



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

Repositorio de Investigación y Educación Artística  
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

**Formato digital para uso educativo sin fines de lucro**

**Cómo citar este documento:**

*El mar de los deseos: la música de fondo de la economía atlántica colonial.*  
*Memoria de la Cátedra Jesús C. Romero 2020*, Bárbara Pérez Ruiz (coordinadora).  
México: Secretaría de Cultura, INBAL, CENART, CENIDIM, 2021, 50 p.

**Cómo citar un artículo:**

Apellidos del autor, Nombre del autor, "Título del artículo" en *El mar de los deseos: la música de fondo de la economía atlántica colonial. Memoria de la Cátedra Jesús C. Romero 2020*, Bárbara Pérez Ruiz (coordinadora). México: Secretaría de Cultura, INBAL, CENART, CENIDIM, 2021, 50 p.

EL MAR DE LOS DESEOS:  
*la música de fondo de la  
economía atlántica colonial*

MEMORIAS DE LA CÁTEDRA JESÚS C. ROMERO 2020



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**



**CENART**



**CENIDIM**



EL MAR DE LOS DESEOS: *la música de fondo*  
*de la economía atlántica colonial*

MEMORIAS DE LA CÁTEDRA JESÚS C. ROMERO 2020

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

BÁRBARA PÉREZ RUIZ · editora

EL MAR DE LOS DESEOS: *la música de fondo  
de la economía atlántica colonial*

MEMORIAS DE LA CÁTEDRA JESÚS C. ROMERO 2020

Primera edición *El mar de los deseos: la música de fondo de la economía atlántica colonial*, 2021

Producción:  
Secretaría de Cultura  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Flor Moyao Gutiérrez / Diseño y formación  
Carlos Andrés Aguirre Álvarez / Corrección de estilo  
Gabriela Rivera Loza / Edición de video

D. R. © 2021 de *El mar de los deseos: la música de fondo de la economía atlántica colonial*  
**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM)**

Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n,  
colonia Chapultepec Polanco, alcaldía  
Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de la Secretaría de Cultura.

Proyecto beneficiario del PADID 2019



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5). Para ver una copia de esta licencia visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente y se respeten a cabalidad los derechos morales de los autores involucrados. Disponible para su acceso abierto en: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2693>

ISBN: 978-607-605-682-0

Hecho en México



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

**CENART**



# Í N D I C E

PRESENTACIÓN . . . . .	6
CONFERENCIAS . . . . .	9
SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN . . . . .	15
MESA REDONDA. . . . .	39
CONCIERTOS . . . . .	41

## PRESENTACIÓN

*La acústica que el mar improvisa eternamente, el ruido circular e irrepetible de su pulso, el diálogo entre el viento y el estallar de las olas en los farallones apareja el canon de las modulaciones y las cadencias del habla, el ritmo de las caderas al andar. Imprime su huella sobre todo: el acento de la vida, el paso de las horas, los gustos y los sabores. Nunca idéntico a sí mismo, monta su escenario cambiante con las horas, respondiendo al reto de la naturaleza con nuevos argumentos, adaptándose y contrapunteando con el horizonte.*

Antonio García de León, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*.<sup>1</sup>

La presente publicación reúne —a manera de testimonio y memoria— los contenidos generados en las distintas actividades que se llevaron a cabo en el marco de la Cátedra Jesús C. Romero 2020, celebrada del 30 de noviembre al 4 de diciembre, en la Ciudad de México, a cargo del Dr. Antonio García de León, y que tuvo como título *El mar de los deseos: la música de fondo de la economía atlántica colonial*.

---

<sup>1</sup> Siglo XXI Editores, México, 2016.

Por primera vez desde su fundación, en 1996, la Cátedra adoptó el formato virtual en todas sus actividades, en consonancia con el momento histórico que vive el mundo a raíz de la pandemia del COVID 19. El resultado fue exitoso, gracias a las buenas voluntades que se sumaron, empezando por la del catedrático invitado, el Dr. García de León, quien accedió a realizarlo por este medio, con todo y las dificultades y retos que ello implicaba. A él, un sincero agradecimiento en nombre del CENIDIM y de su comunidad académica. Asimismo, fue fundamental contar con el beneficio del Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes (PADID), que permitió y apoyó la adecuación del proyecto original (en formato presencial) a las nuevas circunstancias, brindándonos los recursos necesarios para llevar a buen puerto todas las actividades, incluyendo esta publicación. También nuestro agradecimiento a sus coordinadores y a la Secretaría de Cultura, como entidad que rige dicho beneficio.

Las actividades consistieron en cuatro conferencias, un seminario de investigación en tres sesiones, una mesa

redonda y dos conciertos (de inauguración y clausura). Todas éstas se encuentran contenidas en la presente publicación digital a través de la combinación del recurso escrito con el audiovisual. La información general de cada actividad y sus participantes cuenta con una presentación escrita, acompañada por un código QR que dirige a los distintos materiales audiovisuales generados a partir de la transmisión en vivo de la Cátedra.

Las temáticas expuestas por Antonio García de León tuvieron su origen en las experiencias, historias, pesquisas, reflexiones y planteamientos contados en su libro *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto* (publicado por primera vez en 2002 y reeditado en 2009 y 2016), en este caso, poniendo el acento en una visión geohistórica de las redes comerciales, como uno de los gestores invisibles de las complejas urdimbres culturales que florecieron en la región del Caribe trasatlántico y que tienen sus reflejos en músicas actuales.

En el seminario de investigación se presentaron avances y resultados de diversas investigaciones,



en distintas etapas de desarrollo, pero todas con el común denominador de ser estudios culturales de músicas de distintas regiones y temporalidades de México.

La mesa redonda “El Caribe afroandaluz, música y poesía”, actividad que dio cierre a la cátedra, conjuntó y puso en diálogo las perspectivas de tres investigadores con amplia experiencia en estos temas: Álvaro Alcántara, académico del INAH, José Antonio Robles Cahero, investigador del CENIDIM, y el propio Antonio García de León, moderados por la maestra Rosa Virginia Sánchez, también investigadora del CENIDIM.

A punto de cumplirse el 25 aniversario de la Cátedra Jesús C. Romero, creemos que no hay mejor forma de celebrarlo que con la publicación, con fines divulgativos, de este material de naturaleza reflexiva y propositiva, enriquecido por el intercambio académico de todos sus actores.

Bárbara Pérez Ruiz  
Investigadora del CENIDIM  
Coordinadora de la Cátedra Jesús C. Romero 2020

## CONFERENCIAS

**E**n el Caribe colonial, entre los siglos XVI y XVII, la comunicación y el sincretismo musical pudieron haber precedido a la conciliación lingüística y cultural que produjeron las hablas criollas, la implantación del español, el portugués y otras lenguas europeas, y algunos de los rituales compartidos. Junto con otros elementos culturales, se fundieron léxicos, fonologías y estructuras gramaticales de tres continentes; al mismo tiempo que las nuevas variantes musicales estaban ya concordando estructuras, ritmos e instrumentaciones, creando nuevas danzas y nuevos géneros. Los diversos sistemas y redes comerciales desarrollaron sus propias expresiones líricas y musicales, que explican los géneros actuales del Gran Caribe y de los bordes atlánticos implicados en esos grandes sistemas económicos: América, las Islas Azores y Canarias, la Península Ibérica, el norte de África y el África subsahariana. Todo esto constituye el gran escenario de nuestra indagatoria: la noción de Caribe afroandaluz.



