artes propias vuestras y de vuestras gentes, vuestros dones en el cantar y en el tañer de la guitarra. Eso ha dado mucha admiración, y las noticias han llegado hasta Florencia”. “¿Su Merced cree que eso es bueno, madrina? Yo debo guardar ciertas distancias, las que el decoro así lo dispone”. “Sí hija, ciertamente, pero el decoro y el talento tienen que casarse y pactar, porque una cosa es el decoro para guardar en casa, para guardar apariencias, y otra cosa es el talento en las artes, que debe fluir y mostrarse, porque es un don de Dios. Acordaos de vuestro padre, Dios lo tenga en su gloria alegrando el Cielo con sus cantos y sus músicas, acordaos que don Rodrigo siempre fue partícipe de que vos mostrarais esas grandes artes, como solía sentenciar 'don que tenéis, don que mostréis'. Veréis en Florencia que son tan de las mujeres como de los varones, y siempre que la mujer dependa de su marido para que éste que dé garantía de su actuar y buen proceder, eso siempre es bien visto. Veréis, en la carta está mencionada doña Isabella de Médici, leedla vos por cuenta vuestra y constataid que ella misma toca con gran industria y pasión varios instrumentos”.

Hacia el otoño, una nave esperaba en los puertos de Sevilla para que la comitiva de la Marquesa de Tarifa embarcara con rumbo hacia Florencia. Mientras la servidumbre cargaba las valijas y demás aperos, la familia esperaba paciente. En un momento determinado, Paquito advirtió a su madre sobre la proximidad de un joven delgado, vistiendo con una capa de grandes vuelos y cubriendo su rostro con el ala ancha de un sombrero adornado con una pluma que se movía con la fuerza de los pasos de su portador. Acercose el joven y preguntó por doña Juana Francisca, y al instante, la familia entera lo

recibió en pleno: don Miguel de Cervantes había escuchado sobre el viaje, y había aceptado la oferta de Juanica para embarcarse con destino a las tierras italianas.

El viaje a Florencia resultó muy grato para los De la Palma, acompañados por doña María de la Candelaria, su patrocinadora, y por el poeta Cervantes, quien no paraba de recitar versos e improvisar historias, como si de un bardo se tratara. Ora declamaba, ora improvisaba parlamentos de comedias y entremeses para delicia de su público cautivo. De Sevilla tomaron una barcaza que por el Guadalquivir los llevó al puerto de Sanlúcar de Barrameda. De allí navegaron hasta Cádiz, para embarcar una moderna embarcación con la que bordearon toda la costa española, catalana, y francesa. Subieron del mar Mediterráneo hacia el mar de Liguria, y en el puerto de Pisa desembarcaron. Hasta allí llegó la compañía del poeta Cervantes, quien se despidió de la familia no sin antes prometer que les haría saber sobre su paradero. Luego de pernoctar en Pisa, volvieron a embarcar a los dos días en una barcaza muy angosta, y muy confortable, que iba remontando el río Arno en dirección hacia Florencia. Ese viaje sí fue variado, porque hubo partes en los que debían desembarcar para proseguir la travesía por tierra, bordeando el río por un camino de paisajes variopintos. Al igual que la travesía de ida y vuelta por el Guadalquivir y toda la Andalucía, por los campos italianos atravesaron Pisa, Empoli, toda la Toscana, hasta llegar a Florencia, o Firenze para los italianos.

Si Santo Domingo y Sevilla habían impresionado a Juana Francisca, la hermosa Florencia sedujo de inmediato a todos los recién llegados, arrancándoles exclamaciones de admiración. Paquito no dejaba de deleitarse con los detalles arquitectónicos, la perfección en la estatuaria, las fuentes y plazas de una belleza absoluta. Lo que tenía absortos a los viajeros era la pujante actividad comercial. A las mujeres les llamaba la atención la elegancia de las damas y los trajes y tocados vistosos. Un carruaje los condujo al palacio que Michelozzo di Bartolomeo construyó para Cósimo de Médici, el *Patris Patriae*, y allí los recibió una de las parientes de los Médici, Isabella, una distinguida dama, influyente y culta, concedora de las artes musicales y amiga de los mejores músicos de la región.

El palacio de Médici en Florencia ocupaba toda una cuadra en la Vía Larga. Juana Francisca advirtió a la entrada dos robustos cipreses que le recordaron los que estaban ante el portón del palacete de Tarifa en Sevilla, “yo misma sugería a donn’Isabella que

los pusiera, alegó doña María de la Candelaria, son de buen augurio, asegura a los visitantes que sus anfitriones son de buen asilo”. Los invitados pasaron y observaron que el imponente edificio ofrecía unas amplias habitaciones alrededor de un patio central perfectamente cuadrado. Con serena amabilidad, Isabella de Médici los iba conduciendo y comentándoles por las distintas estancias. “¡Giovanetta!”, clamó la señora a su mayordoma, “conduce a *nostros* invitados hacia sus habitaciones y participales las horas de encuentro. Quiero que *reposare* esta noche y mañana al alba, para que después del almuerzo tengamos una velada con *i musicisti fiorentini*. Que tengan muy buenas tardes y que sea placentero *il suo* descanso”, se despidió donn’Isabella con una reverencia, correspondida por doña María de la Candelaria. Juana Francisca y su marido ocuparon una estancia enorme, con un baño solamente para ellos. En una habitación contigua, estaba Paquito; mientras que los mejores aposentos fueron para doña María de la Candelaria, vieja amiga y frecuente visitante de la familia florentina. En la estancia de los De la Palma había un estudio suficientemente iluminado como para disponer las sillas, atriles e instrumentos, y hacia allá se dirigieron los esposos para abrir los estuches de las guitarras y las vihuelas con el fin de que pudieran airearse con el clima y el ambiente toscano. A una hora determinada, fueron llamados a comer, y todos se juntaron en un enorme salón a degustar la gastronomía de la región, como los *crostini di fegatini*, “y una especialidad reciente, *grazie* a los alimentos traídos del *Nuovo Mondo: pappa al pomodoro*, que es tan popular entre las gentes sencillas de la región y que a la *signora* Isabella le *piace* tanto”, anunció la mayordoma mirando con entusiasmo a Juana Francisca: ya era famosa su procedencia natal.

El encuentro musical generaba grandes expectativas para los De la Palma, en particular por el contraste entre la amabilidad de donn’Isabella de Médici y la descortesía de su extraño sirviente Giuseppe di Caldine, jorobado, intrigante, extraordinario músico sensible, pero macabro y terrible. Doña María de la Candelaria les había advertido que para donn’Isabella, Giuseppe era un ser maravilloso e imprescindible, “pero para mis adentros, es él quien le segrega la gente a su señora. Ese hombre es capaz de proferir los peores improperios a las personas. Pero ante ella se muestra galante y muy gentil, creo que se ampara en el poder de los Médici. Por su parte, donn’Isabella es muy hábil y talentosa. Pero mientras ella hace intentos por sostener buen trato con caballeros de buen vivir, Giuseppe los aleja y solo le permite el trato con algunos. A veces ella le planta una fuga y se va con los músicos de la camerata al otro lado de la Vía Larga, y el jorobado monta en cólera. Vosotros estad atentos a todo cuanto os he dicho, y decidme si no os

parece que el tal Giuseppe está secretamente enamorado de ella, pero sabe que es un amor imposible”.

Advertidos todos, durante la primera reunión musical, Juana Francisca y Sancho mostraron a donn'Isabella obras de Miguel de Fuenllana y de Alonso de Mudarra, e incluso las obras de don Rodrigo Alvar de Rojas, así como diferencias realizadas sobre la música de las Indias Españolas, con cánticos en la lengua nativa, que tanto fascinaron a los presentes. Juana Francisca recordó a su madre, y le obsequió a donn'Isabella unas tablaturas, la *Pavana* y *Gallarda de Aldonza*. “Hermosas las obras de Aldonza”, señaló el signore Di Lauro, uno de los invitados de donn'Isabella, “mi madre, Aldonza Paraguarime y Rojas, era una nativa de las Indias, nacida en La Margarita, muy cerca de Nueva Cádiz, habrán oído Vuestras Mercedes hablar sobre esa ciudad ¿verdad?”. “Sí, ciertamente”, acotó di Lauro, “*incontro* en esas músicas un encanto *peculiare*. Podríamos usar ciertas *arie* para enriquecer *nostras* músicas”, y seguidamente, mostró una obra suya, una pavana llana para tañer en la vihuela, de giros muy extraños y poco escuchados. Al cabo de un rato, Paquito llevó a la estancia más instrumentos, y de inmediato, la velada tomó un cariz más animado. Hubo declamadores, bailes, música, vino, viandas, risas y éxtasis y la velada resultó exitosa. Donn'Isabella puso fin al encuentro haciendo sonar una campanilla, y dando las buenas noches a todos, luego de lo cual se retiró a sus aposentos.

Giovanetta les comunicó a los De La Palma que en dos días vendrían al palacio unos laudistas y vihuelistas famosos de la región, y que podrían preparar música para compartir y hacer diferencias y glosas. De inmediato, Sancho y Juana Francisca se pusieron a seleccionar la música. Hicieron un ensamble con guitarra, vihuelas de mano y de arco, tambor y flauta, y prepararon varias piezas, las obras de Aldonza, varios bransles, la *Pavana de Alexandre* de Mudarra, fantasías de Milán, Narváez, algunas fantasías originales del maestro Rojas, y en especial, prepararon la pavana *Belle qui tiens ma vie* del clérigo que se hacía llamar Thoinot Arbeau y que un buen amigo de Sancho le había hecho llegar desde Francia.

La noche perfumada de flores de azahares y esencias variadas prometía una velada de altura. Donn'Isabella presentó a sus invitados sevillanos los músicos florentinos, “*mi piace* presentarles al *giovane* Giulio Caccini, extraordinario tenor, *lautenista*, y *esto altri musicisti* Davide Gallia, grande vihuelista y *bassonista*, donna Virginia da Ponte, soprano y flautista, Luigi della Toscana, *chitarrista*, y el maestro Vincenzo Galilei y la *sua* esposa donna Giulia Ammannati, con quienes compartimos música y conocimiento. Ya conocen al *signore* di Lauro”, los recién llegados saludaron con una leve inclinación de cabeza, y

en seguida todos se animaron en una tertulia hasta avanzada la noche. Los músicos florentinos mostraron la forma de ejecutar varias de las danzas, como la *Pavana del Re*, o varias *pavannes* a la francesa, cuyas melodías fascinaron tanto a Juana Francisca. “Mi estimada *signora*”, le comentó el maestro Galilei, “debe Su Merced conocer los *libri* de guitarra de Guillaume de Morlaye, que en estos momentos encuentro que son de suma utilidad para que amplíe *il suo* repertorio y artes, y que con tan buen tino tañe, con el permiso del maestro De La Palma, quien *non* se opondrá a la búsqueda de tan famosos *libri* de reciente *edizione*”, y la promesa de buscar esa y otras músicas no se quedó en el aire, pues el maestro Sancho de inmediato le aseguró a su bella esposa pernoctar en el puerto de Marsella, en la Francia cuando retornaran a Sevilla, para proveerse de más música para sus instrumentos.

Del gran salón de los Médici emanaba una sutil fragancia desde las esquinas, un *incenso di Parma* le daba aire de misterio a la estancia. La fresca nocturnidad contrastaba con el color dorado que predominaba en el salón, a juzgar por los tonos de los mármoles, los artesonados, cortinas y cuadros, y todo ello se multiplicaba gracias a los espejos opuestos en las paredes, que daban la impresión de estar dentro de un gigantesco caleidoscopio. Una cuerda aquí, un soplido de flauta o de bajón, el redoble de un tambor o de un pandero, de pronto interrumpían la quietud. Giulio Caccini comenzó a mover los brazos, el cuello y el torso, a modo de calentamiento, mientras Galilei se apoyaba en un mesón cercano a uno de los balcones para corregir la música de algunas partes instrumentales. Entre tanto, los músicos se ubicaban en sus sillas con todos sus aperos y papeles, el jorobado Giuseppe di Caldine terminaba de encender las lámparas y teas, avivaba el fuego, y de cuando en cuando echaba miradas siniestras a los músicos. Cuando veía a Juana Francisca, parecía que estaba viendo a un demonio, debía ser por la antigua superstición de algunos lombardos sobre las personas de piel cobriza y de ojos claros, y el desagrado que le producía saber que la gente europea se mezclara con gentes de otras procedencias y razas. De modo que el exceso de persignaciones llamó la atención de Giovanetta y del maestro Galilei. Este último, mirando el espejo que tenía a un costado, siguió la vista del jorobado y vio a doña Juanica de espaldas, encordando la vihuela de su marido. Por alguna razón, el anciano músico tomó la iniciativa de mirar hacia el techo, y en un instante, se volteó rápidamente para lanzar certeramente el bastón con el cual desvió la trayectoria de un fanal que se había desprendido del cielorraso, y que de no ser por esta acción habría dado contra la nuca de Juanica. El estrépito llamó la atención de todos, que

se acercaron a Juanica para examinar lo ocurrido, mientras Giuseppe abandonaba el lugar sin ser advertido por nadie.

“¡*Madonna mia, signora!* Estáis *bene*, verdad, *risponde per favor*”, clamaba Vincezo Galilei, y Juanica asintió, mientras su marido frotaba su espalda y su hijo miraba pálido a sus padres. “No ha sido más que un susto, maestro Galilei, muchas gracias por vuestro tino”. “Mirad”, advirtió Caccini, “el cordón de *questo* fanal *non* fue roto, parece cortado, es *molto* extraño”. En ese momento, Giovanetta y otros sirvientes se acercaron a examinar el artefacto, mientras otros limpiaban y volvían a ordenar, y le regresó al maestro Galilei su bastón, “que *non* es solo *utile* para caminar, me ha salvado *anche* a mí”.

A donn'Isabella le pareció extraño el incidente, y así se lo hizo saber a Giovanetta, encomendándole averiguar qué había pasado con exactitud. Pese a lo ocurrido, los músicos siguieron preparándose, al fin y al cabo, iban personalidades de interés a escucharlos, como los primos Giovanni de Médici y el Gran Duque de Toscana, Cosme de Médici, que moraban en las otras alas del palacio. También iban el conde Giovanni de Bardi, doña María de la Candelaria y otros nobles más, y cuando fue preciso, entraron con gran pompa al salón de música para ocupar sus asientos en medio de las reverencias de rigor. Galilei miró a los músicos, y sin objetar todos se pusieron bajo su mando. Un preludeo acompasado desperezó los ánimos, primero la sucesión de acordes alertó lo que estaba por venir y en seguida, la escala ascendente de notas recorrió la atmósfera del lugar, seguía en ascenso como en espiral, y cuando ya estaba al borde del abismo, comenzó un descenso vertiginoso hasta que se detuvo en un lago de melodías balsámicas, acordes extraños que buscaban acomodo en el oído conforme resolvían en un modo conocido. Paquito marcaba el ritmo, el arco de la viola da gamba de donn'Isabella daba la secuencia de un sutil bajo continuo y la pavana de Thoinot Arbeau discurrió para invitar a los Médici y a los Bardi a seguir con pasos de baile el suntuoso pasacalle. La voz de Caccini cubrió de delicadas notas los versos de aquel que deposita su vida en los ojos de la bella amada. Galilei miró a Sancho y éste comenzó a hacer diferencias que Caccini captaba intuitivamente. Así, voces e instrumentos hipnotizaban mientras la dulzura de la flauta y el bajón colmaban de contrapuntos que contrastaban con los diálogos de las cuerdas pulsadas. Calló la voz humana, y Caccini optó por su laúd para incorporarse a la orquesta, y la música inundó la noche de contrastes sonoros, explosiones de rasgueos, notas que morían con el aliento de los intérpretes, cambió el *tempo* a movimientos más rápidos y los danzantes se acoplaron diestramente, donn'Isabella advirtió el movimiento

lejano de su sirviente, quien arrastraba una especie de alfombra, cuando hacía tiempo debió integrarse al grupo con el virginal. La distracción fue captada por Galilei y Sancho, Paquito erró el ritmo y Juanica se apresuró para seguir con la melodía junto al resto de los instrumentistas. No cabía duda de que Giuseppe tramaba algo. El leve traspiés fue superado incluso por los danzantes, la atmósfera se llenó de una rara armonía disonante e intrigante, los rostros no eran de los que gozan la música sino de los que debían tocar porque ya habían comenzado. Galilei, Sancho y Di Lauro, acaso los más diestros, se miraron y resolvieron en una fantasía de primer tono, como para volver a acomodar los ánimos, donn'Isabella respondió con un quejido de su viola, y sostuvo la nota tanto como la longitud del arco se lo permitió, mirando con desafío al trío de los diestros. Juanica intuyó el duelo y soltó un redoble brillante en escalas descendentes, y al no tener notas más graves en su guitarra, Caccini decidió apoyarla con los bordones de su laúd, para luego ponerse de pie e improvisar una melodía sobre las armonías que se tejían, musicalizando versos del *Inferno* de Dante: “*Temp'era dal principio del mattino/, e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle/ ch'eran con lui quando l'amor divino/ mosse di prima quelle cose belle;/ sì ch'a bene sperar m'era cagione/ di quella fiera a la gaetta pelle*”. Entonces se sintieron los súbitos acordes del virginal, como si Giuseppe di Caldine siempre hubiera estado con el conjunto orquestal. Horas más tarde y cuando el silencio se apropió de la madrugada, Paquito se puso a investigar por los pasillos contiguos al salón de la música, y detrás de un espeso cortinaje vio el tapete que Giuseppe había arrastrado y que motivó la distracción de los músicos. Apartó el cortinaje y se agachó para tomarlo, cuando sintió un fuerte golpe que lo dejó inconsciente.

Al día siguiente, Paquito se despertó en su cama sin atinar a saber cómo había llegado hasta allí. Aún estaba ataviado como en la víspera y le dolía la cabeza y la espalda, y recordó lo sucedido la noche anterior. Pensó en referir el acontecimiento a sus padres o a doña María de la Candelaria, pero prefirió guardar silencio y continuar indagando por su cuenta. Sí advirtió que cuando por alguna causa se cruzaba con Giuseppe, éste fruncía el ceño más de lo normal y desviaba la mirada. Días más tarde, Paquito vio en el salón de la música el tapete misterioso extendido sobre el piso, cerca de los instrumentos de cuerda frotada. Se acercó a mirarlo, pero no encontró nada que despertara sus sospechas. Se dio vuelta y ya se disponía a salir del recinto cuando su vista tropezó con algo que sí le llamó la atención: uno de los arcos de la viola da gamba de donn'Isabella estaba deteriorado, tanto que parecía haber sido empleado para frotar algo muy distinto a las cuerdas de un instrumento musical.

Varios días más anduvieron los sevillanos entre los florentinos, departiendo e intercambiando conocimientos, y el fragor de las discusiones musicales se hizo tan y tan animado, que durante una velada, donn'Isabella le propuso a sus primos la posibilidad de patrocinar con más regularidad actividades para el disfrute de la música y de otras artes en Florencia, que no faltarían otros comerciantes y nobles dispuestos a aportar de buena gana, que el clima se prestaba, y las campiñas y la deliciosa comida que se compartía, además, en estas tierras tuvieron a Leonardo da Vinci, “qué mejor estímulo para las artes que el recuerdo del famoso maestro para nuestros amados villanos”. A Juana Francisca le maravilló la posibilidad de que actividades como esas se pudieran realizar regularmente en las casonas, y miró con vehemencia a su marido y a su madrina. Donn'Isabella captó el sentido de la mirada y exclamó: “¡Quién sabe, amados míos, si en las *suas terras* no hallen suerte encuentros musicales como éstos, una camerata acá en Florencia, una *nella Sevilla e otra nel Nuovo Mondo* allende las tierras de ultramar!”.

A más de seis meses de estar en Florencia, cierta tarde llegó a los aposentos de los De La Palma la mayordoma Giovanetta con una carta para Juana Francisca, “¡mi señor Sancho!”, exclamó Juanica, “¡somos abuelos! Nuestra Marianela acaba de procrear a una niña y le ha puesto por nombre Guillermina Aldonza, ¡qué alegría!”, y esa noche, los festejos fueron celebrados con exquisitas viandas florentinas y mucha música. Donn'Isabella convocó a sus amigos músicos, y al poco rato llegaron el guitarrista Luigi della Toscana, la soprano y flautista Virginia da Ponte, y el signore Di Lauro con su vihuela en la mano. La servidumbre llevó los manjares al salón de la música, a donde se trasladaron todos para honrar con buena música el nacimiento de la criatura. Don Sancho comenzó a improvisar una melodía que llamó jocosamente *Sono il nonno*, a la cual se plegaron los demás músicos. En un momento, Virginia da Ponte dejó la flauta a un lado, se puso de pie, y miró a su auditorio explotando de emoción y con los ojos llenos de lágrimas, respiró profundamente y de su voz salieron los versos amorosos que Francesco Petrarca alguna vez le dedicó a Laura, “*Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora/ co la fronte di rose et co' crin' d'oro,/ Amor m'assale, ond'io mi discoloro,/ et dico sospirando: Ivi e Laura ora (...)*”, y don Sancho y el signore Di Lauro mantuvieron el sustento armónico de la poesía, haciendo que la música misma abrevara del arrebató lírico. Entretanto, donn'Isabella deslizó el arco y Luigi della Toscana la siguió con acordes rasgueados, con lo cual el tramado armónico parecía un vitral colorido de sonidos. Luigi no se contuvo y le lanzó un beso al aire a donn'Isabella, que ella atajó con una sonrisa iluminando su rostro de *madonna* renacentista. La música continuó sonando, y

donn'Isabella depositó su instrumento al costado de su asiento, y con mucha parsimonia salió por la puerta más cercana, se volteó y miró a Luigi. A los dos minutos, Luigi colocó la guitarra recostada a la pared, y salió un poco a gachas, con lo cual no fue advertido, ni siquiera por Giuseppe quien seguía concentrado en las teclas de su virginal. Sin embargo, Paquito, que sospechaba de todo lo que acontecía con el extraño sirviente y su ama, no dejó de mirar los movimientos producidos. Siguió al conjunto musical simulando concentración, hasta que se produjo la coda que anunciaba el inevitable final. Mientras los músicos y oyentes celebraban con aplausos y brindis, Paquito se retiró tratando de no ser visto por Giuseppe. Se adentró por los pasillos adyacentes, prestando atención a lo que iba escuchando. Súbitamente, sintió una mano en su hombro y cuando ya se disponía a defenderse, gritó “¡madre!”, “shhh, os he visto salir. Decidme qué tramáis, por qué andáis de puntillas, qué pretendéis”, susurró Juanica. Paquito la tomó del antebrazo y la condujo a una esquina discreta, y en voz baja le contó todo lo que había pasado. Su madre, algo disgustada por haberle ocultado lo que ocurría, le propuso que entre ambos buscaran a donn'Isabella y a Luigi, dividiéndose cada uno por un pasillo diferente, y que, en todo caso, volvieran al salón de música luego del recorrido. Juanica avanzó por un corredor a su derecha, mientras su hijo se perdía por el izquierdo. Al cabo de dos puertas, la guitarrista escuchó algo, como jadeos. Pero también su oído musical le advirtió de unos pasos que, por desgracia, ya se le habían hecho conocidos, el renqueo en anacrusa del jorobado. Como pudo se escondió detrás de unas cortinas, y sintió cómo Giuseppe se detuvo, presumiblemente frente a la puerta en cuestión. Contuvo el aliento un rato, y de nuevo escuchó los pasos arrastrados alejándose de su escondite. Entonces se arriesgó a mirar apartando un poco las cortinas. No vio a nadie, y los jadeos continuaban. Avanzó despacio y atisbó en la próxima esquina, y desde allí observó al sirviente que tenía la cara pegada a la pared. A juzgar por la forma como tenía los ojos iluminados, Juanica supuso que se trataba de una mirilla a través de la cual Giuseppe estaba espiando a su patrona. Juanica bajó la mirada y también constató que el sirviente se estaba complaciendo con deleite. La guitarrista profirió un gritito de desagrado, y Giuseppe volteó en seguida. Juanica corrió entonces en dirección al salón de música, donde ya estaba Paquito, y él, al verla, se dio cuenta de que algo había sucedido. Casi detrás de Juanica llegó Giuseppe, sudoroso y con el rostro enrojecido. Miró a Juana Francisca de tal forma, que la mestiza sintió cómo el odio atravesó la longitud del salón. Ya estaba advertida la guitarrista de que debía ser prudente con los pasos que daría de ahora en adelante, mientras estuviera bajo la hospitalidad de donn'Isabella de Médici.

Una noche, cuando ya se disponían a dormir, Juana Francisca salió de los aposentos para llenar la jarra de agua. Todo estaba en el más completo silencio. A lo lejos, en la Vía Larga, Juanica percibió algunos carruajes. Avanzó con cautela por el pasillo de las habitaciones, y en un recodo una mano fuerte la sujetó por el brazo, haciendo que la jarra cayera y se estrellara con estrépito contra el suelo, de inmediato le taparon la boca antes de que pudiera proferir cualquier alarido, y sintió el resuello fuerte del jorobado, “*miserabile donna*, mestiza inmundada”, y Giuseppe la amordazó para luego arrastrarla hacia alguna recámara, mientras sentía a lo lejos voces que tal vez se preguntaban por la razón y la procedencia de los ruidos. El jorobado tenía sujeta a Juanica, la amarró como pudo a una silla, porque la guitarrista hacía lo indecible para defenderse, incluso le propinó un par de patadas. Giuseppe la azotó con un foete y la cacheteó para atontarla. Luego, riendo por lo bajo con evidente lascivia, comenzó a provocarse una erección. Juanica se incorporó aturdida, y al imaginar lo que vendría a continuación comenzó a moverse y gemir, cuando irrumpieron Paquito y Giovanetta en la recámara, el jorobado lanzó un cofrecillo de madera que le dio en la frente a la mayordoma y la tumbó, pero el joven se hizo de una especie de garrote, el jorobado iracundo se le enfrentó como pudo, mas el vigor de la juventud de un mozo ganó a las ansias del perverso sirviente. Y en eso, una Giovanetta malherida le asestó un golpe al jorobado con el mismo cofrecillo, y este, rendido se desplomó. “*Non tiene que decirme niente, io* había intuido lo que pasaba”, “yo me puse alerta cuando escuché el estrépito de la jarra en el corredor, y me figuré algo así, madre”.

Huelga decir que donn'Isabella se enteró de lo ocurrido, y apenada por el terrible comportamiento de su sirviente, lo envió con los guardias de la ciudad para que lo retuvieran. “Mi *signora* Juana Francisca, lo siento mucho, espero que no hayáis padecido mucha incomodidad. Quiero pedirlos que os quedéis una temporada más en el mío palacio y que cuando os sea el momento de vuestra partida, aceptéis que os ponga a disposición todo cuanto sea necesario para que lleguéis a buen destino”, le dijo donn'Isabella en un español desprovisto de giros fiorentinos.

Dos años más estuvieron los De la Palma en Florencia. En algunos momentos, doña María de la Candelaria tuvo que ausentarse para atender asuntos con su marido en Sevilla. Por fortuna, las intrigas de Giuseppe mermaron, bien porque la anfitriona le había puesto una guardia especial a la familia De la Palma y a doña María de la Candelaria. Incluso, les dio un hermoso perro de pelaje blanco con manchas doradas, “*Giggi* os cuidará, alertará a *chiunque* que osare molestaros, *cara* Juanica”, y de allí en adelante

Giggi anduvo pegado a los talones de la guitarrista, y parecía disfrutar tanto de la música, que Juana Francisca solía tañer para él una fantasía especial que había compuesto.

