

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



*Librillo completo con los artículos relacionados a los 6
discos compactos de este álbum.*



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

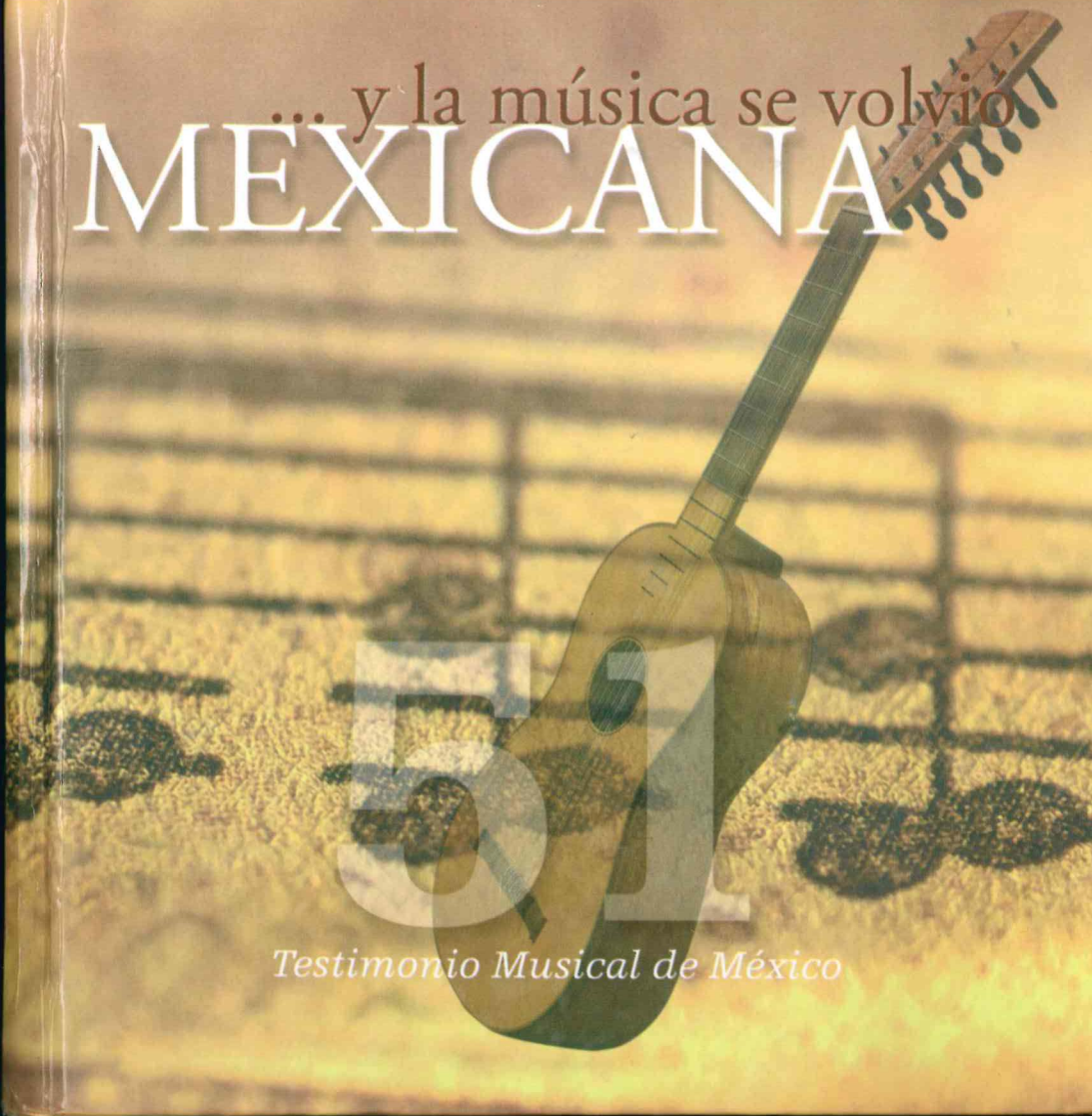
Cómo citar este documento:

Y la música se volvió mexicana, librillo, México: Conaculta, INBA,
Cenidim, INAH, 2010 (Testimonio musical de México, núm. 51, 6 CD)

... y la música se volvió
MEXICANA

51

Testimonio Musical de México



CENTRA
DIFUSION

CENTRA
DIFUSION



... y la música se volvió
MEXICANA



Testimonio Musical de México





En la portada: guitarra manufacturada por Alberto Morales, en Paracho, Mich., a semejanza de la séptima mexicana de finales del siglo XVII, durante el curso de laudería histórica, impartido por Daniel Guzmán. Colección Manuel Mejía

... y la música se volvió mexicana

Testimonio Musical de México núm. 51

Primera edición, 2010
© y © Instituto Nacional de Antropología e Historia
Córdoba 45, col. Roma, Delegación Cuauhtémoc
México, DF, 06700
www.sub_fomento.cncps.inah.gob.mx
www.inah.gob.mx

ISBN 978-607-484-128-2

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables. La persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Se buscó por todos los medios cubrir los derechos autorales de las piezas incluidas en esta publicación y quedan reservados y en trámite los derechos que haya lugar.

Impreso y hecho en México / Printed and made in Mexico

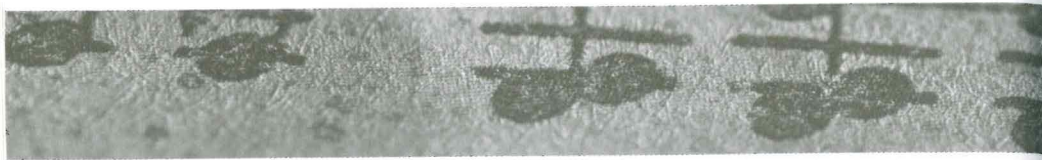
Contenido

- 7 Prefacio
- 9 *Ejércitos y bandas de música militares en la Nueva España, 1760-1821*
Rafael A. Ruiz Torres
- 22 *La música popular durante la Independencia*
Raúl Heliodoro Torres Medina
- 32 *Las "Mañanas de Hidalgo" Guadalupe, Zacatecas, enero de 1811. ¿El primer corrido mexicano (registrado)?*
Cuauhtémoc Esparza y Jesús Jáuregui
- 50 *La música en las casas en las primeras décadas del México independiente*
Yael Bitrán Goren

- 64 *La petenera en México o de cómo las músicas viajan por el mundo*
Martín Gómez-Ullate García de León
- 74 *El jarabe nacional y los sonecitos de la tierra*
Jesús Flores y Escalante
- 84 *José Mariano Damián Elizaga Prado (1786-1842)*
Juan Manuel Lara Cárdenas
- 103 *El vals en México*
Ramón Reyes Alanís
- 115 *Vals de las gorditas de horno calientes, de José Antonio Gómez*
Juan Ramón Sandoval

- 123 *Las señoritas al piano. La dedicación musical de la mujer en el siglo XIX*
Alfredo Nieves Molina
- 134 *La música nuevomexicana: tradiciones del fin de siglo XIX y principios del XX*
Enrique R. Lamadrid y Tomás Martínez Saldaña
- 144 *Notas para tres piezas de la música popular en el Noroeste de México a finales del siglo XIX*
Juan Antonio Martínez
- 149 *La música mexicana de concierto en el siglo XIX: los preñacionistas*
Alfonso Muñoz Güemes

- 200 *Diversidad e identidad en la danza mexicana para piano del Porfiriato*
Joel Almazán Orihuela
- 209 *Desfile de orquestas típicas mexicanas. Siglos XIX y XX*
Victor Corona
- 224 *La música y la Revolución en documentos localizados en el archivo Baqueiro Fóster del Cenidim: aproximaciones para su estudio*
Herlinda Mendoza Castillo
- 234 *La bola suriana y el corrido mexicano más allá de sus estereotipos*
Catherine Héau Lambert



- 157 *Carl Lumholtz. Primeras grabaciones etnográficas en México*
Benjamin Muratalla
- 173 *Aprender a escuchar. La aparición de las grabaciones en la música mexicana*
Eduardo Contreras Soto
- 178 *El arte musical 1904-1914, publicación mensual de transición entre el Porfiriato y la Revolución*
Fernando Carrasco Vázquez
- 187 *¿Música sacra en el México revolucionario?*
Lorena Díaz Núñez
- 243 *Los ritmos afrocaribeños durante el Porfiriato*
Jesús Flores y Escalante y Pablo Dueñas
- 252 *Danzas y danzones de la familia Cuevas*
Álvaro Vega
- 258 *Canciones yucatecas del Porfiriato*
Enrique Martín Briceño
- 265 *El México posrevolucionario y la música a través de El Universal Ilustrado*
Beatriz Hernández Gutiérrez
- 273 *La aparición del cine y la radio en el moldeamiento de la música popular*
Pablo Dueñas
- 281 *De las postrimerías del siglo XIX a los albores del XX: datos sobre la música bailable en el México urbano*
Enrique Jiménez López

Desde diferentes perspectivas e intereses, la serie de artículos reunidos en el número 51 de la colección Testimonio Musical de México responden a la pregunta ¿qué escuchaban los mexicanos durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX?

Desde luego no era tarea fácil elucidarla y cada especialista se dedicó a develar la incógnita, ya fuera mediante el estudio de un corto espacio o de un breve lapso, retomando las noticias que sobre el fenómeno musical nos han llegado a través de documentos o referencias biográficas; en pocos casos –debido justamente al periodo estudiado– el investigador pudo apoyarse en grabaciones sobrevivientes.

La elección del periodo de estudio –más de cien años– tuvo la intención primera de abarcar las dos fechas emblemáticas que se conmemoran en 2010: la de la Independencia (1810) y la de la Revolución (1910) mexicanas. No se señaló una fecha de inicio, pero sí se estableció una de término: los estudios podían llegar hasta antes de que se conformara lo que se ha llamado el nacionalismo musical. Es decir, el investigador podía arribar al siglo XIX, retomando cualquier antecedente musical que considerara pertinente, y rebasar el siglo XX, imbuido ya el fenómeno de la música de nuevas tecnologías, de las producciones radio-

fónicas y cinematográficas, la presencia de bandas extranjeras y, por lo mismo, nuevos géneros, para detenerse en la tercera década de la pasada centuria.

Aquí es necesario un deslinde o dos. La vida cotidiana y ritual de los mexicanos de ese periodo transcurría de manera paralela a la conformación de una nación y muchas veces –debemos creer– sin mayor conciencia de que su país ahora se llamaba México. Pero también es innegable que esa música sí establecía los parámetros de lo que *a posteriori* podría denominarse “música nacional”, por distintiva o peculiar. Todo ello aparte de lo que habría de llamarse nacionalismo musical. En ese sentido, tampoco deben considerarse todos estos ejemplos musicales como el bagaje sonoro que daría lugar a un movimiento sólido y estructurado en los años treinta del siglo xx, como si se tratara de un cauce que desemboca en un ámbito mayor. No, ese ámbito mayor ya se halla en el siglo xix, en la música de concierto, de salón, popular, indígena o tradicional. Lo que expresan todos los artículos es de qué manera esa música fue apropiada por ejecutantes y oyentes al grado de volverse suya, mexicana.

Sirva como ejemplo, sin mayor intención de ahondar en el caso, *Ecos de México*, de Julio Ituarte (1845-1905), quien, entre paréntesis los subtítulo “aires nacionales”, para describir esas músicas llenas de connotaciones populares, hilvanadas en una secuencia de virtuosismo, bajo el rubro académico de capricho de concierto: *Las mañanitas, Jarabe tapatío, El perico, Los enanos, El butaquito, El guajito, El atole, El palomo, El murciélagos...*

El fenómeno musical no sólo incluye compositores, ejecutantes, público, sino también los instrumentos, las publicaciones, la instrucción, su difusión, así como las comunidades que lo practican y hacen suyo. De ahí que el tema sea no sólo inabarcable, sino imposible de condensar aun en cientos de páginas. Lo que se ha logrado en este volumen es una mirada a través de un prisma que, al menos, derrumba lugares comunes que no vale la pena repetir, al tiempo que ilumina con brillantez la realidad de esos fructíferos años, cuando la música se naturalizó mexicana.

Ejércitos y bandas de música militares en la Nueva España, 1760-1821

Rafael A. Ruiz Torres*

El motivo para el envío a la Nueva España de tropa veterana desde la península y la creación de milicias locales fue la amenaza a las colonias españolas por parte de Inglaterra, enemiga de España en la Guerra de Siete Años. La tarea inmediata fue reforzar con tropa española los puertos principales: Veracruz, el Callao, Cartagena de Indias, Acapulco, además de crear un ejército eficaz que pudiera enfrentar la amenaza inglesa.

Es a partir de la década de 1760-70 cuando se empieza a formar en la Nueva España un verdadero ejército. En esos años, el marqués de Croix puso en vigor las reformas propuestas por el teniente general Juan de Villalba y Angulo (enviado por el Rey a organizar los ejércitos de la Colonia). Hubo varios proyectos de formación del ejército regular y miliciano, los cuales, por lo general se ubicaban en uno de dos extremos. El primero hacía énfasis en una fuerza profesional, disciplinada y efectiva, no muy numerosa pero leal a la Corona; en el otro, se manejaba la idea de que la defensa de la colonia debía residir en las milicias.

* Candidato a doctor en Historia en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Se ha especializado en el estudio de las bandas militares en nuestro país, tema del cual ha publicado artículos y presentado ponencias. Es ejecutante de distintos instrumentos musicales como arpa, piano y violín.

Cada regimiento de infantería estaba formado por varios batallones y éstos, a su vez, por compañías. Los regimientos de infantería de línea contaban con tres batallones y los de infantería ligera, con uno. Cada batallón estaba formado por ocho compañías, entre granaderos y cazadores o fusileros; los de caballería, por cinco escuadrones y se subdividían en tres compañías cada uno.¹

Los músicos de ordenanza

La efectividad de esa formación debía basarse en la disciplina que partía de la misma vida en el cuartel. Ésta empezaba con la “diana”, el primer toque del día con pífanos y tambores, y los soldados debían presentarse peinados, lavados y en términos generales, limpios. En seguida venía “parte”, tocada por el tambor, momento en que los sargentos pasaban lista, la cual era entregada al capitán. Junto con la diana se abrían las puertas de la ciudad con una ceremonia en la que participaban los tambores. A continuación se hacían las labores propias del cuartel, como el aseo de las instalaciones y la instrucción de la tropa. Respecto de esta última, lunes, miércoles y viernes se enseñaban los toques de ordenanza. Por la tarde se tocaba “marcha” y se permitía a la tropa salir del cuartel. Ya de noche, cuando los tambores junto con las campanas de la iglesia tocaban “oración”, la tropa debía regresar. Media hora después de la puesta de sol se tocaba “llamada”, para anunciar que aquellos que se encontrasen fuera de la ciudad apresurarse a volver. Hacia las nueve de la noche se tocaba “retreta”. Sin embargo, los toques de la tarde y de la noche dependían de que la tropa estuviese acuartelada en una ciudad, presidio, puerto, etcétera.²

¹ José Semprúm y Alfonso Bullón de Mendoza, *El ejército realista en la Independencia americana*, MAPFRE, Madrid, 1992, p. 16.

² J. Marchena Fernández, *Ejército y milicias en el mundo colonial americano*, MAPFRE, Madrid, 1992, pp. 227-232.

Tanto la plantilla instrumental como los toques y la reglamentación de la vida en el cuartel estaban definidas en las ordenanzas militares. En ellas se especificaba el número de elementos que debe tener cada formación, cómo debe llevarse a cabo una marcha e incluso cómo saludar a un superior. Por lo general la infantería utilizaba tambores y pífanos, la caballería, trompetas y timbales y oboes los dragones; asimismo se ordenaba que cada instrumento debía llevar la insignia del regimiento.³

Además de los toques ya señalados había otros: *La generala, Asamblea, Bandera, Marcha, El toque de alto, Retreta, Bando, Llamada, Misa, Oración, Orden, Fajina, Baqueta, Diana, Calacuerda*, sin contar los específicos para caballería y dragones. Un toque especial de la caballería era el conocido como *A degüello*, que no significaba, como se ha llegado a decir, un ataque sin cuartel, sino era simplemente una carga de caballería. Lo mismo *Calacuerda*, que ordenaba el avance a bayoneta de la infantería.⁴



Toque “A degüello” en el Reglamento de Caballería y Dragones de 1774

³ En Argentina se conocía a este conjunto como “banda lisa”, en contraste con la “banda de armonía”, Rodicio, *Sociedad de Autores y Editores*, vol. 2., Madrid, 1999, p. 138.

⁴ Semprúm, 1992: 28.

Para entender la labor de los músicos de ordenanza, los primeros datos que debemos analizar son las nóminas de los regimientos, batallones y compañías, tanto del ejército de línea, como de las milicias y las fuerzas presidiales. Por ejemplo, el *Regimiento de Dragones*, creado en 1765, contaba en cada una de sus compañías con un tambor. Por su parte, el *Regimiento fijo de Nueva España*, establecido en 1786, tenía en su Plana mayor a un tambor mayor y dos pífanos, segundo y primero, y la compañía de fusileros, dos tambores. Este mismo número de músicos de ordenanza tenían el *Regimiento de infantería fijo de México* y el *Regimiento de infantería fijo de Puebla*.⁵

Las milicias eran más numerosas que el ejército de línea, pero en términos militares, menos efectivas. Se dividían en *Provinciales* y *Urbanas* y, a su vez, en infantería, caballería y mixtas. Los soldados a caballo fueron la otra fuerza miliciana; por lo general se dividían en caballería, dragones y regimientos mixtos de infantería y caballería. Entre los primeros estaba el *Regimiento de caballería provincial de Querétaro*, que contaba en su Plana mayor con un timbal y una trompeta; mismo tipo de instrumentos tenía el *Regimiento provincial de caballería del Príncipe*, ubicado en Guanajuato. Por su parte los dragones contaban con tambores, como el *Regimiento de Dragones provinciales de Puebla*, el *Escuadrón provincial de Lanceros de Veracruz*, el *Regimiento de Dragones de Michoacán* y los *Dragones de Nueva Galicia*. Entre los regimientos mixtos estaba el *Cuerpo de milicias de Valladolid y Pátzcuaro* que, al igual que las infanterías, contaba con tambores para fusileros y granaderos, sin embargo, en su Plana mayor incluía 4 pífanos y 6 trompetas, instrumentos de infantería y caballería respectivamente. Mixta también era *La legión de San Carlos*, creada en San Luis Potosí en 1767. Contaba en la infantería con los instrumentos ya

⁵ M. Gómez Ruiz y V. Alonso Juanola, *El ejército de los Borbones*, Servicio Histórico Militar, España, Salamanca, 1991, pp. 11-13.

señalados (pífano y tambor) y en la caballería, trompetas (en su planta no se mencionan timbales).⁶

Finalmente estaban las milicias urbanas de las ciudades de México, Puebla, Veracruz y Yucatán. Sus infanterías contaban con tambores, como la del *Regimiento urbano de comercio de México*, el de *Comercio de Puebla*, de *Plateros de México* y las *Urbanas de Veracruz* y Yucatán. Las trompetas eran para las de caballería, como la de *Panaderos de México*. A diferencia de los ejércitos regulares y milicianos, en el norte del país, las llamadas "Provincias Internas", "si algún comandante o capitán de los presidios quisiere para su ostentación mantener tambor o trompeta, no habrá de ser a cuenta del Rey, sino que lo costeará de su caudal propio".⁷

El uso de músicos ordenanzas también fue característico entre los insurgentes y durante la guerra de Independencia en la Nueva España fue común el uso de tambores, pífanos y clarines. Morelos, a diferencia de Hidalgo, quien optó por un ejército numeroso pero mal disciplinado y peor entrenado, prefirió una fuerza menor pero más efectiva, tal como lo demostraron sus acciones en Tixtla, Acapulco, Oaxaca y Cuautla. Aunque de forma intuitiva, Morelos estaba al tanto de la estrategia y de las formas de hacer la guerra; por ejemplo, para pedir la rendición de una plaza, como la de Tixtla en 1811, hacía uso de una bandera blanca y un tambor que tocaba parlamento.⁸

⁶ *Ibidem*, pp. 88, 101, 91, 92, 94, 98, 104, 102-103.