## Antonio García de León Griego

Es profesor investigador emérito del INAH, maestro en Lingüística por la ENAH y doctor en Historia Económica y Social por la Sorbona (Universidad de París I). Es doctor *Honoris Causa* por la Universidad Veracruzana (marzo 2012) y catedrático de Metodología de la Historia y de Historia Económica en los posgrados de las facultades de Economía y de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha publicado numerosos artículos y ensayos de lingüística,

antropología, historia, historia cultural, economía regional, historia económica, movimientos sociales y musicología. Asimismo, es autor de varios libros, entre los que se cuentan *Tierra adentro, mar en fuera. El puerto de Veracruz y su litoral a Sotavento, 1519-1821*;<sup>2</sup> *Vientos bucaneros. Piratas, corsarios y filibusteros en el Golfo de México*;<sup>3</sup> *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*;<sup>4</sup> y *Misericordia. El destino trágico de una collera de apaches en la Nueva España*.<sup>5</sup>

Recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes 2015 en el campo de Historia, Ciencias sociales y Filosofía, y el Premio Clarence H. Haring 2016, que le confirió la American Historical Association por el libro *Tierra adentro, mar en fuera. El puerto de Veracruz y su litoral a Sotavento, 1519-1821*, como el más importante de América Latina en los últimos cinco años. Es miembro de número de la Academia Mexicana de la Historia.

---

<sup>2</sup> Fondo de Cultura Económica / Universidad Veracruzana, México, 2011 y 2014.

<sup>3</sup> Ediciones Era, México, 2014.

<sup>4</sup> Fondo de Cultura Económica, México, 2016.

<sup>5</sup> Fondo de Cultura Económica, México, 2017.

## 1. El Caribe afroandaluz



El espacio geohistórico del Caribe, a lo largo de los tres siglos coloniales, es metafóricamente el horizonte derivado de un huracán de consecuencias mayores, pues el Caribe es uno de los espacios culturales más complejos que se han formado en los últimos siglos: un arrecife nervioso y enérgico que se fraguó a gran velocidad desde el desembarco de Colón y sus hombres en las Antillas Menores y Mayores, adquiriendo desde un primer momento rasgos particulares.

El conjunto de islas y regiones continentales aledañas a esta parte del gran Océano Atlántico conformó, en la vorágine huracanada de sus encuentros, un universo privilegiado para la génesis del mundo moderno; un laboratorio del cambio social en aguas cálidas, en donde se gestaron muchas de las condiciones que harían posible después la consolidación de la dominación europea en tierra firme.

<https://www.youtube.com/watch?v=vgjojs79y5s>



## 2. El cancionero atlántico colonial



En la recreación y la ejecución musical, el mundo ya mestizado gira y la improvisación arranca, siempre por caminos inesperados, formando estructuras mayores reconocibles. Una conformación etérea, que tiene su propia tesitura repentina, permite que una forma poética como la décima se aclimate y encuentre un nicho de reproducción privilegiado. Tratar de desglosar y separar estos elementos, con

intenciones clasificatorias, sería un ejercicio banal, pues una vez que las diferentes expresiones se fundieron, nuevos géneros y especies se explicaron por sí mismos; adquiriendo su propia dinámica y una originalidad local que los hizo singulares desde un primer momento. Una vez flotando en la corriente, el pasado y los orígenes desaparecen.

[https://www.youtube.com/watch?v=fE7MmIWK9\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=fE7MmIWK9_Q)



### 3. Sedimentos líricos y musicales del Barroco y el Siglo de Oro



Lo que queremos destacar es que este “cancionero” es la pauta de la capacidad creativa asociada a un espacio histórico particular durante los siglos coloniales; una de las mejores herramientas para la reconstrucción histórica y cultural de ese circuito. Es por ello que insistimos en que no es posible analizarlo sin remitirlo a los procesos económicos y sociales, y que en sí mismo constituye también una fuente histórica invaluable. Constatamos, entonces, que las formas literarias de este cancionero son las mismas que se popularizaron en España y América en los siglos XVI y XVII —la décima *espinela*, la seguidilla, la quarteta libre y en romance, la redondilla, la sexteta, la octava real, la ensalada,

el villancico y otras variantes de los cánones poéticos cultos y populares del Siglo de Oro—, sometidas a la conformación de un *ethos* particular, el de la implantación de los imperios ibéricos en el Nuevo Mundo, por lo que se conservan mejor en la América española y portuguesa que en la Península Ibérica. Las diversas formas de la transición cultural, del Renacimiento al Barroco —que en sí reflejan una transformación aun mayor—, aparecen en lo lírico y lo musical de alguna manera varadas en la inmensidad de este cancionero, y permiten además su reconstrucción.

<https://www.youtube.com/watch?v=SC4k6jdPFII>



## 4. Los géneros actuales



Se hace un recuento de los géneros del cancionero ternario afroandaluz (coplas, géneros e instrumentos rasgueados y punteados) en las tres orillas: América insular y continental; Islas Atlánticas y Península Ibérica; y África del Magreb y subsahariana. Porque cuando se escuchan las formas del acompañamiento musical y del canto para la improvisación de la décima *espinela* en Canarias y en América, la tonada universal del *punto guajiro* cubano, del *galerón* del oriente venezolano, de la *guajira* andaluza, el *zapateado jarocho*, el *punto* canario o la *mejorana* panameña —por solamente hablar de algunos entre varios ejemplos—, no cabe duda que estamos ante un lenguaje compartido o ante los restos de un género común, estallado en un inmenso continente cultural, cuya coherencia suele pasar muchas veces desapercibida.

Esta sensación de parentesco, que ocurre cuando los músicos y ejecutantes de una u otra parte escuchan por primera vez a los demás géneros, identificándolos como un lenguaje que pueden entender y ejecutar, alude a cierta lírica cantada en español con formas poéticas específicas; a las dotaciones instrumentales, los ritmos y las danzas zapateadas en una extensa parte del mundo ibérico, es decir, del mundo de habla española y portuguesa que en cierto momento constituyó una inmensa comunidad estrechamente vinculada por el comercio y por esas redes culturales. A ese mundo perteneció el espectro musical y poético del primer Caribe colonial, conocido en todas sus regiones como *fandango*, en alusión a un género de ida y vuelta y a la fiesta en torno a una música común.