Como a donn'Isabella no le convenían los escándalos, advirtió a Giuseppe sobre quién tenía el mando en esa residencia, y de ese modo el jorobado no tuvo otro recurso que controlar sus impulsos, so pena de ser echado y no poder contar ni siquiera con una buena recomendación. No era poca cosa estar al servicio de los Médici en Florencia. En otra ocasión, arribó Ximena con su marido Lope y sus pequeños Isabel y Gil Sancho, el bebé que apenas tenía poco más de un año, y que fue una alegría inconmensurable para la familia. Don Sancho tuvo oportunidad de perfeccionar su arte, al tiempo que se dio a conocer entre los ávidos estudiantes de música de Florencia. Así, el arte guitarrístico se asentó con buenas bases tanto en los visitantes sevillanos como en los lugareños. Y sin dudas, fue Paquito, quien ahora prefería hacerse llamar Francisco de la Palma, el que aprovechó para mejorar en el arte de la luthería en Cremona, con el maestro Andrea Amati. Incluso, en esa ciudad conoció a una bella aldeana, Cosima, con quien pretendía casarse. Don Sancho y Juana Francisca viajaron durante una semana para estar en el matrimonio de su hijo.

Romã
 ce de Giu
 gi, un pe
 vro fiorentino

2 2 2 | 3 0 2 3 5 2 | 3 2 4 2 | 2 0 2 3 2 | 5

0 1 3 5 I | 3 3 | 0 I 3 I 2 | 0 I 2

Regreso
 al inicio
 y llega
 al FIN

MARSELLA

Después del mes de diciembre de 1572, la familia decidió regresar: Paquito estaba establecido con su mujer en Cremona, doña María de la Candelaria los había ido a buscar para regresar a Sevilla, por lo que la compensación prometida por Isabella de Médici se tradujo en una importante cantidad de dinero para la familia De la Palma. Don Sancho sentía en los huesos el cansancio y el deseo de retornar pronto a casa. Juana Francisca se carteaba esporádicamente con Alonso y con Cervantes, para tener noticias de uno y de otro. Del mismo modo, recibía constantes noticias de su hija en las Indias: al ya sargento Carvajal lo habían asignado a la ciudad de Santiago de Tunja, donde por cierto estaba viviendo el poeta Juan de Castellanos. En esa ciudad, Marianela había procreado su segunda hija, Juana María, y de cuando en cuando reclamaba la presencia de su madre Juana Francisca. Toda su familia tenía motivos para estar contenta y agradecer por la vida buena que llevaban.

Las recientes festividades de la Natividad del Señor y del Año Nuevo habían estado repletas de música, intercambios y aprendizajes. Don Sancho tenía en su mente múltiples ideas, tanto para escribir nueva música como para continuar con su labor pedagógica. Como lo había prometido a su mujer, pernoctaron en Marsella, para tomar contacto con los libros de reciente publicación. El músico había intercambiado correspondencia con varios maestros importantes, y al llegar a la ciudad porteña fueron a visitar al *maitre* Philippe Mouton, músico y librero de gran prestigio en esa ciudad, y sobrino del compositor Jean Mouton. Doña María de la Candelaria había recibido un comunicado urgente de parte de su marido don Fernando, quien la requería en el palacete. De modo que los De La Palma prosiguieron por su cuenta, y *maitre* Philippe les recomendó ejemplares bellamente impresos de Adrian Le Roy, Guillaume de Morlaye, Arcadelt, Pierre Attaignant, Hans Judenkoning y otros más. “Mi *estimado monsieur De La Palmá*, quiero invitarles a *monsieur* y a *madame* a una *soirée musicale en la ma livrairie. C'est* la invitación”, y a los dos días, Juanica y Sancho se acercaron al local de Mouton, con sus guitarras en la mano, y se impresionaron con la calidez con la que eran recibidos y estaban reunidos. A Juanica le llamó la atención la cantidad de damas tañedoras de música, avezadas y resueltas, compartiendo roles con los caballeros como no las había visto ni en Florencia, ni mucho menos en Sevilla, y sintió que en la Francia pudo haber hecho una carrera musical más fructífera. Tomó asiento en un lugar bien

iluminado, sacó su guitarra y comenzó a templarla, para luego tañer algunas de las músicas de su padre y de lo que había traído consigo desde Florencia. Algunas señoras se aproximaron y se unieron a Juanica en sus músicas, mientras Sancho se dedicó a conversar animadamente con *maitre Philippe*, “en verdad es notable la belleza de los libros de música que estáis distribuyendo, mucho me temo que es una loable misión porque destas maneras hay más difusión de nuestras artes, sobre todo entre los aficionados que ya se cuentan por cantidades. Me ha emocionado ver que también figuran en vuestras estanterías los ejemplares de los vihuelistas españoles”, “*Mais oui... oh, pardon moi monsieur*, han *llegado* dos importantes *musiciens* de París, don Adrian Le Roy y don Simon Gorlier, permítame presentaros”, y al cabo de las introducciones respectivas, todos se animaron en la tertulia musical de la librería Mouton, en la que rememoraron al gran Ottaviano Petrucci, quien con su invención de los tipos móviles para la música, se difundían prolijamente las obras y recopilaciones de los autores. Don Sancho le hizo la observación a su mujer, mientras hojeaba varios libros al mismo tiempo, de cómo se repetían ciertas obras, y que había sido motivo de la tertulia con los vihuelistas españoles algunos años atrás. Les llamó la atención la melodía de Conde Claros, también titulada *Conteclare*, “*c'est una chanson* muy popular”, intervino Gorlier, “y en mis *livres* hay diferentes *varietées* que *yo encontrado* y las puse. Esos son aires que todo el mundo conoce, y todos quieren tañer o cantar, por eso hay tantas *varietées*, acá en París y Marsella, y en toda la Europa. *C'est* instrumento es accesible a quienquiera que lo desee tañer. De allí la *importance de l'editions* destas *musiques*”. Le Roy, por su parte, admiró el talento de Juanica, y sobre todo la gracia de la mestiza, tanto que don Sancho dejó en medio de la conversación a Gorlier con Mouton para ir a verificar qué se traía entre manos el autor francés. “Me está explicando el señor Le Roy que su amigo Guillaume Morlaye fue estudiante de don Alberto da Rippa, ¿recordáis el cuaderno que mi padre me regaló y que contenía varias historias? En una de ellas se refiere a Da Rippa”, “*mais oui*”, señaló Gorlier acercándose, “Albert Rippe fue nuestro tutor, y conocemos la *histoire de La Seraphine*, y como él tañía con méritos la danza, con el temple viejo de la guitarra, así la publicó Morlaye en su *livre*, y lo puede ver acá”, tomó Gorlier otro de los libros de guitarra y abrió justo en la página donde estaba la hermosa danza, “mi padre hizo una danza con ese estilo también, tengo el recuerdo de haberla danzado en varias ocasiones, incluso con el poeta Cervantes, ¿os acordais, mi señor Sancho?”, “*¿pour-quoi non repetemos* la hazaña?”, preguntó sonriente Le Roy, a lo que los músicos respondieron con

La Seraphine de Morlaye multiplicada por varias guitarras y unos cuantos pasos de bailes, pues no faltaron damas y caballeros que se integraran a la danza con estilo y gallardía.

En los tres días posteriores, los De La Palma y su comitiva pasearon por las campiñas aledañas a Marsella. Mouton los acompañó en varios de los paseos y les reafirmó lo que les había dicho Gorlier, “non es difícil que las gentes conozcan estas músicas, la *güiterne* es un instrumento muy apreciado en estas tierras, porque es fácil tenerlo en las casas, aprenderlo y fácil de transportarlo a donde se quiera, y desde acá yo distribuyo *les livres* que se piden de otros reinos vecinos y más allá”. Juana Francisca no cesaba de admirar la cantidad de paisajes, colores y olores, tan distintos y diversos a los que había conocido, y en su memoria guardaba cada detalle como si de una paleta polícroma se tratara, “venid, embarcaremos hacia la isla de If para que admiréis el castillo que hace poco se ha erigido”, puntualizó Mouton. Luego de una semana de estancia en Marsella, una nave los llevó directamente hasta Sevilla, sin parar en Sanlúcar de Barrameda.

SEVILLA

A mediados del año 1574, un ataque de apoplejía le sobrevino a don Sancho de La Palma. Luego de unos días confinado al reposo absoluto, tanto por el médico personal de los marqueses de Tarifa, como por su mismo yerno Lope, falleció. Juanica sabía que tal desenlace sería inevitable, pero al ver expirar a su marido, sintió una punzada en el pecho, una mano invisible apretaba su cuello, un ahogo, el campo visual se cerraba, a lo lejos su familia se acercaba, pero no distinguía sonido alguno, la súbita neblina del dolor opacó sus sentidos, y alguien la sujetó en su caída, desmayada.

El palacete se convirtió en un centro de peregrinación de los músicos de la ciudad, comenzando por fray Mudarra, visiblemente anciano. Ayudado por otros sacerdotes de la catedral, impartió la extremaunción a Sancho, de quien dijo que la muerte lo había hallado “por causa de su afición al buen comer y beber, tan abundante y dable que no paraba de mover el codo hacia arriba para llevarse alimentos. Es una soberana tristeza que alguien tan talentoso no se hubiera cuidado, y sé que la buena de Juanica hizo lo posible para que comiera y bebiera decentemente”. También acudieron los estudiantes de música de don Sancho, y le presentaron sus respetos a doña Juana Francisca, a la que consideraban una notable maestra, ayudante de su marido, sobre todo con la orientación de los alumnos más inquietos, o los que preferían tañer la guitarra sobre la vihuela, la harpa u otro instrumento.

La guitarrista resintió mucho la muerte de su marido, por haber dejado este mundo con apenas 52 años. Avisó por cartas a sus hijos: a Francisco Alvar en Cremona para que viniera con su esposa Cosima y su hijito Álvaro, a Marianela para que pudiera hacer el periplo hasta Sevilla desde Santiago de Tunja. A Ximena no fue necesario porque ella y su marido nunca abandonaron Sevilla, y cuando se produjo el deceso de Sancho, fue su hija mayor quien lo estaba cuidando y administrándole los medicamentos que su marido le prescribía. De igual forma, sendas epístolas se enviaron a Alonso Andrea de Ledesma en las tierras de ultramar, y a Miguel de Cervantes, quien deambulaba por Nápoles. Este último le prometió a Juana Francisca que en cuanto pudiera, volvería a Sevilla para visitarla y conversar con ella personalmente. Los hijos fueron llegando, y una vez todos reunidos, se dirigieron a la catedral de Sevilla, donde Mudarra, una vez más, ofició el funeral y la misa de difuntos escrita por él mismo.

“Mi dulce ahijada, querida Juanica, debéis conformaros, tenéis que hacerlo hija mía. Todos hemos querido y estimado muchísimo al bueno de Sancho, y, la verdad sea dicha, mi bien, creo que lo mejor es que volváis a vuestra tierra. Marianela está establecida por allá y será excelente para vuestros ánimos que os alejéis de Sevilla, El pequeñuelo Paquito, mejor dicho, Francisco Alvar, ha hecho su vida en Cremona, y es vuestra hija la que os reclama. Id con ella. Yo me quedaré en el palacete, que sin mi Fernando es como un cascarón vacío, mirad qué cosas de la vida, morir mi Fernando hace cuatro meses, y ahora morir nuestro Sancho. Tenéis mi bendición hija mía, y todo lo que sea menester para que volváis”, y Juanica, pensativa, analizó a conciencia la posibilidad de regresar con Marianela y las niñas al Nuevo Mundo, e incluso, tratar de hallar a Juan de Castellanos en la misma poblada de Santiago de Tunja.

En una primaveral mañana de abril la nave comenzó su periplo río abajo. Sevilla parecía despedirse de Juana Francisca, quien retornaba emocionada al Nuevo Mundo. Desde babor, y acompañada por Marianela y sus hijas, Juanica agitaba su mano, despidiéndose de la inconsolable doña María de la Candelaria, de Francisco Alvar, su mujer Cosima y el hijo de ambos, Álvaro; su hijastra amada Ximena, su marido Lope y los niños Isabel y Gil Sancho, quienes no paraban de gritar “¡adiós abuelita, adiós, te queremos mucho!”. La guitarrista ahogó un gemido y recordó cuando la carabela iba dejando atrás el paisaje de su Cubagua natal. Esta vez, Sevilla iba desdibujándose mientras la nave se deslizaba por el Guadalquivir. Miró hacia la proa e imaginó a su padre, joven y decidido, apostado en la quilla cantando canciones con la ilusión de encontrar una nueva vida en tierras desconocidas. Marianela abrazó fuertemente por la cintura a su madre, y Juanica no pudo ni quiso contener el llanto: había sido una buena vida, llena de aprendizajes y aventuras, pero sabía que debía retornar a su tierra y resolver las cosas que hacía tiempo tenía pendientes. Tantos recuerdos de tantas vivencias parecían aliviar la pesadumbre que había vivido desde su juventud, cuando había presenciado el horror del maremoto y su vasta destrucción, o el terrible ultraje contra su madre por parte de los piratas.

Preliud
 10 de Sevilla

Handwritten musical score for guitar, titled "Preliud 10 de Sevilla". The score consists of ten staves of music. Each staff begins with a diamond-shaped fingering symbol and a "p" (piano) dynamic marking. The notation includes various guitar-specific symbols such as "2", "4", "3", "I", "3", "4", "A", and "Z" above the notes, and "0" for natural harmonics. The piece concludes with a double bar line and the word "FIN". The bottom right corner features a signature "Juana Spa." and a date "de 17.12.1968".

SANTIAGO DE TUNJA

A comienzos de junio de 1575, la nave arribó a Santo Domingo. Allí, doña Juanica y sus acompañantes debían hacer algunas gestiones, además de cambiar de nave para incursionar por la tierra de Castilla del Oro, “querrá decir Vuestra Merced a la Real Audiencia de Santa Fe”, le espetó un oficial de Santo Domingo. Los viajeros se hospedaron en la casona de unos amigos de los marqueses de Tarifa, donde fueron muy bien recibidos. Juanica sintió en su piel el calor del trópico, parecía que el salitre antillano le recordaba su infancia, su primera juventud. Miró a lo lejos el mar y sabía que pronto se reencontraría con los paisajes de sus afectos, con sus familiares maternos. Primero iba a acompañar a Marianela a Santiago de Tunja, e intentaría saber del paradero de Juan de Castellanos, qué había sido de su vida, pues hubo un momento en el que jamás volvió a recibir ningún tipo de comunicación. Al menos sabría si había muerto. Luego, a posteriori, tal vez se atrevería a retornar a sus lares hacia el oriente.

Dos días después de estar en Santo Domingo, zarpó una carabela rumbo a las Barrancas de Camacho, lugar desde donde cambiarían de nave para remontar el Gran Río de la Magdalena y poder llegar a Santiago de Tunja, donde los estaba esperando don Guillermo de Carvajal, el esposo de Marianela. El viaje fue calmado, hacía buen clima, y doña Juanica recordaba el viaje a través del mar Mediterráneo cuando fueron a Florencia. Estos mares del Caribe eran más cálidos, de aguas cristalinas. Juanica se abanicaba, pese a la brisa salobre, y de cuando en cuando veía los delfines, que emergían con sorpresa y acompañaban a la nao en su navegar. El cortejo de los animales marinos llenó a Juanica de un sentimiento entre alegría y nostalgia, primero porque de alguna manera sentía que ya estaba más cerca de su tierra natal, y lo segundo porque la última vez que los había visto fue cuando salieron hacia España, hacía unos treinta años atrás.

Apenas se delineaba en el horizonte la costa de tierra firme y atisbaron la cercanía de tres carabelas pequeñas que parecían venir en su dirección. A Juanica le recorrió un frío repentino, porque recordó las embestidas de los piratas en Cubagua. Sin embargo, uno de los marineros advirtió que se trataba de naves españolas asentadas en esa parte del Caribe. Uno de los oficiales se acercó a la familia y les dijo que no tenían razones para preocuparse, que esa parte estaba bien resguardada de la piratería. Por alguna razón, a doña Juanica no le consoló la explicación, no se sentía segura, pero al ver que el resto de los viajeros procedía con tranquilidad, optó por serenarse. Respiró fuerte y recordó su

niñez. Marianela se acercó y la abrazó fuerte, “gracias, querida madre por acompañarme, veréis que os gustará Santiago de Tunja. Ojalá que podáis encontraros con vuestro antiguo conocido”.

Los viajeros esperaron cerca de la costa, desde donde se veían las aguas marrones del Magdalena uniéndose a las turquesas del mar. Varias barcasas fueron llegando a alta mar, para recoger a los viajeros en grupos de ocho y llevarlos a Barrancas de Camacho a través del Gran Río de la Magdalena aguas arriba. El caserío, construido sobre lodazales y charcos, trataba de brindar lo mejor que sus habitantes podían, siempre de modales generosos y muy sonrientes. A Juanica y sus acompañantes les asombró la facilidad con la que bailaban las gentes, sin detenerse a pensar si era o no lo adecuado. La familia se alojó en una casona cómoda, rodeada de candiles que espantaban los bichos de los humedales. Las ventanas estaban cubiertas por una finísima tela traslúcida, a través de la cual era imposible -le aseguró la casera- que penetraran los insectos, capaces de provocar con sus picaduras, enfermedades de fiebre y muerte. Juana Francisca se sintió con temor, pero su hija de inmediato la confortó, “madre, no os preocupéis, no hallaréis ningún mal que os aflija ni os afecte. Descansad, que mañana debemos partir al alba para llegar a nuestra casa en Santiago de Tunja”.

La fuerza del Gran Río de la Magdalena era tal, que parecía imposible ser remontado. Los navegantes diestros sabían con exactitud cómo mover los remos y las aletas para que la nave remontara las aguas. A Juanica, conocedora de la navegación por el Guadalquivir y el Arno, le sorprendió el temperamento indócil de la corriente fluvial. Sujetándose con fuerza de los barandales, llegó a la proa, y un rudo oficial la tranquilizó, “no se preocupe Su Merced, antes del atardecer arribaremos a las aguas más serenas”.

Así fue, y cuando menos se esperaba, los navegantes atracaron en el sitio conocido como Barrancas Bermejas. Juanica se admiró de la belleza del lugar, cuyo clima le recordó Cumaná, en especial por el calor espeso que se sentía. La bienvenida fue cordial, y pronto los condujeron al puesto de caballería donde los esperaba el recién ascendido teniente Guillermo de Carvajal. Las niñas, Guillermina y Juana María, corrieron a abrazar a su padre, gesto al que se sumó Marianela.

“Venid, venid”, alentó Carvajal, e instó a las viajeras a acomodarse en las mulas, “el camino es largo y difícil hasta Santiago de Tunja, venid hijitas”, unos sirvientes distribuyeron los equipajes sobre las bestias, y al cabo de tal faena comenzaron a internarse por los caminos de vegetación exuberante, de olores intensos y calores bochornosos.

A lo lejos se contemplaba el pie de monte y las cuestas que debían escalar para llegar a la poblada prometida. Durante el camino, Juanica revisó un paquete que le había sido entregado por su yerno en Barrancas Bermejas. Eran varias cartas de distinta procedencia, dos de Ximena, una de Francisco Alvar y otra de Cervantes en la que le notificaba que había regresado a España. Había, además, un paquetito curioso y cuidadosamente envuelto que decía “A Juanica, de parte de Zita”. Juanica lo desenvolvió y observó sorprendida el medallón que había recibido como regalo en su décimo cumpleaños. Marianela y las niñas contemplaban estupefactas la reacción de Juana Francisca, y de inmediato Guillermina tomó el medallón y se lo puso, “¿cómo luzco abuelita?”, “hermosa mi bien, sois hermosa”. Juanica les relató a sus compañeros de viaje la historia del medallón y cómo lo había perdido en la trifulca con los piratas de Chrétienne de la Croix. Pero lo que más le intrigaba era el modo como había vuelto la prenda a sus manos: por correo y enviado por Zita ¿acaso habría sido la gitana la señora que había llevado el presente a su casa en Nueva Cádiz? Juanica no dejó de pensar en ese incidente, mientras veía cómo la vegetación iba cambiando a su paso, conforme viajaban por los intrincados caminos.

Luego de varios días de andadura y tres cambios de bestias, los viajeros llegaron, finalmente, a Santiago de Tunja. Hubo que remontar una cuesta, luego de la cual comenzaron el descenso hasta llegar al poblado establecido en un altiplano de clima tan templado, tan frío que le recordó a Juanica las bajas temperaturas durante su estancia en Europa. Calles que suben o bajan, a veces de cuestas leves, otras pronunciadas, las gentes iban y venían. Y aunque no tenía que ver con el clima ni la topografía de su Cubagua natal, había algo en el ambiente que le hacía recordar su tierra, mientras que la arquitectura de las casas las halló muy similares a las de Sevilla.

“Usía, usía”, se acercó a los recién llegados una ordenanza, dirigiéndose al teniente Carvajal, “me presento ante Vuestra Señoría, soy el soldado Diego de Vaca, a vuestras órdenes. Se me ha encomendado escoltaros hasta la nueva casona Carvajal frente a la Plaza Mayor”, y así lo hizo el joven que apenas abandonaba su adolescencia, portando todas sus pertenencias a una hermosa vivienda, cerca de la del fundador, don Gonzalo Suárez Rendón. Desde uno de los balcones de la segunda planta, una joven esclava saludaba moviendo los brazos con frenesí, “es Rosalía, madre, la aya de las niñas y mi ayudante personal”, comentó Marianela. Guillermina y Juana María bajaron del carruaje y corrieron gritando alegremente, “¡Rosalía, Rosalía, tenéis casa nueva!”, “esta casa es de vosés, mis Merceditas”, respondió la sirvienta, agitando sus negras manos. Luego de

ingresar y ocupar los aposentos designados, Rosalía se acercó al de doña Juana Francisca, “Vuesarcé, tiene que vení pa que se coma lo que he preparado”, y condujo a la mestiza hasta el comedor, cuya mesa le recordó vivamente a Juanica la que había en su casa en Nueva Cádiz, con sus vetas rústicas y pulidas a la vez, de leve desnivel, pero grata y acogedora. Sobre un immaculado mantel estaba un plato con una sopa aromática, acompañada de viandas apetitosas, “esta es la sopa de alcaparra, vuesarcé. Usía me ha dicho que vuesarcé viene de un sitio en España donde se come la alcaparra y la oliva, y aquí se las puse con vuestro vino”, y Rosalía, de carácter alegre y cándido a la vez, le revelaba que la sopa estaba hecha con papas y yerbas, “por eso tiene ese gusto, porque las papas cogen el sabor de lo que vuesarcé le ponga a la comida, a mis señores don Guillermo y doña Marianela les gusta mucho, y yo me figuré que a vuesarcé le gustaría probarla”, “está exquisita, Rosalía, muchas gracias por vuestras atenciones”, y al resto de la servidumbre le sorprendió que una señora como Juanica reverenciara el servicio y, por si fuera poco, no le hubiese increpado por tanta habladería. Con un gesto, Marianela sí lo hizo y despachó a todos para sus lugares, “son entrometidos, madre, no debéis darles confianza”, “un poco de cortesía no le hace mal a nadie, lo aprendí de mi madre y me gustaría que vos atendierais un poco tus maneras”.

En la noche, Juanica pensó en su próximo encuentro con Juan de Castellanos. En efecto, su vivienda estaba apenas a dos cuadras de la casona Carvajal, como le había informado Rosalía. Y así lo hizo a media mañana del día siguiente. Sin más preámbulos, cogió una mantilla gruesa se ajustó sus vestidos, se miró en el espejo, y recordó las pocas veces que en su vida lo había hecho, y es que, aunque no era particularmente supersticiosa, solía guardar con respeto las creencias guaikirí. No obstante, el reflejo le devolvió a una mujer impresionantemente joven para los años que tenía, ya para esa época casi alcanzaba los cuarenta y seis años, no había signos de ajamiento en su piel, apenas unas hebras de cabellos blancos, incluso su figura era firme y esplendorosa, que llamaba la atención de los caballeros a su paso. Hubo ocasiones en las que su hija Marianela sentía una secreta envidia, porque la gente las confundía como hermanas y no como madre e hija. La apariencia lozana de Juana Francisca tenía intrigado al mismo Cervantes, quien no paraba de escribirle cartas, sonetos, relatos para su solaz, y siempre le hacía entender a la mestiza, “todo cuanto Su Merced habla, lo que dice y la manera de hacerlo, su donosura me fascina, me enerva, me hace sentirme su esclavo”.

Juanica cruzó la Plaza Mayor, pasó enfrente de la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, se persignó y dobló por la esquina siguiendo las indicaciones de Rosalía. El

sol de la mañana hirió sus ojos, y con la mano cubriendo un poco su rostro, siguió el muro posterior de la iglesia, hasta llegar a la casa indicada, miró la puerta de madera, y sintió que el corazón le latía con fuerza. Era una casa que hacía esquina, de ventanas cuadradas y sencillas. Respiró y extendió la mano para tocar la aldaba, y en ese preciso instante sintió que la puerta la estaban abriendo. Juanica retrocedió y un jinete la alertó, “¡cuidado, Su Merced, observad! ¿os ha lastimado mi corcel?” y por fortuna no había sido más que un susto. Cuando Juanica se dio la vuelta, estaba en la puerta un hombre totalmente ataviado de negro, fornido, alto, algo mayor y más curtido de lo que lo recordaba, cuando se despidieron en el derruido faro de Nueva Cádiz, “¡Mi Juan!”, “¡Mi Juanica!” y se enlazaron en un abrazo impúdico y breve a la vez, se separaron de inmediato y Juan le tomó ambas manos, besó su mano derecha y la invitó a pasar, “no os preocupéis, hay mucha servidumbre y novicios, nos sentaremos en las bancas de este corredor”, indicó Castellanos, cuya voz le temblaba de la emoción. “Estáis más hermosa de lo que os recuerdo”, y le explicó que su ausencia se debió a la falta de noticias sobre su estancia y que, gracias a Alonso Andrea de Ledesma, a quien había conocido en las campañas de exploración, conquista y fundación, sabía dónde estaba. De igual forma, conocía al teniente Guillermo de Carvajal y a su flamante esposa, “vuestra hija, que es hermosa, pero no tan adorable como vos”, y Juanica se sonrojó. “Siempre os recordé por el Conde Olinos, '(...) Del rosal nació una garza, / del espino un gavilán;/ juntos vuelan por el cielo/ juntos vuelan par a par“, “¿todavía soy vuestra sirena?”, “mi buenaza Juanica. Estoy escribiendo sobre todo cuanto he vivido y he conocido. Quiero entregaros estos endecasílabos que escribí, siempre pensándoos y recordándoos, sobre nuestra amada isla de Cubagua. Os los quiero entregar para que nunca olvidéis a este vuestro poeta”. Juana Francisca abrió el pliego que le había entregado Castellanos y leyó en voz alta:

*La isla de Cubagua nos enseña
este natural cambio claramente;
la cual aunque es estéril y pequeña,
sin recurso de río ni de fuente,
sin árbol y sin rama para leña
sino cardos y espinas solamente,
sus faltas enmendó naturaleza
con una prosperísima riqueza,
pues sembró por placeres principales*

*que están a sus riberas adyacentes,
gran copia de riquísimos ostiales
de do sacan perlas excelentes.*

“Son versos muy hermosos querido Juan, me habéis provocado añoranza”, y el poeta religioso le confesó que la paz del poblado le permitía escribir sin interrupciones y llevar una vida monástica bastante tranquila y decorosa, “los lugareños son amables, muy trabajadores y dedicados”, entonces la invitó a salir de la casa para que pudiera admirar los alrededores, “ved desde aquí los verdes campos. Todas las viandas que habéis degustado son destas campiñas. Se respira buen aire, saludable”. A Juanica le pareció que su otrora amigo había mudado de intereses, ya no era el soldado, ni el interesado en aprender la vihuela, como tampoco el comerciante de perlas que había conocido, y la dama se dio cuenta de que el Juan de su juventud había permanecido estático e incólume en su memoria, mientras que el de carne y hueso había vivido con intensidad, hasta una hija había procreado mucho antes de hacerse sacerdote, ya no había el menor indicio de lo que fueron alguna vez los ardorosos amores juveniles. “Lo que nunca dejé, mi querida Juanica, fue escribir. Puedo mostraros mis cuadernos, conservo la música que vuestro amado padre me dio para que tocase la vihuela. Puedo daros lo que sea necesario para que los copiéis y conservéis todo cuanto gustes”. Juan de Castellanos la acompañó por varias callejuelas y exploraron las viviendas y las campiñas cercanas. Dieron la vuelta hasta volver a encontrarse frente a la iglesia. Al costado de la iglesia de la Guadalupe estaba la casa del fundador, quien ahora ejercía como justicia mayor, “con seguridad vuestro yerno arreglará un encuentro con el capitán Gonzalo Suárez Rendón, es un hombre muy refinado y sabrá apreciar vuestra música. Yo estaré encantado de asistir y acompañaros con la vihuela, pues mis superiores me han autorizado a tener una que taño con frecuencia y enseño a los interesados en el noble arte de la música”.