⁷ "Ordenanzas que han de observar y guardar todos los gobernadores y comandantes de los presidios y provincias internas para el mejor gobierno de ellas" (1729). Aparece en el "Reglamento para todos los Presidios de las Provincias... Hecho por el Excelentísimo Señor Marqués de Casafuerte, Virrey, Gobernador y Capitán General de esos Reinos. De orden de su excelencia. En México en la imprenta Real del Superior Gobierno de los herederos de la viuda de Miguel Rivera Calderón, en el Empedradillo, año de 1729", Artículo 73. Citado en Naylor H, Thomas y Charles W. Polzer, S. J., *Pedro de Rivera and the Military Regulations for Northern New Spain 1724-1729. A Documentary History and the Reglamento de 1729*. The University of Arizona Press, Tucson, 1988, p. 313.

⁸ Ubaldo Vargas Martínez, *Morelos, siervo de la Nación*, Col. Sepan cuántos... núm. 53, Porrúa, México, 1985, p.44.

Sus músicos de ordenanza también sabían de los viejos ardidés de la guerra. Por ejemplo, en el sitio de Cuautla, en 1812, para mantener en tensión al enemigo y no darle pausa de descanso, uno de los tambores de los insurgentes tocaba por las noches *Paso de ataque* cerca de la línea de los realistas. Fue tal la molestia que les causó, que una vez que Morelos se retiró de Cuautla, el mismo Calleja ordenó buscaran a dicho tambor entre los prisioneros para castigarlo.⁹

Las bandas de música

En Europa, para mediados del siglo XVIII, las bandas militares ya estaban utilizando el tipo de dotación instrumental conocida como *Harmoniemusik*, consistente en oboes, clarinetes, fagot y cornos (también llamados trompas), al cual más tarde se integrarán las llamadas “percusiones turcas” (platillos, pandero, sistro y tambores). Esta forma de dotación instrumental también llegó a América; por ejemplo, a fines del siglo XVIII la milicia de los pardos en Cuba mantenía una banda formada por seis pífanos, un oboe, siete clarinetes, dos fagotes, dos serpentones, un clarín, dos trompas, dos contrabajos y batería militar (percusiones).¹⁰ Al parecer esta banda fue formada por un francés de apellido Dubois, quien había llegado desde Haití.¹¹ De manera semejante, en la Nueva España el Regimiento de Comercio en la capital de Reino contaba en 1807 con una plantilla (basada en aliento-madera) de 12 músicos: 5 clarinetes, un bajo (seguramente un fagot), 3 trompas, 2 flautas y una tambora.¹² En Pátzcuaro, Michoacán, en 1812, la banda estaba formada por un Mayor (seguramente el director), 7 clarinetes, 5 trompas, 1 flauta, 1 tambor, 1 tambora y 1 asistente.¹³

⁹ *Ibíd.* p. 72.

¹⁰ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, FCE, México, Colección Popular núm.109, 1972, pp. 146-147.

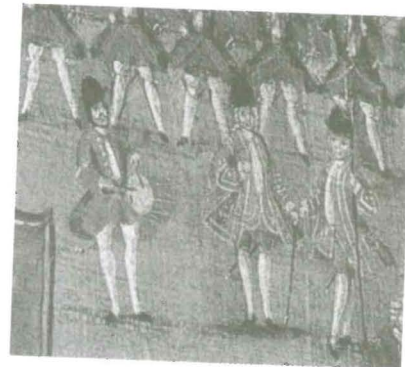
¹¹ *Ibíd.*, p. 128.

¹² J. A. Robles Cahero, “Introducción” [a dos documentos sobre la banda del Regimiento de Comercio, Cd. de México, 1807], *Heterofonía*, 116-117, enero-diciembre de 1997, p. 157.

¹³ Archivo General de la Nación, Historia, t. 486, *Operaciones de guerra*, f. 123.313.

Una banda militar se formaba cuando la plana mayor de cada regimiento contrataba a los músicos, que eran pagados de los sueldos de la tropa y de la oficialidad. Esta fue una práctica común en todos los ejércitos europeos y americanos durante el siglo XVIII y buena parte del XIX. Por tal motivo, en documentos como las nóminas de pago no siempre aparecen listados los músicos. Sin embargo, en ocasiones, cuando se requería vestuario, los músicos de armonía sí recibían el suyo.

Es probable que los contingentes militares de Saboya, Ultonia (formado por irlandeses) y Flandes que llegaron a la Nueva España hacia 1770 ya utilizaran la nueva dotación instrumental. Además, es factible que los regimientos españoles que arribaron con don Juan de Villalba integraran músicos de otras nacionalidades, ya que en la época era muy común que los ejércitos de línea contaran en sus filas con europeos no españoles. Por ejemplo, hacia 1788, en el Regimiento de la Corona había franceses, alemanes, italianos y flamencos, quienes representaban el 10% del total de la fuerza.¹⁴



Tambor, siglo XVIII, México

Los músicos bien sabían que su arte podía dejarles ingresos extra, independientemente de los que recibían por su trabajo en la banda militar, sin embargo, algunos oficiales no permitían el uso de los instrumentos para funciones que no fueran las estrictamente militares.

¹⁴ Archer, 1983, p. 289.

Los movimientos de Independencia en las posesiones españolas de América pusieron en pie de guerra a los ejércitos realistas y, como es lógico imaginar, parte del botín de guerra eran los instrumentos o la banda misma. Así, tras la derrota que infliere el cura Hidalgo a las fuerzas realistas en Celaya el 21 de septiembre de 1810, al inicio de la guerra de Independencia, se une a su ejército un regimiento con todo y su banda de música.¹⁵ En la batalla de Maipo, durante la guerra de Independencia de Chile, el ejército libertador capturó 2 redoblones, 2 tambores, 2 panderetas, 2 clarines, 1 media luna (puede referirse a un bugle o un chino), 1 trompa, 1 corneta y un fagot.¹⁶ Se sabe que San Martín llegó a Chile con una banda de negros africanos y criollos uniformados “a la turca”. Un músico negro famoso fue Domingo Lara “que fue el trompa de órdenes de San Martín en Chacabuco y Maipo y después en Perú y Ecuador.”¹⁷

En Chile, en 1814, la primera banda militar nacional se formó con los siguientes músicos (aquí podemos ver que la dotación instrumental era de la *Harmoniemusik*): Francisco de la Lastra, director y clarinete; Juan Nepomuceno Vargas, clarinete; Teodoro Guzmán, Pedro León, José Santa María y Luis Lara, flautas; Miguel Gómez y José Silva trompas (cornos); Pedro Córdoba, fagot; José Noriega, serpentón; Juan Luis Correa, platillos; Juan Rocha, tambora; Bartolo Tacamán pandereta (pandero) y José Cárcamo, triángulo.¹⁸

¹⁵ E. Higuera, *Hidalgo: Reseña biográfica, con una iconografía del iniciador de nuestra independencia*, Col. Medallones mexicanos, México, 1955, pp. 82 y 132. Citado en Manuel Gastelum Flores, *Historia de la música popular en Sinaloa*, Serie Rescate y Divulgación, DIFOCUR, Gobierno del Estado de Sinaloa, 1989, p. 21.

¹⁶ S. Claro Valdez, “La vida musical en Chile durante el gobierno del don Bernardo O’Higgins”, en *Revista musical chilena*, Facultad de Artes Musicales y Representación, Universidad de Chile, Año XXXIII, enero-marzo, 1979, núm. 145, p. 9.

¹⁷ Isabel Aretz, “Música y danza (América Latina continental, excepto Brasil)”, en M. Moreno Freignals, *África en América Latina*, Serie El mundo en América Latina, Siglo XXI, UNESCO, México, 1977, p. 273.

¹⁸ Claro Valdez, *op. cit.*, p. 7.

Como podemos advertir los conjuntos musicales milicianos y regulares seguían la dotación instrumental que estaba en boga en Europa y hay que señalar que una parte de los instrumentistas eran contratados por los propios regimientos. Seguramente la llegada de contingentes militares no españoles influyó en las prácticas musicales americanas.

Desfiles y retretas

La banda militar en sus dos acepciones (como conjunto de tambores, pífanos, clarines y timbales o con instrumentos como oboes, fagot, cornos, clarinetes y percusión) desempeñó un papel preponderante en las ceremonias oficiales, religiosas y civiles.

En principio, que la población viera a la institución armada como parte necesaria e indispensable de la sociedad, fue algo que los altos mandos del ejército buscaron de muchas formas. Los ejercicios militares, marchas y desfiles debían provocar admiración, respeto y el deseo de enrolarse al ejército.

El nombramiento de algún comandante era motivo de fiesta para el regimiento y, naturalmente, se celebraba con música. Tal fue el caso de Miguel Avilés, del Regimiento de Dragones de España estacionado en Puebla. Es necesario señalar que en éste, al igual que en otros documentos relacionados con asuntos del ejército, el término “música” o “músicas” se refiere a la banda militar.

Un testigo de la época, José Gómez, alabardero del virrey, da cuenta de un desfile en motivo de la declaración de guerra contra Francia. Menciona el orden de marcha y cómo participaron las bandas de los regimientos.

Razón de la forma en que se publicó en México el bando el día 19 de junio de 1793, por mandato del rey nuestro señor don Carlos IV y por orden del señor virrey conde de Revillagigedo; fue del tenor siguiente: fueron por delante cuatro soldados granaderos, dragones del regimiento de España, con espada

en mano; luego siguió la música del gremio de panaderos y tocineros, a caballo; luego siguieron los tambores mayores y todas las músicas y tambores de todos los regimientos interpolados [alternadamente] con el uniforme de gala [...]. Luego siguió una compañía de granaderos de dragones del regimiento de España con espada en mano y la música del regimiento por delante, por último, una compañía de soldados de caballería del gremio de tocineros y panaderos, con lo que finalizó el bando. La mañana de este día y todo el resto de él, estuvo lloviendo.¹⁹

La erección, en 1796, de la estatua ecuestre de Carlos IV durante el gobierno del virrey Marqués de Branciforte fue todo un acontecimiento. En principio, el virrey colocó, a mediados de julio del mismo año, la primera piedra de la obra, la cual incluía, además de la estatua, el arreglo de la Plaza Mayor. En esa ocasión: “Estaba formada la Tropa de Infantería y Caballería en todo el ámbito de la Plaza, cuya música se alternaba con las festivas aclamaciones del concurso [la población].”²⁰ Para diciembre del mismo año ya estaba terminada la obra en la Plaza y se procedió a develar la estatua de madera dorada. En el momento cumbre, al ser descubierta: “presentó sus armas la Tropa, hizo la Artillería su Salva de quince tiros, y siguió después la Infantería con tres descargas de fuego graneado, cuyo marcial estruendo, con el repique general de campanas de las

¹⁹ José Gómez, *Diario curioso y cuaderno de las cosas memorables en México durante el gobierno de Revillagigedo (1789-1794)*, versión paleográfica, introducción, notas y bibliografía de Ignacio González-Polo, UNAM, 1986, p. 76.

²⁰ David Marley (ed.) “XIV, Estatua ecuestre (1796). Descripción de la fiestas celebradas en la imperial corte de México con motivo de la solemne colocación de una estatua ecuestre de nuestro augusto soberano, el señor don Carlos IV, en la plaza mayor”. Citado en *Documentos varios para la historia de la ciudad de México a fines de la época colonial (1769-1815)*, facsimilar, colección *Documenta Novae Hispaniae*, vol. B-5, Roslton-Bain, México, 1983, p. 3.

Iglesias y armoniosos conciertos de la música de los Regimientos, formaban un todo grande y admirable”.²¹ La fiesta siguió en el paseo principal de la ciudad, donde se ofreció: “un gran golpe de música, que estaba distribuida en los cuatro ángulos de la Alameda”.²²

Desde los primeros momentos de la lucha independentista resultó natural que las bandas de los regimientos participaran en las ceremonias. Ignacio Rayón fue el primero en celebrar el 16 de septiembre. En el *Diario de operaciones militares* dice: “a las doce, en la serenata, compitiendo entre sí las dos músicas desempeñaron varias piezas selectas con gusto de S. E. y satisfacción de todo el público”.²³ De manera semejante, cuando se emitió el Plan de Iguala, en los primeros meses de 1821, en la orden del día del *Ejército imperial de las Tres Garantías* se estableció que tras haber prestado juramento de independencia los jefes y oficiales, y al momento de comenzar la misa y *Te Deum*: “deberán estar en la puerta de la Iglesia 50 hombres del regimiento de Murcia, otros tantos de las Tres Villas e igual fuerza del de Celaya, y las respectivas bandas de estos cuerpos, para las descargas de estilo...”²⁴. Pocos



Niño tambor en el fusilamiento de Morelos (detalle)

²¹ *Ibidem*, p. 8.

²² *Ibidem*, p.12.

²³ Gerónimo Baqueiro Foster, “Las bandas militares de música y su función social”, en *Suplemento dominical de El Nacional, Revista mexicana de cultura*, núm. 365, México, 28 de marzo de 1954, p. 14.

²⁴ “Órdenes del día del Ejército Imperial de las Tres Garantías. Previene de las solemnidades militares para el juramento del plan de Independencia”, en *Colección de documentos relativos a la época de la Independencia de México*, Guanajuato, Impreso por A. Chagoyan, 1870, pp. 310-311.

días antes de la proclamación de la Independencia, y ya conocidos los términos del tratado de Córdoba, algunos jefes proindependentistas dieron muestras de honor y generosidad. El coronel Miguel Barragán, cuya división había tomado tres prisioneros de las fuerzas españolas, los entregó a su comandante. Previo a ello marchó, “al golpe de la música militar de los cuerpos de su mando”, de Tacuba al lugar donde estaba el jefe enemigo.²⁵

Conclusiones

Como hemos visto, el cambio fundamental en el ejército ocurrió en la década de los sesenta del siglo XVIII con la llegada de tropa veterana peninsular y gracias a un extenso plan para la formación de milicias. A partir de esos años la sociedad novohispana tuvo que admitir la existencia de los militares profesionales. Su presencia en la vida cotidiana fue cada vez mayor, ya sea con sus ejercicios y desfiles en las plazas principales o en las retretas.

Para fines del siglo XVIII y principios del XIX la actitud hacia el ejército había cambiado. La posibilidad de acceder a un cargo militar por medio de un donativo permitió que hacendados, comerciantes y dueños de minas entraran como oficiales en las milicias provinciales.²⁶ Para esos años el ejército de la Nueva España había adquirido gran fuerza, el programa de construcciones militares estaba muy avanzado y los virreyes eran militares al igual que muchos intendentes. La música militar y las bandas tendrán un gran desarrollo en el siglo XIX gracias al nacionalismo y a los nuevos instrumentos.

²⁵ *Diario Político Militar Mejicano*, vol. I, núm. 5, septiembre de 1821, p. 19, en Genaro García (ed.), *Documentos Históricos Mexicanos*, vol. IV, facsimilar, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1985.

²⁶ Josefa Vega Juanino, *La institución militar en Michoacán en el último cuarto del siglo XVIII*, COLMICH, Gobierno del estado de Michoacán, Guadalajara, Jal., 1986, p. 34.

Créditos de imágenes

Toque “A degüello”, en el Reglamento de Caballería y Dragones de 1774. Gómez Ruiz M; V. Alonso Juanola. *El ejército de los Borbones*, vol. II, Reinado de Fernando VII y Carlos III (1746-1788) Servicio Histórico Militar, Salamanca, España, 1991, Apéndice III, pp. 588. Tambor, siglo XVIII, México. Florescano Enrique, Rafael Rojas. *El ocaso de la Nueva España*, Serie la Antorcha Encendida, Ed. Clío, México, 1996, p. 41. Niño tambor en el fusilamiento de Morelos (detalle). Herrejón Peredo, Carlos. *Morelos*, Serie La Antorcha Encendida, Ed. Clío, México, 1996, p. 59.

La música popular durante la Independencia

Raúl Heliodoro Torres Medina*

Las recientes interpretaciones históricas han señalado que nuestra independencia fue un proceso que empezó con un deseo de autonomía bajo la tutela de la monarquía española y terminó con la emancipación política que dio origen al Estado mexicano. Desde que el cura Miguel Hidalgo llamó al levantamiento armado, el 15 de septiembre de 1810, hasta la firma del acta de independencia, el 28 de septiembre de 1821, se sucedieron una serie de eventos en los que la música se convirtió en un medio de difusión ideológica, en ocasiones de manera consciente y otras de forma inconsciente. Sin embargo, para entender la música generada durante la época del conflicto armado se debe prestar atención a la que se ejecutaba 60 años antes.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la Inquisición puso atención a las diversiones públicas practicadas por los novohispanos, con el pretexto de que eran instrumento para el relajamiento moral de la sociedad. La música popular fue uno de esos entretenimientos que empezaron a ser prohibidos por el santo tribunal. Bailes y cantos como el “chuchumbé”, el “pampirulo”, el “pan de manteca”,

* Doctor en Historia. Profesor-investigador de tiempo completo de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM).

las “bendiciones”, entre muchos otros, fueron motivo de escrutinio y censura. Uno de los más proscritos antes de iniciarse el conflicto armado de 1810 fue, sin duda, el jarabe gatuno. En diciembre de 1802 fue prohibido por bando del virrey Félix Berenguer de Marquina, en un documento que especificaba las sanciones que se aplicarían a quienes lo bailaran: pena de dos años de presidio a los hombres y de recogimiento a las mujeres, además de dos meses de cárcel a los espectadores.¹ Es cierto que en la Nueva España se escuchaba otro tipo de música, como los llamados “sonecitos de la tierra”, aunque no fueron tan vilipendiados como el jarabe. A continuación veremos cómo, al transcurrir los años, estas sonoridades formaron un *corpus* sonoro de música tradicional al cual le fueron adaptadas las letras “sediciosas” del movimiento independentista.

A partir de los hechos ocurridos en 1810 empezaron a surgir una serie de marchas, canciones y tonadas que exaltaban las virtudes de los jefes rebeldes y de la causa emancipadora. Este tipo de música podía escucharse “entre campamentos y vivaques insurgentes, fiestas y bailes de los partidarios de la causa”.² Tenemos entonces dos escenarios donde se entonaban las canciones populares del periodo, por un lado, en el frente de guerra para arengar a las tropas, esto es, antes de entrar al combate y durante los descansos posteriores al mismo; por el otro, en los fandangos que organizaban los adeptos al movimiento.

Muy poco se sabe de la música interpretada en los campos de batalla. En un espacio donde se libraban cruentas escaramuzas, la música popular sólo podía tener un carácter efímero. Las canciones se entonaban según la tradición oral, por ello no quedó constancia escrita del mensaje que se transmitía entre la tensión, el

¹ Archivo General de la Nación, *Indiferente virreinal*, caja 5319, exp. 13, f. 1.

² *La música de México. Periodo de la independencia a la revolución*, t. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, p. 12-13.

³ Guillermo Prieto, *Romancero nacional*, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, México, 1885, p. xx-xxi.

júbilo y la alegría. Ignacio Manuel Altamirano menciona que en diferentes momentos los ejércitos insurgentes, fueran los de Morelos, Mina o Guerrero, eran afectos a cantar acerca de sus victorias y fracasos.³

Las canciones de la independencia sólo se encuentran de manera fragmentaria en los procesos que se siguieron contra los insurgentes y que en la actualidad pueden localizarse en los ramos *Infidencias*, *Inquisición* e *Indiferente virreinal* del Archivo General de la Nación. Las denuncias se hicieron en contra de aquellos individuos que realizaron fandangos y fiestas para difundir y exaltar los logros de los ejércitos rebeldes y la ridiculización de las huestes realistas.