<https://www.youtube.com/watch?v=OBlwsGO-dOU>



## ¿Músicas afrodescendientes en un villancico poblano? El análisis del *Guineo a 5 [Eso rigo re repente]*. Una propuesta metodológica interdisciplinar

**Claudio Ramírez Uribe** (Universidad Complutense de Madrid)



El presente trabajo consiste en el análisis de la letra y la música del villancico *Guineo a 5 Eso rigo re repente* (1615) de Gaspar Fernández (*fl.* 1570-1629), maestro de capilla de la catedral de Puebla. Para tal propósito, se plantea un diseño analítico interdisciplinario con énfasis en la convergencia de metodologías pertenecientes a la musicología y a la etnomusicología, así como de otras disciplinas de las humanidades. Principalmente nos hemos basado en el modelo de análisis diseñado por el musicólogo cubano Rolando Pérez, buscando patrones metrorrítmicos asociados a los componentes culturales africanos en este repertorio. En dichas características musicales se percibe que, si



bien existen diferencias entre las músicas de ascendencia africana y europea, hay también las suficientes semejanzas (con un evidente énfasis en las músicas ibéricas) como para que el fenómeno del sincretismo musical-cultural y la transculturación pudieran haber desarrollado productos sintéticos nuevos: por ejemplo, los bailes de la zarabanda y el cumbé, así como otros géneros musicales iberoamericanos, los cuales han sido tomados como referencias en el presente análisis.

De esta manera, podemos valorar la relación que tuvieron los villancicos guineos con los grupos poblacionales a los que parodiaban (africanos y afrodescendientes en la Iberoamérica colonial), a través de los préstamos musicales (sobre todo metrorrítmicos), lingüísticos y filosófico-espirituales africanos que fueron utilizados por las instituciones socioculturales hegemónicas españolas para la deculturación y aculturación del “negro”, así como la conformación de su parodia y estereotipo durante el Siglo de Oro.

**Claudio Ramírez Uribe.** Musicólogo y músico mexicano. Egresado de la Licenciatura en Música con perfil en Musicología de la Universidad Veracruzana y del Máster en Música Española e Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado en revistas especializadas en música y cultura en México, Colombia y España; se ha presentado como ponente y conferencista en varios foros y congresos en México, Colombia y Portugal. En el año 2017 le fue otorgada la beca PAME para realizar una estancia de movilidad académica en Colombia. Actualmente cursa el programa de Doctorado en Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Como músico (pianista) se ha presentado en varios foros de México y Colombia. Igualmente ha presentado sus composiciones y arreglos para varios ensambles en ambos países.

 [https://www.youtube.com/watch?v=Po97ff\\_FVzw](https://www.youtube.com/watch?v=Po97ff_FVzw)



**IMAGEN 1.**

*Carro del Aire* (detalle “Danza de negros y negras”).  
Domingo Martínez, c. 1747. Museo de Bellas Artes, Sevilla.

## Inquisición: lo “culto” y lo “popular” en los sones de la tierra novohispanos

**Eloy Cruz** (Universidad Nacional Autónoma de México)



El Archivo de la Inquisición de México es la principal fuente de información sobre los llamados sones de la tierra de los siglos XVII al XIX. Este fondo contiene numerosas denuncias y algunos procesos de índole jurídico que produjeron resultados oficiales. La documentación que ha sobrevivido nos proporciona gran cantidad de información sobre la naturaleza de los sones, las personas que los practicaban y muchas de las circunstancias específicas de dichas prácticas.

Al analizar la información de este repositorio, diversos especialistas mexicanos han avanzado teorías y puntos de vista sobre la naturaleza social y las cualidades artísticas (música, baile y poesía) contenidas en los sones. Dichos análisis los han llevado a expresar conclusiones que delinean una visión específica de las condiciones sociológicas e ideológicas de los practicantes del son novohispano y las relaciones —tanto sociales como políticas y de otra índole— entre éstos y los poderes eclesiástico y civil de aquel período.

En esta comunicación se pretende responder a las siguientes preguntas: la música de los sones de la tierra, ¿es arte culto o es arte popular?, ¿quiénes lo practicaban?. Para ello, se hará —con estricto apoyo documental en el Fondo Inquisición del Archivo General de la Nación— una breve revisión de la identidad social de los practicantes del son novohispano y de las condiciones en que producían su música y poesía.



<https://www.youtube.com/watch?v=GnkW7OXbiBs>

**Eloy Cruz.** Guitarrista barroco mexicano. Estudió guitarra con Guillermo Flores y vihuela con Isabelle Villey. Realizó estudios de posgrado en la UNAM (Estudios Mesoamericanos) y en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (Historia del Arte). Es fundador de dos grupos de música de cámara, La Fontegara y Tembembe Ensamble Continuo, e integrante de Bona Fe, ensamble de música antigua. Ha colaborado con grupos de cámara internacionales, entre los que se cuentan The Boston Camerata, Los Otros (Bremen), Ex Umbris (New York), y Hesperión XXI (Barcelona). Se ha presentado en concierto en salas de América, Europa, Asia y el norte de África. Es autor del libro *La casa de los once muertos. Historia y repertorio de la guitarra* (1993) y de diversos artículos sobre musicología e historia de la música para distintas publicaciones internacionales. Asimismo, es profesor de guitarra y música de cámara en la Facultad de Música de la UNAM. En 2011 fue profesor visitante en la University of Michigan.



**IMAGEN 2.**

*Trajes mexicanos.  
Un Fandango. En V.  
Debray (dir.), México y sus  
alrededores. Colección  
de vistas monumentales,  
paisajes y trajes del país.  
Dibujados al natural  
y litografiados por los  
artistas mexicanos C.  
Castro, G. Rodríguez é  
J. Campillo. Imprenta  
litográfica de V. Debray  
Editor, México, 1869.*

“El tiemple antiguo de guitarra que es dos y cuatro por abajo pero también le dicen chinanteco menor, entre otras infinitas suertes”: nombres de afinaciones en la jarana de Veracruz y uno de sus orígenes en el vocabulario de la guitarra barroca

**Luis Miguel Argüello Hernández**



Uno de los objetivos de la investigación *Las voces de la jarana; un acercamiento a las afinaciones antiguas del son jarocho*, en la que se enmarca esta ponencia, era comprender y delimitar el supuesto de que existen una gran variedad o incluso “infinidad” de afinaciones para los cordófonos como la jarana y la guitarra de son. Para ello, se llevó a cabo una revisión de la mayor cantidad de fuentes documentales disponibles, donde se ha tratado el tema de las afinaciones, tanto en el ámbito particular del son jarocho como en otras tradiciones afines (como es el caso de la “guitarra traspuesta” chilena). Asimismo, se consultaron tratados de guitarra barroca y de instrumentos como la lyra viol y el órgano. Posteriormente, dicha información se confrontó con grabaciones de campo —trabajo etnográfico durante fandangos en el estado de Veracruz y Oaxaca— y con el conocimiento sobre afinaciones comunicado por soneros como Arcadio Baxin y Elías Meléndez.