A los tres días, el teniente Carvajal condujo a su suegra y a su esposa a la residencia del capitán Suárez Rendón. A pesar de que no mediaban más de ciento cincuenta pasos de distancia, tanto Carvajal como Suárez Rendón insistieron en que las damas llegaran en un coche que el propio justicia mayor había enviado para sus invitados. Tal como Juan de Castellanos había predicho, lo más selecto de la sociedad de Santiago de Tunja estaba presente. Juana Francisca fue presentada con todos los homenajes, “una excelsa dama al servicio de la música más noble, conocida de los connotados maestros vihuelistas españoles, y de notables nobles, comerciantes y mecenas como los Bardi y los

Médici en Florencia, amén de los extraordinarios maestros franceses”, hizo gala el capitán Suárez Rendón. Juanica se sentó en el medio del amplio salón caldeado por los braseros colocados en las esquinas y por los haces de luces y candelabros que iluminaban la estancia. Entre los poemas de don Juan de Castellanos y la música servida entre el sacerdote y la invitada de honor, transcurrió la deliciosa velada, acompañada con vinos y manjares. Una dama, vecina de Santiago de Tunja, se acercó a Juanica y le inquirió “por las perlas. Tal y como Su Señoría nos ha dicho, vos habéis nacido y criado cerca de las perlas”, “es cierto, yo misma pesqué varias, observad mi brazaletes, son perlas diferentes en tamaños y colores”, “es magnífico, doña Juana Francisca, pero decidme, ¿qué hay de certeza sobre cierto elixir que se prepara con las perlas?”, y Juanica se sorprendió por la consulta, de manera tan expresiva, que la dama se disculpó alegando que eran leyendas que circulaban. Juana Francisca miró a Juan de Castellanos, quien con toda seguridad habría escuchado la conversación, a juzgar por el sitio en el que estaba ubicado, y se dio cuenta de que el sacerdote se dio vuelta rápidamente y caminó en dirección hacia el mesón de las viandas. Juanica le respondió a la señora que con respecto a las perlas circulaban muchas habladurías. “No deberíais hacer caso a todo cuanto se dice”, expresó sin mucho convencimiento, pues ella misma había sido testigo de las suertes que se echaban con las perlas en Cubagua, pero por alguna razón, la mestiza no estaba de humor para recordarlas en ese momento. Más bien, tomó dos vihuelas e invitó al religioso huidizo para que entre ambos hicieran diferencias sobre algunas pавanas que solían tañer en Nueva Cádiz.

Doña Juana Francisca se estaba acostumbrando a estar en Santiago de Tunja, donde su rutina se centraba en cuidar a sus adoradas nietas, Mina y Juanita, de 6 y 4 años respectivamente. Con esmero y dedicación les enseñaba a tañer la guitarra, perfeccionando lo que Marianela había hecho, a pesar de que la señora de Carvajal no había continuado cultivando la música “por dedicarme con más tesón a mis obligaciones como esposa y madre”. Del mismo modo, les contaba las gestas que su padre le había transmitido en su cuaderno. Algunas tardes recibía en la casona Carvajal al preste Castellanos, y conversaban hasta bien entrada la noche, en otras oportunidades era Juanica la que se trasladaba a la iglesia o a la casa del poeta para intercambiar lecturas e impresiones.

Dentro de su pecho, Juanica albergaba una gran angustia. Tenía algún tiempo establecida en la ciudad muisca, y desde que había sentido que Juan estaba ganado a la causa de Dios, quería contarle aquello que la oprimía. En una de las veladas en la casona Carvajal, Juanica sirvió dos tazas de infusión humeante, se sentó enfrente de Castellanos y le abrió su corazón, “no me toméis a mal, pero hace tiempo que no creo en Dios. No tengo fe, creo que la fui perdiendo en el decurso de mi vida, Juan”, “¡no digáis tamaña afrenta, Juanica!”, “no os alteréis, por eso no quería contároslo. Es algo muy serio y grave. Vos sabéis todo cuanto ha acontecido en mi vida, y cada vez me siento más alejada de Dios, de Nuestro Señor Jesucristo, de la Virgen, de los santos. No hay lectura que me apacigüe, ni oración que me consuele...”, “callad, Juanica, callad. Esto que me estáis confesando es muy grave, tanto que podrían condenarte, y más aún porque sois mujer. Dejadme pensar. Creo que lo que es dable a las almas piadosas es la fe, ser creyente. Pero en el fondo no os puedo obligar, porque dentro de vos, en lo íntimo de vuestro ser no se inflama la fe. Podríais andar por el mundo proclamando que sois creyente, pero de cierto no lo sois. A ver, mi Juanica, os propongo algo, practicad la fe por costumbre y dejad la convicción, no os preocupéis por vuestro convencimiento, sino practicad, id a la misa, a los santos oficios, y en especial, no abandonéis vuestras oraciones, pues si antes teníais hábito de rezar, hacedlo con conciencia, masticad cada palabra, cada versículo, pero no os obliguéis a creer, solo hacedlo, y practicadlo, y veréis, os lo aseguro, que en algún momento hallareis consuelo, Dios se apiadará de vos y vuestra alma volverá a sentir la flama de la fe”. Juanica pensó que nada perdía con probar lo que Castellanos le proponía. Al fin y al cabo, era una solución aceptable, todos en la familia rezaban, iban a la iglesia con regularidad, ¿qué más daba? Igual lo seguiría haciendo, pero ahora del modo que don Juan de Castellanos se lo proponía, “con conciencia, masticando cada palabra”, como si quisiera esculpir un santo en cada sentencia que profiriese de ahora en adelante. Era toda una misión espiritual por cumplir.

Una tarde de marzo de 1577, arribó a la casona Carvajal el soldado Vaca, siempre amable y dispuesto a ayudar en lo que necesitara la familia. En esta ocasión, era portador de noticias no tan gratas. “Su Merced doña Juana Francisca, han llegado unas epístolas muy importantes que debéis atender. Su Excelencia don Gonzalo Suárez Rendón espera que Su Merced acuda el día de mañana”, “¿de qué me estáis hablando, por Dios?”, “es por unas cartas que han llegado de Sevilla. Mañana lo sabréis, Su Merced”. A Juanica le costó concebir el sueño esa noche, hasta bien entrada la madrugada estuvo conversando sobre ese tema con Marianela y Guillermo, y entre los tres conjeturaban, “en verdad os

digo, madre suegra, que no tengo ninguna información sobre esas epístolas, tales cosas no se me han comunicado en modo alguno, y como sabéis, los ejercicios militares ocupan toda mi atención”, “espero que Ximena y los niños estén bien, igual mi hermano en Siena”, “pues no nos queda más que esperar hasta que amanezca”. Pero Juanica tenía la certeza de que algo oscuro estaba por acontecer. Lo sentía en su interior como una opresión firme.

En cuanto el día despuntó, doña Juanica se asomó al balcón de su aposento y miró hacia el este, donde apenas se comenzaban a dibujar los rayos emergentes del astro, y los colores azafranados iluminaban de tenues sutilezas las campiñas y sembradíos. De inmediato se acicaló, recibió de buena gana el exquisito café que Rosalía siempre le tenía, endulzado con un trozo de panela de caña de azúcar, y salió presurosa, “no os preocupéis buena Rosalía, ocupaos de las niñas y de mi hija, yo debo regresar pronto”. Juanica cruzó la Plaza Mayor, se santiguó ante la iglesia de la Guadalupe y pronto ingresó a la mansión de Suárez Rendón. La ordenanza la condujo de inmediato al escritorio ubicado al costado. Allí estaba el capitán, quien con gesto severo le acercó una silla. “Mi estimada señora, os tengo que comunicar una noticia de suma gravedad. Por favor, leed esta epístola en la que deben estar los acontecimientos que también se me han relatado”, Juanica desprendió temblorosa el sello lacrado, abrió el folio y comenzó a leer, “(...) *amada madre, os recuerdo y os extraño, me hacéis una falta enorme (...) que desde hace una semana descansa en la paz de Nuestro Señor doña María de la Candelaria de Gutier, la marquesa de Tarifa, y como fue su voluntad, os ha nombrado su única heredera. Los abogados de la marquesa han de escribir al Justicia Mayor de la ciudad de Santiago de Tunja para hacerte del conocimiento (...) bendíceme siempre, vuestra hija que os adora, Ximena*”. Doña Juana Francisca levantó la mirada, y al ver a don Gonzalo, una gruesa lágrima se desprendió de su ojo derecho. Tragó fuerte y aspiró, pero la lágrima no cesaba de manar, no había modo ni mano que enjugara aquel brote involuntario que también se estaba haciendo en el otro ojo.

El justicia mayor le extendió un pañuelo, y Juanica, como pudo, trataba de contener el deseo de gemir e hipar. “¿Hay algo que Vuestra Excelencia tenga que añadir? Según la carta de mi hija Ximena...”, y el capitán Suárez Rendón se sentó y leyó por su parte los términos de la herencia. De acuerdo con ello, doña María de la Candelaria de Gutier era la viuda de don Fernando de Ribera y Portocarrero, quien era solo el hermano del verdadero portador del marquesado, Per Afán de Ribera y Portocarrero, por lo tanto, ni doña María de la Candelaria, ni don Fernando eran los titulares de la distinción

nobiliaria. En consecuencia, Juana Francisca de Rojas, viuda de Sancho de La Palma, solamente recibía la potestad de los bienes, por cuanto, además, doña María de la Candelaria de Gutier no había procreado descendencia, y, como constaba en los documentos notariados en Sevilla y avalados por la Real Audiencia de Santa Fé, doña Juana Francisca de Rojas y de La Palma, quien era prima lejana de la fallecida, podía disponer y hacer uso de tales bienes a través de las cartas avals y poderes debidamente notariados y sellados en las Reales Audiencias a donde fuere. El capitán Suárez Rendón le entregó el fardo de documentos y se inclinó con una profunda reverencia con la que transmitió el pésame de su familia y de todas las familias de Santiago de Tunja y sus alrededores. Juanica aceptó la venia, y de inmediato el soldado Vaca le ofreció su brazo para acompañarla a donde ella quisiera, y sí, lo primero que dispuso Juanica fue acudir a la casa del poeta para consolarse con su amigo de toda la vida. “Mi querido padre Juan, estoy desolada. Yo creía que mi madrina era inmortal, nunca pensé que ella iba a fenecer algún día, mas antes siempre supe que mis padres sí lo harían, pero como viví en la creencia de que mi madrina era como mi ángel de la guarda...”, “callad Juanica, fue una protectora, pero no confundáis lo humano con lo divino. Ella fue una mujer estupenda para todos vosotros. Haremos los honores correspondientes en Santiago de Tunja, yo mismo me ocuparé de las ceremonias funerales, vamos”.

Don Fernando de Ribera y Portocarrero había usado el marquesado como una gentileza de parte de su hermano Per Afán, debido a que aquél se ocupaba de los negocios entre Sevilla y las tierras de ultramar. Eran comercios prósperos de intercambio, que incluían riquezas, alimentos, esclavos y demás bienes. Al morir don Fernando, doña María de la Candelaria se ocupó directamente de tales negocios, aunque no era bien visto que una mujer se hiciera cargo de estos menesteres, no obstante, era una dama muy bien plantada, educada y sagaz. Primero convino con la familia de su esposo dejar con ellos la parte de los negocios a cambio de una cuantiosa fortuna y las propiedades que mantenían en Sevilla, luego, después de que Juana Francisca había retornado al Nuevo Mundo, dispuso a través de cartas y documentos notariados que fuera ella la heredera de la fortuna que había acopiado. Esto le iba a garantizar el futuro tanto a Juanica como a sus descendientes. Entre Marianela y Guillermo le explicaron tales cosas a doña Juana Francisca, quien sin haberlo pretendido sintió una renovada fuerza y paz como no la había sentido desde antes del maremoto de Nueva Cádiz. A los días, entre don Juan de Castellanos y el capitán Suárez Rendón, le propusieron a Juanica una reunión con unos abogados para formalizar la legalidad de los documentos con los cuales la guitarrista

podía distribuir en vida los bienes entre Ximena, Paquito y Marianela y los hijos de sus hijos, y dejar para ella lo que fuera necesario para su manutención por el resto de sus días. Al cabo de estas gestiones, Juana Francisca organizó con Rosalía una velada familiar y musical en la casona Carvajal, a la que había invitado al sacerdote Castellanos y al capitán Suárez Rendón con su señora esposa. A medida que fueron llegando los invitados, Rosalía los ubicó según las indicaciones de Juana Francisca, e hizo lo propio con los miembros de la familia. En la estancia, los presentes rodearon a la guitarrista que estaba sentada en el centro de un semicírculo, de modo que ella podía ver a todos sus espectadores mientras iba tañendo. Les regaló el placer de su música y de sus canciones, invitó a tañer a su nieta Juana María, quien resultó ser una entusiasta y bien dispuesta guitarrista que maravilló a los presentes con su dedicación. Luego invitó al preste Castellanos y el dúo de vihuelas recreó pавanas y gallardas a la manera de Nueva Cádiz. Mientras la música sonaba, Rosalía fue repartiendo bocadillos y bebidas, por lo que la velada se transformó en un deleite de música y de sabores.

Al finalizar la reunión, a Juanica se le notaba un mejor semblante. La guitarrista secó el sudor de su frente, pues, aunque la temperatura de Santiago de Tunja siempre era gélida, el calor de la música siempre le había hecho transpirar a mares a la guitarrista de Cubagua. “Mis estimados todos, os debo comunicar mis decisiones. La próxima semana os abandonaré. Después de la noticia de la muerte de mi querida madrina, y después de haber dispuesto para vosotros en vida todo cuanto necesitáis, deseo regresar a mi tierra, deseo reencontrarme con la familia de mi madre y oír y hablar en su lengua, necesito su calor y su contacto, y es mi deseo que me dejéis partir. He estado escribiéndome con don Alonso Andrea de Ledesma, un viejo amigo que vive con su esposa e hijos en Santiago de León de Caracas, la sede de la Provincia de Venezuela, y me ha hecho entender que en esa villa puedo estar una temporada. Y de verdad os digo, es algo que mi voluntad desea cumplir. Le he pedido a don Ledesma que me haga construir una casona, cuyos detalles os haré saber en su momento. Espero que todo hayáis pasado una estupenda velada en el día de hoy”. Juana Francisca y Juan de Castellanos cruzaron sus miradas, y entre los dos supieron durante ese contacto visual, que era lo mejor para ambos, que, aunque había habido mucho amor en el pasado, en la madurez de sus vidas solo había quedado el cariño y la comprensión. Castellanos estaba totalmente imbuido en sus escritos y en su vocación religiosa, y doña Juanica tenía que culminar el periplo de su vida para encontrar la paz definitiva.

LA MARGARITA Y CUBAGUA

“Diego de Vaca, Su Merced, Diego de Vaca, ese es mi nombre, y estoy a vuestra completa disposición”. Doña Juanica había conseguido obtener la licencia del soldado para que estuviera bajo su servicio. De igual forma, para la esclava Rosalía. Como la negra se había encariñado con la guitarrista, y ésta con la joven, Marianela había consentido que se la llevara para que la acompañara en el periplo que la mestiza quería llevar a cabo hacia su pasado: Paraguachoa y Cua Gá. La sociedad tunjana se congregó en la Plaza Mayor para la despedida, y el padre Juan de Castellanos la bendijo cientos de veces, recomendándole que no lo olvidara, que le escribiera, que nada le costaba enviarle saludos.

La barcaza se desplazaba tranquila río abajo. Días antes del retorno, doña Juanica había sido invitada a conocer la ciudad de El Dorado, es decir, la de las riquezas que tenía fascinados a los españoles, “la sede de la Real Audiencia de Santa Fe”, le había comunicado el capitán Suárez Rendón. Pero, la verdad, es que a Juana Francisca no le motivaba mucho hacer un viaje a través de las montañas, cuando necesitaba cumplir con la promesa hecha a sí misma y realizar el viaje hacia su tierra. Acompañó a Marianela, su esposo e hijas hasta la parte del camino donde terminaba la explanada sur de los muiscas, un descampado tan verde como fértil y hermoso, y después la servidumbre la acompañó de regreso hasta la casona Carvajal donde la mestiza se dispuso a preparar su equipaje. Ya deseaba emprender lo que ella pensaba sería su último periplo. Por primera vez en su vida viajaría sola, y, peor aún, sin dar a conocer su destino a sus posibles anfitriones, que no sospechaban siquiera que ella estaba por arribar. Sería un viaje ciego, quería explorar La Margarita y Cubagua, para saber a quién encontraría por esos lados.

En esos pensamientos discurría el monólogo interior de la guitarrista. La barcaza se detuvo en distintos puertos, los viajeros pernoctaron en los poblados de las riberas del Gran Río de la Magdalena, hasta que salieron a mar abierto y llegaron al sitio de Santa Marta. Juana Francisca y sus acompañantes se quedaron y embarcaron, a los dos días, una carabela que se desplazaría bordeando la costa septentrional. Al llegar al sitio de Coquivacoa, los marinos del barco le advirtieron sobre algo y señalaron en esa dirección, “un faro natural al sur de la ciudad de Nueva Zamora de la Laguna, Su Merced, son rayos que bajan del cielo”, “¿como si la Jerarquía Celeste quisiera advertir a las gentes sobre los designios del Creador?”, “en efecto, Su Merced, parecen destellos angélicos”, “o

diabólicos”, susurró un grumete, y Juana Francisca los oyó disertar sobre una curiosa teología marina acerca del supuesto fenómeno que, por desgracia, no llegó a admirar. Incluso, y a pesar de la vehemencia y convencimiento con el que argumentaban, Juana Francisca dudó de su existencia, pensó que habría habido alguna vez una tormenta muy fuerte, y la gente, en su afán por exagerarlo todo, se habría inventado la lluvia de rayos y luces, ¡cómo si tal cosa fuera posible!

En Santa Ana de Coro, la carabela hizo una parada para descargar pesadas cajas provenientes de Santa Marta, y a un numeroso grupo de pasajeros. Los que proseguían durmieron en la embarcación, y al alba los despertaron los nuevos viajeros que abordaron para continuar la travesía. A media tarde, Juana Francisca sonrió al ver a Rosalía durmiendo con placidez. La pobre esclava al fin lograba descansar, “vuesarcé, no me recordaba de la incomodidá que me traían estos menesteres, sino me fuera quedado con sus Merceditas en Santiago de Tunja”, y luego reía estrepitosamente mostrando hasta el velo del paladar y su blanquísima dentadura, mientras tronaba de la risa hasta las lágrimas, de un modo que Juana Francisca nunca se hubiera imaginado ¿Cómo era posible que una mujer hiciera esas muecas de gracia y contentura? Con Rosalía durmiendo y con el soldado Vaca puesto al servicio del capitán de la carabela, Juanica se dedicó a recorrer la nave. Pudo escuchar con sorpresa y emoción a los viajeros de Coro que referían las viejas leyendas sobre el elixir de las perlas, y cómo los hombres arribaban a Santa Ana de Coro en busca del exquisito vino y de mejores favores de las damas complacientes. La mestiza se recostó de uno de los palos de la carabela, alzó la vista hacia las velas medio enrolladas, y entre el sonido del viento y del mar, comenzó a reír con estruendo, tratando de imitar la risa batiente de Rosalía, y recordó al preste Antonino que le decía que la gente no debía nunca reír de ese modo, porque no era agradable a Dios ni a la Virgen, que tales modos eran más propios de los indecentes e impíos, y mientras más lo recordaba, más y más se reía, su cuerpo se doblaba en arcadas incontenibles, y las carcajadas le salían sonoras, como si provinieran de lo más hondo de sus entrañas. El preste Antonino no estaba en la cubierta, y la verdad es que el resto de los pasajeros ni cuenta se estaban dando de los gestos de la guitarrista, quien rio y rio hasta que las lágrimas le brotaron, y ni siquiera pudo contener la orina, y con los espasmos en el abdomen, la risa comenzó a tornarse en un lamento de hipos ruidosos. La mujer agotada y desecha en emociones, se fue derrumbando hasta quedar casi acostada sobre la cubierta. Juanica cerró los ojos, aun hipaba, su rostro estaba bañado en lágrimas, mocos y babas, recordó a sus padres y a su madrina, recordó a su tía Isabel, sus mayores amados. “Vuesarcé, qué tenéis, doña

Juanica, por favor”, y al abrir los ojos vio a Rosalía que se inclinaba sobre ella para ayudarla, “no os preocupéis por mí, buena Rosalía, ayudadme a incorporarme por favor”, “vuesarcé necesita una infusión, ya se la traigo”, la llevó hacia un sillón donde la guitarrista se sentó, se recostó sobre sus brazos y se durmió con placer.

Durante los días que duraba el viaje, la carabela bordeaba una costa de muchos verdes y de mar abierto, y después remontó hacia las islas de sotavento, hasta llegar a La Margarita. La embarcación se apostó frente al Pueblo de la Mar, y Juana Francisca sintió un fuerte cosquilleo en su vientre. A lo lejos miraba la playa, los pescadores, la gente que iba y venía con sus asuntos cotidianos, en una tierra que parecía próspera, que solía luchar contra la piratería. A medida que los botes conducían a los pasajeros por tandas, la realidad se iba magnificando, y la vida de los observados más íntima. Juana Francisca se lanzó al agua cuando faltaba bastante menos de un cuarto de legua hasta la costa, y se sumergió en las aguas cálidas, sus aguas, y fue como si volviera a bautizarse, como si un hálito sagrado la poseyera y la santificara. Nadó con holgura, sin reparos, buceó, abrió los ojos bajo el agua y tuvo la sensación de que las deidades de su madre la contemplaban y la bendecían. Cuando por fin salió hacia la playa, Rosalía y el soldado Vaca la esperaban asombrados de ver a su señora, tan libre y tan señorial al mismo tiempo.

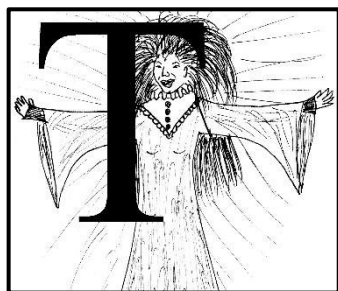
“Mi Paraguachoa”, pensó Juanica caminando descalza sobre la arena. Sus sirvientes le llevaban los bultos con sus objetos, mientras ella oteaba, buscando caras conocidas. “¡Es la hija de Ainagua! ¡Es la hija de Ainagua!”, gritaron unas mujeres mayores que estaban limpiando pescados en una choza cercana a la playa, y unos chiquillos corrieron hacia Juana Francisca, hablándole en una lengua que la mestiza tenía años sin escuchar, y que, al oír la dulzura del acento indiano, las lágrimas le brotaron, “sí, soy yo”, les dijo en su lengua, “soy Charainagua”, y develó por primera vez su nombre guaikirí, que significa “la hija de la bendecida por el viento y el sol”.

La voz se corrió de inmediato, y una cantidad enorme, no menos de cien personas, llegó para rodear a Juanica y su comitiva. De inmediato, Charainagua les presentó a sus acompañantes, Rosalía y el soldado Diego de Vaca, y todos fueron conducidos a la explanada de Palguarime en medio de una estupenda alharaca. Esa noche, la mestiza durmió en paz. El piache le pidió que al amanecer se reuniera con él para conocer los acontecimientos que había vivido durante todo el tiempo en el que ella estuvo ausente. Y

así fue. En la vivienda del piache, estaban los primos de Charainagua, hijos de los otros hijos de su tía Isabel, y las mujeres. Al frente de todas estaba alguien cuyo rostro le pareció tan familiar a Charainagua, que creyó estar viendo a su propia madre, “no te asombres, hija querida, soy tu tía Guaibame Segunda, hermana menor de Ainagua, tu madre. Nunca me conociste porque por mi terquedad no quise mezclarme con los *ayomoni*, y cuando tu madre y tu padre se casaron, renegué de ellos. Aguaidaa siempre me mantuvo informada sobre ustedes, hasta que la asesinaron. Cuando supe lo que le hicieron, y también el modo como ajusticiaron a su hijo, solo el odio hacia los malditos *ayomoni* creció en mi corazón. Te maldije, sí, lo hice, y maldije a tu padre y sobre todo a ti, por ser una mestiza. Pero, hija querida, la vida se cobra con creces. Mi marido y mis hijos murieron defendiéndonos de los piratas, y fueron los *ayomoni* los que nos ayudaron y nos curaron a los vivos. Y hay que ser agradecido. Yo te pido que nos relates qué fue de tu vida y de mi hermana Ainagua”. Juanica estuvo narrando con todos los detalles su vida y sus viajes, describiendo todo lo que había conocido. Lo que más asombró a su familia fue saber que Rodrigo Alvar había dejado por escrito su testimonio sobre sus creencias, y a juzgar por la manera como Charainagua lo relataba, había habido exactitud en las palabras del músico. Esa noche hubo ronda, hubo fuego y hubo relatos, del mismo modo como don Rodrigo Alvar de Rojas le había descrito a su hija en la *Pavana de Aldonza*.

Pavana de Aldonza

PARTE II



ras el episodio del Hombre Fundador que se estaba relatando en Palguarime, mi amada Aldonza me dijo hipando y llorando de la risa, que los ancianos temían que yo fuese preso por la Chinigua o Sinigua, según entendí.

Entonces, otro anciano tomó la palabra, aun contrayendo su cuerpo de la risa. Empezó a contar que la Chinigua es una señora fantasmal que se le aparece a los hombres jóvenes. Yo no soy creyente de supercherías, pero no pude evitar que el escalofrío recorriera mi cuerpo, y más en aquella noche tan calmada y silenciosa, cuando no había risotadas ni cantos. Refería el anciano en su fábula que la Chinigua se presenta como una hermosa mujer, vestida con telas finas de algodón, como las que tejen los guaikirí, y su cabello es largo y muy bien peinado, y le cae a lo largo de su cuerpo de una forma que los hombres se embelesan y se enamoran. Sus ropajes suenan al caminar porque el vestido le cubre los pies y va rozando el suelo. Cuando la Chinigua se enamora de un mozo y este lo rechaza, ella insiste e insiste con mucha sazón, como si en ello se le fuera la vida, y para enamorarlo, mueve su cabeza con fuerza, de tal suerte que sus cabellos sueltos danzan en el aire y le asestan al mozo en plena faz, y así lo va repitiendo la Chinigua, hasta comprobar si el hombre se ha enamorado o si es causa perdida.

La recomendación de los ancianos sabios es que el mozo se vaya de inmediato a su casa, sin importar si está o no embelesado, y no salga por las noches, para que la Chinigua se olvide de él y vaya a enamorar a otro mozo. Y así va la señora fantasmal hasta que algún mozo cae en su fascinación, y entonces lo va enamorando y le va robando el alma, le va quitando las ganas de vivir. Día a día, el mozo va perdiendo la vida, el apetito, la voluntad de trabajar, la voluntad de salir al campo o a pescar, y llega un momento en el que su existencia deja de ser y perece. Cuando el Piache advierte que un mozo ha caído bajo la seducción de la Chinigua, le da una rama o palo de un árbol que por estos lados llaman piñón para que la golpee y la ahuyente. Pero no es cualquier rama, porque tiene que serle dada por el Piache, quien la ha de cortar en un tiempo determinado del año para que surta efecto. Yo, la verdad, he de

testimoniar que no había escuchado nunca un relato tal y halleme asustado, Aldonza me dio un bebedizo que calmó mis nervios. Paraguarime me preguntó directamente si yo había sido enamorado por alguna mujer con esas descripciones, y le dije que no he conocido mujer alguna así, que las únicas señoras que he visto con vestimentas similares, que no idénticas, son las monjas que conocí en Sevilla o en Guadalajara, pero que acá en las Indias no las he visto tales. Y me contó que la Chinigua había sido una mujer muy hermosa que había existido de verdad en tiempos antaños, a quien le gustaba enamorar y enamorar a los mozos, pero que no lograba entregarse a ninguno, ora porque no quería, ora porque ninguno la seducía o tal vez no le ofrecía las dotes que ella requería. Como fuere, la tal mencionada señora falleció sin conocer marido y por eso andaba por el mundo penando su condena de seducir cuantos mozos hubiera. Entendí que los ancianos reían de buena gana porque la Chinigua no enamora ancianos, y ellos se sentían salvados de la tal maldición. También dijeron algo sobre las apariciones de la Chinigua a cierto tipo de mujeres, pero no les presté más atención, porque en ese punto de la velada, estaba muy agotado y adormilado.