Acerca de un proceso contra varios individuos que habían organizado un fandango en Valladolid en 1813, donde se cantó y bailó *El jarabe*, *Las mañanitas insurgentes* y otras marchas, se lee:

que varios individuos adictos al partido de la insurrección, y aun emisarios de los cabecillas de ella, andan seduciendo y comprometiendo la quietud pública de esta ciudad, ya haciendo ofertas a la tropa para su desertión y que se pase al enemigo, ya formando juntas sospechosas en que se alaba y se vitorea al partido de los rebeldes, y ya haciendo bailes y diversiones en que se han cantado versos alusivos a la misma materia con aplauso de muchos de los circunstantes.⁴

Los temas que abordan las canciones de la independencia se relacionan con la típica picardía novohispana que tanto había molestado a los funcionarios y curas ilustrados a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. En efecto, las composiciones populares insurgentes seguían esa tradición humorística y picosa que encontra-

mos en las tonadas de la llamada “música perseguida” por la Inquisición. Es notoria esa continuidad de desenfado chusco en las letras y en la música del período emancipatorio. A continuación se exponen extractos de diversas canciones que se escucharon entre los ejércitos insurgentes. Desgraciadamente no contamos con textos completos y muchos menos con las partituras.

Entre las canciones con un sentido de fervor por los líderes del movimiento, encontramos:

Soldados valientes del señor Morelos,
avoquen cañones y hagan prisioneros,
soldados valientes del señor Negrete,
toquen a degüello y entren a machete.

Rema, indita de mi vida,
yo te enseñaré a remar,
que las glorias de Morelos
es preciso celebrar.

Por un cabo doy dos reales
por un sargento un doblón,
por mi general Morelos
doy todo mi corazón.

Y ahora algunos versos con el clásico humor novohispano popular:

Váyanse los gachupines
a noramala,

⁴ Archivo General de la Nación, *Infidencias*, vol. 63, exp. 1, f. 1.

que no volverá a saber de ellos
la Nueva España.

Con balas que tiran
los de Lobera
juegan los insurgentes
a la rayuela.

Rema, nanita, y rema
y rema y vamos remando,
que los gachupines vienen
y nos vienen avanzando.

Viva la Guadalupana,
viva por el mundo entero,
y a todos esos chaquetas
cuero, cuero, cuero.

La voluntad no es castillo
que se rinde a fuerza de armas,
que su rendición consiste
en la voluntad del alma.⁵

⁵ Estos versos se encuentran en AGN, *Infidencias*, vol. 63, exp. 1, f. 1; Gabriel Saldívar. "Mariano Elizaga y las canciones de la independencia", en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, t. 63, núm. 3 (mayo-junio 1947); Merle E. Simmons. "Unas canciones y poesías de la época de la independencia mexicana", en *Revista Hispánica Moderna*, año 24, núm. 4 (octubre de 1958), pp. 369-379.

Sin embargo, no solamente las fuerzas insurgentes hacían música bajo los términos que hemos mencionado. También los partidarios de la monarquía componían sus propias tonadas para exaltar sus logros y denostar al enemigo. José María de las Casas escribió una carta al virrey Juan Ruiz de Apodaca, con fecha de 8 de agosto de 1818 en Villa de Padilla, en la cual le informaba acerca de dos composiciones que había trabajado a raíz del desembarco de Francisco Javier Mina en Soto la Marina. La finalidad de ambas canciones era pragmática: contrarrestar la panfletería que los partidarios de Mina habían diseminado en la región "con miles de sofismas cismáticos y seductores". Los versos de su primera composición titulada *Canción patriótica*, son claro ejemplo de la deslegitimación que se hace de la figura de Mina. Es importante remarcar que esta obra no quedó archivada en la gaveta de un escritorio, había que difundirla, por tal razón De las Casas escribe: "[...] la Canción patriótica referida que dirigí por todos los lugares a gran prisa bajo de mi firma poniendo cartas particulares a cada lugar para las personas de mi más estrecha amistad".⁶

En su segunda composición, el autor citado explica que después de la huida de Mina del fortín de Soto la Marina, éste fue tomado por el comandante general Francisco Arredondo y en honor al hecho compuso un jarabito. Recordemos que la tropa realista estaba formada por soldados a quienes gustaba la música popular, por ello la utilizaban los oficiales para hacerles llegar las ideas de la contrainsurgencia.

Verso

El gran General de Oriente
confundió al rebelde Mina

⁶ AGN, *Inquisición*, caja 191, s. fs.

porque a Soto la Marina
se introdujo de repente.

Estribillo

Trajo la justicia
Indulto y perdón,
la victoria, el triunfo,
como la razón
su avance tremendo,
bien organizado
infundiendo al traidor
confusión, desmayo,
su esfuerzo constante
es incomparable,
sus valientes tropas
son incontratables.

Verso

Y quien te mando, Servando,
aparecer como Obispo
en la gavilla de Mina
haciendo un papel ridículo.

Estribillo

A la gran Marina
entras con tu gente
llenando aquel pueblo
de chusma insurgente,
entre tu fortín
contra el grande [...] ⁷
el ser invencible
fue tu desvarió,
ha caído Arredondo
con su fuerte brazo
y lo toma todo.

Verso

Ya con esta me despido,
Santa, porque voy de prisa,
porque yo sólo he venido
de todo a tomar noticia.⁷

Resulta interesante observar cómo en ambos bandos se usaba la música tradicional novohispana para acompañar las coplas a favor o en contra del movimiento insurgente. Este sería el caso del jarabe. Incluso, una misma tonada podía ser utilizada para acomodar letras con diferente mensaje. Un ejemplo son las coplas rescatadas de un proceso que se siguió a los soldados del Regimiento de Infantería Urbana del

⁷ Ídem.

Comercio de México. En 1821 fueron acusados el cabo segundo Rafael Nájera y los soldados Juan Sánchez y Laureano Amador por cantar versos subversivos a favor de la causa insurgente. Las citadas estrofas eran las siguientes:

Con esto y no digo más
debajo de serafines,
ya se pueden ir largando
estos perros gachupines.

Si te preguntan quién vive
responderás con violencia:
soy soldado de Iturbide
y viva la Independencia.

No obstante, al ser interrogado Juan Sánchez dijo que lo que cantaban era lo siguiente:

Con esta y no digo más,
lo digo con violencia,
amo a la Constitución,
no quiero la Independencia.⁸

Debemos entender a la música de este periodo como una especia que condimentó el espíritu de rebeldía y acompañó a los combatientes en el transcurso de la lucha. Su rápida difusión se debió, en buena medida, a que se apegó a lo que comúnmente escuchaba el pueblo, incluso, como ya mencionamos, entre la

⁸ Estos versos se encuentran en AGN, *Indiferente virreinal*, caja 5046, exp. 2, fs. 9, 16.

misma tropa existía una gran afición por los jarabes y otros sones. Ciertamente, los militares eran asiduos a los bailes y música popular novohispana.

Poca constancia queda de aquellas expresiones del arte popular, empero son muestras de la pluralidad de pensamiento en la sociedad de la última Nueva España que, a 200 años de distancia, siguen causando admiración entre los mexicanos que recordamos a nuestra independencia como un cambio en las estructuras políticas y una permanencia en los terrenos de lo económico, lo social y lo ideológico.

Las “Mañanas de Hidalgo”, Guadalupe, Zacatecas, enero de 1811. ¿El primer corrido mexicano (registrado)?

Cuauhtémoc Esparza* y Jesús Jáuregui**

En 1859 viene la exlastración y aquí en Zacatecas, ya para agosto de ese año, habían emigrado varias órdenes religiosas; los últimos fueron los frailes del Colegio de *Propaganda Fide* de Guadalupe. Antes de irse sacaron pinturas, esculturas, escritos, libros, documentos, y también ornamentos y vasos sagrados, y se los entregaron a mucha gente para que los guardaran mientras ellos regresaban. Como este pueblo es sumamente religioso, le tuvieron confianza a la gente.

Regresaron amparados por el ejército francés en 1864, pero en 1867 se fueron los franceses y ellos también salieron. Cuando pasó este movimiento y empezó a regularizarse en Zacatecas la situación religiosa, los padres trataron de recuperar lo que estaba en las casas y en las haciendas cercanas. Lo cierto es que muchas cosas regresaron y muchas no.

* Cuauhtémoc Esparza Sánchez nació en Pinos, Zacatecas, el 8 de marzo de 1926. Su familia se avecindó en Guadalupe, en el mismo estado, cuando él tenía 7 años. En la década de 1960 estudió la licenciatura y la maestría en historia en la UNAM. Desde 1968 se desempeña como investigador de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Entre sus obras destacan *El corrido zacatecano* (1976) y *La ganadería en Zacatecas* (1978). Amablemente accedió a contar cómo obtuvo la letra y cómo se reconstruyó la música de *Las Mañanas –el corrido– de Hidalgo*.

** Doctor en antropología; sus principales temas de interés son el sistema del mariachi y los pueblos indígenas del noroeste de México, sobre los cuales tiene en su haber una gran cantidad de publicaciones como antologías, ensayos, artículos y libros, entre los que destaca *El mariachi. Símbolo musical de México*.

A principios del siglo xx vino el padre José María Casillas y procedió con más método. Basándose en los inventarios que había visto empezó a buscar lo más valioso: casullas, vasos sagrados, libros y documentos. De lo que recogió sólo le interesó lo referente a la administración y a la historia del convento: libros de gastos y recibido, libros, cartas y documentos sobre misiones, biografías de sacerdotes, testimonios sobre el convento. Todo lo que se refería al convento se puso en un archivo y con lo demás se formó una biblioteca en la sala de Filosofía o de Teología del convento. Entre lo que no les interesó y que quedó en la biblioteca, estaba el documento de las *Mañanas de Hidalgo*.

Mi padre no era católico –era militar–; en cambio, mi madre era sumamente religiosa y mi padre permitió que nos educara bajo el credo católico. Me mandaba al convento: “Que vayas a ayudarlo a recoger algunas cosas al padre”. Entonces yo iba a recoger documentos a las casas. Así empecé a ir al convento. Posteriormente conocí a Andrés Robles, un maestro normalista que era el encargado de las pinturas y de la biblioteca del convento. Reynaldo Rodríguez Martel hacía el aseo del convento y cuando murió Andrés, él quedó en su lugar. Mientras estuvo en el convento, nada se perdió. A pesar de la diferencia de edad, nos hicimos buenos amigos y me permitió recorrer la biblioteca. Gracias a la amistad que me brindó Reynaldo fue que yo penetré y comencé a conocer bien los documentos del convento. Allí fue donde vi las *Mañanas de Hidalgo*. Fue más o menos en 1944, antes del Cuarto Centenario de la Fundación de Zacatecas [1948], cuando las vi por primera vez.

Después de que murió Reynaldo, entraron otras personas que ya no cuidaron bien las cosas. Había dos mosaicos de plumas y los llevaron a México a reconstruirlos. ¿Qué les iban a reconstruir? Uno ya no regresó. Así como eso muchas pinturas se perdieron.

Busqué mucho, junto con Regino Torres Lozano, que ya murió, el documento de las *Mañanas de Hidalgo* y todavía en aquel tiempo lo encontramos. Fue

más o menos en [19]49 o [19]50. Lo copié allí, en la biblioteca del convento. No lo fotocopié porque entonces no había fotocopiadoras. Lo copié allí, no lo saqué. Había en el documento como pedazos de notas y también las copiamos, con la ayuda de un músico de aquí, de Guadalupe. Encontramos aquí un músico muy viejo y le platicamos las cosas. Él había oído las *Mañanas de Hidalgo* y se acordaba inclusive de cuando habían pasado los franceses por Guadalupe; el señor tenía arriba de 90 años; yo siempre lo conocí como Luis “Nariz de Corcho”, pero ya no me acuerdo de su apellido.

El músico que nos ayudaba le cantó la tonada al señor Luis y así él se acordó de lo que había oído de chico, o sea, del corrido de Hidalgo. Lo que recordaba coincidía con las notas del documento y entonces lo cantó todo y el músico sacó la nota. Así es que se pudo reconstruir la música de las *Mañanas de Hidalgo*.

El que sacó la nota se llamaba Salvador Peralta, era músico y carrocerero, tocaba el tololoche en un grupo de cuerdas que también llevaba guitarra y violín; él, su papá y su hermano hacían carretones. Eso de la música fue más o menos el mismo año de [19]50.

Yo viajaba mucho por el estado [de Zacatecas] y me gustaba oír las pláticas de la gente grande. Vino una vez Vicente T. Mendoza [Gutiérrez (1894-1964)] con su esposa Virginia [Rodríguez Rivera] y platicamos. Vinieron a preguntarme si sabía de personas que tuvieran corridos viejos. A partir de allí surgió una amistad muy grande entre ellos y yo. Cuando me fui a México a estudiar historia, hacíamos reuniones en casa de Vicente cada mes y allí empecé a interesarme en el corrido. Cuando salí de la UNAM me vine a trabajar a la Universidad de Zacatecas; viajaba por los diferentes municipios del estado y oía muchos corridos. Así fue como entré a esto del corrido. Entonces me di cuenta de que las *Mañanas de Hidalgo* aparecía como de las más viejas.¹

¹ Guadalupe, Zacatecas, entrevista realizada los días 13 y 14 de mayo de 2010.

Las mañanas y el corrido

Durante la entrevista no le hice mención a don Cuauhtémoc Esparza de la publicación de las *Mañanas de Hidalgo* por parte de Mendoza,² con el fin de que la conversación se mantuviera en un tono espontáneo y consistiera en lo fundamental de sus propios recuerdos. Al final, le pregunté si no le había proporcionado la música a Mendoza, ya que este folclorista sólo había publicado la letra; él me aclaró que le entregó letra y música y que desconocía los motivos por los que el investigador no incluyó la música en la publicación. Mendoza aclara en su recopilación: “*Mañanas de Hidalgo*. De un manuscrito que existió en una celda del Convento de Guadalupe, Zacatecas. Recolectó Cuauhtémoc Esparza a finales de 1950. Comunicó en México, Distrito Federal, octubre 3 de 1957”.³

La propuesta hispanista sobre el origen del corrido mexicano, según la cual es una derivación del romance español —particularmente de su vertiente andaluza—⁴ fue controvertida parcialmente por de María y Campos, para quien:

Nuestro corrido es español, como casi todo lo mexicano, en el molde, forma externa, compuesta o impuesta por las corrientes de la Conquista [...]. Pero hasta donde no llegó la planta o la voz del hombre blanco y barbado, allá por las tierras del sur, las formas poéticas españolas no influyeron en las que usaron los poetas indígenas para vaciar sus cantos [...] el corrido hereda la sangre del romance español, pero mama la leche de los sones de la tierra. El

² Vicente Teófilo Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1939, pp. 51-52.

³ Ídem, p. 51.

⁴ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México (Épocas precortesiana y colonial)*, Secretaría de Educación Pública, México, 1934, p. 231. Jesús C. Romero, “Prólogo”, en Mendoza, *op. cit.*, p. xv. Mendoza, *op. cit.*, pp. 125-126.

corrido mexicano viene a ser, sin duda, hijo –natural– de la sangre española y la canción mexicana.⁵

A continuación de María y Campos reproduce un texto náhuatl del *Manuscrito de Tlatelolco* y plantea que “se parece, en todo, a una ‘bola’ suriana de los años 80 del siglo de ayer [xix] o de los 40 del que corre [xx]”.⁶ Sostiene que

la dramática narración [de] la *Bola del sitio de Tlaltizapán*, doloroso suceso de la revolución del sur, ocurrido el 13 de agosto de 1916, comprobará cómo una misteriosa herencia náhuatl llegó hasta el guitarrón [...] Los naturales de esta tierra conservaron en su corazón el eco de los cantares antiguos, y llegado el momento de expresar sus emociones [...] compusieron mitad recuerdo de sus cantares primitivos, mitad influencia del romance español, mensajes líricos.⁷

La propuesta “nacionalista-indigenista” fue llevada a su versión extrema por Serrano Martínez, quien considera que

nuestro corrido es un producto artístico genuinamente nacional, creado por el pueblo de México, del cual se ha servido como instrumento de expresión y de lucha para manifestar sus múltiples estados de ánimo [...] el corrido mexicano es [...] un género épico-lírico-trágico de estructura multiforme, ya que asume todas las formas estróficas que tenemos, desde el dístico hasta

⁵ Armando de María y Campos, *La revolución mexicana a través de los corridos populares*, vol. I, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1962, pp. 20-29.

⁶ Ángel María Garibay, *Historia de la literatura náhuatl. Primera parte (Etapa autónoma: de ca. 1430 a 1521)*, Porrúa, México, 1953, p. 477.

⁷ De María, *op. cit.*, pp. 21, 245-247.

la décima; es polimétrico, puesto que se sirve de todos los metros poéticos empleados en la versificación, y es polirrítmico; desde el momento en que aplica todas las combinaciones de la rima y tiene preferencia por la consonante, regular o perfecta. [...] se ve claramente que el corrido mexicano no puede ser un simple producto derivado del romance español.⁸

Hoy en día se tiende a aceptar que existen varias tradiciones del corrido, de tal manera que algunas (del centro de México hacia el norte) aparecen como más próximas a ciertos géneros llegados de España, en tanto que otras (en especial en la región náhuatl de Morelos, Puebla y Guerrero) se muestran más cercanas a los tipos de literatura oral nativa.

Sin embargo, hace falta un análisis lingüístico riguroso que demuestre la filiación de la variante del corrido denominada “bola sureña” con respecto a la “poesía indígena precortesiana de tradición azteca o náhuatl”.⁹ En las dos lenguas aborígenes más próximas al náhuatl, así como en la variante náhuatl del sur de Durango y del norte de Nayarit, existen tradiciones literario-musicales amerindias referentes a narraciones de hechos mítico-históricos: el cora,¹⁰ el huichol¹¹ y

⁸ Celedonio Serrano Martínez, *El corrido mexicano no deriva del romance español*, Centro Cultural Guerrerense, México, 1973, pp. 13, 40-41.

⁹ Catalina Héau de Giménez, *Así cantaban la revolución*, colección Los noventa, núm. 73, Grijalbo, Coahuila, México, 1991, p. 19.

¹⁰ Konrad Theodor Preuss, *Die Nayarit Expedition. Textaufnahmen und Beobachtungen unte mexikanischen Indianern I. Die Religion der Cora-Indianer in Texten nebst Wörterbauch Cora-Deutsch*, G. B. Teubner, Leipzig, 1912. Margarita Valdovinos, “Les chants de *mitote* nayeri. I. Une pratique discursive au sein de l’action rituelle. II. Les transformations des chants de *mitote* nayeri”, tesis doctoral en Etnología, Universidad de París X – Nanterre, París, 2008.

¹¹ Denis Lemaistre, *Le chamane et son chant. Relations ethnographiques d’une expérience parmi les Huicholes du Mexique*, colección Recherches Amériques Latines, L’Harmattan, París, 2003. Mario Águila Guerrero, “El canto que canta al mito. La composición del canto huichol”, tesis doctoral en Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2009.

corrido mexicano viene a ser, sin duda, hijo –natural– de la sangre española y la canción mexicana.⁵

A continuación de María y Campos reproduce un texto náhuatl del *Manuscrito de Tlatelolco* y plantea que “se parece, en todo, a una ‘bola’ suriana de los años 80 del siglo de ayer [xix] o de los 40 del que corre [xx]”.⁶ Sostiene que

la dramática narración [de] la *Bola del sitio de Tlaltizapán*, doloroso suceso de la revolución del sur, ocurrido el 13 de agosto de 1916, comprobará cómo una misteriosa herencia náhuatl llegó hasta el guitarrón [...] Los naturales de esta tierra conservaron en su corazón el eco de los cantares antiguos, y llegado el momento de expresar sus emociones [...] compusieron mitad recuerdo de sus cantares primitivos, mitad influencia del romance español, mensajes líricos.⁷

La propuesta “nacionalista-indigenista” fue llevada a su versión extrema por Serrano Martínez, quien considera que

nuestro corrido es un producto artístico genuinamente nacional, creado por el pueblo de México, del cual se ha servido como instrumento de expresión y de lucha para manifestar sus múltiples estados de ánimo [...] el corrido mexicano es [...] un género épico-lírico-trágico de estructura multiforme, ya que asume todas las formas estróficas que tenemos, desde el dístico hasta

⁵ Armando de María y Campos, *La revolución mexicana a través de los corridos populares*, vol. I, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1962, pp. 20-29.