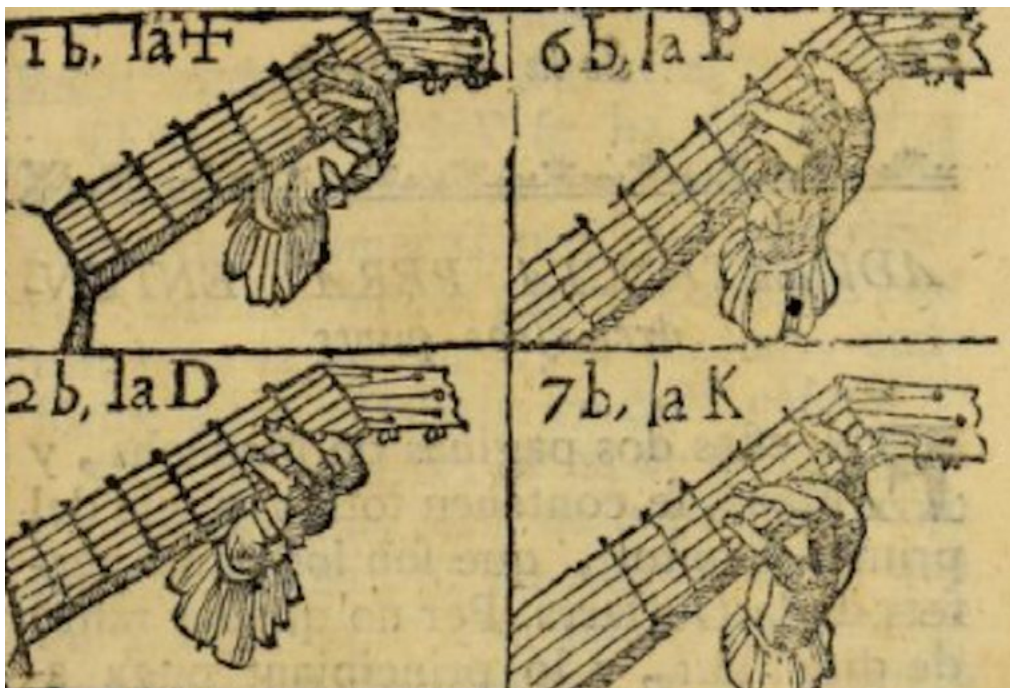
Después de obtener cien registros de afinaciones, se hizo una clasificación y sistematización de ellas, procurando conservar un balance entre las perspectivas *etic-emic*. Como resultado de la investigación, se presentan en la ponencia los datos verificables para sustentar: a) la explicación de una de las rutas de transmisión y conservación del vocabulario utilizado en el siglo XVI para referir alturas de sonidos y digitaciones en el ámbito de prácticas musicales europeas y su uso actual entre jaraneros; b) derivado del punto anterior, dar cuenta de la lógica presente en algunos recursos mnemotécnicos para nombrar afinaciones; c) una primera comparativa entre afinaciones de jarana que son consideradas distintas por sus relaciones de intervalos musicales y los nombres referidos para nombrarlas; y d) la propuesta de una clasificación de nombres de afinaciones, pertinente tanto para el son jarocho como para tradiciones musicales de otras latitudes, en las que los cordófonos asociados a la familia de las guitarras juegan un papel preponderante.

[https://www.youtube.com/watch?v=sQMgWt7RZ\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=sQMgWt7RZ_Y)

**Luis Miguel Argüello Hernández.** Intérprete e investigador del son jarocho desde el año 2004. Es autor de la tesis, aún inédita, *Las voces de la jarana; un acercamiento a las afinaciones antiguas en el son jarocho* (2015). En el marco del 2.º Campamento de música de cuerdas y huapango (2014) ofreció el taller *Acercamiento a las afinaciones antiguas de jarana*, presentando un recurso didáctico para la práctica de once afinaciones de dicho instrumento. Ha presentado diversas ponencias relacionadas con sus estudios sobre la jarana. Es autor del artículo “El laberinto se mueve... Noticias varias sobre cuerdas y afinaciones antiguas para jarana en el son jarocho” en la revista *Hispánica Lyra* (2014). Asimismo, ha colaborado con músicos, como el guitarrero Gerardo Alcántara, en la elaboración de material didáctico para el estudio de las afinaciones de guitarra de son. Actualmente, se encuentra desarrollando el marco teórico para el análisis de la armonía y la melodía modal del son jarocho, y la obra didáctica *Estudios melódicos con scordaturas para abordar cualquier afinación en la guitarra de son, bajo los conceptos musicales de Chico Hernández*.



**IMAGEN 3.**  
Declaración de los “puntos” en  
el método de *Guitarra española*  
y *vandola*, en dos maneras de  
*guitarra castellana* y *catalogana*  
de cinco órdenes. Joan Carles Amat,  
s/e, Barcelona, 1586.





## La banda de aliento como heredera de la comunión religiosa y popular

Francisco Sánchez Álvarez



Las fiestas patronales de los pueblos en México son celebradas con una participación fundamental de las bandas de aliento. Entendiendo como patrona o patrono a vírgenes o santos de la religión cristiana que cohesionan el sentido de comunidad, observamos que en sus fiestas se reúne lo religioso y lo popular, contribuyendo así a lo perteneciente al pueblo. ¿Pero por qué comulgan ambas expresiones de una manera tan íntima?

Con el paso del tiempo, la banda de aliento ha adquirido un arraigo que podríamos tratar de explicar partiendo de la época de la Conquista, cuando la música fue un gran medio de evangelización aprovechado por los frailes. Así, en el afán de hacer atractiva la nueva religión, las ceremonias eran acompañadas por flautas, clarines, cornetines, chirimías, sacabuches, vihuelas de arco y atabales, entre otros instrumentos. Pero, además, la música posee otras características que la aproximan a una experiencia religiosa, si en la concienciación de ella hay una sensación espiritual de quien la escucha,

otorgando así un gran poder transformador. Asimismo, es una manifestación colectiva ligada a la vida de una determinada comunidad y, además, tiene la característica de la variabilidad.

La banda de aliento, que propongo como heredera de la comunión de lo religioso y lo popular, es la agrupación constituida por músicos ejecutantes de instrumentos de aliento madera, metal y percusiones, pertenecientes a una comunidad, siendo partícipes de determinados momentos en la vida colectiva, donde preservan y honran sus tradiciones.

<https://www.youtube.com/watch?v=SeZj2FaRqil>

**Francisco Sánchez Álvarez.** Egresado de la Maestría en Música, opción Dirección de Orquesta, de la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana; licenciado en Música, opción Piano, por la Facultad de Música de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Durante su formación académica ganó la beca Montblanc & Alondra de la Parra 2016. Ha participado como ponente en diversos espacios académicos, entre los que se cuentan la VIII Jornada Académica de la Red Investigación, Creación y Difusión Musical, realizada en la BUAP, y el IV Coloquio del Festival de Música de Morelia Miguel Bernal Jiménez. Ha dirigido distintos ensambles y orquestas en México, Estados Unidos, España y Brasil.