He de decir que Aldonza, cuando me hace entender los relatos de sus gentes, lo hace cantando y danzando como si fuera una pavana. No sé si es por la emoción, bien sé que ella es como una cajita de música delicada y sonora. Por eso, en cuanto llegamos a Cubagua para hacer nuestra vida como marido y mujer, escribí de inmediato esta pavana con su gallarda para que ahora vos, hija querida, os deleitéis grandemente.

PAVANA Y GALLARDA EN HOMENAJE A D^{ña} ALDONÇA DE ROJAS

Pavana
Pa la Ilustre
 D^a Aldon
 3^a.

The musical score is written on ten systems, each with two staves. The notation includes various rhythmic values (circles, diamonds, and vertical lines) and fingerings (numbers 1-3). The piece concludes with a decorative flourish and the instruction "sigue la Gallarda".

Gallarda de Aldonça

3

gallarda de la Pavana precedente

The musical score is written on seven systems, each consisting of two staves. The notation includes diamond-shaped notes with stems, some with flags, and fingering numbers (1, 2, 3) placed above or below the notes. The music is written on a grand staff with two staves per system. The first system starts with a large '3' indicating the time signature. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

Juanica aprovechó su estadía en Palguarime para retomar sus costumbres y tradiciones maternas. Rosalía y Diego de Vaca también fueron instruidos en los modos guaikirí y esto hizo que la servidumbre que había traído consigo la mestiza se consolidara más como familia adoptiva que como ama y siervos. A la semana de estar entre su familia, Juanica recibió un paquete mediano que sus primos le llevaron. Al abrirlo, encontró una guitarra, extraña pero hermosa a la vez. Sus formas eran más curvas y el cuerpo del instrumento se asemejaba más un ocho. La caja de resonancia era más ancha y las maderas no eran blancas sino de un cariz marrón oscuro, “te la hicimos para ti, querida prima Charainagua, son maderas de la isla”, con sus cuerdas de tripa bien tensadas, “como una vez le enseñaste a los primos de Cua Gá, y nosotros hemos aprendido a hacer las cuerdas del mismo modo”. Juanica templó la guitarra morena y al ver que no sonaba tan mal, comenzó a tañer la música favorita de su madre, y les fue relatando a su gente sobre esas músicas y sus gestas. Probó luego el encordado del bordón en la prima, y rasgó fuerte y sonoramente, y halló que el estilo golpeado le vino bien a esa morena.

“Charainagua, Charainagua”, la despertó el piache. “Acabo de soñar algo urgente. Tienes que ir a Cua Gá, allá te espera algo importante, y es tiempo de que embarques para allá”, le ordenó a Juanica el sacerdote, y ella entendió que el asunto era de vital importancia, “no te preocupes, sé que pronto partiré hacia otros rumbos, pero quería ir primero a la isla de los cangrejos para recoger mis pasos”, “haces bien Charainagua. Nuestros dioses te bendicen y te acompañan”. Juanica asintió, y en cuanto pudo llegó al pie del árbol de yaque que solían venerar donde puso una ofrenda para recordar a su madre, a su tía Isabel y a su querido primo Pancho Fajardo, otra especial para honrar a su padre, quien tanto cariño le tuvo a su familia guaikirí, y una última ofrenda para recordar a sus familiares fallecidos en combate o en el buceo durante la búsqueda de perlas para los comerciantes.

De Palguarime a Cubagua no hay más que un paso, y las embarcaciones guaikirí son eficaces y rápidas. Juana Francisca prefirió dejar a Rosalía y a Vaca en Paraguachoa, y con ellos la mayor parte de su equipaje. Quería arribar con pocos objetos a su isla natal, y sintió cómo la emoción le crecía a medida que se iba acercando. A diferencia de su arribo a Paraguachoa, donde nadie la esperaba, la familia se había puesto en contacto días atrás anunciando la próxima llegada de la guitarrista. De manera que, a lo lejos, se

observaba en la costa un montón de manitas saludando a la canoa que se desplazaba serenamente. Juanica no lo pudo ni lo quiso evitar: las lágrimas le corrieron por el rostro, y el llanto la desbordó con fuerza. Cuando la canoa atracó en la playa de Charagato, la rodearon una cincuentena de personas alegres, que proferían alaridos de bienvenida en lengua guaikirí y en español. A Juanica la cargaron en brazos y la pasearon por toda la costa, y así la fueron llevando hasta la calle principal de Nueva Cádiz, donde, para tristeza de la mestiza, todo era más ruinas y más desolación. Apenas sí podía reconocer algunas edificaciones, y observó chozas de reciente construcción, pero nada sólido nuevo o renovado. Cuando por fin la depositaron en el suelo, Juana Francisca se quedó perpleja, asombrada, dio vuelta sobre sí misma y comenzó a recorrer las calles. Después de su ida, casi cuarenta años atrás, lo que había quedado en su memoria era la Cubagua completa, la de antes del maremoto. La mestiza pensó que posiblemente en los tres años que vivió allí posteriores a la destrucción, su mente no había querido aceptar que buena parte de la ciudad había sido tragada por las aguas. Incluso, para cerciorarse, se acercó a una señora de edad indefinible y con vestimenta algo inadecuada para el calor, cuyo rostro le pareció familiar y le preguntó si había sido cierto que la ciudad se había destruido, o la imaginación la estaba traicionando.

“De ningún modo, Su Merced, os estáis figurando lo que es procedente”, le comentó la dama. Juanica sintió que conocía a la señora, y todavía sin querer inquirir al respecto, ambas se tomaron del brazo para caminar bajo el sol incandescente que no paraba de refulgir con toda su fuerza. Era una luz tan brillante, que hacía que las cosas perdieran su color natural: todo parecía ser blanco, hasta la escasa vegetación. “Acá estaba el ayuntamiento, mirad el escudo de Su Majestad don Carlos V, todavía está erigido”, Juanica pasó sus manos por las paredes derruidas, y observó que en el interior de la otrora sede de gobierno estaban arrumados algunos costales de provisiones varias, “ahora se le utiliza como almacén, porque el gobierno aún está funcionando en el convento”. Juana Francisca rodeó la construcción y llegó a lo que debía haber sido la calle del medio, y de la que solamente estaba la mitad, porque la otra parte, con toda seguridad, yacía en el fondo submarino. La guitarrista se recostó de una de las paredes, y mirando hacia el horizonte, se esforzó por recordar la bella catedral: vista de frente, tenía tres cuerpos, los externos sobresalían del central en las altas torres. Al templo se le podía entrar por tres portones frontales, enmarcados por tres arquivoltas ojivales abovedadas, cada uno con las puertas separadas por su correspondiente parteluz. Ahora que Juana Francisca había conocido otras iglesias en Europa, tenía la seguridad de que la de Nueva Cádiz era

excepcional. Recordó las gruesas puertas de madera sólida, y los tímpanos tallados con alegorías apocalípticas. Sobre las tres puertas estaban las figuras que representaban a cada uno de los apóstoles: Simón Pedro, Andrés, Santiago Zebedeo, Juan, Felipe, Bartolomé, Tomás, Mateo, Santiago Alfeo, Tadeo, Simón Cananeo, Matías y el decimotercero, Judas Iscariote, el mismo que entregó a Jesús, y todos con rostros que la mestiza suponía de severidad, como si la estuviesen juzgando. Recordó que cuando el preste Antonino la sacaba a rastras de la iglesia, volteaba a mirar a las figuras, y a ella le parecía que la estaban riñendo para que no repitiera su mala conducta. Juanica recordó cómo, desde su asombro infantil, trataba de responderse a sí misma por qué había trece figuras cuando las sagradas escrituras hablaban de doce apóstoles, y sonrió ante su pueril inocencia. Subió la mirada en su imaginación, y recordó el piso superior de la iglesia, con su balaustrada, detrás de la cual estaban las terrazas en las que solían anidar las gaviotas, y de nuevo sonrió cuando en su memoria apareció el preste Antonino ordenándole al monaguillo de turno que hiciera todo lo posible para espantar a tan “inoportunos pajarracos”, al centro de esas terrazas laterales destacaba lo que a Juana Francisca se le antojaba como el corazón de la iglesia, un rosetón descomunal y multicolor a través del cual entraba la luz tropical a raudales durante la mayor parte del día, porque siempre le daba el sol. Aunque hubiera solsticio de invierno, el astro impactaba en los vitrales y los feligreses sentían que Nuestro Señor Jesucristo había hecho una epifanía. Luego, a los costados de la nave central se erigían las dos torres paralelas dentro de las cuales estaban los campanarios. “Cuando las campanas sonaban, toda Cubagua se santiguaba”, solían decir las beatas. A Juana Francisca le constaba que las campanas se oían en cualquier parte de la isla, y la gente decía que también se escuchaban en Araya, Cumaná, Coche y La Margarita. Era de esperarse porque Cubagua era una isla rodeada de agua por todas partes, pero a su vez rodeada de tierras emergidas y habitadas. Recordó que cuando estaba en Cumaná había gente que esperaba escuchar de nuevo el eco del tañido de los campanarios de Cubagua, porque esos sonidos le recordaban quehaceres, citas, y les marcaban horarios a los habitantes de las zonas aledañas, pero para esos momentos, los campanarios yacían en el fondo del mar. Cerró los ojos y visualizó el interior de la iglesia, tanto los domingos repleta de gente como los otros días cuando acompañaba a su padre para ensayar los oficios. Le encantaba el olor del incienso, la mirra, el eco que reproducía sus sonidos y risas, sus gritos y gemidos, y con ellos, la belleza de las imágenes de los santos, su Cristo tallado en medio del artesonado dorado, y, sobre todo, a la bella virgen Purísima, famosa por los milagros y favores concedidos. Esa virgen era tan santa, que

cuando se desplomó la iglesia durante el maremoto, fue la única imagen que sobrevivió intacta al desastre. Mejor dicho, lo único que sobrevivió a la destrucción de la catedral. Recordó que los guaikirí, aupados por el preste Antonino, se llevaron a La Purísima a Paraguachoa, y la pusieron dentro de una ermita, en un valle que los españoles bautizaron como Espíritu Santo. Juanica tenía pendiente ir a ver a la virgen cuando regresara a Palguarime y ofrecerle una oración. Ahora que su imaginación le traía esos recuerdos, se estremeció con la imagen de las olas golpeando la fachada, y de cómo iban cayendo los muros en las aguas que ahora se veían apacibles y serenas. Juanica se acercó a la costa abrupta y se descalzó. Se alzó los vestidos y hundió su pie en el mar. Tocó algo rocoso y avanzó otro paso y allí permaneció de pie, tratando de contemplar el fondo. Abajo se veían restos de algo, pero a los isleños no les gustaba ni pasear por esos lados ni permitir que alguien se sumergiera en esas aguas. Juanica estaba tentada a hacerlo, pero su temor era mayor. “Su Merced, Su Merced, haga el favor de retirarse”, la alertó un joven uniformado. Juanica lo miró y obedeció. Por el otro lado se acercó la dama que la había acompañado antes, “¿por qué tengo la sensación de que os conozco? ¿ha vivido Su Merced acá en Nueva Cádiz desde hace tiempo?”, “en efecto, así es, mi estimada Juanica”, y la aludida se sorprendió por el tratamiento tan familiar, y siguió indagando consigo misma, intentando recordar a la señora.

“Yo sé bien por qué habéis venido de regreso a Nueva Cádiz. Os digo que no debéis pernoctar más nunca en este lugar, ved lo que queráis, recorred, pero iros de aquí, esta tarde si es posible, embarcad y regresad a La Margarita. Acá no hallaréis otro rostro conocido más que el mío, y la bienvenida que habéis recibido fue hecho por los descendientes de los antiguos buceadores. Vuestra familia vino hace días a informarnos sobre vuestra inminencia, y por eso os brindaron ese homenaje. Hace muchos años, os llevé un medallón, sí, ese mismo que estáis portando, y me alegro de que así sea. No lo abandonéis jamás. Como veréis, es especial, porque lo he confeccionado siguiendo las pautas de la antigua ciencia *Numerorum Mysteria*. No os asustéis, es sabiduría ancestral, no es superchería ni es nigromancia, y sí, ya sé, a algunos religiosos no les gustan estos saberes arcanos, por eso estoy confinada en esta isla del Nuevo Mundo, alejada de la Santa Inquisición. El triángulo externo es la *summa occulta* del día de vuestro nacimiento, es decir, el día 12. El tres del triángulo es la suma del uno más dos. Debéis saber que el número tres es lo manifestado: hacen falta dos elementos para lograr algo y lo logrado es el número tres. De modo que este triángulo significa todo lo que habéis obtenido en vuestra vida, y al estar con el vértice hacia arriba, podréis realizar todo aquello que os

propongáis. Luego tenéis una estrella de nueve puntas, porque noveno es el mes de vuestro nacimiento, a saber, el mes de septiembre. Las nueve perlas engastadas representan la *summa occulta* del año 1530 cuando habéis visto la luz, y el resultado desta suma, una vez más, es nueve. Lo más curioso son las figuras que vienen a continuación. Observad, el cuadrado, cuatro, es la *summa occulta* de la hora cuando habéis salido del cuerpo de vuestra madre, y las dos pequeñas columnas en paralelo otra vez la *summa occulta* de los minutos del mismo momento que os estoy describiendo; a saber, el exacto de vuestro nacimiento, a las trece horas y once minutos de la tarde. El cuatro es la estabilidad y el dos es la lucha de los opuestos. No os asombréis, yo misma estuve de cerca cuando nacisteis y tomé nota de las horas y minutos. Para finalizar, veis el guarismo 9 al centro de todo, pintado de negro, es la *summa occulta* total de todos los anteriores números, es decir, doce más nueve, más 1530, más cuatro, más once, todo da como resultado 27, y al hacer la operación, da nueve. Debéis concentraros en ese número 9, porque él simboliza toda la fuerza que lleváis dentro vuestro, es la guía para que interpretéis vuestros sueños e intuiciones, es el saber que habéis acumulado, y vos, Juanica, sois una privilegiada, porque sois hija de una casta magnífica como los guaikirí y porque tenéis la tradición de España, y aun podéis realizar grandes cosas. Hace años que estoy esperando para volver a veros, venid. Caminad junto a mí. Recorramos estas callejuelas devastadas, sí, mirad las rancherías que se han ido apostando. Entre los piratas y el abandono, Nueva Cádiz muere día a día. Llegará el día en que nunca nadie vuelva por estos lares, tal vez los pescadores en la búsqueda de buena pesca. Seguidme por favor, sí, por aquella vereda podíais llegar a vuestra antigua casa. Observad, tened cuidado con estos cardones, os estáis rompiendo los vestidos, sí, es mejor que los alcéis, os ayudo a ajustarlos. Venid por aquí. ¿Reconocéis este viejo faro? Sí, acá os despedisteis del soldado Castellanos. Yo le recomendé que buscara otros rumbos hacia el poniente, y se quedó un año más después de que os fuisteis. Qué bien que os habéis vuelto a encontrar en Santiago de Tunja, eso me alegra. Mirad, Juana Francisca, aquí os he conservado estos tesoros, porque sabía que volveríais algún día: aquí tenéis de nuevo vuestro cuaderno, ¿sorpresa? Acá, la perla que os regaló vuestro primo y, lo lamento, solamente una clavija hallé de vuestra vieja guitarra. Sí, podéis ensartar un cordel y anudároslo alrededor de vuestro cuello, o colgarla a vuestra nueva guitarra. Mirad, sí, mirad vuestro cuaderno. Estoy feliz de que estéis tan complacida, no sé por qué no está envejecido, lo encontré entre los escombros y lo guardé con celo, y se conservó intacto. Por cierto, ¿todavía no tenéis fe?”, “¿cómo sabéis? ¿por qué habéis dicho 'por cierto'? En realidad, no, pero me

he acostumbrado tanto a lo que el padre Castellanos me ha recomendado, que no me importa, se me olvidó cómo es no tener fe”. Zita la observó y asintió, “venid, vamos a comer con los pescadores, están asando carites, son muy buenos, venid”.

Esa noche, en Palguarime, Juanica no podía dormir después de las emociones que había vivido. Antes de embarcar para su regreso, la guitarrista se acercó a lo que había sido su casa. Era un lugar fantasmal, del que solamente quedaban escombros. Entró y recorrió el lugar, mirando los restos de mobiliario que apenas podía reconocer, palpando los muros, tocando las roídas maderas que alguna vez fueron puertas, e identificando los salones, las habitaciones. Entró a la que había sido la suya y contempló los restos del viejo catre donde dormía, se acercó y miró por debajo, esperando encontrar lo que no existía, y comprobó que su baúl no estaba, era imposible. Recordó cuando el segundón del pirata Pierre cargó con él y se lo llevó aquella funesta noche. Sí, era un lugar maldito. Antes de llegar a Palguarime, pasó por la ermita de la Purísima en el valle del Espíritu Santo, y allí miró a la imagen, tratando de sentir, de percibir siquiera una señal. Contemplaba su belleza, radiante y venerada, inmóvil. Se dice que es bella porque está quieta, no hace nada, no tiene obligaciones, no es responsable por ningún asunto. Está allí en su eterna quietud recibiendo veneraciones y oraciones, dádivas y promesas, y su mirada sigue y seguirá extática, imperturbable.

Después de su visita, se dirigió a la poblada después del atardecer, donde la estaban esperando en un alegre encuentro alrededor del fuego. La mestiza les narró lo que había vivido y visto, y cómo había recuperado el cuaderno que su padre le había escrito cuando ella era una niña. Incluso, les leyó la hazaña que hacía referencia a su boda con su madre. Después de leer la segunda parte, en lugar de reaccionar con un festejo, como era lo habitual en los encuentros guaikirí, se hizo un silencio sepulcral. El piache le hizo señas a Guaibame Segunda y a Charainagua para que lo siguieran hasta su aposento. “Creo que es mejor que sepas que con la Chinigua nunca nadie ha hablado”, “pero no era la Chinigua, piache, era la gitana Zita, ella me reveló su nombre, es la misma persona que me regaló en mi cumpleaños el medallón y la que me lo envió de vuelta a Santiago de Tunja”, “calla, calla Charainagua. La descripción que me das es exactamente la de la Chinigua. Mis ancestros han confirmado que en vida se llamaban Zita. Es imposible que la hayas conocido y la hayas visto. Debió haber sido tanto sol, tanto resplandor que has

recibido, la luz y el reflejo en las aguas, a veces tanta luminosidad turba la mente. Sí, ya sé que el medallón debería ser la prueba de que has dicho la verdad, y sí, me estás diciendo que tu madre y tu tía la conocieron, pero ellas ya están muertas como para confirmar lo que estás diciendo. Lo que me dices sobre la *Numerorum Mysteria* y la *summa occulta* puede ser un conocimiento que hayas adquirido en Europa, porque eso no es conocimiento de nuestras gentes. Mejor descansa. Un barco de los *ayomoni* vendrá mañana para recoger pasajeros, será mejor que te embarques y te regreses”. Ni el piache ni su tía Guaibame Segunda le habían creído, y ella estaba segura de haber hablado con Zita, de modo que no era posible que no haya sido la misma persona. “Los objetos que encontraste los hallaste entre los escombros. No debes volver más nunca a la isla de los cangrejos, es un lugar maldito, está maldito para ti”.

Charainagua recogió sus cosas, empacó todo cuidadosamente. Rosalía y Diego de Vaca le tenían listo el resto del equipaje. Para ellos, la estadía en Paraguachoa había sido toda una aventura. Habían llenado la panza con toda suerte de viandas marinas, exquisitas, y a Rosalía le habían regalado collares y pulseras de perlas, “que jamás, jamás, jamás me voy a despojar, vuesarcé, nunca me habían regalado nada, vuersarcé, y su familia lo ha hecho conmigo, dígame si no soy una negra hermosa y bien plantá”, y largó una carcajada tan grata como liberadora, celebrada ampliamente por los indios, igualmente acostumbrados a reír a mandíbula batiente. Los primos acompañaron a los viajeros hacia la caleta de embarque. La tía Guaibame Segunda estaba entre ellos, y cuando llegó el momento de la despedida, se abrazaron con fuerza y ternura, la tía la besó y le echó toda suerte de bendiciones y le pidió perdón, “no te lamentees tía, no tengo nada que perdonarte, ni siquiera sabía de tu existencia, mi madre y mi tía Isabel nunca me habían hablado de ti, y no tengo cómo preguntarles por qué nunca lo hicieron. Tampoco mi primo Pancho, ¿de qué te puedo culpar? Perdóname a mí también, tía. Te deseo una vida tranquila, ya tengo el sitio donde pueda hacerte llegar mis noticias, prometo escribirte seguido para que sepas de mí”.

SANTIAGO DE LEÓN DE CARACAS

Juana Francisca no pudo evitar sentir dolor y pesar por la partida de Paraguachoa. Había visto a La Purísima y le cantó unas salves que solía hacer con su padre, y la nostalgia la embargó de tenso dolor. Sabía que nunca más volvería a regresar, ni a ver a su familia materna, y mucho menos, a la nueva tía. Se consoló al saber que tenía el recurso de las epístolas, incluso se dispuso a escribirle a sus hijos en Santiago de Tunja, Sevilla y Siena para contarles los recientes acontecimientos. Al fin y al cabo, también los guaikirí eran su familia. Incluyó en la lista a donn'Isabella de Médici y al padre Alonso de Mudarra, de quienes hacía algún tiempo no tenía noticias. Quería contarles que había recuperado el cuaderno y, en especial al padre Mudarra, que había disfrutado releendo las hazañas que había compartido con don Rodrigo en su juventud.

La carabela pasó cerca de Coche, y Juanica avistó las rancherías de los pescadores. Un rato más tarde, la embarcación dobló y miró a babor el faro derruido de Cubagua, estuvo toda la travesía contemplando su isla, y le pareció que en algún punto de su costa estaba la gitana Zita agitando su mano. Juanica le devolvió el saludo, y Rosalía, detrás de ella, la increpó impertinente, “¿A quién saluda, vuesarcé? Así no se despide de la isla, la vine a buscá para que vea las criaturas que están nadando en este otro costado, véngase”, pero Juanica no quería despegarse de allí, pues cuando la negra se le acercó, al voltear de nuevo hacia Cubagua no volvió a ver a Zita. Solo al faro que se iba haciendo más pequeño, conforme la nave se dirigía, viento en popa, hacia el poniente.

Al bordear la costa, la carabela parecía deslizarse suavemente. Todas las velas desplegadas le daban a la nave la certeza de que estaba completa y de que ese era el modo en el que una embarcación debía presentarse a la mar, al menos así lo pensaba Juana Francisca. La guitarrista sacó de su bolsillo la última carta que había recibido de Alonso Andrea de Ledesma, “*debéis recorrer la costa, y avistaréis el puerto de Nuestra Señora de Caraballeda. En cuanto vuestro capitán haya sido informado de vuestro destino, hará la parada correspondiente. En el folio adicional están las credenciales para que os conduzcan con seguridad a mi morada, para que compartáis vuestra estadía con mi familia*”.

El sitio de los caraca también era el de su estirpe, su familia le hizo las referencias, y así como llevaba una carta dirigida a las autoridades españolas, también llevaba unos amuletos para que los descendientes actuales de Charayma la reconocieran. De modo que,

llegado el momento del desembarque, se acercaron a la carabela fondeada unas barcazas conducidas por indianos de la zona. De inmediato, Juana Francisca se les acercó y los saludó en su lengua, tal como le había enseñado su tía Isabel, la cacica, y ellos, sorprendidos, le sonrieron y le devolvieron el saludo. En el puerto, la mestiza se puso en contacto con las autoridades, mostrando el salvoconducto de Ledesma. Una vez hecha esa diligencia, y como tenía que esperar a que llegara la caravana que la conduciría a Santiago de León de Caracas, se dirigió con su pequeña comitiva a los indianos con los que había hablado. Ellos le dieron indicaciones sobre un caserío cercano que llamaban Tanaguarenas, a poca distancia del puerto. Un pequeño carruaje los condujo hasta el lugar, y allí se presentó Juana Francisca como la bisnieta de Charayma y sobrina nieta del gran Naiguatá. En la pequeña poblada se encontraba de paso el cacique Naiguamaya, primo lejano de la mestiza, y le recibió los amuletos, luego de lo cual refirieron sus hazañas. Juanica no se sentía tan a gusto con estos indianos como con los de Paraguachoa y Cubagua, y lo atribuyó a que nunca se había imaginado, siquiera, que algún día tendría contacto con ellos. De parte de los caraca no había animadversión, entre ellos sabían cuál había sido el destino fatal de su tía, la cacica Isabel, y de su primo Francisco Fajardo. Y como había pasado algún tiempo, no había asperezas qué limar. Naiguamaya sí fue enfático en advertirle sobre los peligros de los piratas, y hasta se extrañó de que no hubieran avistado barcos de tenebrosa enseña negra en la costa, “es posible que hayan estado vigilando”, argumentó el jefe. De modo que, hechas las cortesías de rigor, la guitarrista buscó a sus acompañantes para regresar al puerto de Caraballeda.

Al llegar, una ordenanza de don Alonso Andrea de Ledesma los esperaba para conducirlos a través de la montaña y llegar a su destino. “Su Excelencia el capitán y alcalde emérito de Santiago de León de Caracas, don Alonso Andrea de Ledesma os espera en su estancia ubicada en las tierras del cacique Baruta, donde aguarda por Vuestras Mercedes”, anunció con tono marcial el oficial enviado. Doña Juana Francisca sonrió y les guiñó un mohín a sus sirvientes acompañantes. Hubo que repartir las bestias, y tanto a Diego de Vaca como a Rosalía les tocó hacer el recorrido a pie. El guía comenzó a conducir la caravana montaña arriba. De cuando en cuando, Juanica volteaba para observar la poblada abajo, miró más allá el sitio de Tanaguarenas y disfrutó el mar de azul verdoso más hermoso que haya visto jamás. Pensó que era posible que así se vieran todos los mares del mundo, pero se trataba de una vista desde las alturas, a medida que la caravana ascendía. En un momento determinado, los viajeros se adentraron tanto en la selva espesa, que del mar no quedaban ni los sonidos, ni las brisas, ni el chasquido de las

aves marinas. Solo bochorno y calor de trópico, entre las intrincadas enramadas. El camino se abría entre árboles fragantes, y Juanica sintió que el calor la abrasaba y la mecía. Rosalía y el soldado Diego de Vaca caminaban, y para marcar el compás de su andadura, empezaron a entonar cantos de ritmo constante. En un claro del bosque, por donde había una quebrada fresca, la tropa se detuvo para descansar. Había un puesto militar cercano donde la ordenanza debió firmar algunos folios, mientras el guía cambiaba las bestias. Los proveyeron de tres mulas más, por lo cual la esclava y el soldado pudieron proseguir sobre las bestias. Unas horas más tarde, emprendieron el viaje y llegaron hasta la cima de la montaña. Por una parte, Juana Francisca divisó la extensión del mar como nunca en su vida lo había hecho, y por la otra, estaba el poblado de Caracas, con las casas dispuestas en cuadrículas. El resto era también un océano, pero verde, y eran los verdes más variados que había visto en toda su vida. La ordenanza les ofreció mantas para cubrirse del frío, pero tanto Juana Francisca como sus acompañantes más bien agradecieron la frescura del clima, ya habían estado en tierras donde la temperatura tenía la costumbre de enfriar hasta los tuétanos. De modo que estar en la gélida cumbre de esa montaña, le parecía un regalo del trópico. “Estas son las encomiendas de don Gabriel de Ávila, Su Merced”, le informó el oficial. “Hay otros caminos para llegar a Santiago de León de Caracas, pero todos están cerrados o están bajo resguardo militar debido al constante asedio de los piratas. Debéis saber que en esta ciudad está la autoridad principal de la Provincia de Venezuela”.