⁶ Ángel María Garibay, *Historia de la literatura náhuatl. Primera parte (Etapa autónoma: de ca. 1430 a 1521)*, Porrúa, México, 1953, p. 477.

⁷ De María, *op. cit.*, pp. 21, 245-247.

la décima; es polimétrico, puesto que se sirve de todos los metros poéticos empleados en la versificación, y es polirrítmico; desde el momento en que aplica todas las combinaciones de la rima y tiene preferencia por la consonante, regular o perfecta. [...] se ve claramente que el corrido mexicano no puede ser un simple producto derivado del romance español.⁸

Hoy en día se tiende a aceptar que existen varias tradiciones del corrido, de tal manera que algunas (del centro de México hacia el norte) aparecen como más próximas a ciertos géneros llegados de España, en tanto que otras (en especial en la región náhuatl de Morelos, Puebla y Guerrero) se muestran más cercanas a los tipos de literatura oral nativa.

Sin embargo, hace falta un análisis lingüístico riguroso que demuestre la filiación de la variante del corrido denominada “bola sureña” con respecto a la “poesía indígena precortesiana de tradición azteca o náhuatl”.⁹ En las dos lenguas aborígenes más próximas al náhuatl, así como en la variante náhuatl del sur de Durango y del norte de Nayarit, existen tradiciones literario-musicales amerindias referentes a narraciones de hechos mítico-históricos: el cora,¹⁰ el huichol¹¹ y

⁸ Celedonio Serrano Martínez, *El corrido mexicano no deriva del romance español*, Centro Cultural Guerrerense, México, 1973, pp. 13, 40-41.

⁹ Catalina Héau de Giménez, *Así cantaban la revolución*, colección Los noventa, núm. 73, Grijalbo, Coahuila, México, 1991, p. 19.

¹⁰ Konrad Theodor Preuss, *Die Nayarit Expedition. Textaufnahmen und Beobachtungen unter mexikanischen Indianern I. Die Religion der Cora-Indianer in Texten nebst Wörterbauch Cora-Deutsch*, G. B. Teubner, Leipzig, 1912. Margarita Valdovinos, “Les chants de *mitote* nayeri. I. Une pratique discursive au sein de l’action rituelle. II. Les transformations des chants de *mitote* nayeri”, tesis doctoral en Etnología, Universidad de París X – Nanterre, París, 2008.

¹¹ Denis Lemaistre, *Le chamane et son chant. Relations ethnographiques d’une expérience parmi les Huicholes du Mexique*, colección Recherches Amériques Latines), L’Harmattan, París, 2003. Mario Águila Guerrero, “El canto que canta al mito. La composición del canto huichol”, tesis doctoral en Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2009.

el mexicano.¹² Pero hasta la fecha no se cuenta con estudios científico-lingüísticos que permitan establecer su hibridación con las vertientes peninsulares para la conformación del género del corrido.

En todo caso, la aseveración de de María y Campos –justificable, ya que no conocía las *Mañanas de Hidalgo*, cuya letra fue publicada por Mendoza en 1964 y que luego aparecieron íntegras, con la parte musical–¹³ es improcedente en la actualidad: “La guerra de independencia carece de corridos. Los pocos que conocemos son tardíos, cantan a los héroes y fueron compuestos en fecha posterior a los hechos que relatan”.¹⁴

En un intento de esclarecimiento histórico, referente a una situación de dos siglos atrás –con muy pocas fuentes sobre la tradición corridista de aquel entonces–, es inevitable que el análisis se centre en los aspectos formales, ya que no se cuenta con información detallada sobre el contexto de los corridistas y su relación con la sociedad local y regional de la villa zacatecana de Guadalupe.

Stanford reconoce que no existe “una cronología de materiales comparativos para documentar la evolución del romance español al corrido de la Revolución Mexicana”.¹⁵ Retoma del prefacio de Alfonso Méndez Plancarte a las obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz las conclusiones acerca de que en los villancicos del siglo xvii, la forma de romance es bastante común y que en las jácaras y negrillas –dos variantes de villancicos– se utiliza lenguaje vernáculo, de

¹² Konrad Theodor Preuss y Elsa Ziemh, *Nahua-Texte aus San Pedro Jcōra in Durango. Dritter Teil: Gebete und Gesänge*, Quellenwerke zur Alten Geschichte Amerikas Aufgezeichnet in den Sprachen der Eingeborenen XI, Gebr. Mann Verlag, Berlín, 1976.

¹³ Cuauhtémoc Esparza Sánchez, *El corrido zacatecano*, Colección científica, Historia regional, núm. 46, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1976.

¹⁴ De María, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵ Thomas Stanford, *El villancico y el corrido mexicano*, Colección científica, Etnología, núm. 10, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1974, p. 5.

tal manera que estas formas tienen un carácter semejante al corrido mexicano de los siglos xix y xx.

En su búsqueda por documentar la historia del corrido mexicano durante el periodo colonial, Stanford encuentra que hay villancicos con el subtítulo de romance¹⁶ y que

en lo que se refiere al tipo de acontecimientos, el corrido es virtualmente idéntico a la jácara del siglo xviii [...] De no haber observado los manuscritos originales [dado el lenguaje y el contenido de las coplas de una Negrilla], me hubiera inclinado a dudar de que dataran del siglo xviii [...] El estudio de cinco jácaras [escritas entre 1651 y 1659] revela una tendencia melódica semejante a la del corrido moderno [...] [En una jácara de 1653] La narración se inicia al ubicar [la fecha de] la escena [...]. El cantante continúa describiendo el suceso como un acontecimiento singular [...]. Después viene la *despedida*, muy semejante a las que se cantan en las provincias mexicanas en la actualidad.¹⁷

En conclusión,

el corrido es una forma conocida en México desde la colonia [...], pero esto no quiere decir que el [...] actual sea equivalente al del siglo xvii. [...] el corrido deriva de un tipo de jácara [de los siglos xvii y xviii] y [...] recibió [su] nombre debido al estilo de su acompañamiento que equivale al *courante* francés [...] no es la rapidez lo que [...] caracteriza [al estilo *courante*], sino el uso de valores iguales en las notas y el ritmo moderado y *leggero*.¹⁸

¹⁶ *Ibidem*, p. 27.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 22-23.

¹⁸ *Ibidem*, p. 36.

Según Saldívar el romance novohispano del siglo xvii —extremadamente largo— *Breve relación de las honras que este Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición hizo a la muerte del Rey Philipo III [1578-1621] que dios tenga en su gloria* puede ser tomado como un “corrido”, ya que el relato corresponde a la forma característica.¹⁹ Pero Romero objeta que pueda serlo, ya que carece del aspecto musical y es sólo una narración literaria.²⁰ En todo caso, es obvio que se trata de una forma acriollada en la cual aparece una introducción a los hechos relatados en la que se aclaran el lugar y la fecha del acontecimiento:

Y un jueves a diez y seis
de septiembre por la tarde,
que sobre mil y seicientos,
justos veintiún años hace,
dentro de la Inquisición
se juntaron copia grande
de religiosos que honran
las órdenes mendicantes.²¹

Asimismo, concluye con una despedida en la que el autor pide disculpas por sus deficiencias en la narración:

Con aquesto dieron fin
y así aquí mi pluma cesa
pidiendo con humildad

¹⁹ Saldívar, *op. cit.*, p. 234.

²⁰ Romero, *op. cit.*, pp. xii-xiii.

²¹ En Saldívar, *op. cit.*, p. 236.

al discreto que ésta lea
q'en la indiscreción que hubiere,
empleando su prudentía,
me dé el perdón de las faltas
que se encontraran en ella.²²

El preciso momento en que se cambia el nombre de “relación” o “romance” por “corrido” no nos ha sido posible localizarlo; pero sí podemos afirmar que fue durante la época colonial, pues en muchos de los manuscritos que se denunciaban a la Inquisición se lee al referirse a los mismos: “que corren con escándalo por la ciudad y reino”, así como al hacer alusión a copias “que corren en tal o cual parte”, de donde es muy fácil que se haya derivado la palabra corrido atribuyéndola a papeles que pasaban de mano en mano.²³

De hecho, según el *Diccionario de autoridades*, el corrido “es cierto tañido, que se toca en la guitarra ù otro instrumento, à cuyo son se cantan las que llaman Xácaras. Diósele este nombre por la ligereza y velocidad con que se tañe”.

Saldívar incluye otros dos romances que considera como “típicos corridos”: los *Gozos al reverendísimo, excelentísimo y eminentísimo señor don Tablilla de Chocolate*, del siglo xvii, y el *Romance que una monja catarina cantaba alegre a la muy deseada partida del Illmo. señor Fuero*, de 1773.²⁴

El jesuita tapatío Andrés Cavo (1739-1803), antiguo misionero en la Provincia de El Nayarit, desterrado en Europa a partir de 1767, en su obra *Historia de México*, refiere que en 1684: “[...] de Veracruz pasó a México, favorecido de

²² *Ibidem*, p. 237.

²³ *Ibidem*, p. 240.

²⁴ *Ibidem*, pp. 241-244.

muchos, don Antonio Benavides, a quien llamaban el *Tapado*, vendiéndose por marqués de san Vicente, mariscal de Campo, castellano de Acapulco y otros ditados; el audiencia lo mandó prender, y averiguada su impostura, lo condenó a muerte”.²⁵

De acuerdo con Mendoza “salieron unas *Coplas del Tapado*, de las cuales se vendieron seis resmas, lo que indica un enorme éxito editorial. Éstas posiblemente debieron haber sido cantadas y llevadas a todas partes del país por los cancioneros de entonces, de feria en feria, tal como se acostumbró durante toda la vida colonial”.²⁶

El mismo Cavo informa que en 1745: “De una canción que se cantaba en la Nueva España al son de vihuela, conjeturo que en esos años se llevaron a la Florida y Pensacola familias de México, y que los alcaldes de mesta limpiaron la ciudad de malas mujeres”.²⁷ Mendoza comenta que: “Estos datos me hacen suponer que sí había coplas y canciones que se componían con motivo de los acontecimientos destacados de la vida colonial; dichas canciones debieron tener la forma de romance-corrido, tan familiar a los cantadores populares”.²⁸

Para los inicios el siglo XIX, Vázquez Santana consigna el *Corrido a Carlos IV* y aclara:

Este corrido se escribió por autor anónimo en los días del año de 1808, en que se aseguraba en la Colonia, vendría a México, capital de la Nueva España, el rey Carlos IV. Como la estatua [conocida popularmente como El Caballito] estaba en aquel entonces en la Plaza de Armas, se hace mención

²⁵ Andrés Cavo, *Historia de México*. Paleografiada del texto original y anotada por el P. Ernesto J. Burrus, S. J., con un prólogo del P. Mariano Cuevas, S. J., Editorial Patria, México, 1949, p. 350.

²⁶ Mendoza, *op. cit.*, p. 126.

²⁷ Cavo, *op. cit.*, p. 432.

²⁸ Mendoza, *op. cit.*, p. 127.

en el cantar al sitio ya citado. Se publicó en aquella época, no obstante la falta de libertades.

Ya con cabeza de bronce
lo tenemos en la Plaza,
venga y lo tendremos
con cabeza de calabaza.

Dicen que de gobernante
no tiene más que el bastón,
mas, la falta de hombre un poco,
ya lo asustó Napoleón.

Si viene, es un disparate,
quédese en su madriguera,
no queremos ya mandones
vestidos de hoja de higuera.

Si hubiera revolución,
en la tierra de Colón,
fuera una desproporción,
la venida del panzón.²⁹

En Zacatecas, Sinaloa y Nayarit al corrido se le denomina también “mañanas” o “mañanitas”. Hace falta una indagación sobre la posible vinculación del corrido

²⁹ Higinio Vázquez Santana, *Canciones, cantares y corridos coleccionados y comentados*, vol. II, s.e., México, 1925, p. 217.

referido a una efemérides personal con *Las mañanitas*, canción con la que se celebra el “día del santo” de una persona. Daniel Pulido Escareño (1896-1996), mariachero tradicional del altiplano nayarita, me comentó:

Cuando íbamos a tocar a los ranchos, tenía que haber matanza a fuerzas [...] Se agarraban a balazos o a machetazos. Nos hacían correr y nos íbamos a dormir al cerro. En la noche hacíamos “las mañanías” [el corrido] del que habían matado. Aquí en Nayarit se llaman “mañanas”, no corridos, esa era la prensa antigua para saber cómo y a quién habían matado. Yo hice muchas mañanas [entre otras] las del Prieto Crispín. (Tepic, entrevista realizada en 1991).

El *Corrido de Hidalgo*, procedente de Guadalupe, Zacatecas, fue compuesto en el lugar y en el momento en que sucedieron los hechos narrados. Así lo evidencian las estrofas que han permanecido, en las que, de manera manifiesta, se da por entendido que el auditorio está al tanto de los personajes locales y foráneos involucrados en la coyuntura por la que pasaba en esos momentos el movimiento independentista, precisamente en la villa zacatecana de Guadalupe. Los corridos tradicionales generalmente eran compuestos para una audiencia local y regional enterada de la geografía y de los personajes involucrados.

En tanto no se localice el documento que trabajó Esparza, entre 1944 y 1950, y se analicen la caligrafía y el papel utilizados, debe mantenerse la hipótesis de que se trata posiblemente de una copia posterior a la época de su composición. Es necesario tener en mente que el rescate de las *Mañanas de Hidalgo* lo realizó Esparza en calidad de aficionado, antes de cursar la carrera de historia. Por lo tanto, no corresponde a un procedimiento propiamente profesional.

Comentario, registro y transcripción³⁰

Consumada la derrota en Puente de Calderón, los insurgentes se repliegan a la Villa de Aguascalientes, donde al unírseles 2 mil hombres de Iriarte, aumentan su columna a 3 mil plazas; con ello y medio millón de pesos ahí reunido marchan sobre Pabellón, en cuya hacienda una pugna interna pone a prueba al movimiento, pues Hidalgo es destituido del mando. Días después, el 27 de enero de 1811, mientras las fuerzas de Iriarte acantonan en Guadalupe, los demás caudillos arriban a Zacatecas, ciudad que abandonan del 4 al 5 de febrero, no sin antes extender nombramiento de embajador ante el Gobierno de Estados Unidos al licenciado Ignacio Aldama, obtener algunos caudales, dejar una pequeña guarnición para proteger la retirada y llevar consigo a Víctor Rosales al frente de la caballería zacatecana.

Subraya la tradición que de la calle de Zapateros provenían las calzas y las mitizas de lo jinetes; que de las forjas de Jerez salieron los frenos de los animales; que en los obrajes de Agostadero (hoy Villa García) se tejieron las cobijas de “lana y lana”; que artesanos de Tlaltenango fabricaron las monturas y, por último, se dice que de Malpaso llegaron los caballos en que emprendieron la marcha hacia la muerte.

Privó el concepto en las generaciones pasadas, y lo confirma el corrido, que Hidalgo quedó bajo la custodia de Iriarte en Guadalupe, donde tuvo por prisión la casa de don Ignacio Zaldúa, en contra de lo dicho por el padre José Francisco Sotomayor, quien asienta que fue recibido por el guardián del Colegio Apostólico, padre fray José María Sáenz, el que por cierto se negó a que uno de los religiosos acompañara a la tropa en calidad de capellán, como lo solicitaba el mismo caudillo. Entre los que acompañaban a éste, se encontraba el primer intendente insurgente de la provincia de Michoacán: José María Anzorena, quien llegó enfermo al momento en que murió y fue inhumado. Los Hidalgo eran conocidos en Guadalupe; uno de

³⁰ Tomado de Cuauhtémoc Esparza Sánchez, *El corrido zacatecano*, Colección científica, Historia regional, núm. 46, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1976.

referido a una efemérides personal con *Las mañanitas*, canción con la que se celebra el “día del santo” de una persona. Daniel Pulido Escareño (1896-1996), mariachero tradicional del altiplano nayarita, me comentó:

Cuando íbamos a tocar a los ranchos, tenía que haber matanza a fuerzas [...] Se agarraban a balazos o a machetazos. Nos hacían correr y nos íbamos a dormir al cerro. En la noche hacíamos “las mañanías” [el corrido] del que habían matado. Aquí en Nayarit se llaman “mañanas”, no corridos, esa era la prensa antigua para saber cómo y a quién habían matado. Yo hice muchas mañanas [entre otras] las del Prieto Crispín. (Tepic, entrevista realizada en 1991).

El *Corrido de Hidalgo*, procedente de Guadalupe, Zacatecas, fue compuesto en el lugar y en el momento en que sucedieron los hechos narrados. Así lo evidencian las estrofas que han permanecido, en las que, de manera manifiesta, se da por entendido que el auditorio está al tanto de los personajes locales y foráneos involucrados en la coyuntura por la que pasaba en esos momentos el movimiento independentista, precisamente en la villa zacatecana de Guadalupe. Los corridos tradicionales generalmente eran compuestos para una audiencia local y regional enterada de la geografía y de los personajes involucrados.

En tanto no se localice el documento que trabajó Esparza, entre 1944 y 1950, y se analicen la caligrafía y el papel utilizados, debe mantenerse la hipótesis de que se trata posiblemente de una copia posterior a la época de su composición. Es necesario tener en mente que el rescate de las *Mañanas de Hidalgo* lo realizó Esparza en calidad de aficionado, antes de cursar la carrera de historia. Por lo tanto, no corresponde a un procedimiento propiamente profesional.

Comentario, registro y transcripción³⁰

Consumada la derrota en Puente de Calderón, los insurgentes se repliegan a la Villa de Aguascalientes, donde al unírseles 2 mil hombres de Iriarte, aumentan su columna a 3 mil plazas; con ello y medio millón de pesos ahí reunido marchan sobre Pabellón, en cuya hacienda una pugna interna pone a prueba al movimiento, pues Hidalgo es destituido del mando. Días después, el 27 de enero de 1811, mientras las fuerzas de Iriarte acantonan en Guadalupe, los demás caudillos arriban a Zacatecas, ciudad que abandonan del 4 al 5 de febrero, no sin antes extender nombramiento de embajador ante el Gobierno de Estados Unidos al licenciado Ignacio Aldama, obtener algunos caudales, dejar una pequeña guarnición para proteger la retirada y llevar consigo a Víctor Rosales al frente de la caballería zacatecana.

Subraya la tradición que de la calle de Zapateros provenían las calzas y las mitzas de lo jinetes; que de las forjas de Jerez salieron los frenos de los animales; que en los obrajes de Agostadero (hoy Villa García) se tejieron las cobijas de “lana y lana”; que artesanos de Tlaltenango fabricaron las monturas y, por último, se dice que de Malpaso llegaron los caballos en que emprendieron la marcha hacia la muerte.