**IMAGEN 4.**

*Banda musical  
de jóvenes, Ciudad de  
México, 1930-1940. S/a, s/f.  
Fototeca Nacional, INAH.*

## El Gran corrido a la *Virgen de Guadalupe*. Una aproximación al nacionalismo católico en el México posrevolucionario

**Luis Enrique Olmos Cortés** (Universidad de Guanajuato)



En la región centro-occidente de la República Mexicana, durante la primera mitad del siglo XX, surgió un movimiento artístico nacionalista de connotación católica. Este movimiento artístico contrastó con la ideología laica de las instituciones políticas dominantes durante el régimen posrevolucionario, situándolo en una posición cercana a los movimientos populares pro-católicos. Por otro lado, en el terreno del arte popular surgieron también manifestaciones artísticas alineadas con el catolicismo, entre las cuales se encuentra el corrido cristero. Este subgénero del corrido se caracteriza por la narración versada de hechos bélicos entre los cristeros y las fuerzas del orden federal. Además, en ellos se hace alusión a dos grandes figuras de la cosmogonía católica: Cristo Rey y la Virgen de Guadalupe.

El mito de la Virgen de Guadalupe ha sido reinterpretado y reutilizado a través de la historia, en función de las necesidades de las diversas fuerzas

sociales, políticas y económicas que han moldeado la historia del país. Naturalmente, este fenómeno ha sido exhaustivamente estudiado por la sociología, la filosofía y la historia, entre otras disciplinas. En este ensayo nos centramos en el análisis de una obra originada en la primera mitad del siglo XX, donde se relata la leyenda de la aparición de la Virgen de Guadalupe y la veneración rendida a esta figura por parte de los mexicanos. La obra mencionada fue escrita por el poeta Daniel Castañeda y la musicalización fue realizada por el prominente compositor michoacano Miguel Bernal Jiménez. La partitura, aunque breve, es representativa del estilo de Bernal, quien se formó académicamente en la Pontificia Escuela Superior de Música Sacra en Roma. La publicación de la obra se dio en 1941, a tan sólo doce años del inicio de la Cristiada.

**Luis Enrique Olmos Cortés.** Graduado con mención honorífica de la Licenciatura en Música, especialidad Instrumentista, por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo con la tesis *Panorama de la improvisación pianística: un estudio sobre la práctica de la improvisación al piano en la Facultad Popular de Bellas Artes*. Actualmente se encuentra en proceso de obtención del grado de maestro en Artes, en el área de Música, por la Universidad de Guanajuato, y está realizando una investigación musicológica sobre la obra nacionalista-religiosa de Miguel Bernal Jiménez.



<https://www.youtube.com/watch?v=TYYaCgWc0Kc>

**IMAGEN 5.**  
*Aparición de la Virgen  
de Guadalupe en los  
Remedios, grabado,  
madera de hilo. José  
Guadalupe Posadas,  
c. 1890-1895.*



## Entre lloronas e imposibles: la configuración del son barrocho. Avances de investigación

**Emil Rzajev Lomelí** (Universidad Nacional Autónoma de México)



Esta ponencia resume los avances de la investigación que actualmente realizo como parte de mis estudios de maestría en la UNAM. Para ello, comienzo por enmarcar lo que identifico como “escena barrocha” y los aspectos centrales de mi investigación, así como por explicar la metodología y los criterios empleados en el análisis de varias versiones del son de *La lloroncita*. La comparación de ciertos rasgos en estas versiones me ha permitido observar modificaciones en su ejecución a lo largo del tiempo.

“Entre lloronas e imposibles” es un título derivado del nombre de dos piezas centrales en la escena que estudio. Mi formación como músico académico y como jaranero, hizo propicio que me fueran señaladas similitudes entre músicas del pasado novohispano y el son jarocho. Ese entramado sonoro me atrajo y tomé parte, sin saberlo, de una escena incipiente gestada entre aulas y fandangos. En ella, se considera al son jarocho como testimonio sonoro vivo de la cultura novohispana. Empero, los discursos generados a

partir de ello no siempre corresponden necesariamente a las prácticas actuales de este género o, incluso, a los testimonios históricos con los que contamos. Así, me percaté que se había forjado un discurso académico enfático sobre las relaciones de la música barroca con el son jarocho que posiblemente modificaba algunas de las prácticas de estas músicas, dando como resultado algo nuevo, como se trata de demostrar en estos avances. Agradezco profundamente la respuesta y disposición de mis interlocutores, músicos y amigos, quienes a través de charlas, entrevistas y correspondencias han nutrido dicha investigación.

<https://www.youtube.com/watch?v=WdCMtsHI31Y>

**Emil Rzajev Lomelí.** Licenciado en Composición por la Facultad de Música de la UNAM. Actualmente cursa el tercer semestre de la Maestría en Música (Etnomusicología) en la misma institución, estudiando los encuentros actuales del son jarocho con la música antigua a través del son de *La lloroncita*. Como clavecinista ha estudiado con Eunice Padilla y Mitzi Meyerson. Asimismo, ha participado en talleres sobre improvisación musical en estilos antiguos con Guido Morini, director del ensamble Acordone. Ha colaborado con la Orquesta Sinfónica de Xalapa, Settecento Ensamble, La Capilla Virreinal de la Nueva España y La Compagnia Scaramella en Córdoba, Argentina, entre otros ensambles. Es intérprete de viola da gamba, jaranas jarocho y huastecas. En su proyecto solista, *Clavecín de mis amores*, aborda repertorios iberoamericanos desde una óptica festiva y cordial, con la intención de desdibujar los límites entre músicas “académicas” y “callejeras”, hibridando el concierto con un carácter fandanguero y proponiendo versiones frescas y personales de repertorios antiguos.







**IMAGEN 6.**

*De barroco y jarocho, barrocho. Emil Rzajev Lomelí, s/f.*

## *¡Alto a la música!* la comunicación de la décima en México

**Agustín Rodríguez** (TEC de Monterrey)



La décima es una estrofa de comunicación privilegiada en México, ya sea que se cante de forma individual o como glosa en décimas. Se mantiene también como estrofa escrita, tanto en el ámbito culto como en el popular. En este último, la décima se relaciona con la comunidad y adopta características particulares según cada región. Esto se aprecia, por ejemplo, en las diferentes formas que tiene de cantarse y de bailarse en las distintas celebraciones y fiestas populares. En todas éstas se ha mantenido, de una forma o de otra, la tradición de parar la música para escuchar a los cultores populares recitar, declamar, cantar o improvisar una décima. La hipótesis de la presente investigación es que se pueden establecer relaciones de comunicación entre tradiciones a partir de este rasgo común, y que a su vez esta misma manera de presentar la décima y la glosa en décimas, en las distintas fiestas populares, puede descubrir el camino que siguió este género literario una vez que se convirtió en forma de expresión del pueblo.

Para lograr el propósito, se analizarán ejemplos de la décima en Tamaulipas, de la valona michoacana y del huapango arribeño de la Sierra Gorda. La intención es destacar los rasgos de comunicación de estas distintas tradiciones para tener elementos de análisis y contraste con la décima veracruzana que se canta en el fandango, pero donde ya no es común escuchar la voz “¡alto a la música!”.