Juana Francisca recordó las descripciones de su primo Francisco Fajardo y las de Alonso Andrea de Ledesma, y le dio la razón a Pancho, cuando le dijo que las palabras no eran suficientes para describir la belleza de los parajes. El poblado estaba erigido en el medio de un valle, rodeado de múltiples colinas, tantas, que parecía que hacia el sur se desplegaba una cadena montañosa. A lo lejos vio un río ancho y caudaloso que atravesaba la ciudad a todo lo largo, y múltiples ríos más angostos que llegaban a ese principal, “es el río del Guaire, Su Merced, podrá tomar baños en sus balnearios y pasear o pescar, como queráis. Sus peces tienen buena fama entre las cocineras, y se preparan buenos platillos con el producto de las siembras y de las carnes que se crían. Prosigamos”.

Juanica salió de su ensoñación y regresó a su mula. Sonrió al sentir dentro de sí una paz interior que la confortó. Tomó entre sus manos el medallón triangular, y ya no quiso cuestionarse si había sido cierto o no lo de la gitana Zita. El descenso fue atropellado, porque el camino estaba repleto de pedruscos incómodos. Después de tres horas, la caravana paró en el límite oriental de la ciudad que la quebrada Honda marcaba.

Se trataba de un río angosto pero caudaloso de aguas heladas y sobre el cual se había erigido un puente que a Juanica se le antojó como “primoroso”, acaso por los artísticos detalles en las maderas de las barandas. En la alcabala fueron requisados los equipajes y los viajeros. La ordenanza fue a dar parte a un puesto cercano, y de regreso venía acompañado por el mismísimo capitán don Alonso Andrea de Ledesma. Habían transcurrido treinta y siete años desde que se vieron por última vez, y ese era el día 4 de marzo del Año de Gracia de 1583.

“Seáis bienvenida, Su Merced doña Juana Francisca. ¿O aun puedo trataros de Juanica?”, “¡Por Dios, don Alonso! Mi pudor no me permite otro tratamiento que el distante”. Ambos no podían ocultar la emoción por el reencuentro, “finalmente habéis llegado a la Provincia de Venezuela, y a esta hermosa ciudad de Santiago de León de Caracas”. “Vosotros los conquistadores tenéis afición por Santiago”, “y vuestra afición por la música no os ha hecho asimilar que Santiago Apóstol es el santo patrono de nuestra Madre Patria España, ¡Viva el Rey don Felipe II!”, y los vítores de respuesta resonaron por todas las adyacencias. “He de deciros, mi bella Juanica, que tenéis el mismo semblante de vuestra juventud, los años no han pasado por vuestra vida, a fe mía”, y la verdad es que Juana Francisca, de casi cincuenta y tres años, continuaba luciendo joven y lozana. El periplo por La Margarita y Cubagua solamente habían oscurecido un poco más su tez, pero su cuerpo continuaba fresco como si no hubiera pasado la veintena de años, “si vierais a mi Francisca, ¡parece vuestra madre! Siguiendo vuestras instrucciones, os he hecho construir una casona al sur de la Plaza Mayor, allí podréis estableceros con toda comodidad. Y cuando lo deseéis, vendréis a mi estancia en las tierras del cacique Baruta. Allí está mi familia y siempre habrá un lugar para vos”.

La casa de Juana Francisca en Caracas estaba a unas cinco cuerdas de la Plaza Mayor, en los nuevos ejidos del sur. Tenía una sola planta, pero era amplia y fresca, y a lo lejos podía distinguirse el murmullo del río Guaire. Alonso Andrea la había mandado a construir en medio de árboles frutales, y con huertos para la siembra y granjas para criar pollos y cerdos. También tenía una pequeña caballeriza y caminerías adornadas con flores. “Esta es una casa muy hermosa, me gusta este amplio salón. Es precisamente lo que os había pedido, mi querido Alonso, acá podré convocar a los vecinos para escuchar música, y para enseñar a los jóvenes que se interesen en las artes de la guitarra y la vihuela, será muy grato”, “mirad, Juanica, tengo el honor de entregaros la guitarra de Pancho. La había guardado con mucho celo para vos, creo que habrá que cambiar o ponerle las cuerdas, es mejor que vos la conservéis”. Juanica abrazó la guitarra como si de su primo

se tratara, la acarició, la olió, “os prometo, guitarrica de Pancho, que os encordaré, os templaré y os arrancaré los secretos de nuestro primo”, y todos celebraron la gracejada, que fue aprovechada por la esclava Rosalía cuando entró al salón llevando un curioso instrumento redondo, bellamente tallado con símbolos desconocidos. No era un tambor, era una caja de resonancia y sobre la tapa tenía ajustadas unas varillas de metal dúctil, “mis ancestros de África lo llaman *k'leimba*”. Rosalía comenzó a tañerlo y la estancia quedó envuelta en una dulce magia, era un sonido de agua goteando, cantarín y rítmico, y la mujer se movía como si fuera parte del instrumento, una danza acompañada, tierna y sensual. Juanica no se resistió y tomó su guitarra para seguir la música de Rosalía, y el dúo entretejió una melodía extraña y fascinante a la vez, los puntos de la guitarra o los leves rasgueos se unían a las gotas rítmicas del metal, y no hubo quien se resistiera al embrujo de la mestiza y la negra.

Lo que más le gustaba a Juanica de su nueva casa, es que esta sí era de su propiedad, pues antes había vivido en la de sus padres, o en la de doña María de la Candelaria, en la de donn'Isabella, o en la casona Carvajal de su hija, y ahora sí sentía que finalmente podía construir un hogar, un sitio donde poder recibir a sus familiares cuando la fueran a visitar. Recorrió todo el lugar y en seguida dispuso a Rosalía y al soldado Vaca en sus respectivos aposentos, junto a los demás esclavos que Alonso Andrea le había llevado, Augusto, Mariano, Manuela y Teresa. Juana Francisca contempló la fachada de su casa, una sola planta, con tejas de arcilla, pintada de blanco al igual que el resto de las casas que había visto, con ventanas amplias de alféizares generosos. El techo era tan alto como el de las casas en Cubagua, pero a diferencia de las de Nueva Cádiz, las de esta ciudad estaban hechas con mejores materiales, lucían de mejor calidad, “es probable que en Cubagua hayan usado conchas marinas para engrosar los muros”, supuso Alonso Andrea, “lo que pasa es que los fundadores de Santiago de León han querido que las casas tengan aires señoriales, el aire límpido parece que lo reclama”, agregó. “Solo le falta algo, mi estimado Alonso, me gustaría mandar a traer un par de cipreses para colocar uno a cada lado de la entrada. Sí, es un símbolo de hospitalidad, me dijo mi madrina. Nunca advertí la presencia del par de árboles hasta que entré en el palacio de donn'Isabella de Médici en Florencia, donde también había un par. Mi madrina me dijo que ella misma se lo había recomendado porque era el modo de indicarle a los viajeros que en esa casa siempre habría solaz, alimento y descanso, y eso quiero hacerlo en mi propia casa, que será conocida como la casona De La Palma y Rojas”.

Doña Juana Francisca se dedicó a escribir a Sevilla solicitando un par de cipreses para plantarlos en su entrada. Entretanto, la guitarrista se presentó a sí misma con las familias de Santiago de León de Caracas, y las invitó a sus veladas musicales. La casona De La Palma y Rojas comenzó a recibir niños y jóvenes deseosos de aprender a tañer la vihuela y la guitarra, y Juanica les enseñaba con paciencia y esmero. De igual forma, instruyó a Rosalía en el arte de torcer tripas de animales para ponerlas a secar y hacer las cuerdas. Los árboles no llegaban, y Juana Francisca volvía a escribir. De tanto en tanto, con el transcurrir del tiempo, la guitarrista constataba que no llegaba su pedido, y por sugerencia de don Alonso Andrea, volvía y volvía a escribir pidiéndolos, “que son árboles que simbolizan la unión de los cielos con la tierra, que de ciprés fue hecha el arca de Noé, que la cruz de Nuestro Señor Jesucristo y las columnas del templo de Salomón eran de ciprés, pero nada que los convenzo, Alonso, ¡ya no tengo argumentos para seguir inquiriendo por mis dichosos árboles!”, y dejó de hacerlo. Pensó Juanica que nunca vería los árboles de sus sueños a la entrada de su casona.

La mestiza ideó una especie de representación musical para compartir con los vecinos. Rosalía preparaba viandas dulces, y en especial, una aromática y exquisita bebida hecha con las semillas de un fruto llamado cacao, y que los asistentes a las veladas celebraban con brindis eternos. En esas representaciones, la guitarrista se colocaba una corona de flores de azahares, y entraba en el recinto de la música presentándose a sí misma “soy Juana Francisca, la trovadora, os traigo música y hazañas”, el rasgueo de la guitarra daba inicio a la delicia musical con obras de don Rodrigo Alvar, Mudarra, Fuenllana, Le Roy, Gorlier, Morlaye, entre otros, e incluso con obras de la propia Juanica, entre las que figuraba el romance *Villa de San Francisco* en honor a los recuerdos de su primo Pancho sobre las descripciones que hacía, y la pavana y gallarda de Los Cipreses, que solía tañer la guitarrista para suplir la ausencia de los árboles que quería ver en la entrada de su casa.

Pero nunca se sabe cómo han de terminar las historias, y la de los cipreses tuvo un final desconcertante. Amanecía el 12 de septiembre de 1585, el cumpleaños número cincuenta y cinco de doña Juanica, cuando el soldado Vaca entró corriendo a la casona y despertando a todos, “¡doña Juanica, Su Merced tiene que venir!, ¡Rosalía, Augusto, Mariano, vengan todos a la huerta principal, están trayendo unos árboles!”. Más de cincuenta cipreses venían en los brazos de un centenar de esclavos que resollaban de cansancio, y al frente de tal procesión, un mensajero de la gobernación de la provincia, “Su Merced doña Juana Francisca Rojas de La Palma, tenga la bondad de apersonarse en

persona”, y Juanica salió desconcertada, sin arreglarse del todo como lo mandaban las normas del convivir. Lo que sus ojos veían no tenía ni pies ni cabeza, “¿qué son estos árboles?”, “Su Merced los mandó a pedir a Sevilla. Al parecer, Su Merced hizo la petición tantas veces, que en Sevilla se tomaron en serio sus necesidades arbóreas, mi señora. El teniente gobernador don Luis de Rojas y Mendoza desea que los árboles sean plantados con toda celeridad que el caso amerita, en sus tierras y den frutos y crezcan”, y conforme el mensajero leía su proclama, los esclavos iban dejando una pila de cipreses tan alta como la encomienda de Gabriel de Ávila.

“Por favor, soldado Vaca, Rosalía, organizad a nuestros hombres para que planten los cipreses en todas las tierras alrededor, integradlos, y dejad dos, los más hermosos que vuestros ojos juzguen, para que los coloquéis a cada lado de la entrada principal de la casona”, las órdenes de Juana Francisca fueron cumplidas, y en menos de una semana se estaban erigiendo los siempre verdes árboles de frescos aromas, ubicados entre las plantas del lugar. Tan famoso fue el acontecimiento, que, a partir de ese momento, el hogar de Juanica fue conocido como la casona de Los Cipreses.

Doña Juanica solía intercambiar correspondencia con sus familiares. Llegó incluso a recibir cartas de don Miguel de Cervantes, quien le contaba sobre las aventuras vividas, de modo tan apasionante, que la mestiza recordaba las hazañas escritas por su padre. Parecían acontecimientos surgidos de su imaginación. En varias le llegó a confesar el deseo intenso que lo abrasaba por ir a las Indias, y Juanica lo alentaba, describiendo los parajes hermosos y los frutos deliciosos con los que la tierra bendecía a los lugareños. Así fueron pasando varios años, y en 1590 arribó a la casona de Los Cipreses una visita tan grata como inesperada: doña Marianela, don Guillermo y las hermosas señoritas Mina y Juanita, “hemos venido a acompañaros, madre querida, mi marido ahora es coronel y ha venido a ponerse a la orden de los superiores en esta provincia, y si la providencia nos bendice, también desea probar con el comercio de mercancías. Hemos dejado Santiago de Tunja, con mucho pesar para todos nosotros. El padre don Juan de Castellanos os ha enviado este paquete, creo que son cartas y libros, ya tendrás con qué distraerte con sus lecturas. Él os envía todo su cariño y bendiciones”. Pero las sorpresas no acabaron allí, porque a las dos semanas arribaron también doña Ximena y don Lope, con sus jóvenes

hijos Isabel y Gil Sancho, y la algarabía de los ahora jóvenes casamenteros le dio color y alegría a la casona caraqueña.

De los cuatro nietos de doña Juanica, solo Juanita, Juana María, demostraba una gran disposición para la música. En Santiago de Tunja había tenido la suerte de contar con maestros que la habían instruido bien, y le demostró a su abuela cuánto había avanzado en la guitarra y la vihuela. “Esta moza es muy avezada, sin duda, de seguro heredaréis las guitarras de la abuela”, decía con sorna Gil Sancho. Gracias a las veladas musicales frecuentes en la casona de Los Cipreses, los jóvenes comenzaron a conocer a otros de su edad, y pronto hubo cruces de miradas, carrillos sonrojados, misivas que iban y venían. Los yernos de Juanica se integraron a la sociedad, y tanto el coronel Carvajal como el doctor don Lope eran parte importante de la ciudad. “Ya es tiempo de que conozca a vuestra descendencia, mi querida Juanica”, exclamó don Alonso al arribar con su familia a Los Cipreses una tarde que prometía duelo de guitarras. Doña Francisca, esposa de don Alonso, entró con la mirada adusta y altiva. En realidad, no era de su agrado la confianza que su marido prodigaba a la mestiza, pero se tranquilizó al ver que la guitarrista estaba ocupada con la llegada de su prole y con la organización de sus ya famosas veladas musicales. Con los Ledesma vinieron los hijos menores, Luisa y Tomé, de nueve y diez años, respectivamente, “he acá mis pequeñuelos, id a corred por los campos”, y en seguida salieron en una carrera. Rosalía no hacía más que ver la cantidad de gente que se había congregado, y aún faltaban los asistentes a la velada de esa noche. Su ama le ordenó que arreglara aposentos para todos, y en eso estaba atareada junto con otras dos esclavas. No obstante, sintió la presencia de su antigua señora, y, en efecto, Marianela se le acercó, “ingrata, con seguridad nos habrás olvidado”, “no, vuesarcé, vusé sabe que no es posible, yo a mis niñas las he querido mucho y estoy contenta de volverlas a ver. Mire, yo tengo un tripón de tres años, es fuerte y va a ser muy bueno para los oficios”, “ah, negra maldita, yo no quiero vuestro hijo, a ese lo debéis criar vos para que sea un esclavo como Dios manda. Traedme mi bebedizo favorito”, “ya lo traigo, vuesarcé”. Se trataba de un cocimiento medicinal, en apariencia, que hacía que las jaquecas que padecía Marianela se le aliviaran. Juanica observó de lejos el movimiento y se puso en guardia. Ya le preguntaría a Rosalía de qué se trataba todo aquello. Los demás asistentes a la velada fueron pasando y todos conducidos al salón de música. Esa noche tenía de especial el dúo y el duelo de las Juanas, dos generaciones de guitarristas que prometían rememorar lo que solían hacer don Rodrigo Alvar y su discípulo Alonso de Mudarra. Guillermina Aldonza se sentó cerca de un guapo oficial de apellido Ramírez,

mientras el soldado Diego de Vaca no dejaba de fascinarse con Isabel, a pesar de que el capataz de doña Juanica no creía reunir las credenciales para pretender a la hermosa doncella. Lo primero que hizo Juanica fue cederle la palabra a su hijastra Ximena, quien se puso de pie frente a la audiencia para anunciar “que este salón será dedicado a la memoria de mi padre, el maestro don Sancho de la Palma, notable músico sevillano, y por este motivo, develaré este retrato que he traído para que presida los sucesivos encuentros musicales que han de tener en este recinto”, y se dirigió a la pared detrás del lugar que fungía como escenario para quitar la tela que cubría un inmenso cuadro donde estaba don Sancho tocando su vihuela en un jardín. Las facciones del músico lo reproducían de una manera tan fiel, que Juanica y sus hijas emitieron sonidos de sorpresa. El rostro del vihuelista miraba hacia su derecha con una mezcla de candidez y emoción, y en su boca se dibujaba una sonrisa que definía con precisión su carácter. A la izquierda de don Sancho se podía distinguir el palacete de Tarifa en Sevilla, y a su derecha estaba el Guadalquivir, con naves en perspectiva y al fondo. Varios pájaros revoloteaban en las lejanas márgenes del río sevillano, y en la orilla se podía percibir a una hermosa guitarrista mestiza que miraba con devoción al protagonista del cuadro. No cabía duda de que el artista también había captado las facciones de Juana Francisca, quien con su guitarra en la mano homenajeaba a su marido. Delante del palacete y al costado del vihuelista, un árbol de olivo recordaba los placeres del buen comer de los que era famoso don Sancho, así como los racimos de uvas jugosas que estaban depositadas sobre una fuente. El músico lucía ropas de gala, y destacaba el cuello en gorguera y la inseparable boina verde que siempre distinguía a don Sancho, sobre todo cuando hacía música para los invitados. A Juana Francisca le conmovió muchísimo el detalle de la boina porque ella estaba convencida de que las personas no advertían el uso que hacía su marido de ese aditamento, y agradeció a su hijastra que el retrato se colocara en ese recinto dedicado a la música y, ahora, a su marido fallecido. La música de esa noche, entonces, fue un homenaje al célebre vihuelista.

Los amoríos de los nietos de Juanica prosperaron. Ella consintió que Diego de Vaca pretendiera a Isabel, y tuvo que persuadir al doctor don Lope de Alba de que el joven era trabajador y prometía futuro. No solo estaba al servicio de ella, sino que Diego se interesaba en el comercio de bienes, sobre todo, en la importación de especies vegetales, pues desde la llegada de los cipreses, y viendo que hubo muchos más interesados en la traída de árboles que no eran naturales del valle del Guaire, el soldado entró en contacto con proveedores tanto de África como de otras partes del Nuevo Mundo,

y así surtieron otras variedades vegetales, no solo árboles, sino flores, frutales y hortalizas. Diego de Vaca era un emprendedor, pero solo tenía un pequeño defecto: la mayoría de las esclavas de la zona le habían parido hijos, parecía que el militar era algo aficionado al yacer, y por el mismo camino transitaba Gil Sancho, no había moza que no pretendiera, y ya varias esclavas estaban a la espera de vástagos del hijo del doctor. El militar Ramírez y Guillermina Aldonza celebraron su matrimonio en la Iglesia Mayor. Por desgracia, a Juanica no le permitieron participar de las liturgias, como “maestra de capilla”, por ser mujer. No hubo argumento que valiera, ni tampoco el testimonio de su vida y de haber estado con su padre en los oficios que se celebraban en Nueva Cádiz. De modo que la mestiza tuvo que ocupar su lugar entre los bancos de la concurrencia, e incluso, fue ubicada en unos asientos posteriores porque la gente había oído decir que la señora de la casona de Los Cipreses era una mestiza y no una blanca de orilla. Peor aún, era una dama que sostenía ideas liberales para la época, y las damas de mantilla no hacían más que santiguarse, “¡cómo se ve que estas hipócritas no conocieron jamás la gloria de Nueva Cádiz y de sus perlas!”, clamaba la guitarrista.

Dos años después, don Alonso Andrea de Ledesma volvía a visitar a Juanica, pero a darle una de las noticias más tristes: había enviudado. Su mujer, doña Francisca Hernández Mateos, venía sufriendo de una enfermedad incurable, y ni los esfuerzos del doctor de Alba pudieron consolar las dolencias de la pobre matrona. “Ay mi Juanica, somos dos viudos, ¿qué vamos a hacer?”, “¿Su Merced me está proponiendo matrimonio?”, “Si quieres, con gusto me caso con vos, mi Juanica, mi corazón siempre ha ardido de amor por Su Merced, y vos lo sabéis, ¿o es que habéis olvidado nuestros amores en El Manjar?”. “Ah, mi querido Alonso, es muy tarde, ya es muy tarde para hacer de chiquillos. El matrimonio es un asunto de jóvenes. Venid, mirad la guitarra de doble bordón que he ideado. ¿No os parece un buen invento? Escuchad como suena. Es excelente para golpear, oíd, estos golpes se hacen de mejores modos que con la guitarra encordada con prima. No, no estoy huyendo de vos, solo deseo distraeros, hablemos de música, escuchemos música, que para las almas acongojadas nada mejor que los sonidos con los que podemos ahogar las penas. Mirad a mi hija Marianela, cada día la veo más desmejorada, no sé si es la melancolía o la acritud de su carácter”.

En efecto, Marianela dependía de los bebedizos extraños que solía prepararle Rosalía. Una tarde, Juana Francisca apareció en el antro de los fogones, donde Rosalía solía cocinar. “Decidme, Rosalía, ¿qué son esos brebajes que le das a tomar a Marianela?”, “¿Vuesarcé no sabe? Vuestra hija de vusé no duerme jamás. Ella no duerme, vuesarcé, por eso le dan esos males de la cabeza que no la dejan dormir, o porque no duerme le dan los males, ya no lo sé”. Y le explicó que hacía una especie de cocimiento con yerbas traídas de las montañas y pimienta. “Yo solía saber de potajes curativos Rosalía, pero haber vivido en Europa y después de la muerte mi madre, algo se murió dentro de mí, y no quise nunca más hacer ese tipo de preparados. Ya debo haber olvidado esas cosas. Mi tía Isabel y mi madre eran expertas curanderas. Ahora que veo a mi hija tan enferma, quisiera recordar los preparados que hacíamos”, “Vuesarcé, lo de su hija no es mal de vusé, es mal de sangre de ella, yo sé lo que le digo, y el señor doctor don Lope tampoco lo sabe, con todo y su ciencia y sabiduría”.

Al mes, el ahora coronel Carvajal recibió unas nuevas órdenes según las cuales debía trasladarse nuevamente, pero esta vez al Virreinato del Perú y ponerse bajo el mando del virrey García Hurtado de Mendoza. Esta noticia conmocionó a la familia, sobre todo porque el delicado estado de salud de Marianela preocupaba a doña Juana Francisca, sin embargo, notó cierta mejoría en el ánimo de su primogénita al saber de las noticias del traslado, y supuso que sus males debían estar asociados al clima de Santiago de León de Caracas, peor aún: no quería vivir bajo el mando de su madre, pues quería tener el poder de comandar su propio hogar. Con estos inminentes cambios, los esposos De Alba también decidieron que era el momento de retornar a Sevilla, pues había asuntos profesionales que el doctor tenía que atender. En el transcurso de dos meses, la vida de la guitarrista dio un giro radical. Incluso, su nieta Guillermina también se iría con sus padres, porque su marido, el alférez Luis Alfonzo de Ramírez, había sido puesto al servicio del coronel Carvajal. Solo quedarían en Santiago de León las nietas Isabel, ahora esposa de don Diego de Vaca, y Juana María, la rebelde, que quería permanecer al lado de su abuela para aprender todo lo que pudiera del arte guitarrístico y vihuelístico.

“Mis queridas nietas, creo que aceptaré el ofrecimiento de don Alonso para pernoctar un tiempo en sus tierras de Baruta. Isabel, vos podréis quedaros en la casona de Los Cipreses y regentarla mientras yo esté por allá, y vos, Juana María, vendréis conmigo. Rosalía cuidará de Isabel y de su bebé que está por nacer. Soldado Vaca, ahora sois de mi familia, así que estaréis al mando de todo por acá, os conmino a que respetéis mi morada con buen juicio y buen tino”, y don Diego de Vaca entendió el mensaje.

El carruaje siguió el camino hacia el oriente y bordeando el caudaloso río Guaire. De cuando en cuando, y a petición de Juana María, descansaban en los balnearios de los márgenes. El auriga llegó a una angostura del río sobre el que había un puente colgante por donde pasaron. Hubo temor porque el carruaje se movió de un modo tal que parecía voltearse. Por fortuna no fue más que un susto, y el carro volvió a emprender el viaje por los caminos que se abrían entre leves y verdes colinas. La brisa mecía los pastizales de las grandes sabanas que se extendían por esa parte del valle y al pasar entre las espigas producía notas musicales. Juanica recordó el paso de la encomienda de Ávila donde también escuchó al viento aullar entre los árboles, en especial cuando el carro doblaba por las picas de la montaña. Acá el sonido no era tan intenso, pero sí grato y reconfortante. Tanto, que las Juanas se durmieron mientras el carruaje se desplazaba entre la maleza y los arroyos en dirección al sureste. A media tarde llegaron a la parte baja de la pequeña montaña que alojaba la encomienda de don Alonso. En una alcabala, fueron requisados y un correo les transmitió las recomendaciones de don Alonso, “en la noche, el camino se torna muy oscuro y está cercana la hora del poniente, solo podréis contemplar ciertos abejorros que prodigan luces, pero no son diestros para iluminar con suficiencia y secuencia de modo que pudierais movilizaros sin reparos, por lo que mi capitán os suplica que os quedéis en la posada del frente, donde la ama Ceferina os atenderá. Al amanecer podréis subir sin inconvenientes a Baruta”. Así lo hicieron, agradecidas por la hospitalidad de la ama Ceferina, quien les convidó un suculento platillo elaborado con ingredientes “de allá de España y de acá del Nuevo Mundo”, dijo con una amplia sonrisa, “cocinamos estos pasteles de maíz dentro de estas hojas de plátanos traídos de las islas Canarias, y les ponemos carnes de acá, aceitunas, zanahorias y alcaparras de allá”, Juanica recordó los bollos circulares de *arippa* que solía comer en Cumaná y El Manjar, y la ama Ceferina le dijo que con toda seguridad se trataba del mismo cereal, “por la mañana, cuando os levantéis, acudid al huerto cercano para que veáis los cultivos del maíz y las mazorcas. Los indios lo usan mucho, y hemos visto que es nutritivo y satisfaciente. Al capitán Ledesma le gusta este platillo de allá y de acá”.

Un gallo, dos gallos, otros más. Cercanos, a la distancia, graznar de loros y guacamayas, pajaritos irreconocibles, la mañana se llenó variados cánticos, como un coro polifónico ante una obra de Antonio Caldara, recordó Juanica. Un solista gorjeó

largamente, recibió tres respuestas, otros pitaron como si se tratara de un canon a tres o cuatro voces. Desde la ventana de la posada de la ama Ceferina, el cielo se pintaba desde el azul intenso hacia el oeste, e iba aclarando en tonos rosa, naranja y blanco, conforme la vista recorría. Como el sol todavía no había aparecido, Juanica miró hacia el norte y reconoció la descripción de Pancho, cuando le aseguraba que las montañas se veían azul intenso, y que los verdes se iban descubriendo a medida que el astro subía, y así fue. “Abuela, esos colores son como la música, os podría jurar que siento el sonido de la mañana como si se tratara de una fantasía tañida en la guitarra”, le susurró su nieta detrás de su hombro, y el jadeo de asombro reconfortó a la guitarrista. Ambas concordaron en que la bóveda celeste era más profunda en esas latitudes.