Privó el concepto en las generaciones pasadas, y lo confirma el corrido, que Hidalgo quedó bajo la custodia de Iriarte en Guadalupe, donde tuvo por prisión la casa de don Ignacio Zaldúa, en contra de lo dicho por el padre José Francisco Sotomayor, quien asienta que fue recibido por el guardián del Colegio Apostólico, padre fray José María Sáenz, el que por cierto se negó a que uno de los religiosos acompañara a la tropa en calidad de capellán, como lo solicitaba el mismo caudillo. Entre los que acompañaban a éste, se encontraba el primer intendente insurgente de la provincia de Michoacán: José María Anzorena, quien llegó enfermo al momento en que murió y fue inhumado. Los Hidalgo eran conocidos en Guadalupe; uno de

³⁰ Tomado de Cuauhtémoc Esparza Sánchez, *El corrido zacatecano*, Colección científica, Historia regional, núm. 46, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1976.

ellos, don Mariano, costó el lienzo de “El Lavatorio”, sito en el claustro de La Pasión; por ello, durante el mes de mayo siguiente y dada la presencia de Calleja en el monasterio, los monjes semiborraron de dicha pintura la inscripción del donante.³¹

Las hazañas de Hidalgo, que circulaban en todo el altiplano impregnando la región de un incipiente nacionalismo, inflamaron los ánimos de la inspiración local e hicieron brotar lo que hasta ahora sigue siendo el primer corrido zacatecano que, aunque de escaso valor literario, logra transmitir la expectación que causó en el pueblo la llegada de los insurgentes.

A las seis a Guadalupe,
por la casa de Cifuentes,
llegaron el cura Hidalgo³²
y su tropa de insurgentes.

¿Qué harán esos gachupines,
mercaderes y mineros
con Hidalgo y con Iriarte³³
que son hombres justicieros?

³¹ José Francisco Sotomayor, *Historia del Apostólico Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe*, Imprenta Económica de Mariano Ruiz de Esparza, Zacatecas, 1874, pp. 420-421.

³² Miguel Hidalgo y Costilla (8 de mayo de 1753-30 de julio de 1811) nació en la hacienda de Corralero, Pénjamo, Guanajuato. Fue estudiante, maestro y rector del Colegio de San Nicolás en Valladolid (hoy Morelia). Conocida es su actuación en pro de la Independencia nacional. Aprehendido en Norias de Baján y conducido a Chihuahua, es procesado y pasado por las armas.

³³ José Rafael Iriarte (1776?-1811), nació en la ciudad de Zacatecas. Comisionado por Hidalgo para insurreccionar en las intendencias de Guanajuato, Zacatecas, San Luis Potosí y Durango, forma un ejército de indios y mestizos indisciplinados. Teniente general de los Ejércitos Americanos, defeciona con algunos soldados en Acatita de Baján, pero al ser aprehendido se le forma Consejo de Guerra y se le fusila en el mismo lugar.

Hay fogatas en la plaza
y en los cerros guarniciones,
Hidalgo está con Zaldúa³⁴
y hay jefes en los mesones.

¡Pobrecitos gachupines,
les quitaron todo el oro!
No pasará eso a Zaldúa,
porque Zaldúa es muy zorro.

¿Por qué tendrá Hidalgo escolta,
si es valiente y es guerrero?
No se sabe si la tropa,
continás el pozolero.

¡Arriba Miguel Hidalgo,
que ha llegado a nuestra tierra,
que ha matado gachupines
y que les hace la guerra!³⁵



³⁴ Ignacio Zaldúa (?-1833). Español. Murió en la ciudad de Zacatecas.

³⁵ Procede de Guadalupe. Recolectado, el 26 de diciembre de 1950 de un manuscrito existente en la biblioteca del Museo de Guadalupe, Zacatecas. Mendoza lo publicó incompleto.

El conjunto musical Huayrapamushka, de la Universidad Autónoma de Zacatecas, interpretó *Las mañanas de Hidalgo* el 15 de junio de 1986 en el teatro Fernando Calderón de la ciudad de Zacatecas. El documento de esa musicalización se presenta en este disco. Además, para esta edición el INAH le ha solicitado al Mariachi Charanda, del Distrito Federal, preparar una interpretación buscando que ésta se apegue al estilo vocal de los corridistas zacatecanos y que el acompañamiento musical corresponda al espíritu de las variantes arcaicas del mariachi tradicional.

Bibliografía

- Águila Guerrero, Mario, "El canto que canta al mito. La composición del canto huichol", tesis doctoral en antropología, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2009 (borrador).
- Cavo, Andrés, *Historia de México*. Paleografiada del texto original y anotada por el P. Ernesto J. Burrus, S. J., con un prólogo del P. Mariano Cuevas, S. J., Editorial Patria, México, 1949 (1798).
- De María y Campos, Armando, *La revolución mexicana a través de los corridos populares*, vol. I, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1962.
- Esparza Sánchez, Cuauhtémoc, *El corrido zacatecano*, Colección científica, Historia regional, núm. 46, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1976.
- _____, *Historia de la ganadería en Zacatecas 1531-1911*, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, 1978.
- Garibay, Ángel María, *Historia de la literatura náhuatl. Primera parte (Etapa autónoma: de c. 1430 a 1521)*, Editorial Porrúa, México, 1953.
- Héau de Giménez, Catalina, *Así cantaban la revolución*, colección Los noventa, núm. 73), Grijalbo - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1991.
- Lemaistre, Denis, *Le chamane et son chant. Relations ethnographiques d'une expérience parmi les Huicholes du Mexique*, colección Recherches Amériques latines), L'Harmattan, París, 2003.
- Mendoza, Vicente Teódulo, *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1939.

- _____, *Lírica narrativa de México. El corrido*, colección Estudios de folklore núm. 2), Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1964.
- Preuss, Konrad Theodor, *Die Nayarit Expedition. Textaufnahmen und Beobachtungen unter mexikanischen Indianern I. Die Religion der Cora-Indianer in Texten nebst Wörterbauch Cora-Deutsch*, G. B. Teubner, Leipzig, 1912.
- Preuss, Konrad Theodor y Elsa Ziemh, *Nahua-Texte aus San Pedro Jícora in Durango. Dritter Teil: Gebete und Gesänge, Quellenwerke zur Alten Geschichte Amerikas Aufgezeichnet in den Sprachen der Eingeborenen*, XI, Gebr. Mann Verlag, Berlín, 1976.
- Romero, Jesús C., "Prólogo", en Vicente Teódulo Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1939, pp. ix-xviii.
- Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México (Épocas precortesiana y colonial)*, Secretaría de Educación Pública, México, 1934.
- Serrano Martínez, Celedonio, *El corrido mexicano no deriva del romance español*, Centro Cultural Guerrerense, México, 1973 (1963).
- Sotomayor, José Francisco, *Historia del Apostólico Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe*, Imprenta Económica de Mariano Ruiz de Esparza, Zacatecas, 1874.
- Stanford, Thomas, *El villancico y el corrido mexicano*, Colección científica, Etnología, núm. 10, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1974.
- Valdovinos, Margarita, "Les chants de mitote náyeri. I. Une pratique discursive au sein de l'action rituelle. II. Les transformations des chants de mitote náyeri", tesis doctoral en etnología, Université Paris X - Nanterre, París, 2008.
- Vázquez Santana, Higinio, *Canciones, cantares y corridos coleccionados y comentados*, vol. II, s.e., México, 1925.

La música en las casas en las primeras décadas del México independiente

Yael Bitrán Goren*

Durante los primeros años de vida nacional proliferaron en México las tertulias en las casas de las clases acomodadas. México se sumaba así a una tendencia prevaleciente en el mundo occidental. En esa época las casas se volvieron un espacio fundamental para la convivencia de las familias e invitados puesto que en el mundo exterior, tanto en Europa como en Hispanoamérica, frecuentemente privaba el caos político o militar, las enfermedades contagiosas o, en el caso de las mujeres, restricciones a su libre movimiento en las calles. La música formaba una parte esencial de este tipo de reuniones en las que las mujeres marcaban la pauta. Este era uno de los contados ámbitos donde la participación de las mujeres no sólo era bien visto, sino impulsado por los varones. Junto con juegos, recitaciones, abundante comida y bebida y amena charla, que versaba sobre temas de política y sociedad, se ejecutaba, escuchaba y bailaba, casi invariablemente, música de piano, piano y canto, y combinaciones con guitarra, flauta y arpa.

* Estudió la carrera de pianista en el Conservatorio Nacional de Música y la de Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En la actualidad cursa un doctorado en Musicología en la Universidad de Royal Holloway, Universidad de Londres, Inglaterra. Es investigadora del Cenidim y miembro del consejo editorial de la revista *Heterofonía*.

Detrás de esta diversión se encontraba una serie de instancias que apoyaban aquel momento culminante de ejecución en la tertulia: maestros de música, así como maestros y academias de baile que preparaban a los jóvenes de las clases altas para desempeñar un buen papel en las reuniones sociales: bailar era un requisito para participar en sociedad. Asimismo, hubo una gran proliferación de partituras impresas en México por empresas que comenzaron a desarrollarse o a expandirse para tal fin; también se importaron partituras de Europa en grandes cantidades y se imprimieron e importaron métodos de música desarrollados por maestros mexicanos para la juventud local o traídos de fuera. Se hizo entonces indispensable la importación de instrumentos musicales, así como su fabricación en México, particularmente de pianos, sin duda, el instrumento favorito de las casas decimonónicas en México y en buena parte del hemisferio occidental. Una industria se desarrolló, pues, como soporte de la práctica musical, de la cual encontramos ecos maravillosos en las partituras sueltas y álbumes en los que los intérpretes, en su mayor parte mujeres, dejaron su huella.

Ante todo, el salón fue un espacio de disfrute musical que atravesaba generaciones, nacionalidades, costumbres y que mantuvo a nuestros antepasados decimonónicos escuchando, bailando y gozando de la música en comunión de modos muy distintos a los de hoy. Casi puede escucharse la nostalgia en esa música maravillosa, sentimental, sincera y útil compuesta con la sensación de que aquellos tiempos, iluminados por la luz de las velas, se estaban yendo. La radio, el cinematógrafo, la electricidad y tantas cosas más traerían nuevos aires que se llevarían, en buena parte, a la música de salón al baúl de los recuerdos.

Mujeres y educación musical

En una época en la que no existían reproductores de sonido ni de imagen, la música en vivo era la regla. La formación musical era parte integral de la educación

de los jóvenes e indispensable en la de niñas y señoritas. Desde muy pequeñas empezaban sus lecciones a domicilio, normalmente piano o canto, y al alcanzar la juventud, muchas de ellas habían logrado un nivel elevado de ejecución. Los hogares fueron un motor musical decisivo, quizás el más importante, en aquellas épocas de caos político-social del país. En ellos se dio empleo regular como profesores a muchos músicos, se llevaron a cabo conciertos frecuentes en los que los compositores podían estrenar sus obras y ejecutarlas o escucharlas ejecutadas por otros y se generó y cultivó el gusto musical en su más amplio sentido: tocar, escuchar y conversar sobre música. En aquellos ambientes se conoció la música de moda en Europa, que llegaba a través de la importación de partituras y su posterior impresión en México.

La participación musical de las mujeres en las tertulias debía darse, naturalmente, dentro de ciertas reglas de propiedad: una mujer nunca debía destacar demasiado ni buscar el aplauso y la fama. Lo que podría haberse convertido, en muchos casos, en una carrera musical se truncaba o por lo menos se opacaba cuando las señoritas llegaban al matrimonio y debían dedicarse primordialmente a las labores del hogar. Sin embargo, y conviene resaltar este punto, las mujeres seguían participando en tertulias donde tenían oportunidad de tocar y disfrutar de la música, la cual probó ser, además, un código de comunicación entre ellas y una manera significativa de enriquecer artística y espiritualmente la vida de nuestras antepasadas.

Existen contadas excepciones de mujeres que se dedicaron en la época a la música de manera profesional y cuando sucedía era, por lo general, debido a circunstancias adversas en sus vidas, como la cantante, pianista y compositora María de Jesús Cosío, quien se vio precisada a ayudar a su madre a la manutención familiar debido a la invalidez del padre. Cosío participó en numerosos conciertos de músicos y compañías visitantes, como durante la visita de los virtuosos Henri Herz, pianista, y Franz Coenen, violinista.

Ya entrada la segunda mitad del siglo las mujeres tuvieron la oportunidad de cursar una carrera musical en parte gracias a la fundación del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica, en 1866, donde fueron admitidas desde el inicio como estudiantes en igualdad de circunstancias que los varones. Antes de eso, uno de los maestros de música más acreditados de las primeras décadas de la república, José Antonio Gómez, que fundó un conservatorio privado en 1839, promovía la educación musical por igual a hombres y mujeres y tuvo destacadas alumnas a quienes no escatimó esfuerzos y a las que exigió ejercicios de alta dificultad.

Música y danza en las tertulias

En los albores del México independiente la música que se tocaba, escuchaba y bailaba en las casas puede dividirse, *grosso modo*, de la siguiente manera: primero, música para bailar, la más popular de todas; segundo, música para escuchar y participar; aquí nos referimos a música que es muy probable que los asistentes a la tertulia hayan conocido previamente, por ejemplo, formatos caseros de piezas de ópera recientemente interpretadas en el teatro y que por lo tanto disfrutaban volver a escuchar e incluso ser partícipes en su ejecución y tercero, música para escuchar de manera más concentrada y pasiva (en buena medida, pero no exclusivamente, de carácter virtuoso o llamativo) por la cual la o el pianista o cantante podía demostrar sus talentos. En esta última categoría encontramos estudios, nocturnos *Concert-Stücke*, *pensées poetiques*, etc., lo que hoy consideraríamos música seria. Estas piezas, normalmente de mayor duración que el resto, no brindaban, a diferencia de las otras, una satisfacción inmediata en términos de reconocer la melodía o poder participar por medio del baile. En la época en que abarca el presente estudio, sin embargo, este tipo de piezas estaban francamente en minoría.

La parte musical de las tertulias tenía una clara orientación “performativa”, es decir, los músicos *amateurs* y profesionales que tocaban y cantaban, los bai-

larines, los asistentes que se dedicaban a observar, todos tenían una función que cumplir en esta representación privada. Se requería que hubiera músicos capaces de ejecutar las danzas y piezas pero también quienes supieran bailarlas. La inmensa cantidad de música para bailar que puede encontrarse en los álbumes musicales que sobreviven de aquella época, es un claro indicador de la importancia del baile en esas ocasiones.

Las mujeres no sólo eran, por lo general, las organizadoras de estos entretenimientos, sino también las más frecuentes intérpretes musicales además, a diferencia de otros entretenimientos masculinos, sin ellas la danza era impracticable. Era socialmente aceptado que las mujeres de las clases altas exhibieran su talento, e incluso su pasión, por la música y la danza, por supuesto, dentro de las normas básicas de decencia y recato. Los hombres y las mujeres sin conocimiento musical o bailable se veían relegados a roles pasivos de observación, lo cual tenía para algunos su encanto. Joaquín Jiménez un periodista de origen español, cuyo seudónimo era *Tío Nonilla*, que narraba con vena satírica las reuniones sociales en la ciudad de México, escribió: “*El Tío Nonilla*, que no baila, que no enamora, que no hace en fin, nada de lo que suelen hacer en los bailes los enamorados, observa al descuido todo cuanto pasa, no porque sea curioso, ¡Dios nos libre de que tal se piense!, sino solamente por tener algo que decir a sus bellas lectoras.”¹

En tal entorno, las clases de música y danza eran indispensables para lograr una participación aceptable en las reuniones sociales. Además de los bailes, como parte del entretenimiento en las *soirées* se organizaban danzas formales con regularidad. Desde la década de 1820 encontramos anuncios en los periódicos en los que se invita a los lectores a acudir a bailes por suscripción, ya fueran de admisión general o por invitación, es decir, de admisión restringida. Por

¹ “Soirées de Mr. Levasseur”, en *El Tío Nonilla. Periódico Político, Enredador, Chismográfico y de Trueno*, 9 de septiembre de 1849, vol. I, núm. 4.

ejemplo, dentro de la primera categoría, el Instituto de Literatura y Comercio anunciaba a sus suscriptores que se efectuaría un baile el día 8 de abril de 1826 “a la hora acostumbrada”.² En la segunda categoría, y también en 1826, apareció el siguiente anuncio en el periódico *El Sol*:

El encargado de negocios de S[u] M[ajestad] B[ritánica] suplica que las personas a quienes ha tenido el honor de convidar para el baile que en obsequio del día de su soberano ha de darse en S. Cosme la noche del 23 del presente, entreguen las respectivas cartas de invitación al sujeto destinado para recibir las al ingreso de la casa de la legación.³

Desde fines de la década de 1830 hay un incremento notable en la oferta de clases danza para la juventud mexicana. El valor educativo del baile es reconocido incluyendo su efecto positivo en la salud, así como el ser un vehículo para integrar a los mexicanos a la cultura y los valores europeos. La europeización, como un equivalente del aburguesamiento, implicaba adquirir refinamiento en los modales, lo cual permitiría a las clases altas ser aceptadas en la sociedad europea. “Decente” y “honorable” eran los adjetivos preferidos al referirse a la danza en los salones: “así como el más útil de los ejercicios gimnásticos: él mantiene en todos los miembros la fuerza y la agilidad, y a la vez que causa placer, fortifica la salud”.⁴ Los maestros de danza utilizaban estos argumentos para promover sus lecciones al publicar anuncios. El maestro de danza español don Ángel Martínez consideraba que al resaltar su conocimiento de la escena dancística europea podía comercializar sus clases de manera más efectiva: “[P]rofesor de baile, recién

² *El Sol*, México, 3 de abril de 1826.

³ *El Sol*, México, 22 de abril de 1826.

⁴ “El baile”, en *El Mosaico Mexicano*, III, México, 1840, p. 261.

llegado a esta capital, de las principales de Europa, ofrece sus servicios a las señoritas y caballeros que gusten honrarle con su afición a los bailes denominados Mazurca, *Galops* con figuras, Rigodones, Greca, etc.” Anuncia que abrirá las puertas de su academia de las 8 de la mañana a las 12 del mediodía y de las 2 a las 4 de la tarde,⁵ horarios apropiados para las señoritas decentes, que no debían circular por la calle en la noche sin compañía masculina. Otro prestigioso maestro de danza, éste mexicano, incluía danzas locales en su anuncio. Ofrecía entre otras: “Los conocimientos principales, pasos de rigodón, *gragouillade*, *batiman* o *batutan*, cabriolas, etc., bailes de todo bolero, soncillos del país, figurados de cuadrillas, mazurca, *galop* y sus figuras, contradanza Marsella.” Hace patente, de manera específica, su dedicación a la enseñanza del “bello sexo”, y agrega que “una constante práctica le ha hecho expeditar los medios para la fácil ejecución de los pasos por las señoritas”.⁶ Es notable el grado de especialización que se pone de manifiesto en estos anuncios, lo cual nos habla de una cultura dancística bien desarrollada en los salones; era preciso saber varios estilos con propiedad, según demuestra el ofrecimiento de los maestros. Asimismo, puede constatarse que en el salón se bailaban danzas locales pero con pasos adaptados de los estilos europeos. Era la contribución nacional al cúmulo de cultura europea a la que México ansiaba pertenecer en calidad de igual.

Los géneros más populares:

el vals, la polca, el schottisch y la polca mazurca

La músicaailable está representada con amplitud en álbumes y publicaciones de la época pues, como ya se dijo, era la más popular de las tres categorías mencionadas antes. El género más gustado, con mucho, en las décadas de 1840 y 1850

⁵ *Diario del Gobierno*, México, 13 de julio de 1839.