<https://www.youtube.com/watch?v=vvd4HupBBKA>

**Agustín Rodríguez.** Es licenciado en Letras Españolas por el Tecnológico de Monterrey; maestro en Literatura y maestro en Educación por la Universidad de Guanajuato; y doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Su línea principal de investigación es el huapango arribeño, tema principal tanto de su tesis de maestría, *Topada en la Sierra Gorda: los temas de la memoria y el destino en los Leones de la Sierra de Xichú*, como de su tesis de doctorado, *La topada de poetas: estructura, características y tradicionalidad en una fiesta ejidal*. Actualmente es profesor del Departamento de Estudios Humanísticos del Tecnológico de Monterrey.



**IMAGEN 7.**

Cacho y sus Ases en la Topada del 31 de diciembre de 2018 en Xichú, Guanajuato, en el marco del XXXV Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda. Agustín Rodríguez Hernández.

## “Me agarra la bruja, me lleva a su casa...”: el caso de la bruja en el imaginario social del movimiento jaranero contemporáneo

**María Arcelia Hernández Cázares**

(Universidad Nacional Autónoma de México)



A lo largo y ancho del territorio mexicano existen innumerables historias que narran encuentros con mujeres fantásticas y misteriosas, dotadas de magia y hechicería, expertas en el arte de la seducción y dueñas de poderes sobrenaturales que les permiten elaborar poderosos conjuros. La presente disertación muestra una parte de los resultados obtenidos en la investigación de maestría *Mujeres divinas y profanas. La bruja, la llorona y la sirena en el imaginario social del movimiento jaranero contemporáneo*. Empero, en este caso, sólo se expondrán los componentes sobresalientes del imaginario social que caracterizan a la bruja, cuyo rasgo imperante es la dualidad, pues con frecuencia se le identifica como un ser que se mueve entre lo divino y lo profano. Dicho estudio se realizó a través del análisis del discurso de la lírica jarocho, la cual se considera una vía de comunicación

que permite la producción de imaginarios sociales y la conservación de una parte de la memoria colectiva.



<https://www.youtube.com/watch?v=qUsOF9D9Eac>

**María Arcelia Hernández Cázares.** Licenciada en Psicología por la Universidad Autónoma Metropolitana. Su tesis de licenciatura fue *La tradición oral en el son jarocho como significación colectiva*. Maestra en Estudios de la Cultura y Comunicación por la Universidad Veracruzana, campus Xalapa, en donde se tituló con la investigación *Mujeres divinas y profanas. La bruja, la llorona y la sirena en el imaginario social del movimiento jaranero contemporáneo*. Actualmente se encuentra cursando el doctorado en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México y su proyecto de investigación se titula *El eco de los llanos: memoria colectiva e imaginario social en el joropo colombiano y el son jarocho del siglo XXI*.



**IMAGEN 8.**  
*Gloria y fauna.*  
Honorio Robledo, s/f.

## MESA REDONDA

### El Caribe afroandaluz, música y poesía



Intercambio reflexivo en torno a los mecanismos de fusión musical y de preferencias poéticas dentro de los cánones de la lírica castellana, así como a la evolución de los ritmos desde el siglo XVI hasta las guerras de independencia.

#### Participantes:

Antonio García de León, INAH.  
Álvaro Alcántara, INAH Veracruz.  
José Antonio Robles Cahero, CENIDIM.

#### Moderadora:

Rosa Virginia Sánchez, CENIDIM.

<https://www.youtube.com/watch?v=0Ep7CwdN2s4>





**Álvaro Alcántara** (INAH Veracruz). Doctor en Historia de México por la UNAM, realizó una Estancia Posdoctoral en el CIESAS, Ciudad de México. Se ha especializado en estudios sobre representaciones culturales, afrodescendencias y narrativas identitarias en Veracruz. Entre sus publicaciones se encuentran “Ombligo con ombligo... O algunas notas sobre la invención del discurso sobre ‘lo negro’ en los sones de la tierra de la segunda mitad del siglo XVIII” (2016) y “Prácticas musicales para consumo global, o cuando las músicas tradicionales se convirtieron en *world music*” (2019). Como promotor cultural, ha participado en distintos proyectos relacionados con el son jarocho, las músicas regionales y la salvaguardia del patrimonio cultural, impartiendo cursos, talleres y seminarios con músicos y promotores en distintas partes del país. Es investigador titular b del Instituto Nacional de Antropología e Historia, sede Veracruz, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT, nivel I.

**José Antonio Robles Cahero** (CENIDIM). Historiador, musicólogo y ejecutante (guitarrista y laudista). Realizó estudios de licenciatura y posgrado en música, musicología y humanidades (Historia, Literatura y Filosofía) en el Conservatorio Nacional de Música (INBAL), la Facultad de Música (UNAM), la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-Iztapalapa), la Universidad de Cambridge (Inglaterra), la Universidad Iberoamericana (Santa Fe) y la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM). Como investigador se ha especializado en la historia cultural, la historia de las mentalidades, la iconografía musical, la historia de la música y la danza en México, y la educación artística y musical, campos académicos sobre los que ha publicado diversos artículos en libros y revistas nacionales e internacionales.

## CONCIERTOS

### Concierto inaugural. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México

Víctor Contreras (órgano)



Desde el inicio de la Colonia llegaron a México libros de los autores europeos más importantes de música de tecla. De tal suerte que, en cierta época, se vivió un desarrollo musical paralelo en el que las influencias fueron mutuas. En la Nueva España, el desarrollo de la construcción de los órganos fue notable, tan rico como en la península. Prueba de esto son los magníficos órganos de la Catedral Metropolitana, además de los conservados en Guanajuato, Taxco, San Luis Potosí, Puebla, Tlaxcala, etcétera. Este programa ofrece un panorama histórico del intercambio musical entre el Virreinato de la Nueva España y la península. El concierto comienza con dos obras renacentistas de Antonio de Cabezón, por el hecho de que un original, impreso en Madrid, en 1578, se descubrió en el Fondo Antiguo de la Biblioteca “José María Lafragua” de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. El programa continúa con obras de Francisco Correa de Arauxo, de quien sabemos llegaron a la Nueva España cuatro copias de su *Facultad Orgánica*

(1626). Se incluye, asimismo, una obra perteneciente al cuaderno de sor María Clara del Santísimo Sacramento, y una xácara y un pasacalles de Joan Cabanilles.

Antonio de Cabezón nació en 1510 y fue ciego de nacimiento o perdió la vista en su niñez. A una edad muy temprana, mostró gran talento musical y a los 16 años entró al servicio de la reina Isabel como organista. A la muerte de la reina, fue nombrado músico de cámara y capilla del emperador Carlos V y su hijo, el futuro Felipe II. Su música fue publicada en 1578 por su hijo, Hernando de Cabezón. El *fabordón* es una composición simple con armonías verticales, generalmente basado en un himno y que usa las glosas como un principio de improvisación. Cada uno de los versos posee una cadencia media característica. El *Fabordón del Primer tono Ilano* es un claro ejemplo de esta práctica que muestra los procesos compositivos, así como las pautas generales de la improvisación en la época. La pavana fue una danza cortesana muy extendida en las cortes europeas, tradicionalmente escrita en un compás binario. La

*Pavana con sus glosas* de Cabezón es una excepción, al estar escrita en compás ternario.