Después del desayuno, un guía condujo a las Juanas hacia Baruta. Si bien la cuesta no era tan alta, el camino empinado dificultaba la caminata. Juanica se volteaba a mirar y pudo ver el valle del Guaire por otra vista diferente a la de su llegada. No distinguía las casas de Santiago de León, pero sí avistó caseríos y rancherías cercanas a los arroyos y quebradas. Distinguió a lo lejos algunas lavanderas que acompañaban su rítmica faena con unos cantos, y quiso ser pintora para plasmarlas. Vio a los campesinos arando los campos y a jornaleros quién sabe de qué oficios yendo de un lado a otro, cargando pesados haces de espigas. A medida que subían, las montañas del norte eran más majestuosas, señoreaban el valle como si se trataran de majestades reales. Las mujeres y sus acompañantes llegaron a una cima, y los bambúes en las orillas le taparon la visión a Juanica. Era un tupido túnel, fresco y cantarín, y en las partes cercanas al suelo, se podían avistar pequeños caños, y Juanica pensó en las flautas de pan que había visto en Europa. Al rato llegaron a un pequeño caserío, más informal que Santiago de León de Caracas e infinitamente más grato. Juanica se sintió relajada no más llegar, a pesar del cansancio por el esfuerzo de la subida, sonrió y sintió el frío húmedo en sus huesos. Se ajustó la mantilla y se dio vuelta para observar a don Alonso, mucho más flaco de lo que lo recordaba la última vez que lo había visto. “Parecéis de bambú”, bromeó Juanica, y don Alonso no quiso reprimir un sentido abrazo a su amiga de toda la vida. Alonso se veía cansado y envejecido, “y vos seguís siendo una moza. Sois como la hermana de vuestra nieta. Debisteis haber dejado que os subieran cargadas, pero veo que llamarse Juana y poseer tanta fuerza vital es una y sola cosa”, ambas Juanas rieron, porque si bien es cierto Juanica no aparentaba tener los sesenta y tres que llevaba a cuesta, tampoco era para lucir la veintena que florecía en Juana María. “Pequeña Juana ¿no habéis encontrado en estas tierras algún mozalbete que os haga suspirar de amor?”, la joven denegó con fuerza y le

dijo que si quería a alguien a su lado, prefería que fuera músico, “no son los hombres de armas los de mi agrado, y percibo que estas tierras están infestadas con ellos”, don Alonso rio de buena gana, “ya veréis, acá en Baruta hay al menos un par de mozalbetes dispuestos a enamoraros, con armas y con vihuelas, yo mismo me he encargado de instruirlos, aunque confieso que no soy tan diestro como vuestra abuela”.

En la casa de don Alonso Andrea de Ledesma, los sirvientes recibieron a las visitantes, las condujeron a una habitación para ambas, así lo habían querido las dos. Era muy amplia, con dos ventanas que daban hacia el exterior. Juana María abrió una de ellas y le gustó que desde allí podía divisar parte del paisaje que habían estado disfrutando durante su travesía. Por la otra ventana estaba la calle que daba al frente de una plazoleta y a la capilla de Nuestra Señora del Rosario. Se trataba de una pequeña ermita, parecida a la que había acogido a La Purísima en el valle del Espíritu Santo, en Paraguachoa, le describió Juanica a su nieta. La habitación tenía dos camas, dispuestas perpendicularmente, y en el rincón interno de estas, había sendas sillas con atriles y mesas para la música. Ambas se miraron como dos niñas traviesas, y sin mediar palabras sacaron las guitarras de sus estuches y en un santiamén estaban llenando de música el recinto, incluso, la música salía por las ventanas y llamaban la atención de los vecinos, muchos de los cuales se detenían ante la ventana de la calle para deleitarse con lo que parecía ser el primer concierto de Baruta.

“Mis adoradas huéspedes, me veo en la obligación de anunciaros que nuestros vecinos demandan música, y como os han escuchado, tendréis que hacer veladas. Para mí será un honor y un placer. Me gustaría que examinarais la casa, para que halléis una esquina o un salón que sea de vuestro agrado. Mis sirvientes obedecerán vuestros requerimientos”, las Juanas no se hicieron de rogar, y de inmediato exploraron la casa. No era tan grande como la de Juanica en Santiago de León de Caracas, pero vieron que el salón contiguo a la entrada de la vivienda tenía la comodidad para convertirse en un buen recinto para la música. Se lo comunicaron a la servidumbre, y de inmediato movieron muebles, tapetes y acomodaron todo para que hubiera una especie de escenario ubicado en la esquina del fondo, y se dispusieran las sillas, sillones y sofás en los alrededores. Las mesas fueron colocadas contra las paredes, sobre las que se colocaron unos candelabros, los más hermosos que las Juanas hubieran visto, “forman parte de una recompensa por mis servicios”, aseguró Ledesma.

En menos de una semana, los pobladores de la encomienda asistieron a la casa del fundador, y desde ese momento, y dos veces a la semana, las Juanas, juntas o por

separado, brindaron música a los baruteños. En efecto, había dos mozos bastante aficionados a la vihuela. Comenzaron a frecuentar la vivienda, y Juana Francisca los instruyó y mejoró el modo de tañer el instrumento. En poco tiempo, Luis Felipe de Andújar y Javier Hernando del Toro se integraron a las veladas, y con las Juanas enriquecieron la oferta musical de la semana. De cuando en cuando, Rosalía enviaba las cuerdas que torcía y secaba en Santiago de León de Caracas. El mensajero traía las cuerdas y se llevaba todas las tripas de los animales que se consumían en Baruta. Nunca había habido tal producción de cuerdas, y esta situación también la aprovechó don Diego de Vaca para comerciar el excedente de cuerdas entre los diletantes caraqueños.

Entre velada y velada, Alonso y Juanica se acercaron más. Pasaban horas conversando, a veces hasta el amanecer. Juanica le relataba sus aventuras, sus viajes, lo hacía con tal vehemencia, que Alonso sentía que Juanica había dejado hacía mucho tiempo atrás la melancolía con la que la conoció. Juanica no solo era una excelente guitarrista, también narraba con pasión. Alonso se maravilló con la recuperación del cuaderno y de las alhajas. “Mirad esta perla, fue un regalo de Pancho. Yo le prometí que siempre cuidaría de ella, y fue lo que más lamenté cuando la perdí. Me fue robada por los piratas, pero de un modo inexplicable, la gitana Zita me la devolvió en el faro de Nueva Cádiz, y la verdad, nunca le pregunté por qué había recuperado la perla, pero a fe mía que no pudo rescatar el resto de mis tesoros contenidos en el baúl. Si observáis con detenimiento, es una perla en forma de guitarra, y no es nada más su forma, sino su color de madera, como si en vez de nácar fuese de leña”. “Contadme más, Juanica, contadme”.

El día del cumpleaños número trece de Juana Francisca hubo una gran fiesta en Nueva Cádiz, tan espléndida, que años después sería recordada como uno de los más grandes acontecimientos de aquellas tierras. Amenazaban los piratas, luego de la devastación. La reconstrucción de Nueva Cádiz fue muy lenta, y casi con desgano: la aparición de nuevos ostrales hacia las tierras de occidente auguraba el lento abandono de lo que fue la pujante metrópoli perlífera. No obstante, los Rojas quisieron celebrar la llegada a la pubertad de Juana Francisca, de acuerdo con la tradición de los nativos. De Paraguachoa vinieron los parientes maternos de Juana Francisca, y con ellos la tía Isabel, la cacica, y su primo Francisco quien ya se había convertido en un mozalbeta fuerte y bien parecido, instruido en las armas y artes militares por su padre, el coronel Fajardo.

Para la ocasión, el maestro Rojas, ayudado por su esposa, había estado adiestrando a los mozos sobre algunos bailes, pavanas, gallardas, bransles, como los que se estilaban en la península. El maestro Rojas se aseguró de que cada uno bailara correctamente al son, e iba mostrando los modos de conducirse por el salón, y en estos asuntos doña Aldonza le demostró tanto a las damas y a los caballeros, fuesen blancos como indianos que la nobleza obliga. Fueron varios los ensayos, que involucraron a todo lo mejor de Nueva Cádiz: el alcalde y su mujer, el teniente de la aduana, el comerciante mayor de las perlas, el tabernero y el banquero, todos con sus parejas. El soldado Juan de Castellanos intervino desde el punto de vista musical. Incluso, no pocos indianos se sumaron al baile, tal vez de un modo algo torpe, pero era como si en sus pasos quisieran remedar movimientos de extrañas danzas desconocidas para los españoles. El maestro Rojas tocaba la guitarra, mientras Castellanos llevaba el compás con un tambor. Rojas fue guiando sobre los modos de moverse con una pavana, agitado de calor, sofocado, iba de aquí para allá, disponiendo las entradas, vueltas y reverencias. Castellanos no paraba de pulsar, *pam paaaa um pam tatatata*, y con rítmica cadencia y vuelta y vuelta, vuelta, un dos, tres.

Para el día de la fiesta amaneció el sol con una fuerza inusitada. Aun se sentía en el ambiente el fresco heredado de la noche. Bandadas de alcatraces recorrían el cielo despojado de nubes. Juana Francisca se levantó, salió a la calle y se dirigió presurosa hacia la costa sur de la isla. Desde allí divisó la tierra firme del otro lado, intuyó la península de Araya y avistó a lo lejos la carabela que solía traer con frecuencia el agua dulce, las provisiones, el correo y los encargos de los neogaditanos. Para ese día en particular, Juanica se había prometido a sí misma encontrar una perla especial. Se sumergiría con su primo Francisco y tomaría la ostra más bella que hubiera en ese momento. Se dirigió a la playa de los pescadores de perlas, y sin esperar a Francisco, se descalzó y lentamente se sumergió en el agua fresca. Braceó hacia donde estaban los pescadores, se coló entre ellos, suspiró con fuerza y se llenó de aire salobre para sumergirse en las profundidades del mar de las perlas. Buceó por unos segundos, impulsada por su fuerza. Abrió los ojos y miró el fondo del arrecife repleto de madreperlas. Entonces, sin pensarlo mucho, estiró la mano y agarró una, pero tal fue el desespero, la premura que tenía por tomar la ostra, que no pudo asirla. Juana Francisca sentía que perdía el oxígeno que contenía en sus pulmones, se sintió invadida por una sensación enrarecida, el campo visual se le fue cerrando, sin embargo, no quería dejar de

darse su propio regalo, su perla significativa de la entrada en la edad juvenil, mucho menos cuando esta actividad era para ella de lo más normal: había crecido pescando perlas, y justo ese día tan emblemático, sentía que no lo iba poder lograr. Estuvo a punto de desistir, cuando frente a su madreperla escogida pasó veloz la mano de Pancho, arrancó del lecho marino la concha, sujetó con la otra mano el antebrazo de Juana Francisca y ambos emergieron rápidamente a la superficie. Juanica casi tragó agua junto con la bocanada de aire que desesperadamente necesitaba, ella tenía la rara sensación de que había vuelto a nacer. Pancho la miró sonriente, como siempre lo hacía desde que eran niños, y con una mezcla de candidez y picardía, se acercó al rostro de su prima y le dio un suave beso en los labios. La doncella sintió que definitivamente ya se había hecho mujer y que la pesca de perlas ya no era para ella. Francisco abrió la madreperla, sacó un raro ejemplar con forma de pera a la que le sobresalía un extraño pico. “Parece una guitarra”, le dijo Pancho. Enjuagó la perla barroca entre sus dedos, y se la puso en el centro de la palma de la mano a Juana Francisca: “en tus manos te entrego este casto tesoro”.

“¡Taita Ledesma, taita Ledesma!”, venía por el camino vociferando Chareme Ripano, “¡taita Ledesma!”, don Alonso salió de la casa, en mangas de camisa y estupefacto por los gritos destemplados de Chareme. “¿Qué ocurre, criatura de Dios, por qué gritáis de ese modo?”, “taita, taita, vienen los piratas. Vienen los piratas holandeses a saquear Santiago de León de Caracas, vienen por la montaña de Guarará Ripano conducidos por un traidor, taita Ledesma, vienen por el sendero de los indios”. Chareme Ripano era de los indios que habitaban en los bosques de la encomienda de Gabriel de Ávila. Su gente había visto movimientos extraños de embarcaciones ilegales que se acercaban por la costa oeste de Nuestra Señora de Caraballeda. Eran cinco o seis embarcaciones, con artillería, y posiblemente para ese momento ya habían tomado los poblados de la costa. El jefe Naiguamaya había mandado a avisar a Juana Francisca y a don Alonso Andrea que las intenciones de los piratas eran saquear y devastar a la ciudad, y que el fundador Diego de Osorio había abandonado, por su parte, a La Guaira. Los correos indios fueron rápidos y eficaces, pero en lugar de avisar también a los guardias en la sede de la Provincia de Venezuela, se dirigieron directamente al anciano fundador. Ledesma dejó caer la cabeza y suspiró largamente, “no nos da tiempo de avisar a los jefes

en Caracas, no me queda otro recurso que salir a defender como pueda la ciudad. Sí, Chareme, haced lo posible por informar, voy a pedir socorro con los hombres de acá para que forméis una patrulla y os pongáis en camino tan pronto sea posible. La peor defensa es la que no se hace, y es nuestro deber hacer lo posible por resguardar a la ciudad. Vamos”, Juana Francisca se preocupó por sus parientes y su casona de Los Cipreses. No había modo de avisar, salvo que Chareme y los hombres de Baruta también pudieran alertarlos. Buscó un folio, pluma y tinta y escribió una misiva para que se la entregaran a don Diego de Vaca. “Amada Juanica, os quedaréis en Baruta con Juana María, es imprudente que bajéis a Caracas. Quedaos acá, estaréis más que resguardadas. Mi deber es defender la ciudad, lo prometí, lo juré a los fundadores, a don Diego de Losada, lo juré por la memoria de nuestro querido Pancho Fajardo, así que lo menos que me queda es bajar con los hombres y mientras ellos avisan a los guardias en Caracas, yo haré lo que pueda para defender la ciudad, distraeré a los piratas. Por favor, sed prudente amada mía, esperadme tranquila. A ver, dadme un beso”. El último.

Pieza No. 6

Santiago de León de Caracas, a los 16 días del mes de julio del Año de Gracia de 1595

A don Miguel de Cervantes y Saavedra

De Juana Francisca Rojas de La Palma

Mi estimado amigo don Miguel

Después de haber encontrado la paz y la alegría, mi corazón se vuelve a herir con los recientes acontecimientos. Os había referido en epístolas anteriores a mi amigo del alma, mi amor de juventud don Alonso Andrea de Ledesma, y en esta os tengo que dar parte sobre su muerte. Lo mataron los viles piratas. Fue un ataque atroz, despiadado, injusto. Es cierto, Alonso era un hombre soñador, encantador, no sabéis cómo habíamos disfrutado estos últimos años en su casa, tañendo música, compartiendo hazañas y fantasías. Pero ahora, resiento su ausencia, me duele como nunca me había dolido una ausencia, una pérdida, una muerte. Creo que son los años, don Miguel, son tantos los años que ya me pesan. Me miré al espejo esta mañana y ya no encontré la imagen de la mestiza lozana que vos habíais conocido. A menos de dos meses de la muerte de Alonso, mis cabellos encanecieron, mi espalda se encorvó y las arrugas aparecieron en mi rostro y en mi cuerpo. No sé cómo describiros todo esto.

(ilegible) (fragmento perdido)

(...) supe que (se presume Alonso Andrea de Ledesma) había bajado a Santiago de León de Caracas con los hombres de Baruta, y en un punto del camino, se quedó en las sabanas grandes, mientras el resto de la patrulla avanzaba hacia la ciudad para alertar sobre el ataque de los piratas. Mi buen Alonso debió haberse quedado al acecho, escondido tras algunos matorrales, me lo figuro. En un momento determinado, comenzaron a aparecer los piratas que venían bajando por la montaña del septentrión. Con toda la determinación del caso, Alonso avanzó, su caballo, tan anciano como él, lo seguía igualmente con sigilo. Preparó sus arcabuces y desde su atalaya y con buena puntería mató como a diez hombres. Los piratas se alertaron y sin saber quiénes eran sus atacantes, respondieron con disparos hacia donde estaba el fundador. Hubo un

momento en el que cesaron los ataques, y fue cuando pensaría que era el tiempo adecuado para enfrentar a los piratas. Subió a su corcel, bajó la mirilla de su yelmo, espoleó, se puso la lanza en ristre, porque habían acabado las municiones de los arcabuces, se protegió con su escudo, y cabalgó en dirección a los piratas. Estos, creyendo que tras el capitán vendría un ejército, le dispararon sin piedad, hasta que mi pobre Alonso cayó. Los piratas esperaron por más ataques, y al constatar que no venían más soldados, se acercaron al caído. Lo descubrieron y vieron que se trataba de un anciano. Flaco, enjuto, soñador, don Miguel, qué dolor. Los piratas le rindieron honores, lo tendieron, lo cubrieron con su escudo y dispararon al aire. Luego lo enterraron. Acto seguido enviaron a unos emisarios para avisarme. Supe que el resto de la patrulla llegó con retardo a Santiago de León, porque para ese momento, ya la ciudad había sido sitiada, saqueada e incendiada (ilegible)

(fragmento perdido)

La buena noticia es que no hubo muchas muertes entre los civiles, y la casona de Los Cipreses ni siquiera fue tocada, por hallarse lejos de la Plaza Mayor. Mi querido amigo, quería que supierais lo que me había acontecido. Su Merced ansía venir al Nuevo Mundo, yo os quiero prevenir de que esta es la vida que os espera. Acá no hay lujos, no hay aforos para dramas ni recintos para las comedias, la música o la poesía, con excepción de algunas casonas o algunas familias que prestan sus viviendas para tales reuniones, pero nada de ello se compara con el talento que vos prodigáis. Tomad en cuenta lo que os he relatado, deponed vuestras intenciones. No tiene caso venir a estas tierras.

(ilegible) me quedará refugiarme en la música y en el calor de mi guitarra. Me quedaré en mi casa, en la casona de Los Cipreses recordando mi vida y tañendo mi música, lo que más amo.

Os recuerdo con afecto,

Juana Francisca

“¡Su Merced, doña Juana Francisca!”, el grito retumbó en la pequeña encomienda de Baruta. El esclavo llegó sudoroso a la casa del fundador, “¡vienen dos piratas al pueblo, traen bandera blanca, traen el escudo de don Alonso y están buscando a Su Merced!”. La mestiza alzó los ojos al cielo, y ahogó un grito, “¡abuela!”, exclamó Juana María, y sostuvo a la anciana entre sus brazos, “mi niña, mi niña querida, han matado a Alonso”, y al mirar los verdes ojos de su nieta, tan verdes como los suyos, el valor se inflamó en su pecho, respiró profundo y se puso de pie. A lo lejos sintió el alboroto de la gente, las personas corrían despavoridas ante la noticia de la inminente llegada de dos piratas, que por mucho que blandieran banderas blancas, nada bueno debía ser. Juana Francisca buscó el arcabuz que le había dejado Alonso en caso de alguna contingencia, se armó con él y se plantó en la entrada de la casa, esperando a que llegaran. A lo lejos venían dos piratas, rencos, desaliñados, uno joven que portaba el alba enseña y el escudo, y el otro, visiblemente golpeado por la vida, tenía un brazo menos. Ambos se veían agotados por el esfuerzo de la empinada subida, y si eso había sido de esa forma, algo importante tendrían que decir. Por desgracia, Baruta había quedado huérfana de protección, debido a que los hombres se habían ido con la patrulla para avisar a la guardia caraqueña. De modo que en el pueblo solo quedaban jóvenes, mujeres, niños, ancianos y algunos esclavos. El escudo de Ledesma refulgía bajo la luz del mediodía, y a lo lejos se veían las ocho lunas crecientes, el aspa dorada con las cuatro flores de lis que proyectaban haces refulgentes como si de un espejo se tratara. La tensión de los observadores crecía y generaba un calor inusitado, una espesura en el ambiente, a medida que se acercaban los piratas hacia la casa donde la matrona los esperaba apuntando un arcabuz. Los dos hombres alzaron los brazos y con ellos la bandera y el escudo, y proclamaron con una solemnidad burlesca “¡venimos en son de paz! Os traemos un mensaje”. A pesar del gesto pacífico, Juana Francisca no bajó el arma, y más bien los conminó a que dijeran a qué venían y cuál era el mensaje.

El más joven se adelantó y se presentó “soy Enyo Van Der Dist, mi señora, estoy al servicio de mi señor el comandante Amyas Preston. Él nos envió para buscarla a Su Merced, porque el señor Ledesma ha muerto. Sé que ese es su apellido por el blasón, por eso hemos venido preguntando a los lugareños sobre la sede de don Ledesma, y nos han indicado que es aquí. Hace seis días tomamos la ciudad de Santiago de León, y hace cinco, cuando nos disponíamos a irnos, fuimos atacados furiosamente en unas sabanas extensas en las cercanías de la quebrada donde habitaba el jefe Chacao. Primero nos dispararon de tal modo y causando tal cantidad de bajas, que tuvimos que responder al acoso para

protegernos. Luego, de improvisto, surgió de la maleza un jinete, erigido sobre su caballo, se vino hacia nosotros con furia y valentía, y mi señor comandante Preston ordenó que se le disparara, porque había supuesto que se trataba de un ataque con más personal. Así lo hicimos y le dimos muerte. Cayó el jinete de su montura, y cuando mi señor comandante le retiró el casco de su rostro, vimos a un anciano, nos miró y dijo antes de exhalar su último aliento 'buscad a doña Juana Francisca, decidle que soy suyo por siempre', y murió. Cerramos sus ojos, y mi señor comandante Preston se admiró de ver a aquel anciano tan resuelto y valiente, y nos dijo que, así como él defendió a la ciudad, debieron haber hecho lo propio los encargados de cuidarla, y, la verdad sea dicha, los tomamos por sorpresa. Fue un ataque sencillo, incendiábamos algunos sitios y nos llevamos los tesoros del gobierno sin muchas dificultades. He de deciros que el señor Ledesma nos causó más problemas que los soldados de Caracas. Pues bien, después de la caída de Ledesma, el comandante ordenó que le honrásemos como correspondía. Lo cubrimos con su capa, colocamos su escudo y su lanza y disparamos al aire. Luego lo sepultamos en esas tierras y clavamos la lanza para que vos pudierais conseguir el sitio de su entierro fácilmente. Como el señor Ledesma nunca pudo darnos su nombre, vimos su apellido en la heráldica, preguntamos y nos dirigimos hacia acá. Este escudo le pertenece, Su Merced, guardadlo. Nosotros somos piratas, pero también sabemos honrar y tratar con justicia a los hombres valientes”.

Mientras Van Der Dist daba su discurso, Juana Francisca escuchaba y temblaba de ira. Escuchó con atención cada una de las palabras y veía, ora a uno, ora a otro, y en tanto el holandés relataba los hechos, el rostro del otro pirata iba encajando con sus recuerdos: le puso el brazo faltante, le borró las cicatrices, le quitó unos cincuenta años, le puso más cabello, ondulante, salvaje, le puso voz y fortaleza y apareció en su imaginación el mismísimo Pierre, el que había deshonrado a su madre. Ahora sí, Juana Francisca tenía la justicia en sus manos y quería ejecutarla. Cuando Van Der Dist terminó de hablar, Pierre presintió lo que iba a hacer Juana Francisca, y reconociendo de igual forma las facciones de la mestiza, soltó una pequeña bolsa de su cinto y alargó la mano hacia ella, “tomad, Su Merced, esto es vuestro, es lo que estaba en el baúl de su casa en Nueva Cádiz, para nosotros nunca tuvo valor y os lo quería devolver. Os pido perdón”. El dedo en el gatillo liberó la carga del arma y certeramente dio en el pecho del viejo pirata. El otro rufián soltó el escudo y alzó los brazos todo lo que pudo clamando piedad. Los ancianos y mozalbetes del pueblo, esclavos y señores libres lo rodearon y a golpes lo llevaron hasta el puesto de vigilancia, acaso la autoridad de seguridad de la encomienda.

El joven soldado que estaba apostado allí amarró al pirata fuertemente a un palo, y se aseguró de que la poblada no lo molestara. Tenía que esperar a que el resto de los oficiales llegara para saber qué harían con el malhechor.

Juana Francisca se desmayó después del disparo. Entre las esclavas y su nieta la llevaron a su aposento para que se recuperara. Uno de los esclavos de Ledesma recogió el arcabuz y lo llevó al estudio del fundador, y sabiendo que el anciano había fallecido, no le quedaba otra opción que esperar a los hijos de don Alonso para saber cuál iba a ser su destino. Lo mismo pensaba Juana Francisca mientras Juana María le colocaba compresas de agua fresca sobre su frente. La joven era muy cariñosa con su abuela, y en el tiempo que estaban juntas se habían hecho muy afines. Doña Juanica acarició el rostro de su nieta y le agradeció sus atenciones, “querida mía, en cuanto podamos debemos irnos de aquí, ya no hay nada que hacer y los hijos de don Alonso querrán disponer de la herencia de su padre, como sabéis, son numerosos, así que os pido, por favor, id a buscar bestias o algo que nos sea útil para transportarnos hacia Santiago de León. Además, me urge tener noticias de tu prima Isabel, de los niños y de su marido, de Rosalía y de los demás. Si es posible, querida mía, me gustaría que mañana mismo partiésemos”.

En realidad, no fue posible hacerlo de forma tan rápida, porque los acontecimientos en torno al saqueo de la ciudad conmocionaron la vida del villorrio. Hubo de transcurrir dos semanas después de estos hechos para que las Juanas pudieran irse de Baruta. Cuatro de los hijos mayores de don Alonso las acompañaron y las despidieron. En efecto, había mucho trabajo que realizar en torno a la sucesión y, sobre todo, a la tutela de los hijos menores que el fundador había dejado. Juana Francisca les agradeció sus atenciones y su hospitalidad. Todos los habitantes de la encomienda las acompañaron mientras salían de la casa, y comenzaron su andadura, hasta perderse dentro del denso túnel de bambúes.

Hubo una breve parada en lo de la ama Ceferina, y allí esperaron el carruaje que las llevaría a Caracas. Luego de que el vehículo fuera abastecido con mazorcas del dulce cereal, prosiguieron el trayecto sin retrasos ni inconvenientes. Juana Francisca le pidió al auriga que pasaran por las sabanas donde sucedieron los hechos con los piratas. No fue difícil encontrar el lugar, puesto que Van Der Dist habló de la quebrada cercana al sitio del jefe Chacao. Juana Francisca vio a lo lejos la lanza clavada en la tierra que se erigía hacia el cielo como si fuera una plegaria, y se persignó con lágrimas e hipos de pena y de soledad. “Me estoy quedando sola”, ya no tenía conocidos de su generación, porque don Juan de Castellanos ya estaba lejos, por la distancia y por su vocación espiritual y literaria,

y no era conveniente molestarlo. Además, la casona Carvajal de seguro ya le pertenecía a otra familia. Juanica y su nieta rezaron junto a la tumba de Ledesma, Juana María buscó algunas flores silvestres e improvisó un ramo que depositó sobre el montículo antes de abordar de nuevo el carruaje. El viaje prosiguió sin más contratiempos, y al anochecer ya estaban, de nuevo, en la casona de Los Cipreses.

Dos meses habían pasado desde la muerte de Ledesma, acaecida el 29 de mayo de 1595. Acababa Juanica de escribirle a don Miguel de Cervantes, a sus hijos, a sus nietos y a donn'Isabella, con quienes seguía manteniendo una frecuente correspondencia. El ánimo de la guitarrista había mermado, y es que, efectivamente, todo lo que su lozanía había resistido, de pronto cedió y le cayeron los años, como si ya se hubiera rendido. Juanica estaba taciturna, ya no quería dar las veladas musicales, a pesar de la insistencia de Juana María. En lo que sí estaba ocupada la guitarrista era en agregar otras hazañas al cuaderno que le había escrito su padre, haciendo intabulaciones, pasando en limpio algunas obras que había compuesto y le había prometido a Juana María que ella se quedaría con el cuaderno, con sus guitarras y sus vihuelas, igual con los libros que había adquirido en Marsella junto a su abuelo Sancho, “quedaos con su boina verde, mi buena Juanita, a fe mía que combina con vuestro temperamento”. Rosalía observaba que su ama se estaba despidiendo, y así se lo comunicó a la joven guitarrista. Isabel y Diego de Vaca comentaban con preocupación el estado de la anciana, pero, a pesar de ello, también se daban cuenta de que Juanica no estaba triste, y más bien emanaba paz y felicidad, íntima, discreta.