⁶ *Diario del Gobierno*, México, 28 de julio de 1839.

fue el vals; su nombre se escribía de las más diversas formas: *waltz*, *walz*, *wals*, *walst*, etc. Pero lo importante no era saber escribirlo, sino bailararlo. Esta contagiosa danza en compás de $\frac{3}{4}$ se popularizó en Viena en las últimas décadas del siglo XVIII y se expandió con rapidez por toda Europa. El vals se compone, por lo general, de una sección introductoria, por ejemplo, dos periodos de ocho compases cada uno, para pasar luego al vals propiamente dicho. La introducción servía para que las parejas se dirigieran a la pista de baile y se acomodaran allí. Las secciones del vals se repiten y normalmente hay un *da capo al fine* (o repetición desde el principio) que en términos prácticos duplicaba el tiempo de ejecución y diversión para los asistentes. La melodía está frecuentemente reforzada en octavas, un efecto que permite aumentar el volumen sonoro del piano, lo cual era importante en una sala de dimensiones amplias, de modo que los bailarines más alejados de la o el ejecutante escucharan claramente. El vals puede ser lento y majestuoso, romántico, sensual o rápido y juguetón. Es un género que se presta a la inventiva de sus creadores.

En sus primeras etapas el vals fue considerado inmoral por bailar las parejas enlazadas. Hay que recordar que antes la mayoría de los bailes eran grupales y el contacto entre hombres y mujeres era esporádico durante ciertos momentos de la coreografía. El vals tiene presencia en México desde por lo menos 1810, es decir, a partir de la independencia. Sin embargo, las críticas no se hicieron esperar; en 1815 se efectúa la siguiente denuncia a la Inquisición respecto del vals, en la que se advierte que el mismo no sólo representa un riesgo para la moral de las jóvenes de la época, sino una promiscuidad de clases sociales igualmente peligrosa:

Para comenzar a bailar [el hombre] toma a su compañera de la mano, siendo esto entre muchas parejas de hombres y mujeres de todos estados, comenzando a dar vueltas como locos se van enlazando cada uno con la suya, de manera que, la sala donde se ejecuta el enredo que forman, figura una máquina a

manera de los tornos donde fabrican la seda; y no sin propiedad y sí con sobrada malicia inventaron tal artificio, pues es una verdadera y bien concertada máquina donde traman y urden el modo de engañar y corromper a las jóvenes inocentes.⁷

El moderno siglo XIX, como clamaban los contemporáneos, ya no era víctima de las censuras inquisitoriales que tan sólo décadas atrás prohibieron ciertos bailes. A pesar de las admoniciones el vals se difundió en salones mexicanos de todas las clases sociales con un éxito inigualado. Encontramos infinidad de ellos en álbumes de la época, ya breves, una página, o de hasta siete páginas, la gran mayoría para piano. Los compositores son lo mismo mexicanos que extranjeros y vales que estaban causando furor en Europa, como los famosísimos de Strauss, fueron impresos en México de forma "pirata". No es casual que el afamado maestro de danza Domingo Ibarra abra su manual de enseñanza de baile con las instrucciones para bailar vals, incluyendo una introducción en la que traza la historia de dicha danza y su evolución aunque, por cierto, ubica sus orígenes en Inglaterra. Ibarra se cuida bien de enfatizar que el vals debe bailarse siempre con propiedad y decencia y provee detalladas instrucciones con el fin de que el caballero manipule a la dama de modo tal que proteja su fama. Las improbables instrucciones que da Ibarra, son las siguientes: "La manera con que el señor debe llevar a su compañera en este baile será la más recatada, procurando no ceñirle el talle con todo el brazo, ni tocar los pliegues del vestido; que el cuerpo de uno y otro estén separados lo más que se pueda y con naturalidad, teniendo presente que una flor cuando la tocan se marchita."⁸

⁷ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, Secretaría de Educación Pública / Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, México, 1934, p. 179.

⁸ Domingo Ibarra, *Colección de bailes de sala y método para aprenderlos sin auxilio de maestro*, Tipografía de Nabor Chávez, México, 1860, p. 15.

Ibarra proporcionaba además instrucciones detalladas para no hacer el ridículo a la hora del baile, la expresión es de él.

"Entre las composiciones de que se puede hacer recuerdo de muchos años a esta parte, ninguna ha causado más sensación que la polka." Así iniciaba la introducción que precede a la partitura de *La polka del siglo diez y nueve*, de Henri Herz, que el compositor dio a conocer durante su permanencia en nuestro país entre 1849 y 1850. El furor que causó la polka en México y el resto del mundo occidental fue realmente notable. Esta danza de pareja en compás de 2/4 se localiza por primera vez en Praga en 1837 y fue introducida en París por el maestro de danza checo Jan Raab en 1840. El 11 de abril de 1844 la polka subió a otro nivel cuando Carlotta Grisi y Jules Perrot la presentaron en Her Majesty's Theatre. En México, si bien ya existía antes, la polka se popularizó durante la guerra de 1847 con Estados Unidos traída por los soldados invasores. Durante las siguientes décadas, se volvió una danza indispensable e inmensamente popular de los salones de las clases altas e incluso en los bailes populares.⁹ De acuerdo con Domingo Ibarra, los seductores movimientos de la polka son difíciles de ejecutar con la debida naturalidad, es por ello que explica con todo detalle los pasos de esta apreciada danza.¹⁰

La polka *La caprichosa*, de autor desconocido, es un ejemplo de las muchísimas publicadas en México durante la época. La simplicidad de esta pieza es notoria tanto en los aspectos melódicos como armónicos. Fue dedicada a la hoy desconocida señora doña J. Ciocca y está en la tonalidad de Re mayor con una breve sección contrastante en Sol mayor en la que, sin embargo, la figuración melódica y rítmica no cambian. Las indicaciones de dinámica son escasas y no hay *crescendos*, *diminuendos* o reguladores. La belleza de la ilustración de la portada contrasta con

⁹ En la frontera norte de México sigue gozando de buena salud en su versión "norteña."

¹⁰ Ibarra, *Colección*, p. 19-20.

la extrema simplicidad de la música pero da fe del gran avance que hubo en la litografía durante los años 1840 y 1850 en México. La portada era sin duda un valor agregado a la pieza que los impresores de música manejaban bien. Las mujeres podían identificarse o proyectar sus deseos o sueños románticos en la despampanante joven que mira coquetamente a la espectadora en un contexto de comodidad burguesa: un mullido sillón en una casa que se sugiere señorial por la columna que se entrevé. Pero la bella muchacha de la portada seguramente servía también como incentivo a los hombres, que compraban la partitura para regalarla a sus novias, esposas, hermanas o hijas.

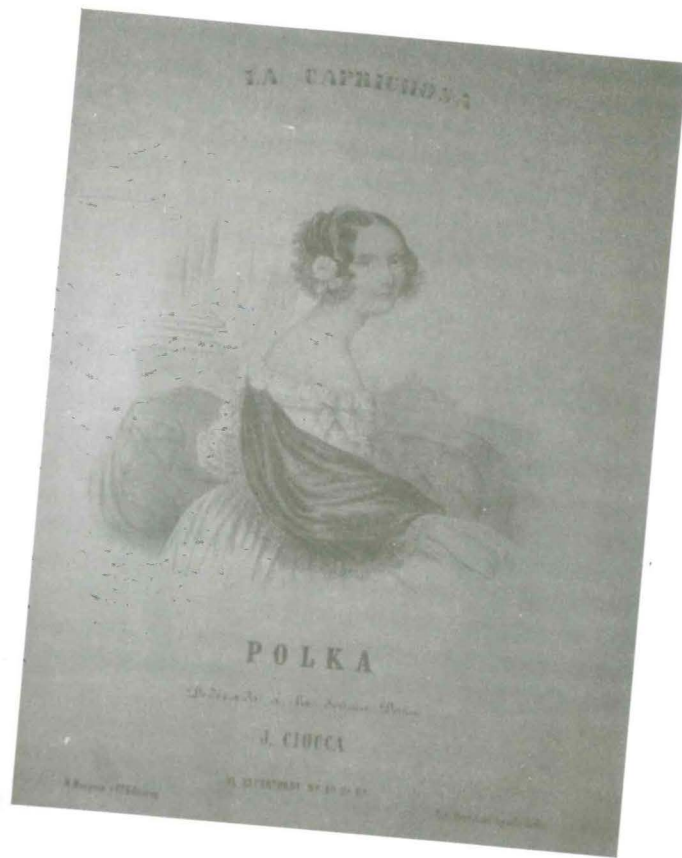
El Schottisch

El *schottisch* es una danza de origen campesino en $2/4$ que, de acuerdo con Domingo Ibarra, fue inventada en países de climas fríos extremos para ayudar a elevar la temperatura. Fue introducida en México por los soldados estadounidenses durante la guerra de 1847 a través de los puertos de Tampico y Matamoros; a partir de 1850 “invadió los salones de la capital, no habiendo disminuido hasta hoy el entusiasmo con que se recibió”, según escribía Domingo Ibarra en 1860.¹¹ Sus similitudes con la polca son manifiestas, aunque se baila como un vals pero en $2/4$ y con pequeños saltos. Fue considerablemente popular en México de acuerdo con los múltiples ejemplos que del *schottisch*, cuya ortografía tiene innumerables variaciones, sobreviven en los álbumes.

Polca mazurca

La polca mazurca es una de las formas que la popular mazurca adquirió a mediados del siglo XIX. Otras variantes eran las varsovianas, las redovas y los Landler. Las dos primeras también fueron populares en México. La polca mazurca era un

¹¹ Ibarra, *Colección*, pp. 20-21.



género que combinaba los pasos de la polca con el ritmo de $\frac{3}{4}$ de la mazurca. Fue una danza muy socorrida a mediados de siglo en México y Europa. Domingo Ibarra dedica especialmente una de las láminas de su libro a este elegante tipo de danza que retrata a una elegante pareja ejecutando los dos principales pasos de la polca mazurca. El hombre toma por la cintura a la mujer firme pero sutilmente, como lo sugiere Ibarra, mientras la mujer dobla su brazo sobre el brazo del hombre para evitar poner su mano directamente sobre el cuerpo del varón.



Conclusión

Mucho más podría decirse de los temas esbozados aquí y de los que poco se ha escrito hasta ahora. Valga este texto como una muestra, homenaje, de un mundo musical, social, cultural y artístico de una gran riqueza que ha quedado prácticamente relegado de estudios serios que nos muestren el valor que la música tenía en las casas de los habitantes del recién inaugurado México independiente. A

propósito hemos dejado fuera grandes nombres de compositores y grandes obras. El intento ha sido proporcionar un atisbo de la música cotidiana que la gente disfrutaba íntegramente en reuniones caseras. En los conciertos formales hemos relegado por completo la dimensión física de la música que hace menos de un siglo era lugar común. La música se hacía para ser partícipes de ella en cuerpo y alma, y no como espectadores pasivos, es por ello que la danza estaba más que presente en una buena parte del repertorio. En la actualidad podemos, y habría gran placer en ello, rescatar lo que nos queda de ese mundo: partituras, libros, crónicas, pinturas, etc., y disfrutar con simpatía de aquello que hizo felices y plenos a nuestros antepasados y que hoy es un arte que prácticamente ha caído en el olvido: la música y la danza en las casas ejecutada por amigos y familiares al cobijo de buena comida, buena bebida y buena charla.

La petenera en México o de cómo las músicas viajan por el mundo

Martín Gómez-Ullate García de León*

La investigación historiográfica y antropológica de un género o de un estilo musical, además de ser una labor apasionante, nos enfrenta a la variabilidad histórica y a la diversidad cultural. A la hora de emprender semejante tarea, hay que considerar diversos elementos que pueden llevarnos a unos y otros interrogantes y métodos de investigación. Se puede centrar el estudio en la estructura musical –ritmo, melodía, armonía, instrumentación– y procurar resonancias, estructuras rítmicas o melodías semejantes, hacer incluso sofisticados tratamientos informáticos que toman en cuenta las longitudes de las ondas acústicas. Se puede centrar en el tema o temas y en el estilo lírico-poético de las coplas o los versos que vehicula. Se observarán entonces la métrica y el tipo de rima, el estilo y el género literario –por ejemplo, el disparate o la décima de pie forzado–. Puede el investigador enfocar su búsqueda en los ejemplos que son denominados bajo un determinado nombre –algunos tomarán en cuenta en su estudio la danza o el baile, que también son nombrados bajo esa etiqueta, otros, no– o puede encontrar pistas claves en otros géneros o estilos, estructuras musicales o líricas semejantes.

* Doctor en antropología social por la Universidad Complutense de Madrid. Coordina diversos proyectos y tiene en su haber varias publicaciones. Actualmente es profesor investigador del área de Historia y Antropología en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

Enfoques interdisciplinarios relativamente recientes –la agraciada combinación de la musicología con la Antropología social– buscan comprender la música en su contexto *performativo*, el contexto cultural y la música como acto de comunicación y vehículo de significados y expresión de valores.¹

Una mirada *holística* al son/palo/baile de la Petenera debería integrar todas estas perspectivas. Lo curioso es que mirando desde el presente a lo que la antropología y la historia nos ofrecen sobre la petenera, se ve esa figura compleja y completa reconstruida a partir de todas las variantes que podemos encontrar. Existen, en la actualidad, cuatro o cinco variantes de petenera en México y dos o tres en España. Todas ellas tienen aspectos comunes, unos más manifiestos y otros más difuminados.

En las páginas siguientes vamos a esbozar la complejidad histórica y antropológica de este son transfronterizo. En la actualidad coexisten en México la petenera jarocho, la petenera huasteca, la petenera guerrerense de tarima y la petenera istmeña. Puede que existan otras variantes pero no están registradas ni comentadas en las fuentes musicológicas generales.

La música barroca culta de salón y cámara se transformó desde sus orígenes en fandango y tarima entre los músicos populares. En el siglo XVI junto con la música religiosa, los sistemas de notación y los cancioneros españoles, entraron los instrumentos de cuerda en América y también las danzas barrocas que, fuera de los salones, en el calor de la calle, en el mestizaje negro e indígena de la Nueva España, se transformaban en bailes licenciosos, sensuales y proscritos por el clero y la autoridad. La guitarra barroca, nacida para el rasgueo, hace perfectamente imaginables las transiciones de las matemáticas composiciones de cámara a las sucesiones de mánicos y rasgueos de los sones populares, dichas transiciones, que son recreadas en la actua-

¹ Véase Sergio Navarrete, *Los significados de la música. La marimba maya achí de Guatemala*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 2005.

lidad por grupos mexicanos como Ensemble Continuo, Ensemble Tierra Mestiza, Segrel o Javier Moreno, nos hacen imaginar la posible inspiración de la estructura musical de la petenera en la folía.² Esto, claro está, para las peteneras zapateadas rápidas y trepidantes, porque la variante istmeña de la petenera, aunque guarda la estructura rítmica de sesquiáltera de 12 tiempos (123123121212), su languidez y lentitud resuenan mucho más a la canción medieval sefardí *A la una yo nací*, con la que comparte además la similitud en una de las coplas.

Petenera Istmeña

Vi a mi madre llorar un día
 Cuando supo que yo amaba
 Quien sabe quien le diría
 Que eras tú a quien yo adorada
 Después que lo supo todo
 la vi llorar de alegría

Petenera, Petenera.
 Petenera, desde mi cuna,
 Mi madre me dijo a solas
 Que amara nomás a una.

Dos besos traigo en el alma
 Que no se apartan de mí
 El último de mi madre
 Y el primero que te di

A la una yo nací (canción sefardí)

A la una yo nací
 A las dos m'engrandecí
 A las tres tomí amante
 A las cuatro me casí
 Alma vida y corazón

Dime niña donde vienes
 Que te quero conocer;
 Si tu no tienes amante
 Yo te hare defender
 Alma vida y corazón

Yéndome para la guerra
 Dos besos al aire di
 El uno es para mi madre
 Y el otro para ti.
 Alma vida y corazón

Petenera, Petenera.
 Petenera, que haré sin ti,
 Recuerdo de tus caricias
 Y del beso que te di.
 (...)

Es muy interesante observar que el ripio “alma, vida y corazón” de la canción sefardí resuena a los propios de las distintas versiones de las peteneras antiguas, las flamencas o las jarochas, como “alma mía y de los dos” o “niña de mi corazón”.

Al margen de estas misteriosas y lejanas resonancias sefardíes, podemos afirmar que tanto en España como en México han coexistido, a lo largo de la historia de este son/baile/cante, dos modalidades, la petenera lenta y melancólica —como la versión de peteneras antiguas recopilada por Francisco Rodríguez Marín en sus *Cantos populares españoles* (1881), la petenera flamenca, honda y tremenda o la lánguida petenera istmeña—, y la modalidad de peteneras de baile y zapateado, de rasgueo y tarima, rápida y desenfrenada. Si bien, Estébanez Calderón en su *Fiesta en Triana* (1845), halla ambas cualidades en “ciertas coplillas a quienes los aficionados llaman perteneras [...] son como seguidillas que van por aire más vivo: pero la voz penetrante de la cantaora dábanles una melancolía inexplicable”.³

Esta dualidad de la petenera parece también compartirla con la folía, que en su transculturación sufre las mismas dualidades: “Folía es una cierta danza portuguesa con mucho ruido [...] y es tan grande el ruido y el son tan apresurado, que parecen estar los unos y los otros fuera de juicio.”⁴ “Las folías ytalianas de Santiago de Murcia pertenecen al segundo tipo, nuevo, tranquilo, y digno”⁵.

² Martín Gómez-Ullate, *Las vueltas de la petenera. Breve reseña de un género musical transfronterizo*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Pachuca de Soto, 2009.

³ Citado por José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Cinterco, Madrid, 1990.

⁴ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, 1611, citado en Corona Alcalde, *La guitarra en el México barroco*, FONCA, Difusión cultural UNAM, Ed. Directorios industriales, México, 1996.

⁵ Ibídem, p. 3.

La primera referencia gráfica de la petenera encontrada hasta el momento se remonta a principios del siglo XIX: “Según Romualdo Molina, la primera referencia escrita de la Petenera aparece en un programa de mano del Teatro Coliseo de México, de la temporada 1803-1804, en el que figura la Petenera como baile. Su nombre hace referencia a los habitantes del Petén, que era un importante puerto del Yucatán.”⁶

Este apunte nos indica, además, el probable origen etimológico de tan enigmático nombre. No he encontrado ninguna referencia seria que refute semejante hipótesis etimológica, pero tampoco existe en la música tradicional del Petén ninguna referencia al son de la petenera, aunque las marimbas introducidas en esta región desde mediados del siglo XVIII sí tocaban el fandango, “el cual se baila con ligereza, y con una corrección y variedad de pasos que excitan ampliamente el entusiasmo”.⁷

Lo que sí es cierto es que en el Códice Saldívar, manuscrito del siglo XVIII, aparecen xácaras, jotas, canarios, folías, pasacalles, gallardas y tarantelas como en cualquiera de los libros de vihuela, guitarra, tecla y arpa españoles de los siglos XVI al XVIII, además de cumbees, muecas y zarambeques, portorricos, tocotines, “guastecos” de origen mexicano, pero no hay referencia a las peteneras.



Dibujo de Federico García Lorca [DR]

⁶ Antonio y David Hurtado Torres (2007) “Estudio estilístico de los cantes de Pastora”, Museo virtual de la Niña de los Peines: http://caf.cica.es/nina_de_los_peines/newBase.html. Consultada el 28 de abril de 2007.
⁷ “Monografía Municipio de Flores, Petén” en *Revista Petén Itzá*, Portal del Petén: <http://elportaldepeten.com/nuevo/content/view/55/53>, 3 de febrero de 2008. Consultada el 20 de marzo de 2010.

A lo largo del siglo XIX se consolidó la petenera como uno de los sones imprescindibles del repertorio nacional en México. Siguiendo con otras referencias gráficas recopiladas por Hernández Jaramillo, en 1826 se presentan en Cádiz, en el Teatro del Balón, “el zorongo y la petenera americana”; en 1834, en el Teatro del Diorama (Cuba), Andrés del Castillo cantó unas boleras agitanadas y una petenera de Veracruz. Miguel Barragán, primer gobernador del estado libre de Veracruz entre 1825 y 1828 era conocido en Xalapa con el sobrenombre de Petenera porque le gustaba mucho zapatear este baile nacional. Años más tarde, en 1844, en Cádiz ya se interpretaba la “Petenera gaditana” en el Gran Teatro de Tacón Manuel de Lara.⁸ Décadas más tarde, Guillermo Prieto menciona, a raíz del triunfo de un pronunciamiento de Santa Anna en 1845, que “se puso de moda el desgarrar veracruzano, el hablar como jarochos y los sones del *Butaquito* y la *Petenera*”.⁹ Prieto alude al origen andaluz del son: “con cierta chunga andaluza llegaron a México la petenera y la manta”. Así pues, a lo largo de la primera mitad del siglo XIX se va consolidando y transformando la petenera en su evolución a uno y otro lado del océano.