Francisco Correa de Arauxo fue el organista más notable del siglo XVII en España. Se desempeñó en la iglesia de San Salvador de Sevilla, la Catedral de Jaén y la Catedral de Segovia. Su obra *Facultad Orgánica*, de 1626, comprende 69 composiciones acompañadas de escritos teóricos en forma de prólogo, que Correa llama “advertencias”. En estos prólogos describe la obra, da indicaciones acerca de su dificultad y aborda aspectos teóricos de composición, así como aspectos interpretativos. El *Tiento de cuarto tono* es una obra de gran belleza que usa elementos muy simples para la elaboración de sus motivos, como la corchea con punto y las dobles corcheas. La composición es un constante diálogo entre los temas principales, que se enuncian tanto en el soprano como en el bajo. La obra termina con una coda en tresillos con “airecillo” (éste consiste en ejecutar las figuras de tresillo deteniéndose más en la primera y menos en la segunda y tercera).

El *Quinto tiento de medio registro del séptimo tono*, de Correa, es probablemente el más representativo de su género en la obra del compositor. El teclado partido es quizá uno de los elementos más característicos del órgano ibérico y novohispano. El teclado partido significa que los registros ubicados a la derecha del organista comandan la parte derecha del teclado (tiples), y los ubicados a la izquierda del organista, los graves. La partición se encuentra en el do# del centro del teclado, perteneciendo éste a los tiples. Esta característica permite al organista tener dos sonoridades diferentes en el mismo teclado. De esta disposición fónica de los órganos surgieron formas musicales características: tiento partido de mano derecha, tiento partido de bajones, tiento partido de dos tiples, tiento partido de dos bajones, obra de mano derecha, etcétera. Asimismo, surgieron distintas combinaciones: tiento de primer tono de mano derecha y al medio dos tiples (Pablo Bruna).

Junto con Correa de Arauxo y Cabanilles, Pablo Bruna fue uno de los más importantes compositores para órgano en el siglo XVII en España. Miembro de una

familia de tradición musical, fue conocido como el Ciego de Daroca, pues perdió la vista a los 5 años. La letanía es una oración dialogada, compuesta por una serie de súplicas o invocaciones breves a Dios o a los santos, que una persona recita o canta y que las demás que participan en la oración repiten o contestan. El *Tiento sobre la letanía de la Virgen por Gsolreut* comienza con una introducción imitativa y continúa con una serie de glosados sobre la letanía, usando distintas figuraciones. En la escritura de la obra se observa el carácter repetitivo, con una estructura similar a la de las folías. La obra termina con variaciones que crecen en complejidad y una coda de gran virtuosismo.

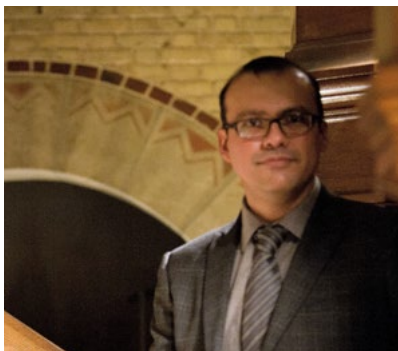
El *Cuaderno de maitines de sor María Clara* contiene piezas para órgano, escritas con el propósito de usarse en el oficio divino, a la hora de maitines. Es uno de los pocos testimonios de música expresamente escrita para dicho instrumento que sobrevivieron durante el periodo virreinal y hasta la primera parte del siglo XIX, ya en el México independiente. El cuaderno, que pertenecía a esta religiosa, consta de varios órdenes o

conjuntos de piezas agrupadas bajo un título y una tonalidad común, con las siguientes partes: *Introducción* (en forma de *toccata* improvisada para dar la tonalidad al salmista), *Salmo* (al que se le agregó un bajo cifrado a manera de fabordón) y varios versos para ser intercalados entre las oraciones.

La *xácara* es una danza de origen popular, ligada al teatro, que se incorporó a la Iglesia en el siglo XVII, bajo la forma de villancico. Presenta una forma ternaria y es muy cercana al pasacalles, al estar escrita bajo un modelo armónico repetitivo. En la *Xácara* de Joan Cabanilles es evidente el alto dominio técnico y virtuosístico que desarrolló este compositor. La obra comienza de manera polifónica, a cuatro partes, con una serie de subsecuentes variaciones.

El *Pasacalles de primer tono* de Cabanilles es una obra maestra del repertorio del órgano barroco español. Los pasacalles y paseos pertenecen al conjunto de las formas repetitivas, como la *folía*, la *chacona* y la *xácara*. Están basados en una secuencia de los grados I-I-IV-V. En un principio, el pasacalle fue usado para “dar el tono a los cantantes”, como lo describe Nassarre; sin embargo, la forma musical creció hasta ser usada de manera independiente por muchos compositores, como Händel, Lully y Bach.

Víctor Contreras



**Víctor Contreras.** Realizó sus estudios de órgano con Eric Lebrun en el Conservatorio de Saint-Maur des Fossés, París, Francia, y de clavecín con Élisabeth Joyé. Estudió dirección orquestal con Sergio Cárdenas y Fernando Lozano. Como concertista al órgano, se presenta con regularidad en México, Italia, Alemania, Francia, España, Dinamarca, Finlandia, Estados Unidos y Sudamérica. Ha sido director huésped de la Orquesta Sinfónica 5 de Mayo de Puebla, la Orquesta Sinfónica de Tlaxcala y la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Hidalgo. Colabora constantemente con distintos ensambles de México y el extranjero, haciendo música de cámara, así como con distinguidas agrupaciones como el Coro de Madrigalistas y Solistas Ensamble del INBAL. Es profesor de órgano en el Conservatorio Nacional de Música y en la Escuela Superior de Música. Gestionó la creación de la materia de Orquesta Barroca en el Conservatorio Nacional y funge como director de la agrupación a la que dio lugar. Ha ofrecido clases maestras en el Conservatorio de Saint-Maur-des-Fosses, Francia; en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Cátedra de Órgano de Organistas de México A.C. Ha sido becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, estatal y nacional. Fundó el Festival de Órgano de Santa Prisca, en Taxco de Alarcón, Guerrero, y el Festival Internacional de Órgano del Santuario Guadalupeño de Zamora. En el año 2013, fundó el Festival Internacional de Órgano de la Ciudad de México, del cual es director artístico, con el auspicio del Instituto Nacional de Bellas Artes.