En una tarde de diciembre, Juanica estaba encordando una de las guitarras, y Rosalía estaba en el huerto. No estaban en la casa ni Juana María ni Isabel, porque habían decidido pasear a la Plaza Mayor, y aunque el trayecto era distante, deseaban caminar, conversar y llevar a pasear a los niños. Tocaron a la puerta, y Juanica advirtió que no había nadie cerca. Se incorporó con lentitud, arrastró sus pasos y al abrir el portón se topó, una vez más, con el familiar rostro de la gitana Zita, “Su Merced, ¿qué hace por estos parajes tan distantes de Nueva Cádiz?”. Zita continuaba luciendo como siempre, parecía que los años sí se habían estacionado en sus facciones, el mismo ropaje y las mismas alhajas. “No dejáis de sorprenderme, doña Zita, a vos siempre os he visto como más anciana que yo, y en estos momentos siento que sois más joven, o acaso estamos en la

misma edad de nuestras vidas. ¿Es la fe?”, “¿Seguís sin fe?”, “os lo dije, no sé si es fe o es costumbre, pero sentirme en paz y sin culpas ¿no son suficientes milagros como para sentir gratitud? ¿es esa una forma de la fe?”. “Ay, Juanica ¿Ya tenéis todas vuestras perlas, vuestros doblones?”, “en efecto, lo he recuperado todo, a costa de la muerte que he infligido en una persona. Os diría que haber matado a un pirata no me hace sentir criminal, ni pecadora ante los ojos de Dios, antes bien creo que he hecho justicia, lavé el honor de mi madre, recuperé mis pertenencias y creo que ya puedo descansar de esta vida, Zita”, “cuando el destino lo disponga, mi querida Juanica. Sabéis, la historia de las personas podría relatarse en pocas palabras, decir que nació y creció en un sitio determinado, que se casó y tuvo tales hijos, que hizo estas o aquellas cosas y luego, pues, fenecer. Pero con vuestra vida, os habréis dado cuenta de que ha sido más que una frase, habéis tenido muchas aventuras, unas buenas, otras no tantas. Fue una vida de dificultades, intensa y de aprendizajes, y me ha gustado haberos seguido, no tan de cerca, pero siempre estuve allí, con vos. Venid, sentaos en este corredor, tomemos esta infusión que he traído. Dejad, yo busco los vasos. No, no sois más anciana que yo, os lo puedo asegurar, solo estáis cansada. Vamos, bebed, sí, bebed, bebamos Juana Francisca, Juanica, Juanicapancha, Charainagua. Os corresponde descansar. A fe mía que vuestra música seguirá sonando en tu descendencia”.

“No os preocupéis, prima querida. Mi marido y yo nos quedaremos en la casona de Los Cipreses. Iros con Rosalía y su hijo Santiago, serán de compañía para vosotros hasta que os encontréis con vuestros padres y hermana. Por mí, os podéis llevar todo lo de la abuela Juanica, solo quisiera conservar la guitarra que le han regalado en Paraguachoa, si me lo permitís. Debemos mantener la correspondencia, os lo pido por favor, hagamos lo que hacía nuestra abuela, y seguiremos la tradición de cenar leyendo las misivas y comentando las noticias”.

Juana Francisca había fallecido hacía seis meses. Había sido enterrada en su amado bosque de cipreses, en medio de una emotiva ceremonia. Las nietas se habían encargado de enviar la noticia, y pidieron que no se preocuparan en venir a Santiago de León de Caracas porque no habría funerales, que mejor cada uno en sus lares hiciera lo propio. Juana María estaba por contraer matrimonio con Luis Felipe de Andújar, y luego de la ceremonia, se irían al Virreinato del Perú, yendo por los caminos del poniente, y tal

como se los había descrito don Alonso Andrea de Ledesma, “podéis ir hasta Nueva Valencia del Rey, seguir a Nueva Segovia de Barquisimeto y adentrarse hasta Nueva Zamora de la Laguna de Maracaibo, y sí, allá veréis la lluvia de rayos que vuestra abuela tozuda niega, porque no los vio. De esa amable ciudad iréis bordeando las montañas por su piedemonte hacia el poniente, y con estas cartas credenciales que os doy, encontraréis resguardo y posadas seguras”.

Juana María y Luis Felipe partieron al mes de su casamiento, con todas las recomendaciones. En la alcabala a la salida de Santiago de León de Caracas, una ordenanza le indicó que había llegado una carta procedente de España para su abuela, y que, como ella, su nieta, tenía casi el mismo nombre, lo más procedente era que se quedara con Su Merced. Juana María guardó la carta entre las páginas del cuaderno de Juana Francisca, y emprendió el viaje junto a su marido. Después del paso por Nueva Valencia del Rey, anduvieron hasta Nueva Segovia de Barquisimeto y allí compartieron saberes musicales con los recomendados de don Alonso. La gente de esos lugares se interesó vivamente por la guitarra de dos bordones, y recomendaron a los viajeros que pasaran por la poblada de Nuestra Señora de la Pura y Limpia Concepción de El Tocuyo para que mostraran la curiosa guitarra, y que, a la ida hacia Nueva Zamora, no dejaran de pasar por San Juan Bautista de Portillo de Carora para admirar los crepúsculos más hermosos de esas tierras. Así lo hicieron y de verdad constataron que el fervor por la música lo hallaron tan grande, que Juana María lamentó consternada que su abuela no los hubiera conocido. En Carora estuvieron alojados en la casona de maese Melchor, compadre de don Alonso, y como gesto de agradecimiento al entusiasmo por compartir música y por su hospitalidad, le dejaron la guitarra de dos bordones, “de cierto os digo, a mi abuela Juana Francisca le hubiera agradado que os la quedaseis”.

A la salida de Nueva Zamora de la Laguna de Maracaibo, Juana María y Luis Felipe contemplaron el famoso faro de los rayos que caían desde el cielo. Parecía una lluvia continua de luces, un relámpago perenne que tronaba como si fuera a caer una tempestad, pero no caía, y la lumbré iluminaba los cielos como si Dios se hubiera dispuesto a crear el mundo en cada fogonazo. Los recién casados se miraron y subieron al carruaje para continuar con su periplo hacia el sur. Fue entonces cuando Juana María recordó la carta que le había llegado a su abuela. La sacó y miró el remitente: don Miguel de Cervantes y Saavedra.

Pieza No. 7

Sevilla, a los 20 días del mes de abril del Año del Señor de 1596

A la Señora Doña Juana Francisca De La Palma y Rojas

A sus pies

Mi muy estimada doña Juana Francisca

He leído con sumo interés las noticias sobre el triste final de vuestro amigo don Alonso Andrea de Ledesma. Os quiero profesar mis respetos y condolencias ante la pérdida de quien, como constato, había sido más que un amigo y confidente. Como sabéis, me ha sido de suma dificultad obtener las licencias necesarias para poder arribar al Nuevo Mundo, y antes bien he tenido que conformarme con ser el recaudador de tercios y alcabalas, lo que no ha sido poca cosa por las tribulaciones que me han traído consigo, como (ilegible)

(...) pero tales cosas mundanas no me han alejado de mi auténtica pasión, por escribir, y por componer poemas y relatos. Y he hallado en vuestra vida y gestas una fuente inagotable de hechos que parecen extraídos de los romances a los que las gentes son tan aficionadas. Yo mismo estoy imaginando un caballero noble, entre torpe y gracioso, entre soñador y visionario, aventurero, y, a fe mía que me habéis impresionado en grado sumo con la descripción del enjuto caballero que enfrentó sin ayuda alguna a decenas de piratas furiosos y dispuestos a asesinar a quien se les opusiera. No he hallado mayor prueba de valentía que la de vuestro caballero don Alonso Andrea de Ledesma, quisiera atreverme a pedirnos me permitáis escribir su historia, pero a mi modo, y si consentís, pudiera agregar otros aderezos a tales hazañas. Os suplico que me deis (ilegible) os dedicaría por siempre (...) estaré sumamente agradecido y atento a vuestras noticias.

Siempre a vuestros pies,

Miguel de Cervantes y Saavedra

Se dice de una mestiza

llamada

Juana Francisca

Sextina compuesta por el músico y poeta don Luis Felipe de Andújar,
en honor a la abuela de su señora esposa
doña Juana María de Carvajal y Andújar,
nieta de la honorable guitarrista
doña Juana Francisca Rojas y Paraguarime de la Palma.

Año del Señor de 1620

Un maremoto estremeció a Cubagua
y Juanica perdió su guitarrilla
como también su libro de relatos
que le dio el padre a su hija la mestiza,
viajera del mundo que vio al Quijote
fue el Renacimiento grande experiencia.

Era una joven de poca experiencia
nativa de la pequeña Cubagua
ilusión de perlas, como el Quijote,
vencía monstruos con su guitarrilla,
la espada sonora de la mestiza
que encontraba consuelo en los relatos

Y de tanto leer esos relatos
Juana Francisca ganó en experiencias
pero no envejecía la mestiza
crecida y criada en la isla de Cubagua,
donde aprendió a tañer la guitarrilla,
donde vio cómo inspirar al Quijote.

¿Cómo nació de verdad el Quijote?
Cervantes bebió en diversos relatos
y en muchos sonaba la guitarrilla
pero pudo más tener la experiencia
que un imaginario mundo en Cubagua
lleno de mitos y gente mestiza.

Concentra el saber la raza mestiza
la sabiduría es de don Quijote
quien nunca podría hablar de Cubagua
aunque perseguía con sus relatos
mostrar al mundo una vasta experiencia
e imaginar un son de guitarrillas.

Don Rodrigo enseñó la guitarrilla
a Juana Francisca su hija mestiza
transmitía así su gran experiencia
e inspiró sin querer a Don Quijote
escribiendo de música y relatos
avivados por la luz de Cubagua.

Sonaba en Cubagua la guitarrilla
contaba relatos a la mestiza
de un tal Quijote y de sus experiencias.

A MODO DE EPÍLOGO

En el año 2009, la señora Aguasanta Monasterios convocó a una rueda de prensa para dar a conocer unos documentos que estaban en poder de su recién fallecido padre, el historiador Arquímedes Monasterios. Entre los declarantes, estuvieron el investigador y musicólogo Adalberto Bracamonte y un representante de una institución cultural del Estado venezolano. Como suele ocurrir en los encuentros de prensa de la fuente cultural, nada más acudimos un joven pasante que laboraba en un conocido portal noticioso de Caracas y yo, representando al diario El Universal.

Durante el encuentro de prensa, nos mostraron un cuaderno de relatos y música manuscrito del siglo XVI, bellamente encuadernado en cuero, escrito con letra minuciosa, y en perfectas condiciones. Lo que más me llamó la atención fueron las tablaturas para guitarra renacentista o guitarrilla, escritas según la costumbre hispánica o italiana (la cuarta cuerda arriba, la primera abajo; al contrario de las tablaturas francesas o las “modernas”). El profesor Bracamonte, que conoce mi doble faceta de periodista cultural y guitarrista, me dijo que con seguridad ese material podía ser de mi interés, debido a que, para ese tiempo, yo venía ofreciendo un ciclo de recitales de guitarrilla en Caracas, en algunos festivales y hasta en unas cuantas ciudades del interior del país, y me permitió fotografiarlas con mi celular. Aparte de este detalle musical, hubo un hecho que sí fue notable, la colección de cartas transcritas por el historiador Monasterios, y aquí es donde viene el verdadero motivo de la convocatoria de prensa: al ir a la Biblioteca Nacional para contrastar la información de las cartas con los originales, la señora Aguasanta se topó con la dificultad de que la base de datos de la institución se extravió, y por lo tanto no se pudo cotejar la veracidad del material epistolar. Nunca supe si el joven periodista llegó a publicar algo en el portal, por mi parte no pude hacer lo propio en El Universal, porque ese día no tuvimos suficiente espacio.

Me puse a indagar por mi cuenta sobre la base de datos, y resulta que el Estado venezolano no había renovado la licencia que permitía su manejo. La Unesco, al notar que se trataba de un ente cultural, ofreció un software gratuito, pero al pasar la data, al parecer no se hizo la transferencia del modo correcto, y todo se perdió. En primer lugar, porque eran dos sistemas de codificación de caracteres distinto, tanto el de la empresa como el de la Unesco; y, en segundo lugar, y, por si fuera poco, tampoco se había hecho el respaldo de la data original antes de hacer la conversión. En consecuencia, hasta la

fecha no se sabe a ciencia cierta dónde están las cartas originales. Sobre este hecho tampoco se pudo hacer ningún tipo de publicación, porque no encontré voceros que declararan con responsabilidad, y para esa época era prácticamente imposible publicar algo en Venezuela de ese calibre sin el respaldo de los declarantes oficiales, so pena de recibir severas represalias gubernamentales.

Un detalle que me llamó la atención durante la rueda de prensa fue que la señora Aguasanta tenía una larga cabellera entrecana y estaba vestida con cuello alto y cerrado, algo extraño para el calor tropical caraqueño, y con mangas largas que le cubrían hasta la mitad de las manos.

Caracas 2010 – Lima 2020

ANEXO 2

Palabra de Juglar

Guion literario – hipertexto del cuento *Conde Claros, Señor de Montalbán*

"PALABRA DE JUGLAR"

(GUIÓN LITERARIO)

Basado en el "Romance del Conde Claros" de autor
anónimo - Siglo XV

AUTORA: ANA MARÍA HERNÁNDEZ G.

"PALABRA DE JUGLAR"
(Guión Literario)

Por Ana María Hernández Guerra

1) EXT. PALENQUE DE LOS TORNEOS, PALACIO DE CARLOMAGNO. - DÍA

Siglo VIII, año 798. AMBIENTE MEDIEVAL, VESTIMENTAS Y DECORACIONES. CONDE CLAROS (27), viste con ARMADURA, LANZA, monta un CABALLO VESTIDO CON ARMADURA. Se ubica en uno de los extremos del palenque. En el otro extremo, su contendiente, el CONDE BORRELL DE OSONA (32), viste con ARMADURA, LANZA, monta un CABALLO VESTIDO CON ARMADURA. Suenan TOQUES MUSICALES MARCIALES. Un OFICIAL (22) se planta en el medio del palenque.

CRISPÍN DE TRIANA (OFF)

El oficial, altivo, imponente, mira a todos y a voz en cuello clama: "¡Atención! Se da inicio al combate entre los señores Conde Claros de Montalbán y Conde Borrell de Osona. Ambos contendientes tienen la oportunidad de tres embestidas con montura y lanza. Si ambos caen, podrán terminar el combate con espadas".

Suena un TOQUE DE CLARÍN. Ambos contendientes salen simultáneamente con las lanzas en ristre. En la primera embestida no ocurre nada. Dan media vuelta en los extremos. Suena un toque. En la segunda embestida, ambos reciben golpes que los tambalean de sus monturas. Conde Claros está malherido. Borrell y Claros se dirigen a los extremos. Se escuchan vítores y aplausos del público ubicado a ambos lados del palenque. En uno de los costados del palenque y al centro están las graderías de la corte de CARLOMAGNO (48), su esposa actual LUTGARDA (21) y la INFANTA CLARANIÑA (20), así como otras personalidades de la corte.

CORTE A:

Conde Claros mira a través de la mirilla de su casco.

CÁMARA A

TRAVÉS DE LA MIRILLA enfoca a Claraniña. Claraniña bate un PAÑUELO BLANCO, Conde Claros y Conde Borrell responden el saludo. Borrell adelanta su salida antes del toque, Conde Claros lo ve venir a través de la mirilla. Suena un toque.

CORTE A:

Conde Claros espolea su caballo, ambos contendientes embisten. El choque entre ambos es aparatoso, Conde Claros cae al suelo. Borrell se da vuelta de inmediato y lo ataca con la lanza directo al pecho, yerra el lance y lo hiere en el muslo derecho.

Claros demuestra mucho dolor. Inhala con fuerza, observa a Borrell que se le acerca para atacarlo.

CORTE A:

CÁMARA a través de la mirilla de Claros. Se oye la RESPIRACIÓN DE RESUELLO de Claros.

CRISPÍN DE TRIANA (OFF)

El Conde Claros yace en el suelo, y clama con terror "Mi Señor Jesucristo todopoderoso, sálvame. Dios mío, a ti encomiendo mi alma. Sálvame. Nuestra Señora Virgen María, Madre de Dios, protégeme".

Borrell embiste a Claros justo en el pecho. Yerra nuevamente y entierra la lanza en el fango, cae del caballo y Conde Claros saca su espada del cinto. Borrell también saca su espada del cinto, ambos cruzan espadas. Borrell lo hiere en un hombro. Claros vuelve a embestir y encaja su espada certeramente en el pecho de Borrell. Borrell cae muerto.

CRISPÍN DE TRIANA (OFF)

Entonces, poned cuidado, el oficial baja y desde la arena anuncia: "¡Atención, atención! Se ha producido una baja mortal. Ha muerto el Conde Borrell de Osona. El Conde Claros de Montalbán es el ganador de esta justa". El público alborozado comienza a saltar y a gritar "¡Viva el Conde Claros! ¡Hurra!".

El oficial se acerca más al sitio donde están los contendientes y verifica que Borrell está muerto. El oficial hace señas para que se acerquen varios pajes a ayudar al Conde Claros a incorporarse. Lo cargan y se lo llevan en dirección al palacio. Otros pajes cubren el cuerpo muerto de Borrell y se lo llevan en dirección al palacio.

CORTE A:

Claraniña en la gradería se muestra quieta, con expresión de asombro. Su padre Carlomagno la toma de la mano y la lleva con él al palacio.

2 - EXT. PLAZA DE LA IGLESIA DE TRIANA EN SEVILLA - TARDE

Corre el año de 1515. Por una calle lateral a la plaza pasa una tropa de personas que llevan estandartes y banderolas con el águila rampante y tres flores de lis junto a la bandera del Reino de España. Les sigue una banda musical compuesta por redoblantes, tambores y cornetas que va tocando una marcha. En

último lugar, un OFICIAL (20) lee un anuncio desde un pergamino desplegado.

OFICIAL

La Iglesia Santa María la Mayor convoca a todos los sevillanos a la conmemoración del Emperador Carlomagno, en recuerdo de las batallas que libró en contra de los moros. El Reino de España rinde homenaje y pide a sus súbditos que se acerquen mañana a la hora del alba.

ENCADENA A:

El juglar CRISPÍN DE TRIANA (65), en el medio de la plaza, sigue con la mirada la procesión anterior. Con su guitarra renacentista o guitarrilla, toca la melodía "Conde Claros" (libro II) de Guillaume Morlaye. A su alrededor hay gente aglomerada formando un círculo que lo están oyendo hablar, recitar y tocar.

CRISPÍN DE TRIANA

Medianoche era por filo/ los gallos
querían cantar,/ Conde Claros con amores/
no podía reposar;/ dando muy grandes
sospiros/ que el amor le hacía dar,/ por
amor de
Claraniña/ no le deja sosegar.

Una DAMA (19) se acerca a Crispín y le da una flor. Crispín agradece el gesto.

CRISPÍN DE TRIANA

El Emperador Carlomagno me hace recordar
las hazañas del Conde Claros de Montalbán,
quien estuvo enamorado de la hermosa
Claraniña, la hija de Carlomagno.

UN OYENTE

Eres un mentiroso, Crispín. Cállate ya y canta.

Crispín afina la guitarra y toca otra de las melodías del libro de Guillaume Morlaye también titulada "Conde Claros". Se aclara la garganta.

CRISPÍN DE TRIANA

Oíd esta música, tan conocida por
vosotros, ¿no sabéis por qué? Ya lo
contaré, escuchad con atención.

FUNDE A:

3) INT. CASTILLO DE LOS SEÑORES DE MONTALBÁN EN AQUISGRÁN.-
NOCHE

Año, 791. Siete años atrás, se lleva a cabo la ceremonia de otorgamiento del título de Conde al joven CLAROS DE MONTALBÁN (20), así como el otorgamiento de la dignidad de Caballero al servicio del Emperador Carlomagno. Sala capitular del castillo de los Condes de Montalbán, en las paredes hay teas que alumbran el recinto, colgando de los muros hay banderas e insignias con el escudo y colores de Montalbán: azul y dorado. El escudo en fondo azul lleva dos flores de lis doradas, una a cada lado, una banda diagonal dorada lo cruza y en ambos extremos de la banda hay dos perfiles de águilas enfrentadas. En el fondo de la sala están dos sillones, uno para el CONDE REINALDOS (50), el otro para la CONDESA ELENA (45). Frente a ambos sillones hay un reclinatorio cubierto con mantas adornadas con los colores de la casa. Al costado de este escenario hay un grupo de músicos que con FÍDULAS, SALTERIOS, FLAUTAS Y TAMBORES tocan y animan. La música es un arreglo medieval de "Conde Claros" para la instrumentación antes descrita. Los invitados, nobles, caballeros, soldados, con sus mujeres y otras damas de la corte de los condes, conversan, otros bailan al compás de la música. El joven Claros ingresa al recinto acompañado por su familia, sus padres y sus dos hermanos menores. Todos saludan a los congregados. En un momento, el MAESTRO DE CEREMONIAS (30) anuncia la llegada del emperador CARLOMAGNO (41), acompañado de su actual esposa FASTRADA (26), dos de sus hijas menores, TEODRADA (7) y HILTRUDA (4), y su hija CLARANIÑA (13), una joven espléndidamente vestida, con tules blancos y dorados, de cabellos rubios y largos. Al entrar, Claros se fija de inmediato en ella, y ella en él.

CRISPÍN DE TRIANA (OFF)

El Maestro de Ceremonias clama "¡Atención!
Su Majestad Imperial Carlomagno y su real
familia"

Todos los presentes, incluidos los señores de Montalbán, se inclinan y les hacen una venia. El Maestro de Ceremonias hace una seña y unos pajes conducen a la familia imperial a un palco ricamente adornado en el centro de la sala capitular. A los lados de este palco y en al frente de ese palco, se van acomodando los presentes, mientras la música cambia sus toques a un motivo más ceremonioso.

CRISPÍN DE TRIANA (OFF)

Y se dio inicio a la ceremonia en la que el Señor Reinaldos de Montalbán le otorgó la dignidad condal y la de Caballero al servicio de Su Serenísima Alteza Imperial a su amado hijo primogénito.

Ambos condes se ponen de pie, un paje conduce a Claros hacia el reclinatorio. El ARZOBISPO oficiante entra a la sala y se dirige al centro, entre los condes, bendice a Claros y se retira por donde entró para ubicarse al costado opuesto a los músicos. El Conde Reinaldos toma una espada que le ofrece otro paje, la alza, la pone en posición vertical. Toca con la punta de la espada el hombro derecho de Claros, luego el hombro izquierdo y por último su cabeza.

CONDE REINALDOS

Yo, Reinaldos de Montalbán, te nombro Caballero y Conde, al leal servicio de Su Serenísima Alteza el Emperador Carlomagno, para la defensa de esta Villa de Montalbán y del Imperio Carolingio. Que Dios guíe tus pasos y tus armas, con justicia y sabiduría.

Reinaldos entrega la espada al paje. Otro paje más le entrega sobre un almohadón una corona condal y un collar dorado cuyo medallón representa el escudo de Montalbán. Reinaldos toma el collar y lo coloca en el cuello de Claros. Luego toma la corona y la coloca sobre la cabeza de Claros. Claros se da vuelta hacia los presentes y saluda. El público responde con aplausos. Claros mira a Claraniña y ella le devuelve la mirada.

DISUELVE A:

4) EXT. JARDINES DEL PALACIO DE CARLOMAGNO -
ATARDECER

Suena "Media noche era por filo" del compositor renacentista Francisco de Salinas, durante esta escena y las siguientes o hasta que acabe la música. Claraniña y Conde Claros se encuentran en los jardines. Se besan apasionadamente. A diez metros de distancia, los observan tres sirvientes de Carlomagno.

DISUELVE A:

5) EXT. AFUERAS DE AQUISGRÁN - DÍA

Conde Claros está a la sombra de un árbol. Su caballo está atado al árbol, al costado de Claros, quien está a la espera.

Llega Claraniña en una carroza sencilla. Está vestida con ropas desprolijas, disfrazada de aldeana. Se baja y corre hacia los brazos de Claros para abrazarse y besarse. El conductor del carruaje se aleja unos veinte metros, y se oculta detrás de unos arbustos. Baja del carruaje y observa a los amantes.

DISUELVE A:

6) INT. SALÓN DE LA VILLA DE MONTALBÁN - AMANECER

Claraniña está desaliñada, la ropa suelta, corre hacia la puerta. Claros la sigue vestido solo con pantalón. La toma de la mano, la acerca hacia él y la besa apasionadamente. En la puerta, en la parte externa de la casona, dos damas de la corte de Claraniña ven y disimulan, se sonríen, bajan el rostro. Los amantes se despiden, Claraniña sale y cierra la puerta. Hay dos sirvientes de Claros que han visto la escena.

DISUELVE A:

7) INT. PALACIO DE CARLOMAGNO. ÁREA DE SERVICIO - NOCHE

Los sirvientes y personal de la corte de Carlomagno que han sido testigos de los amores de Claros y Claraniña hablan entre sí. Una de las damas de la corte recibe a uno de los sirvientes de Claros llega, se reúne con ellos. Hacen gestos de que han visto a los amantes en varias ocasiones. BEGOÑA (38), una de las damas de la corte camina resueltamente hacia los aposentos de los emperadores.

ENCADENA A:

8) INT. PALACIO DE CARLOMAGNO - NOCHE

Begoña habla con Carlomagno. Este se enfurece por las noticias que recibe de la dama. Begoña sale. Carlomagno se dirige a sus habitaciones.

ENCADENA A:

9) INT. HABITACIÓN DE CARLOMAGNO - NOCHE

Carlomagno camina de un lado al otro dentro de su habitación. Su esposa Fastrada lo mira con angustia.

CARLOMAGNO

No me importa que te duela, pero esa unión no debe consumarse. Los Condes de Montalbán son mis aliados, pero Claraniña debe irse para unirlos en matrimonio con alguno de nuestros aliados en la Marca Hispánica.

CARLOMAGNO (CONT'D)

Bien sabes que tengo que reforzar el imperio por esas fronteras amenazadas por el ejército del Califa de Córdoba en Al-Ándalus.

FASTRADA

¿No te basta con que tus hijos estén dando la pelea por el imperio? ¿Por qué mi Claraniña? Es tan frágil, tan joven.

CARLOMAGNO

Calla mujer, es mi última decisión, además, no debería preocuparte, ella no es tu hija. Ordena los preparativos de su marcha. Yo me comunicaré con los marqueses. Y... descuida, a Claros lo voy a enviar de misión al reino lombardo para que se distraiga. Ocúpate de consolar a la condesa Elena de Montalbán.

DISUELVE A:

10) EXT. PLAZA DE TRIANA EN SEVILLA AÑO 1515 - DÍA

Suena la música de "Conde Claros con ciertas diferencias" para vihuela, de Diego Pisador. El juglar Crispín de Triana dibuja en el suelo con un trozo de carbón el mapa de Europa en el siglo VIII en el que muestra la magnitud del Imperio Carolingio. Mientras habla aparecen las imágenes fundidas. La música queda de fondo mientras hablan los personajes, hasta el final de esta escena.

CRISPÍN DE TRIANA

Partió la caravana de Claraniña, desde el palacio en Aquisgrán hasta la Marca Hispánica. Pasaron por las principales ciudades del imperio hasta llegar a los dominios del Señor Borrell de Osona Conde de Urgell. Mientras, las batallas prosiguen en el imperio Carolingio, unas en el reino lombardo, otras en la Marca Oriental, o en la Sajonia.

OYENTE DOS

Es imposible que tú hayas estado allí Crispín, por muy viejo que parezcas.