Si en 1803 se representaban en obras de teatro en México y en 1845 estaban de moda en Veracruz, en 1871 también hacían furor en la Huasteca.

El carnaval de 1871, por razón de que la fiesta de ese año estuvo mucho mejor que las anteriores desde la primera vez que se celebró la fiesta de carnaval en este pueblo [...] Rompía la música por regla general e invariable con una azucena, son alegre que causaba cosquilleo en lo pies, al romper se escuchaba de la boca de varios espectadores, cuyos ánimos habían sido aumentados

⁸ José Miguel Hernández Jaramillo, “La aportación de la música mexicana al flamenco. El fandango y la petenera”, conferencia impartida en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo el 22 de mayo de 2009.

⁹ Citado en Antonio Corona Alcalde (2007). “El son jarocho y la música popular del barroco español”: Triste y azul. Flamencos cabales en la red: <http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/html/jarocho/jarocho.htm>. Consultada el 20 de noviembre de 2007.

La primera referencia gráfica de la petenera encontrada hasta el momento se remonta a principios del siglo XIX: “Según Romualdo Molina, la primera referencia escrita de la Petenera aparece en un programa de mano del Teatro Coliseo de México, de la temporada 1803-1804, en el que figura la Petenera como baile. Su nombre hace referencia a los habitantes del Petén, que era un importante puerto del Yucatán.”⁶

Este apunte nos indica, además, el probable origen etimológico de tan enigmático nombre. No he encontrado ninguna referencia seria que refute semejante hipótesis etimológica, pero tampoco existe en la música tradicional del Petén ninguna referencia al son de la petenera, aunque las marimbas introducidas en esta región desde mediados del siglo XVIII sí tocaban el fandango, “el cual se baila con ligereza, y con una corrección y variedad de pasos que excitan ampliamente el entusiasmo”.⁷

Lo que sí es cierto es que en el Códice Saldívar, manuscrito del siglo XVIII, aparecen xácaras, jotas, canarios, folías, pasacalles, gallardas y tarantelas como en cualquiera de los libros de vihuela, guitarra, tecla y arpa españoles de los siglos XVI al XVIII, además de cumbees, muecas y zarambeques, portorricos, tocotines, “guastecos” de origen mexicano, pero no hay referencia a las peteneras.



Dibujo de Federico García Lorca [DR]

⁶ Antonio y David Hurtado Torres (2007) “Estudio estilístico de los cantos de Pastora”, Museo virtual de la Niña de los Peines: http://caf.cica.es/nina_de_los_peines/newBase.html. Consultada el 28 de abril de 2007.

⁷ “Monografía Municipio de Flores, Petén” en *Revista Petén Itzá*, Portal del Petén: <http://elportaldepeten.com/nuevo/content/view/55/53>, 3 de febrero de 2008. Consultada el 20 de marzo de 2010.

A lo largo del siglo XIX se consolidó la petenera como uno de los sones imprescindibles del repertorio nacional en México. Siguiendo con otras referencias gráficas recopiladas por Hernández Jaramillo, en 1826 se presentan en Cádiz, en el Teatro del Balón, “el zorongo y la petenera americana”; en 1834, en el Teatro del Diorama (Cuba), Andrés del Castillo cantó unas boleras agitanadas y una petenera de Veracruz. Miguel Barragán, primer gobernador del estado libre de Veracruz entre 1825 y 1828 era conocido en Xalapa con el sobrenombre de Petenera porque le gustaba mucho zapatear este baile nacional. Años más tarde, en 1844, en Cádiz ya se interpretaba la “Petenera gaditana” en el Gran Teatro de Tacón Manuel de Lara.⁸ Décadas más tarde, Guillermo Prieto menciona, a raíz del triunfo de un pronunciamiento de Santa Anna en 1845, que “se puso de moda el desgarrar veracruzano, el hablar como jarochos y los sones del *Butaquito* y la *Petenera*”.⁹ Prieto alude al origen andaluz del son: “con cierta chunga andaluza llegaron a México la petenera y la manta”. Así pues, a lo largo de la primera mitad del siglo XIX se va consolidando y transformando la petenera en su evolución a uno y otro lado del océano.

Si en 1803 se representaban en obras de teatro en México y en 1845 estaban de moda en Veracruz, en 1871 también hacían furor en la Huasteca.

El carnaval de 1871, por razón de que la fiesta de ese año estuvo mucho mejor que las anteriores desde la primera vez que se celebró la fiesta de carnaval en este pueblo [...] Rompía la música por regla general e invariable con una azucena, son alegre que causaba cosquilleo en lo pies, al romper se escuchaba de la boca de varios espectadores, cuyos ánimos habían sido aumentados

⁸ José Miguel Hernández Jaramillo, “La aportación de la música mexicana al flamenco. El fandango y la petenera”, conferencia impartida en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo el 22 de mayo de 2009.

⁹ Citado en Antonio Corona Alcalde (2007). “El son jarocho y la música popular del barroco español”: Triste y azul. Flamencos cabales en la red: <http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/html/jarocho/jarocho.htm>. Consultada el 20 de noviembre de 2007.

con la música, les era imposible permanecer pasivos al oír tocar una azuce-
na, un fandanguito, una rosita o una petenera, ese son enloquecedor que
hacía salir a bailar a todos los espectadores.¹⁰

Desde el enfoque performativo, el carnaval es esencial para entender la mú-
sica y otras manifestaciones de la cultura del pueblo. En el repertorio huasteco la
petenera ha sido, como ningún otro son, el más carnavalesco de todos, vehículo
en décimas –habitualmente de pie forzado– del género del disparate. La petene-
ra huasteca expresa en música una tradición poética que se remonta al menos al
siglo xv y que tomó asiento y se cultivó en toda América Latina. Podemos com-
parar un cantar aparecido en una pieza del teatro breve del siglo xvii, *El baile de
Pero Pando* (a), una canción del folclor tradicional venezolano (b) y una petenera
huasteca (c).

(a)
Pero Pando, Pero Pando,
quando la mar passó,
maravíllome, maravíllome
cómo no, cómo no se haogó.

Passó el mar en dos delfines,
que tiraban seis rozines,
y bailaba los Matachines
que un cangrejo les tocó,
con trescientos palanquines

(b)
Yo vi una pelona crespa,
yo vi un calvo bien peinao,
yo vi un muerto que lloraba
con el resuello parao.

Yo vide un barco en La Vela
y un marinero en la popa
que navegaba hacia Suiza
regresando de Polonia.

(c)
Que tiene el reino extranjero
una gran fotografía.
Yo vide un barco velero
que venía desde Oceanía,
andaba de pasajero
por las playas de Turquía

Por las playas de Turquía
paseándome con afán,
navegando noche y día.

¹⁰ *Crónica de Pifañores*, Hidalgo, Centro Médico Quirúrgico “Santa Elena”: <http://www.hidalguia.com.mx/pifañores/1/izq.htm>. Consultada el 28 de abril de 2007.

y al son de seis mill clarines:
maravíllome cómo no se haogó.

Yo vide un caimán barroso,
un terecay alazano;
yo vide un zapoparao
con un bastón en la mano.¹²

Ay, la la la...
Vide un vapor alemán
y el patrón que lo traía
de la feria de San Juan.

Cassó con una doncella
—maravíllome que fuese
doncella ella,
maravíllome—,
seis mill hijos tubo en ella
—maravíllome—,
y fue tan grande su estrella,
que de un parto los parió.
Maravíllome cómo no se haogó,
se haogó.¹¹

De la feria de San Juan
salí con rumbo al Oriente
navegando con afán,
un marinero excelente,
pasé por el Río Jordán
entre millones de gente (...)

La petenera huasteca es canto de marineros, se desarrolla en el marco del ima-
ginario marino y acuático poblado de ballenas y cocodrilos, pescados y sapos,
marineros y pescadores, pero sobre todo, del Olimpo animalesco del carnaval
y el disparate; destaca en nuestro son la reina de la mar, la sirena, una de las
más poderosas representaciones simbólicas del amor imposible, tema cultural
primordial de la petenera. El tema de la petenera y su evolución son análogos a
la música y su evolución: su estructura central se mantiene a pesar de su transfor-
mación diversificada en su trayectoria de difusión transfronteriza. La mujer fatal,
perdición de los hombres, sueño imposible asociado a la meretriz y a la adúltera

¹¹ Verónica Gabriela Nava, “‘Como era mentira / podía ser verdad’. Disparates en la lírica popular de los siglos xv a xvii: huellas de la cultura carnavalesca”, en *Revista de Literaturas Populares*, año 4, núm. 2, 2004, pp. 271-287.

¹² José Manuel Pedrosa, “Borges y la retórica del disparate: fuentes y correspondencias medievales, renacen-
tistas y folclóricas de *El Aleph*”, en *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 14, 1996, pp. 215-234.

que destaca en la petenera flamenca, en la jarocho o en la de tarima guerrerense, opuesta a la mujer-madre-esposa, baluarte en el *ethos* cristiano, y de tantas otras culturas, de la familia y sus virtudes, núcleo de la sociedad. La familia es el eje de la comunidad, al menos en buena parte de las culturas, y la comunidad es la garantía misma de humanidad. El mito de la sirena y la realidad de la mujer fatal –en forma de prostituta, adúltera, letal seductora– encajan perfectamente.

Sirena o adúltera, tras su letalidad, este personaje liminal soporta su terrible soledad. La adúltera en España, seductora letal, mujer de carne y hueso, ruina y desgracia de los hombres, es desgraciada ella misma porque al final está destinada a la misma soledad en la que deja a sus víctimas.

Eres lirio abandonao,
ya no tienes quien te quiera,
sola vas por esos mundos,
niña mía, petenera

(Antonio Molina, *Mi petenera*, pasodoble con letra de
García Padilla y música de Gordillo)

En México, en la América del realismo mágico, de lloronas y nahuales que todavía perviven en el imaginario colectivo con mucha más fuerza que las *meigas* o el coco en España, la mujer fatal, en su ascenso por la Huasteca, va transformándose en sirena. Igual de deseada y buscada y de la misma forma condenada a la jaula de su soledad.



La sirena de la Lotería
Huasteca de Alec Dempster

Ingrata, tirana y vil,
la sogas vas arrastrando,
no te descuides velando
y te apague yo el candil
con que te estás alumbrando

Ay, soledad, soledad,
soledad del horizonte,
también se suele quemar
con su propia leña el monte

(Petenera jarocho)

El jarabe nacional y los sonecitos de la tierra

Jesús Flores y Escalante*

Cuando nos referimos al baile nacional, de inmediato lo asociamos a la manifestación musical y danzaria del charro y la china poblana y de manera más directa, asumimos que se trata del jarabe; sin embargo, esta actividad fue también una expresión popular, una forma de vida, el retrato de las costumbres de su tiempo durante los siglos XVIII y XIX.

Pese a su herencia española, el jarabe mexicano pudo incorporar a su estructura literaria y musical una extensa gama de sucesos relacionados con la vida cotidiana: el atavío, la paremiología, las sentencias populares, la culinaria y en especial las expresiones verbales, puntos necesarios de cultura nacional también en proceso durante el nacimiento del género, lo cual básicamente fue la columna vertebral del mismo.

En el jarabe fueron de vital importancia sus coplas, que hablan tanto de aspectos generales como gastronómicos. De hecho, gran parte de los jarabes o jarabitos del centro del país fueron estructurados con base en el aspecto culinario, así, aparecen glosados desde principios del siglo XIX: *El atole*, *El chimixtlán*, *El nopal*, *El café*, *La pitahaya*, *La guanábana*, *Las canelas*, *Los perejiles*, *El du-*

razno, *El pan de jarabe*, *El pan de manteca*, etcétera. Es notable cómo algunas de estas piezas clásicas y tradicionales nacieron en los barrios de Puebla: El alto, Analco, La luz, El parían y San Sebastián, desde el último tercio del siglo XVIII, donde las cofradías de artesanos, panaderos, comerciantes y fonderos participaron de esta actividad.

Pero no solamente los productos alimentarios formaron parte de esta conjunción “musical-cotidiana”. También intervinieron aspectos religiosos, nombres de aves (pericos y pericas), de implementos o de reacciones coloquiales del lenguaje popular vigentes aún hoy, como el caso del antiquísimo *Son del durazno*: “Me he de comer un durazno / desde la ‘raíz’ hasta el hueso”.

De los sonecitos al pan de jarabe

Esta expresión musical de origen árabe, tanto en el aspecto danzario como por el contenido del vocablo, llegó a América poco después de la Conquista y sin embargo, de los jarabes antiguos (incluyendo el siglo XVII) no existe más huella fidedigna que los procesos entablados por el Santo Oficio contra copleros y bailadores de estos fandangos.

Dada la evolución del mestizaje en todos los sentidos, especialmente en el aspecto gastronómico, entre las guildas y cofradías de panaderos en la zona oriente, Puebla y Tlaxcala, los primeros jarabes nacieron en el entorno de las fiestas patronales de estos lugares.

La siguiente cuarteta fue prototipo clásico de los copleros del jarabe del Altiplano y se sitúa casi al final del siglo XVIII entre los panaderos del entorno de la parroquia de San Sebastián, de la ciudad de Puebla, dando lugar esta misma letra a que al baile se le llamara “Pan de jarabe”, nombre que desde 1766 se aplicaba al que fuera uno de los bailes populares más difundidos en todo el país y, por supuesto, perseguidos por la temida Inquisición.

* Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos AC.

Cocol, ya no te acuerdas
cuando eras chimixtlán,
y ahora que ya tienes tu ajonjolí
no te quieres acordar de mí.

Al respecto existe un documento emitido durante ese año por fray Gabriel de la Madre de Dios Pérez de León en que se refiere: "Haciendo misión en el Obispado de Puebla me presentaron las coplas que se cantaban en el Pan de Jarabe no sólo deshonestas, sino también *piarium aurium* ofensivas y escandalosas."

Es curioso cómo el propio fray Pérez de León también consigna que en Pachuca, Hidalgo, el Pan de Jarabe ya se había convertido en la savia popular del baile y de la música del pueblo. Además, el religioso estaba consciente de que, pese a las prohibiciones, "estos sones no se quitarían del todo", lo que en realidad ocurrió, ya que mientras la Inquisición decretaba castigos por bailar y cantar el Pan de Jarabe, al mismo tiempo el Coliseo Viejo de la capital de México montaba a toda escena una serie de sonecitos como *El churimpampli*, *La india valedora*, *La Chupicuaraca*, *El palomo* y muchos otros conocidos, aunque ya arreglados y suavizados por músicos de conservatorio para su presentación en el teatro.

La documentación que he revisado acerca del Pan de Jarabe indica que ya para 1796 estaba plenamente difundido en varios lugares de la Nueva España, específicamente en Puebla (entonces la sede más importante de la República Mexicana por lo que respecta a molinos, producción de harina de trigo y tahonas, lo que a su vez proveyó de músicos y bailadores a la ciudad de México debido a que entre el gremio panadero el jarabe fue elemento esencial de diversión y también de sus compromisos religiosos), Oaxaca, Hidalgo, Aguascalientes, Michoacán y Jalisco, y que a estas alturas recibía ya el nombre abreviado de "jarabe", tal y como se le conoce hasta nuestros días.

Aun con las prohibiciones, el jarabe fue conformando a los llamados "sonecitos de la tierra", que a decir de otro documento del Santo Oficio, fechado en 1798, expresa lo siguiente: "sensibilizan los malvados afectos de que están empaados unos corazones verdaderamente carnales", y a continuación, el escrito lista los nombres de estos sonecitos, en los que, de nueva cuenta, abundan los motivos culinarios: *El pan de manteca*, *El atole*, *Los garbanzos*, *Los perejiles*, *Los chimixclanes*, *Las lloviznitas*, *Las pateritas* (éstos últimos probablemente originados en las regiones lacustres de Xochimilco, Texcoco y Chalco).

Fue tal el gusto que se despertó por los sonecitos de la tierra entre los habitantes de las zonas urbanas, que al iniciar el siglo XIX un popular bandolonista ciego llamado Andrés Madrid publicó, en 1805 en el *Diario de México*, su propuesta para que las cajitas y los relojes musicales importados de ultramar cambiaran sus canciones europeas por sonecitos del país, es decir, por los más populares jarabes mexicanos.

El maestro Miguel E. Sarmiento en su libro *Puebla ante la historia, la tradición y la leyenda* publicado en 1948, escribe sobre el jarabe de chimixtlán, un pan de origen poblano cuyo su nombre original es chimixtlán:

Ciertamente en el antiguo Barrio de San Sebastián, que por aquellos años aún estaba fuera de la traza de la ciudad, se celebraba una famosa verbena todos los años en la que se veneraba a una reliquia auténtica de San Sebastián y en cuyo novenario se le pedía protección contra las pestes, especialmente de la del "tabardillo" o "cocolixtle", que en otro tiempo asoló a esta población [...] A dicha verbena concurrían principalmente el gremio de panaderos que, después de empinar el codo más de lo debido se entregaba a celebrar al santo bailando el famoso jarabe llamado "de punta y talón". A esta fiesta, como es natural, concurría nuestro Leandrito y cuando [éste] ya fue señor don, vio con menosprecio a sus compañeros [de tahona], que lo

apodaron “El chimixclán”, nombre popular de un pan de forma romboidal parecido al cocol [que todavía se vende en el mercado de La Acocota de la ciudad de Puebla], de masa corriente bañado en miel de piloncillo. Tal es el origen de ese canto poblano que por muchos años ha corrido de boca en boca y que en más de una borrascosa zambra, se acompañó con el rasgueo de la vihuela.

Como complemento de su crónica, el profesor Sarmiento agrega la copla original nacida a principios del siglo XIX:

Pero ay, cocol,
qué no te acuerdas
cuando eras chimixclán,
cuando bailabas de punta y talón
allá en los barrios de San Sebastián.

El nombre del jarabe

Respecto del nombre del baile del jarabe, García Cubas y Guillermo Prieto relatan que ante las nuevas prohibiciones emitidas durante 1848-1854 de fabricar, expender y servir licores de factura extranjera o nacional en lugares públicos, el pueblo ingenioso volvió al consumo del llamado chinguere o chinguirito, elaborado a base de tepache de piña o pulque con aguardiente de caña. Y de manera simultánea en la ciudad de Puebla comenzó a ponerse nuevamente de moda aquella bebida que originalmente se llamó jarabe y que muy posiblemente dio nombre al fandango que, desde finales del siglo XVIII, había proliferado en el oriente, el centro y el occidente del país. Esta bebida, antes llamada jarabe, hoy es conocida como “infusión” alcohólica, hecha a base de frutas frescas y secas como la ciruela y la uva pasa, sobrevivió desde su origen, a finales del siglo XVII,

hasta el siglo XXI, razón por la que, de alguna manera, esta aseveración dejaría de ser hipotética.¹

Los jarabes e infusiones (que se expendían exclusivamente en las llamadas “pulperías” y estaban elaboradas con frutas frescas de la temporada o con frutas secas, entre las que sobresalía la uva pasa, cuya pulpa era macerada con azúcar morena y aguardiente de caña o alcohol de 96°, de ahí su nombre) como concepción enológica y hasta gastronómica se incrustaron hasta tal punto en la vida poblana y de otras regiones del país que finalmente al fandango ranchero se le bautizó de esta manera. En mi libro *Breve historia de la comida mexicana* comento que en una de las coplas de *La guanábana*, muy popular en el barrio de Analco durante 1847, cuando la intervención estadounidense, según narra Leopoldo Zamora Plowes en su obra *Quince uñas y Casanova aventureros*, había una copla que decía:

Jarabe, jarabito
dulce infusión, haces hábito,
haces algarabía,
jarabito.