## Catedral Metropolitana de la Ciudad de México

**Víctor Contreras** · órgano

### **Antonio de Cabezón**

(Castrillo Mota de Judíos,  
Burgos, 1510 – Madrid, 1566)

- Fabordon del primer tono
- Pavana con su glosa

### **Francisco Correa de Arauxo**

(Sevilla, 1584 – Segovia, 1654)

- Tiento de cuarto tono
- Quinto tiento de medio registro del séptimo tono

### **Pablo Bruna**

(Daroca, de Zaragoza, 1611 – 1679)

- Tiento sobre la letanía de la Virgen por Gsolreut

### **Del Cuaderno de Tonos de Maitines de Sor María Clara del Santísimo Sacramento**

(Oaxaca, siglos XVIII-XIX)

- Segundo tono. Entonación, salmo y 10 versos

### **Joan Cabanilles**

(Algamesí, 1644 – Valencia, 1712)

- Xácara
- Pasacalles



[https://www.youtube.com/watch?v=K4HbF\\_\\_x1oU](https://www.youtube.com/watch?v=K4HbF__x1oU)

## Concierto de clausura. Parroquia de San Pedro Apóstol, Tepetzotlán, Estado de México

**Víctor Contreras** (órgano) y **Acela Márquez** (violín)



La música escrita para violín que se conserva del periodo virreinal es muy escasa. Uno de los pocos ejemplos es el *Livro de lecciones a solo violín del Sr. Dn. Nicolas Olivari*, que forma parte del acervo musical del Colegio de Vizcaínas. El manuscrito comprende 58 lecciones y es el único ejemplo de “método de violín” que se conserva completo en fondos mexicanos. La escritura musical nos sugiere un estilo barroco tardío, en el que se aprecia el estilo galante en algunas composiciones. Este manuscrito es una muestra del desarrollo técnico y compositivo de la música de cuerda frotada del periodo novohispano.

El *Cuaderno de Tonos de Maitines de sor María Clara* contiene piezas para órgano escritas con el propósito de usarse en el oficio divino, a la hora de maitines. Es uno de los pocos testimonios de música expresamente escrita para el órgano que sobreviven del periodo virreinal hasta la primera parte del siglo XIX, ya en el México independiente. El cuaderno consta de varios órdenes



o conjuntos de piezas agrupadas bajo un título y una tonalidad común. Las partes que tienen estos órdenes son las siguientes: *Introducción* (en forma de *toccata* improvisada para dar la tonalidad al salmista), *Salmo* (al que se le agregó un bajo cifrado a manera de fabordón) y varios versos para ser intercalados entre las oraciones.

Otra fuente que destaca en el repertorio para órgano en la Nueva España es el *Libro Que Contiene Onze Obras para Órgano de Registros Partidos del Dr. Dn. Joseph de Torres*. La importancia de esta obra musical radica en ser uno de los pocos ejemplos de música para tecla de la época novohispana que se preserva hasta nuestros días. El manuscrito consta de 11 obras, “tientos” compuestos para teclado bajo la estética del órgano ibérico. Una de las características principales de este instrumento es que el teclado está dividido (“partido”) en el do# central, de tal forma que los registros ubicados del lado derecho del organista comandan la mitad superior del teclado y los ubicados a la izquierda comandan la parte grave del teclado. Esta particularidad organológica permite que en un solo teclado haya dos sonoridades a un mismo tiempo. De esta cualidad

se desprenden distintas formas musicales como el tiento partido de mano derecha, la gaitilla de mano izquierda, el tiento partido y al medio dos tiples, entre otros. Es en esta tradición que se inscribe el libro de Joseph de Torres. La *Obra de mano derecha de medio registro* consta de cuatro partes: una *Introducción* en tiempo lento, seguido de un *Andante*; a continuación un *Lento*, que recuerda el estilo de escritura francesa de la época; para culminar con una *Giga*.

El concierto italiano fue una forma musical muy extendida y replicada en toda Europa durante el Barroco. Bach fue un estudioso de las técnicas de composición de los maestros italianos. Prueba de esto son sus transcripciones de conciertos orquestales de diversos compositores italianos para instrumentos de teclado: 5 para el órgano y 16 para el clavecín. El *Concierto italiano BWV 971* es una obra original de Johann Sebastian Bach perteneciente a las obras publicadas durante la vida del compositor y se incluye en la segunda parte del *Clavier-Übung*, junto con la *Obertura francesa*.

Víctor Contreras



**Acela Márquez.** Es egresada con mención honorífica del Conservatorio Nacional de Música, en la cátedra del Maestro Mario Góngora Suárez. Continúa su preparación con el Maestro Adrián Justus. Ha asistido a clases magistrales con los maestros Leon Spierer, Ole Bohn, Richard Roberts, Helge Slaatto, Katalin Sebestyén, Natalia Gvozdetskaya. Se ha presentado como solista en importantes recintos en México, como la Sala Carlos Chávez de la UNAM, el Auditorio Blas Galindo del Centro Nacional de las Artes, el Museo Nacional de Arte, el Palacio Nacional, la Sala Elisa Carrillo, la Universidad La Salle, entre otros. Fue miembro de la Academia Cervantina del Festival Internacional Cervantino en las ediciones 2015 y 2016. Asimismo, fue seleccionada para participar en el Festival de Música de Santa Catarina, Brasil (2019 y 2020). Es miembro de distintas agrupaciones de música contemporánea, como Ruidero XXI, ensamble de música contemporánea ganador del certamen IM.PULSO Futuro 2018 de la UNAM. Ha sido directora huésped de la Fundación Sinfonía Concertante de Panamá; de la Orquesta “Ricardo Feldens” del Festival de Música de Santa Catarina, Brasil; de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Hidalgo y de la Orquesta Barroca del Conservatorio Nacional de Música de México. Cursó el Diplomado de Dirección Musical impartido por el maestro David Rocha Carbajal. Actualmente continúa su preparación en dirección orquestal con el maestro Eduardo Álvarez en el Conservatorio Nacional de Música.

## Parroquia de San Pedro Apóstol. Tepetzotlán, Estado de México

Víctor Contreras · órgano / **Acela Márquez** · violín

Del Libro de lecciones a solo violín del Sr. Dn. Nicolas Olivari  
(Acervo musical del Colegio de Vizcaínas,  
Ciudad de México, siglo XVIII)

Suite en Si bemol mayor

Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685-Leipzig, 1750)

Concierto italiano BWV 971, primer movimiento

Del Libro de lecciones a solo violín del Sr. Dn. Nicolas Olivari.

Suite II en Si bemol mayor

Joseph de Torres (Madrid, 1665-1738)

Obra de mano derecha de medio registro

Del Libro Que Contiene Onze Obras para Órgano de Registros  
Partidos del Dr. Dn. Joseph de Torres.

Del Libro de lecciones a solo violín del Sr. Dn. Nicolas Olivari.

Suite en La mayor

Del Cuaderno de Tonos de Maitines de sor María Clara del Santísimo  
Sacramento (Oaxaca, siglos XVIII-XIX)

Quarto tono

Del Libro de lecciones a solo violín del Sr. Dn. Nicolas Olivari.

Suite en Do menor

<https://www.youtube.com/watch?v=b9YHZLztrHQ>



## **Secretaría de Cultura**

Alejandra Frausto Guerrero  
Secretaria

Marina Núñez Bernalova  
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

## **Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**

Lucina Jiménez  
Directora general

Mónica Hernández Riquelme  
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Víctor Barrera García  
Director del Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"

Lilia Torrentera Gómez  
Directora de Difusión y Relaciones Públicas



Producción digital a cargo del Centro Nacional  
de Investigación, Documentación e Información  
Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM).

México, septiembre 2021



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**



**CENART**



**CENIDIM**