CRISPÍN DE TRIANA

Ah, pero no sabéis que Claraniña estuvo alejada del Conde Claros, pero nunca dejaron de amarse. El Conde Reinaldos murió en batalla y Claros sucedió a su padre en el Consejo de los Doce Pares, que eran los consejeros del emperador. Carlomagno, previendo cualquier desavenencia, envió a su hijo, el rey Ludovico y a su sobrino Roldán, para que casaran a Clara con alguno de los señores de la Marca Hispánica. Esto no tardó en suceder, y fue el Conde Borrell el favorecido con la mano de la infanta.

OYENTE TRES

¿Qué nos vas a inventar ahora, Crispín? El año pasado dijiste otras cosas.

CRISPÍN DE TRIANA

Calla, calla, que me desvío. Además, vosotros vais a saber la verdad verdadera (les guiña un ojo), y ya que alguno sabe que he contado esto de otras maneras, tenéis que saber que esas diferencias se ajustan a los que me escuchan. Oíd, oíd, Borrell y Claraniña se casaron, pero ella no lograba concebir, y es que la pobre infanta seguía amando al Conde Claros.

DISUELVE A:

11) INT. PALACIO DE BORRELL EN LA MARCA HISPÁNICA - NOCHE

Año 797. CLARANIÑA (19) está sentada en una terraza mirando las últimas luces del día y la entrada de la noche. Entra una DAMA DE LA CORTE (30), le hace una reverencia y le entrega una taza con una bebida humeante. Claraniña le hace señas para que la deje la taza en una mesa cercana. La dama se le acerca.

DAMA DE LA CORTE

Con todo respeto, Alteza, tengo un tiempo observándola y veo que su tristeza aumenta. Debe tener paciencia, pronto concebirá el hijo que desea.

CLARANIÑA

Esa no es la causa de mi tristeza, querida Leonora. Tú mejor que nadie sabes lo que me acongoja, y es que en todos estos años no he podido olvidar a mi amado Claros--

DAMA DE LA CORTE

Shhh, Alteza, las paredes oyen.

CLARANIÑA

Tienes que ayudarme a convencer a mi marido para que regresemos a Aquisgrán. Si no puedo estar con Claros, por lo menos quisiera pasar mi vida en el palacio. Yo no sé qué habrá sido de mi amado, pero al menos me consolará vivir cerca de mi madre, mi padre, mis hermanos.

DAMA DE LA CORTE

Si mi señora me permite, creo que lo mejor es que usted persuada a su marido. Dígale que está triste y nostálgica por su familia, y que seguramente el clima de Aquisgrán será más beneficioso para concebir al heredero. A fin de cuentas, el Señor Borrell no sabe nada del Conde Claros.

CLARANIÑA

Lo haré, Leonora. Me has animado mucho.

DISUELVE A:

Claraniña y el Conde Borrell viajando hacia Aquisgrán desde su palacio en la Marca Hispánica. El recorrido se marca en el mapa, como regreso, y se funden estas imágenes con el juglar Crispín de Triana en la plaza relatando los hechos. Mientras, suena la música de "Conde Claros" de Alonso de Mudarra.

FUNDE A:

12) INT. VILLA DE MONTALBÁN - NOCHE

Año 798. Se escucha EXTRADIEGÉTICA LA MELODÍA DE "Conde Claros" de Morlaye (libro IV), EN GUITARRILLA, CONDE CLAROS (27), de pie y a veces da algunos pasos, está limpiando su espada en una de sus habitaciones, una estancia amplia, la

chimenea está medio encendida, algunas lumbres encendidas, hay una mesa rústica de madera sobre la cual hay un plato con restos de comida, huesos de pato o pollo, mendrugos, una botella de vino con el contenido por debajo de la mitad, un vaso de barro con asa del cual Conde Claros bebe en algún momento. Viste informalmente, con la camisa abierta, pantalones de trabajo. Tararea DIEGÉTICA la misma melodía mientras realiza su trabajo. Entra un SIRVIENTE (35). Suenan al unísono ambas melodías, diegética, extradiegética, se funden y se disuelven antes de comenzar el parlamento. Conde Claros está de espaldas, no lo oye ni lo ve venir.

SIRVIENTE
(carraspea o tose)

Su Excelencia (Conde Claros se sorprende), le traigo algunas noticias que podrían interesarle (Conde Claros hace gestos para alentarlo). He sabido que Su Alteza la Infanta Claraniña ha llegado al Palacio Imperial--

Conde Claros se muestra sorprendido. El sirviente se acerca con un sobre en la mano. Se lo extiende.

SIRVIENTE

Si Su Excelencia me permite, tengo aquí una misiva que me hizo llegar una de las doncellas de la infanta (le entrega un papel lacrado).

Conde Claros recibe el papel, rompe la lacra y lee: "TE ESPERO CUANTO ANTES EN NUESTRO VERGEL, AVÍSAME DE LA MANERA ACOSTUMBRADA. C". Conde Claros mira de frente y sonríe con mucha emoción, hace señas al sirviente para que lo ayude a vestirse.

CORTE A:

13) INT. HABITACIÓN DE CLARANIÑA - NOCHE

Una cámara espaciosa, amoblada ricamente, una cama matrimonial con dintel de terciopelo, sillones, ropas de hombre puestas sobre los espaldares, una cómoda con espejo, ventanales amplios sobre los cuales penden las cortinas abiertas a la mitad. CLARANIÑA (20) sentada frente al espejo se está peinando y acicalándose. Entra una DONCELLA (15) y le hace una reverencia.

DONCELLA

Mi Señora, el mensaje fue entregado. Debe estar atenta a su llegada. Sobre el Señor Borrell, le confirmo que continúa de cacería con su padre, y que, en efecto, no

DONCELLA (CONT'D)

han de volver sino hasta mañana al mediodía.

Claraniña asiente, se levanta y se dirige a una de las ventanas. Se inclina sobre el alféizar hacia afuera como tratando de escuchar algo o ver algo. Vuelve a ingresar al recinto.

CLARANIÑA

¿Son más de la medianoche? (la doncella asiente) Por favor, acompáñame. Si me duermo, quédate atenta a su señal y me despiertas. Aunque prefiero que juguemos un poco al ajedrez, para estar atentas.

La doncella asiente. Ambas se dirigen a una mesa sobre la cual está un juego de ajedrez con las piezas colocadas como para empezar una partida. Ambas se sientan una frente a la otra, la doncella después de Claraniña.

FUNDE A:

Suena "Conde Claros" de Luis de Narváez. La partida de ajedrez avanza. Claraniña cabecea. La doncella mira hacia la ventana. Ambas dormitan. Se espabila la doncella. Se vuelven a dormir. Claraniña espabila, la doncella se levanta, se dirige a otra mesa sobre la cual hay una jarra con agua y una copa de vidrio, le sirve agua, se la lleva a Claraniña. La infanta bebe unos sorbos, le devuelve la copa, la doncella deposita la copa en la mesa anterior. Se regresa, se sienta frente a la doncella, mueve una pieza, mueve la infanta. Comienza a amanecer. A través de la ventana se ve la claridad del inminente amanecer. La música se disuelve. Se escucha UN GORJEO, UN HOMBRE IMITANDO EL CANTO DE UN PÁJARO. De inmediato, Claraniña se levanta y corre hacia la ventana. Responde con un SILBIDO, el gorjeo responde. Claraniña va hacia el espejo, se peina, se acomoda la ropa y le hace señas a la doncella para que la acompañe. Salen.

CORTE A:

14) EXT. JARDINES DEL PALACIO DE CARLOMAGNO - DÍA

En un vergel semicubierto por arbustos, el Conde Claros pasea y observa las plantas. Mira el cielo azul despejado. Se acerca a su caballo, lo revisa, le da palmadas, lo acaricia. Aparece Claraniña. Ambos se miran un instante, se acercan y comienzan a besarse apasionadamente, hasta que comienzan a hacer el amor. Se escuchan RUIDOS AMBIENTALES DEL CAMPO, AVES, SOPLA EL VIENTO. Conde Claros y Claraniña son observados por un CAZADOR (35) leal al esposo de Claraniña, el Conde Borrell. El cazador se acerca y emite un SONIDO que los alerta. Conde Claros y Claraniña se incorporan rápidamente. Conde Claros se interpone entre Claraniña y el cazador para taparla. El cazador se mueve

para observarla, pone un gesto de asombro en su rostro. Mientras eso ocurre, los amantes se arreglan sus ropas. El cazador se ha dado cuenta de quiénes son los amantes. Claraniña se cubre el rostro, mira a Conde Claros y sale corriendo del vergel por el mismo sitio por donde entró.

CAZADOR

Vaya, vaya, ¿qué tenemos aquí? Creo que tengo muy buenas noticias que dar a mi señor el Conde Borrell.

CONDE CLAROS

Esto lo podemos arreglar. Tenga usted este saco, podrá ver que hay más de mil monedas de oro. Si le place, puedo darle a mi prima Aurora de Montalbán en matrimonio o en amancebamiento, lo que desee. Es más, vaya a la Villa de Montalbán y tómela como suya, pero por favor, déjenos en paz--

CAZADOR

Tanto paga, tanto paga. Quiere decir que el precio de mi silencio es alto. Mejor voy con el Emperador Carlomagno, y no con mi señor Borrell. Carlomagno me pagará más.

El Conde Claros se abalanza sobre el Cazador, y ambos sostienen una lucha con puñetazos. El Cazador, que viene armado, saca rápidamente un puñal y amenaza al Conde Claros.

CONDE CLAROS

No sea cobarde, le estoy dando la oportunidad de--

CAZADOR

Guarde silencio, Su Excelencia, no está usted en posición de negociar. Si quiere salvar su vida, no me rete. Por mí están bien estas monedas, lo demás es suyo. Yo voy donde Su Majestad Imperial y es mejor que usted huya. Váyase de aquí, es lo único que puedo decirle.

El Cazador le asesta una puñalada al Conde Claros, solo para inmovilizarlo, y se va en dirección al palacio. Claros, herido, se arrastra hacia su caballo, se monta con dificultad y parte hacia la Villa de Montalbán con lentitud.

CORTE A:

15) EXT - CAMINO EN LAS AFUERAS DE AQUISGRÁN -
CONTINUO

Claros cabalga, se queja de la herida. A lo lejos viene una tropa de oficiales de Carlomagno. El sonido de los caballos hace que Claros se voltee, al advertir las enseñas de la tropa, apura el paso de su caballo. Los oficiales advierten la maniobra de Claros y alientan a sus caballos a ir con más velocidad. Claros intenta ir más rápido, pero la herida y el malestar lo impiden. Los oficiales ganan terreno y se acercan a Claros. Uno de los oficiales toma un atajo y enfrenta a Claros, quien inevitablemente se detiene. Llega el resto de la tropa y lo capturan. La tropa y Claros retornan a Aquisgrán.

CORTE A:

16) EXT/INT - PALACIO DE CARLOMAGNO - CONTINUO

La tropa y Claros ingresa al interior del palacio de Carlomagno. Lo reciben unos alguaciles. Lo bajan de la montura, lo esposan y lo empujan hacia las mazmorras del palacio. Bajan por las escaleras, lo encierran en un calabozo. Un ALGUACIL (35) ordena a un sirviente.

ALGUACIL

Ve a buscar al médico de palacio. Hay que atender al malherido.

El sirviente asiente y se retira.

CORTE A.

17) INT - MAZMORRA DEL PALACIO DE CARLOMAGNO - TARDE

Conde Claros está sentado en el suelo, está vendado, con las heridas atendidas o curadas. Llegan dos oficiales de Carlomagno que escoltan a un JUEZ (55) rigurosamente vestido de negro, incluyendo un birrete. Lleva un pergamino con una sentencia.

JUEZ

(lee el pergamino)

Examinados los cargos de felonía, traición y asesinato, Su Alteza Imperial ha recomendado la ejecución de Su Excelencia Conde Claros de Montalbán--

CONDE CLAROS

(extrañado)

¿Asesinato? ¿Traición?

JUEZ

No satisfecho con haber manchado la dignidad de la Infanta Claraniña, Condesa de Urgell, habéis asesinado a uno de sus cazadores. Queda usted a la espera de la bendición arzobispal. Que Dios se apiade de Su Excelencia.

FUNDE A:

18) INT - MAZMORRA DEL PALACIO DE CARLOMAGNO - DÍA

Dentro del calabozo, Conde Claros echado en el piso, luce signos de evidente tortura. Se queja. Un custodio lo manda a callar.

DISUELVE A:

19) INT - MAZMORRA DEL PALACIO DE CARLOMAGNO - NOCHE

Conde Claros, con las ropas sudadas y sucias, de pie, está esposado en las manos con grilletes sujeto a la pared del calabozo, y los tobillos también están sujetos con grilletes. El calabozo es tenebroso y oscuro. Hay restos de comidas. Ratas que corren. Se escucha el ulular de un búho.

CORTE A:

20) INT.- PALACIO DE CARLOMAGNO, SALA CAPITULAR - NOCHE

Un CONSEJERO REAL (46) conversa con el emperador Carlomagno. Ambos están de pie y caminan por la estancia, iluminada por el resplandor de la chimenea.

CONSEJERO REAL

Mi Señor, no creo conveniente que le deis muerte al Conde Claros de Montalbán. Él es uno de los miembros de tu Consejo Real, uno de nuestros pares, así que me parece pertinente que reciba un mejor trato.

CARLOMAGNO

¡Como si yo no tuviera otros asuntos de los que preocuparme! Estos casos domésticos.

Entra el ARZOBISPO (50), tío de la madre de Claros. Le siguen otros consejeros reales. Todos se sientan alrededor de un mesón. Discuten acaloradamente sobre el caso del Conde Claros.

ARZOBISPO

Majestad Imperial, esta situación ha
llegado muy lejos--

CARLOMAGNO

Lo advertí, varias veces lo advertí: no
quiero a Claros cerca de Claraniña.

CONSEJERO REAL

El Conde Borrell de Osona no se ha
enterado.

CONSEJERO DOS (43)

Disculpe, pero no solo se ha enterado, ha
echado en falta a su cazador. Incluso,
Borrell está dispuesto a dar muerte a
Claros por sus manos--

CONSEJERO TRES (40)

Esto no le conviene al imperio,
Alteza

CONSEJERO REAL

Podemos dejar encerrado a Claros hasta que
las cosas se calmen

CARLOMAGNO

No. Llamen a Borrell, como marido de
Claraniña y mi yerno, debemos tomar
decisiones.

CORTE A:

21) INT - HABITACIÓN DE CLARANIÑA - CONTINUO

Claraniña pasea angustiada de un lado a otro. De pronto se
detiene ante la ventana y su rostro muestra signos de que ha
llegado a una conclusión importante.

CORTE A:

22) INT - PARTE EXTERNA DE LOS CALABOZOS - CONTINUO

Claraniña se acerca al oficial que está dormitando a la entrada
de las celdas. Este, al verla, se pone de pie inmediatamente y
le hace una reverencia. Ella le hace señales de que la deje ver
al alguacil, el oficial la conduce ante el alguacil, quien al
ver a Claraniña le hace una reverencia.

CLARANIÑA

Le ordeno que libere de inmediato al Conde Claros de Montalbán.

ALGUACIL

Con todo respeto, mi señora, pero ha de entender que el Conde Claros está retenido por orden imperial. Además, las llaves de ese calabozo las tiene Su Serenísima Alteza Imperial.

Claraniña sale enfurecida del calabozo.

CORTE A:

Claraniña camina por los pasillos del palacio hasta llegar a la sala capitular, donde está reunido su padre. Llega a la puerta y toca con fuerza.

CORTE A:

23) INT. - SALA CAPITULAR PALACIO DE CARLOMAGNO - CONTINUO

Un oficial mira a través de la mirilla, abre la puerta que acaba de sonar, entra Claraniña pisando fuerte, se dirige directamente hasta donde está su padre. No se percata que entre los presentes también se encuentra su marido el CONDE BORRELL DE OSONA (32). El Arzobispo no está entre los presentes.

CLARANIÑA

Padre, ¿por qué no has liberado a Claros de Montalbán? ¿Te parece justo que esté encerrado en esa horrible mazmorra?

CARLOMAGNO
(se pone de pie indignado)

No te permito que me hables en ese tono. Claros está preso por haberme desafiado directamente, ¿no lo entiendes?

CONDE BORRELL

Si me permiten Sus Altezas Reales, me parece absolutamente fuera de lugar que se discuta si Claros debe vivir o morir. Para mí es evidente que su ejecución debe ser inmediata. Al amanecer, a más tardar.

CLARANIÑA

¡No, por piedad!

CONSEJERO REAL

Su Excelencia (al Conde Borrell), no creo procedente la muerte de uno de nuestros aliados más cercanos. Eso está fuera de discusión.

Carlomagno alza un brazo. Mira a los presentes. Llama al Consejero que ha hablado y hace señas para que se acerquen los otros consejeros reales. Hablan por lo bajo entre ellos.

CARLOMAGNO
(a todos)

Cancelo la orden de ejecución. El Conde Claros será castigado con prisión durante un tiempo perentorio. Luego lo enviaré con mi hijo Ludovico a Lombardía, para que le sirva y viva allá. De ese modo (mira a Borrell) ustedes podrán seguir en Aquisgrán.

CONDE BORRELL
(Mirando a todos)

Como dispongan. Pero en ese caso, y para lavar mi honor, propongo un duelo en el palenque. Que se haga cuanto antes.

Carlomagno duda, pero luego asiente y aprueba.

CORTE A:

24) INT - CALABOZO DEL PALACIO DE CARLOMAGNO - NOCHE

El Arzobispo, tío abuelo de Claros, visita al Conde preso. Está conversando con él desde afuera de los barrotes. Lo santigua, le lee la biblia.

ARZOBISPO

Hijo mío, ¿por qué estás obsesionado con Claraniña? ¿no bastaron siete años de alejamiento? Estamos tratando de mediar por ti, para que no recibas la orden de ejecución. He dejado a tus pares, los consejeros reales para que hagan entrar en razón al emperador. Esperamos que Borrell no se haya enterado todavía.

Llega el Consejero tres. El custodio le abre la celda para que ingrese.

CONSEJERO TRES

Traigo noticias: la ejecución quedó cancelada. Pero tendréis que enfrentar a Borrell en una justa para lavar su honor.

CORTE A:

25) EXT/ INT. - PALENQUE DE DUELOS - PALACIO - DÍA

Claros, herido, es llevado al interior del palacio de Carlomagno. Ve pasar el cadáver de Borrell. En una de las salas, ubican al Conde Claros, y se le acercan unas mujeres vestidas de blanco a lavar sus heridas y vendarlo. Entra Carlomagno visiblemente molesto.

CARLOMAGNO

No sé por qué permití ese duelo. Pero el honor de Borrell lo merecía. Ahora ha muerto y la verdad no tengo razones para oponerme a la unión entre mi hija y tú. Claraniña hereda la Marca Hispánica y la Marca de Tolosa. Cásense y váyanse de aquí, por Dios, y protejan las marcas del Imperio contra los moros.

FUNDE A:

26) EXT. PLAZA DE TRIANA SEVILLA - DÍA

Suena la música de "Conde Claros" de Enríquez de Valderrábano. Varios de los integrantes del auditorio de Crispín de Triana lo aplauden, otros lo abuchean, otros se retiran indignados.

CRISPÍN DE TRIANA

Como suponéis, el Conde Claros y Claraniña se casaron, enamorados. Claraniña, como viuda del Conde de Urgell, hereda los territorios de la Marca de Tolosa. Los recién casados se van de Aquitania a esa Marca y allí fundan un poblado llamado Villa de Montauban, donde vivieron felices, hasta morir de viejos.

OYENTE TRES

Conocemos esa Villa. Maese Olegario, el herrero, está casado con una señora que ha venido de esas tierras.

Varios de los oyentes que han quedado abuchean a Crispín, quien sin perder su compostura, vuelve a tocar la guitarrilla y a cantar.

CRISPÍN DE TRIANA

Esperad, esperad. Muchos de vosotros no me creéis, pero ya os dije antes que la historia cambia según los que escuchan. Como ya me conocéis, quiero hablarles de las otras hazañas que refiero y que hacen que la historia culmine de otra forma.

OYENTE CUATRO

¿Pero qué dices Crispín? Por Dios, tanta calumnia, es blasfemia--

CRISPÍN DE TRIANA

Esperad. A vosotros os gusta la acción y no las historias de amor. ¿Qué les parece si os digo que en realidad los consejeros reales no lograron convencer a Carlomagno, y el Conde Claros de Montalbán fue ejecutado?

FUNDE A:

27) INT - SALA CAPITULAR DEL PALACIO DE CARLOMAGNO - NOCHE

Año 798. Carlomagno y sus consejeros discuten acaloradamente. Están presentes el Arzobispo, Claraniña y el Conde Borrell.

CARLOMAGNO

¡Que sea ejecutado de inmediato!

Claraniña se agita y sale de la sala capitular hacia su habitación. El arzobispo sale también y se dirige al calabozo.

DISUELVE A:

28) INT. CALABOZO DEL PALACIO DE CARLOMAGNO - NOCHE

El arzobispo habla con el alguacil para que le permita ver a Claros. El alguacil lo conduce a la celda. Claros está muy malherido.

ARZOBISPO

Querido hijo mío. Se ha hecho cuanto ha sido posible para salvarte. No vale siquiera que seas miembro del Consejo de los Doce Pares, así que para mañana está prevista tu ejecución.

CONDE CLAROS

Tío, por favor, dale el mensaje a mi amada Claraniña, dile que me espere al alba, para verla, y que ella pueda verme a mí.

El arzobispo reza con él, le da la extremaunción. Luego se queda contemplándolo y consolándolo. Sale.

CORTE A:

29) EXT- PATIO CENTRAL DEL PALACIO DE CARLOMAGNO - AMANECER

Claros es conducido a la horca por dos hombres encapuchados y vestidos de negro. Va con las manos atadas a la espalda. Le hacen subir los escalones. Lo recibe el ejecutor, quien le pone la soga alrededor del cuello.

CRISPÍN DE TRIANA (OFF)

Pero no sabéis que el arzobispo no llega a darle el mensaje a Claraniña, para que ella lo vea al salir el alba. Así que Claros es ejecutado al amanecer sin haber visto a su amada, y Claraniña lloró de pesar.

El ejecutor mueve la palanca y el cuerpo de Claros queda en vilo, se retuerce y finalmente queda inerte, solo moviéndose por inercia.

FUNDE A:

30) EXT - PLAZA DE TRIANA - ANOCHECER

Los escuchas abuchean al juglar Crispín, quien se da vuelta y les hace muecas.

CRISPÍN DE TRIANA

Un momento, por favor, ya os dije. Este final no es para los amorosos, sino para lo que sienten la venganza en la sangre.

OYENTE DOS

¿Y por quiénes nos tomas Crispín? Oye, no seas pesado.

La muchedumbre ríe, abuchean.

CRISPÍN DE TRIANA

En una ocasión estaba contando las hazañas del Conde Claros en las cercanías del convento de unas monjas muy piadosas, en Extremadura.

DISUELVE A:

30) INT. VILLA DE MONTALBÁN - NOCHE

Año 791. El Conde Reinaldos acaba de concederle el título de Conde y la dignidad de Caballero a su hijo CLAROS (20). El joven Claros busca con la mirada a CLARANIÑA (13) entre los invitados. Se encuentran. Ella lo ve. Baja la mirada. Él se acerca, le hace una reverencia.

CONDE CLAROS

Su Alteza, noble infanta Claraniña. Espero que estéis pasando una hermosa velada.

CLARANIÑA
(indiferente)

No puedo reprocharos ni a vos ni a vuestra familia sobre los arreglos que habéis dispuesto para la ceremonia. Encuentro de muy buen gusto la música.

CONDE CLAROS

Escuchad, hermosa infanta, ¿queréis concederme este baile? Los músicos son muy diestros, venid.

CLARANIÑA

¡Por Dios! No os quiero despreciar, pero no quiero entregarme a placeres mundanos. Debéis saber que está en mi deseo servir como religiosa y unirme con Nuestro Señor como su fiel esposa.

CONDE CLAROS

No puedo objetar tales designios, que son los más nobles y elevados. Pero si Su Alteza se entrega al servicio religioso, mi corazón sufrirá con dolor y pena. He sido vuestro más devoto admirador.

CLARANIÑA

Estaréis siempre en mis oraciones, estimado Conde Claros. El próximo mes he de partir hacia mi nueva morada con las religiosas de San Benedicto.

DISUELVE A:

31) EXT. - PLAZA DE LA IGLESIA DE TRIANA - NOCHE

El juglar Crispín de Triana termina de referir los hechos. Los oyentes están riendo en su mayoría.

OYENTE CINCO

No resultó ser buen amante el Conde Claros (risas).

OYENTES

¡Basta Crispín, canta! ¡Mejor canta!

CRISPÍN DE TRIANA

Escuchad, escuchad. Vosotros sois inconformes, unos ríen otros quieren cantar. A todos os gusta la comidilla. Oíd este.

DISUELVE A:

32) EXT - PALACIO DEL CONDE BORRELL EN LA MARCA HISPÁNICA - NOCHE

Año 794. CLARANIÑA (16) y su esposo BORRELL (28) caminan por las diferentes estancias del palacio, tomados de la mano. Borrell mira a Claraniña, sonrío, le toma la barbilla y se acerca, ambos se besan con pasión.

CLARANIÑA

Mi amado esposo, tengo que deciros algo muy importante.

CONDE BORRELL

A ver, ¿qué inquieta a mi hermosa
princesa?

CLARANIÑA

Amado mío, si Dios nos bendice como lo ha
hecho hasta ahora, en pocos meses verás a
tu primogénito (se toca el vientre).

CONDE BORRELL

¿Y nos quedaremos acá sin volver a
Aquitania?

CLARANIÑA

Nunca más, mi amado Borrell. A no ser que
mi padre envíe por nosotros para alguna
misión del Imperio.

Ambos se abrazan y se besan apasionadamente.

CORTE A:

33) INT. - HABITACIÓN DE CLAROS - NOCHE

El CONDE CLAROS (23) camina de un lado a otro. Se desespera.
Llora.

CONDE CLAROS

Han pasado más de tres años. Claraniña
debió volver. Mi hermano tenía razón. Debí
olvidarla hace tiempo. ¿Qué haré sin su
amor?

CORTE A:

34) EXT. - PLAZA DE TRIANA EN SEVILLA - DÍA

Crispín de Triana hace una profunda reverencia mientras algunos
lo abuchean y otros lo aplauden fervientemente.

OYENTE UNO
(en tono de burla)

Y el pobre Claros muere de dolor, pobre
Conde, condenado ¿Qué vamos a hacer
contigo Crispín? No haces más que mentir.
¿Cuál es la verdad del Conde Claros
finalmente?

CRISPÍN DE TRIANA

Amigos, calmaos, por Dios. El Conde Claros existió, palabra de juglar. Está bien, puede ser que os haya exagerado un poquitín al deciros que lo conocí. Pero todo cuanto he dicho es cierto. Vosotros sabéis de las hazañas de Carlomagno, de sus hijos.

OYENTE DOS

Nunca nadie habló de Claraniña, ¿por qué tú sí?

OYENTE TRES

Crispín no hace más que repetir el viejo romance "Media noche era por filo", allí se le menciona.

OYENTE UNO

A este Crispín le gusta confundir. Ya nadie sabe cuál es la verdad del Conde Claros.

OYENTE DOS

Si existió o no, lo cierto es que hay mucha música sobre Conde Claros, eso lo saben de sobra los músicos.

CRISPÍN DE TRIANA

¿Lo veis amigos?

OYENTE TRES

¿Cómo sabemos que no has sido tú el que acomoda el romance y la villa en Francia a tus mentiras?

TODOS

¡Mentiroso, mentiroso!

CRISPÍN DE TRIANA
(riendo)

Amigos míos, si queréis la verdad del Conde Claros, escuchad el final del romance, ya dije, palabra de juglar: Carlomagno perdonó al Conde Claros, nunca

CRISPÍN DE TRIANA (CONT'D)

hubo un Conde Borrell, y Claraniña y su conde de Montalbán fueron unidos en matrimonio por el tío arzobispo (hace una reverencia).

Los presentes entre enfurecidos y jocosos le lanzan frutas a medio comer, mendrugos, se ríen, abuchean. Crispín se aleja riendo y saltando como puede, según su edad.

FIN