¹ Actualmente la antigua cantina La Pasita, de la sucesión continuada por la familia Contreras, ubicada en la Plazuela de los Sapos de la ciudad de Puebla, es el reducto de aquellas pulperías, vigentes en la Angelópolis hasta aproximadamente 1965, en las que se servían bebidas muy al tono con el jarabe: “charro con espuelas”, “china poblana” y el jarabe o infusión de uva pasa llamado “pasita”. También habría que apuntar cómo esta tradición enológica casera proliferó en muchos lugares del país afines al jarabe nacional: Puebla tiene su *jarabe de pasita* y Toluca, el *mosquito* de naranja; Yucatán, su *xtabentún* de la flor del mismo nombre con miel de abeja; Veracruz, los *toritos*, Guanajuato su *jarabe de membrillo* y Jalisco, el *ponche de granada*. Por otra parte, la sierra norte de Puebla e Hidalgo, sedes del nacimiento del huapango, es prolífica hasta nuestros días en la producción de jarabes o infusiones de capulín, limón, huiquiño, mora, zarzamora, piña, guayaba, café, etcétera.

Payno y el jarabe

Respecto del jarabe en relación con la comida, en la primera parte de *Los bandidos de Río frío*, Payno recuerda el ambiente de una famosa pulquería llamada Los Pelos:

Comenzaron con un placer que les salía de los poros del cuerpo, a mascar los tacos de chorizones y carnitas, otros a sopear el mole verde con las quesadillas de rayuela. Cerca de las tinas, ocho o diez mujeres de zapato de raso, pierna pelada y enagua ancha y almidonada, cantaban y zapateaban un jarabe alternado con versos picarescos, y los bandolones y el guitarrón, que al acabar el estribillo, se hacían casi pedazos; risas, aplausos, cocheradas [es decir, palabras vulgares de cochero] palmoteos, gritos, cuanta forma de ruido se puede hacer con la voz y con las manos, tantas así salían del grupo difícil de penetrar que rodeaba a las bailadoras [...] y encarándose con una bailarina, muchachona de no malos bigotes, se puso las manos tras de la cintura y comenzó a respuntear un jarabe que le valió los aplausos de la rueda.

Payno anota lo siguiente después de observar a los bailarines: “El jarabe es un baile popular de México, como el flamenco en Andalucía. Cuando el baile hace mudanzas, difíciles y repetidas con los pies, dando fuerte con los tacones en el suelo se dice: ‘ya comienza a respuntear’. Respuntear un jarabe es bailar a la perfección”.

Madame Calderón de la Barca

De 1839 a 1842, cuando Frances Erskine Inglis, la marquesa Calderón de la Barca viene a México acompañando a su esposo, Ángel Calderón de la Barca, quien fuera el primer ministro plenipotenciario de España en México después de la Independencia, hace algunos no muy benéficos comentarios sobre la vida

mexicana y al referirse al jarabe y al fandango recreó todos los tipos ahí reunidos: chinas, chinacos, léperos, aristócratas, ricos comerciantes, plebeyos, currutacos, petimetres, pisaverdes, burócratas y toda laya y calaña concebible en un pueblo de marcadas clases sociales. Lo que más llamó su atención en Xochimilco fue la comida, el atavío y la música, por lo que en su literatura epistolar anota:

Vimos por primera vez las famosas chinampas, o jardines flotantes, que ahora están fijos y cubiertos con legumbres que se entremezclan con las flores [...] guisantes de olor, de amapolas dobles, agapandos, alhelfes y rosas, no las he visto en ninguna otra parte [sic...] los indios con sus guirnaldas de flores y sus guitarras, sus bailes y canciones oliendo las fragantes brisas [...] gente plebeya que alegremente os pide les compréis flores, frutas o dulces.

Pregonadas mercaderías de coloración extravagante sin límite; música de vihuela, arpa, guitarra y bandolón que indiscreta resonaba entre sus alegres notas: “El jarabe Palomo, el respunteado, el de punta y talón, el de la Pasadita o la Perica.” Todo este medio vivenciado alegremente entre tragos de rasposo “chinguere” que aprontaba el gusto por el sarao. De pronto, la Calderón de la Barca salta a la palestra en resuelta acusación y expresa, sin el análisis crítico de un observador culto, acerca de las letras y coplas del jarabe: “Si hemos de formar un juicio sobre la civilización de un pueblo por sus baladas, ninguna de las canciones mexicanas nos ofrece una elevada idea de la suya.”

Con toda seguridad, a la marquesa Calderón de la Barca faltó quien la instruyera sobre el doble sentido y el albur del mexicano. Si esto hubiera aprendido a tiempo, con toda certeza habría podido descifrar el retruécano oral del paisanaje. De la música y el baile del pueblo termina diciendo en plena contradicción: “Los bailes son monótonos, con pasos cortos y mucho desconcierto, pero la música era más bien agradable.” ¡Ni modo!, una cosa eran los bailes de muselina,

seda y ensambles con instrumentación europea y otra, el arpa y la jarana al estilo de don Eutimio, *El Ciego*.

El rescate de los sonecitos y el jarabe

En 1849 el músico vienés Henry Herz, durante su breve estancia en nuestro país revaloró los *sonecitos* que habían sobrevivido a las prohibiciones virreinales de los siglos anteriores y que eran ya baile obligado en fandangos, fiestas patronales y especialmente en fogones y pulquerías, donde el chinguirito, el catalán, el “refino” y otras bebidas espirituosas y la comida mexicana estaban a la orden del día. Las litografías y pinturas decimonónicas nos muestran el fervor popular hacia estos sones: los rostros, las actitudes, los instrumentos acompañantes; chinacos, charros y chinas poblanas, soldados, escribanos, frailes y todo tipo de personajes de los suburbios, meciendo sus cuerpos sudorosos y cantando:

Yo tenía mi periquito
que me lo dio una poblana
y como era tan bonito
se lo regalé a mi dama.

Después, entre 1919 y 1930, con la presencia en México de la bailarina rusa Ana Pavlova, quien estereotipó (quizás con estética y belleza) al jarabe bailándolo clásico y de puntitas, y también con la presentación de las hermanas Pérez Caro, tiples del teatro de revista mexicano quienes, por cierto, enseñaron a la primera bailarina, y con el asentamiento de la Revolución mexicana, alrededor de 1925, el jarabe nacional se convirtió en manifestación folclórico-oficialista; hay que tomar en cuenta que muy pocos géneros musicales o bailables de carácter popular suelen no prolongarse más allá de los 100 años de vida.



La diva rusa, Ana Pavlova, “de puntitas”, bailando su expresión del jarabe mexicano, ca. 1919 [DR]

José Mariano Damián Elízaga Prado (1786-1842)

Juan Manuel Lara Cárdenas*

Entre los músicos mexicanos que florecieron en el periodo de transición del México virreinal al México Independiente, destacó don José Mariano Damián Elízaga Prado, “un hombre a quien mucho debe la música mexicana”, en palabras del doctor Gabriel Saldívar.¹

Contemporáneo de grandes músicos europeos en la transición del clasicismo al romanticismo como Franz Joseph Haydn (1732-1809), Ludwig van Beethoven (1770-1827) y Gioacchino Rossini (1792-1868), José Mariano Elízaga Prado, compositor, virtuoso del órgano, del clave y del piano, editor y “educador de tenacidad desusada” —según Juan José Escorza—,² tiene por derecho propio un lugar inmarcesible en la historia de nuestra música. Fue contemporáneo también de los próceres de la Independencia.

El doctor Ricardo Miranda, descubridor de las *Últimas variaciones para teclado*, de Elízaga, opina: “La figura de Elízaga —desde la infancia misma del

compositor— ha sido objeto de admiración y curiosidad haciendo de ella una especie de montaña dentro del paisaje cultural mexicano del siglo XIX, montaña que seduce por sus encantos y que sería imposible ignorar”.³

Este gran músico, no olvidado ni ignorado, puesto que se ocupan de él varios historiadores y su nombre aparece repetidamente en diversos libros, pero sí desconocido en gran medida como compositor, a causa de la poca difusión de sus obras, nació en Valladolid, después Morelia, Michoacán, el 27 de septiembre de 1786; sus padres fueron don José María de Elízaga, organista “lírico”, dicen algunos de los que se ocupan de él, y doña María Luisa Prado. Su vida abarcó tres etapas significativas de la historia sociopolítica y cultural de México: el fin del virreinato de la Nueva España, la Revolución de Independencia, que se venía gestando desde mediados del siglo XVIII, y la primera república mexicana, producto de la Ilustración y el naciente liberalismo. Elízaga, llamado “el Músico de la naturaleza americano-española” en honor a sus precoces avances musicales a la manera de la época, dio muestras de gran talento desde niño. La *Gaceta de México* del 30 de octubre de 1792, es decir cuando José Mariano tendría alrededor de seis años, lo menciona como: “un niño cuya organización de oído y fantasía para las consonancias y modulaciones musicales puede, sin hipérbole, llamarse monstruosa...”⁴

Su padre, el organista “lírico”, se percató de las dotes excepcionales de su hijo y se dedica por entero a enseñarle todo lo que sabe. A los seis meses de enseñanza ya “toca cuantos sonos oye, aprendiéndolos o sacándolos de su propio numen [...] En cuanto a la práctica era admirable: ejecutaba cuantas variaciones y cambios de dedos y de manos pueden imaginarse al tocar, con una destreza

* Investigador del Cenedim-INBA.

¹ Gabriel Saldívar, “José Mariano Elízaga”. *Cultura Musical*. Revista musical patrocinada por el Conservatorio Nacional de Música, vol. 1, núm. 11. Manuel M. Ponce, director. México, septiembre de 1937, p. 6. Bibliografía mexicana de musicología y musicografía, Cenedim, CNCA, México, 1991, 1ª. ed. pp. 127-139.

² Juan José Escorza, “José Mariano Elízaga”, *Boletín Cenedim* núm. 8, Nueva época, octubre-diciembre 1987, p. 10.

³ Ricardo Miranda. *Mariano Elízaga. Últimas Variaciones para teclado*. Reproducción facsimilar. Edición y estudio preliminar por Ricardo Miranda. Cenedim, México, 1994.

⁴ Según Ricardo Miranda, el autor de la nota en la *Gaceta de México* era don Juan de Arana, regidor del Ayuntamiento de Valladolid.

singular. Tocaba a primera vista las más difíciles piezas y parecía que poner los dedos sobre el piano, su instrumento favorito, le era del todo superfluo”.

Su fama alcanzó la ciudad de México, capital del virreinato de la Nueva España. En 1791 el virrey Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla, segundo conde de Revillagigedo, “hombre probo, inteligente, muy adelantado al pensamiento de su tiempo”,⁵ lo mandó llamar para escucharlo tocar y comprobar sus dotes musicales. La orden fue cumplida: Elízaga fue llevado a la corte virreinal por sus propios padres.

Bajo la sabia y honesta administración del señor Juan de Güemes y Pacheco, segundo conde de Revillagigedo —dice Alfonso Vázquez Mellado—, México vive un momento estelar de su historia como capital del virreinato de la Nueva España. Es la ciudad más bella, más limpia, más culta, mejor organizada y atendida, mejor iluminada y dotada de servicios municipales, más segura, más tranquila y alegre del Nuevo Continente, y muy posiblemente también, de todo el mundo occidental.⁶

Apenas llegados a México fueron conducidos ante la presencia del virrey, quien los recibió con toda clase de consideraciones, y después de agasajarlos, pidió que el niño ejecutase al piano algunas obras cuya interpretación llenó de asombro a todos en el palacio virreinal, según cuenta el doctor Gabriel Saldívar.⁷ Como consecuencia, el conde de Revillagigedo se convirtió en generoso mecenas del pequeño pianista, a quien se inscribió en el Colegio de Infantes de la Catedral de

⁵ Alfonso Vázquez Mellado. *La Ciudad de los Palacios. Imágenes de cinco siglos*. Ed. Diana, México, 1991, p. 118.

⁶ Alfonso Vázquez Mellado, *op. cit.*, p. 120.

⁷ Gabriel Saldívar, *op. cit.*, p. 7.

México, donde tuvo como maestro a Juan José Echeverría, organista de la misma. Se recordará que en aquella época todas las catedrales, mucho antes de que hubiera conservatorios, tenían su escolanía, en la que se formaban los músicos de la propia catedral y constituían las únicas instituciones donde se enseñaba música.

Empero, antes de un año José Mariano hubo de regresar a su nativa Valladolid. Allí estudió bajo la guía del joven organista José María Carrasco (1781-1845),⁸ quien a los 14 años ya era maestro de capilla de la catedral michoacana. Posteriormente, por recomendación del mismo Carrasco, Elízaga regresó a México para estudiar con el que fuera maestro de su maestro: Mariano Soto Carrillo (1760?-1807),⁹ organista de la catedral y extraordinario virtuoso del clavecín y del piano. De él José Mariano recibió enseñanzas entre 1793-1799.

En 1799 Elízaga, de 13 años, regresó a Morelia para ocupar la plaza de tercer organista de la catedral. Allí también aprende latín con Juan Pastor Morales. Al poco tiempo ocupa el cargo de primer organista gracias a la renuncia de José María Carrasco quien, después del acostumbrado concurso de oposición, fue designado organista de la catedral de Puebla. Elízaga duró en el cargo de 1811 a 1821. Su asistente es otro de los músicos próceres de la época: su discípulo Bernardino Loreto.

Dedicado a la enseñanza de la música, Elízaga adquiere pronto una sólida reputación como maestro, a tal grado que el cabildo de la Catedral de Morelia le obsequia un piano para su uso personal y su labor didáctica.

Sin embargo, como lo que más anhelaba era el estudio de la composición musical y sus maestros no satisfacían sus aspiraciones, fue para él un gran ha-

⁸ Oriundo de la ciudad de México, alumno de Mariano Mora y posteriormente de Mariano Soto Carrillo. En 1799 es nombrado primer organista y maestro de capilla de la Catedral de Puebla.

⁹ Mariano Soto Carrillo, “un gran ejecutante de teclados”, nació en Valladolid hacia 1760 y murió en la ciudad de México en 1807. Alumno de José Gabino Leal, fue clavecinista, organista, profesor de música y maestro de capilla en las catedrales de Valladolid y de México.

singular. Tocaba a primera vista las más difíciles piezas y parecía que poner los dedos sobre el piano, su instrumento favorito, le era del todo superfluo”.

Su fama alcanzó la ciudad de México, capital del virreinato de la Nueva España. En 1791 el virrey Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla, segundo conde de Revillagigedo, “hombre probo, inteligente, muy adelantado al pensamiento de su tiempo”,⁵ lo mandó llamar para escucharlo tocar y comprobar sus dotes musicales. La orden fue cumplida: Elízaga fue llevado a la corte virreinal por sus propios padres.

Bajo la sabia y honesta administración del señor Juan de Güemes y Pacheco, segundo conde de Revillagigedo —dice Alfonso Vázquez Mellado—, México vive un momento estelar de su historia como capital del virreinato de la Nueva España. Es la ciudad más bella, más limpia, más culta, mejor organizada y atendida, mejor iluminada y dotada de servicios municipales, más segura, más tranquila y alegre del Nuevo Continente, y muy posiblemente también, de todo el mundo occidental.⁶

Apenas llegados a México fueron conducidos ante la presencia del virrey, quien los recibió con toda clase de consideraciones, y después de agasajarlos, pidió que el niño ejecutase al piano algunas obras cuya interpretación llenó de asombro a todos en el palacio virreinal, según cuenta el doctor Gabriel Saldívar.⁷ Como consecuencia, el conde de Revillagigedo se convirtió en generoso mecenas del pequeño pianista, a quien se inscribió en el Colegio de Infantes de la Catedral de

⁵ Alfonso Vázquez Mellado. *La Ciudad de los Palacios. Imágenes de cinco siglos*. Ed. Diana, México, 1991, p. 118.

⁶ Alfonso Vázquez Mellado, *op. cit.*, p. 120.

⁷ Gabriel Saldívar, *op. cit.*, p. 7.

México, donde tuvo como maestro a Juan José Echeverría, organista de la misma. Se recordará que en aquella época todas las catedrales, mucho antes de que hubiera conservatorios, tenían su escolanía, en la que se formaban los músicos de la propia catedral y constituían las únicas instituciones donde se enseñaba música.

Empero, antes de un año José Mariano hubo de regresar a su nativa Valladolid. Allí estudió bajo la guía del joven organista José María Carrasco (1781-1845),⁸ quien a los 14 años ya era maestro de capilla de la catedral michoacana. Posteriormente, por recomendación del mismo Carrasco, Elízaga regresó a México para estudiar con el que fuera maestro de su maestro: Mariano Soto Carrillo (1760?-1807),⁹ organista de la catedral y extraordinario virtuoso del clavecín y del piano. De él José Mariano recibió enseñanzas entre 1793-1799.

En 1799 Elízaga, de 13 años, regresó a Morelia para ocupar la plaza de tercer organista de la catedral. Allí también aprende latín con Juan Pastor Morales. Al poco tiempo ocupa el cargo de primer organista gracias a la renuncia de José María Carrasco quien, después del acostumbrado concurso de oposición, fue designado organista de la catedral de Puebla. Elízaga duró en el cargo de 1811 a 1821. Su asistente es otro de los músicos próceres de la época: su discípulo Bernardino Loreto.

Dedicado a la enseñanza de la música, Elízaga adquiere pronto una sólida reputación como maestro, a tal grado que el cabildo de la Catedral de Morelia le obsequia un piano para su uso personal y su labor didáctica.

Sin embargo, como lo que más anhelaba era el estudio de la composición musical y sus maestros no satisfacían sus aspiraciones, fue para él un gran ha-

⁸ Oriundo de la ciudad de México, alumno de Mariano Mora y posteriormente de Mariano Soto Carrillo. En 1799 es nombrado primer organista y maestro de capilla de la Catedral de Puebla.

⁹ Mariano Soto Carrillo, “un gran ejecutante de teclados”, nació en Valladolid hacia 1760 y murió en la ciudad de México en 1807. Alumno de José Gabino Leal, fue clavecinista, organista, profesor de música y maestro de capilla en las catedrales de Valladolid y de México.

llazgo cuando, años después, descubrió la obra del jesuita valenciano Antonio Eximeno titulada *Dell' origine e delle regole della musica*, que le serviría para más tarde redactar su primer libro didáctico.

A los 18 años contrae matrimonio con María Eduarda Álvarez de los Ríos, con quien procreó tres hijas y un hijo y compartió un hogar feliz durante un cuarto de siglo, hasta el fallecimiento de ella, ocurrido el 16 de octubre de 1827. Su hijo, llamado Lorenzo, fue pianista, organista y compositor en su juventud. Después se dedicó a la literatura y a la crítica musical. Conservó la herencia musical de su padre hasta su muerte, en 1909.

En 1822, gracias a su labor como maestro de Ana María Huarte, esposa de Agustín de Iturbide, Elízaga fue designado maestro de la capilla y jefe de música de la corte imperial, como lo fueron Haydn, gracias al generoso Príncipe Nikolaus de Esterhazy, o Mozart por el ingrato príncipe-arzobispo Segismundo Colloredo.

Ana María Huarte, nacida en Valladolid, hoy Morelia, en 1786, el mismo año que Elízaga, y muerta en Filadelfia, Pennsylvania, en 1861, había sido alumna en el Colegio de niñas de Santa Rosa de Santa María, hoy Conservatorio de las Rosas, donde estudió arpa, clavecín y canto, como toda señorita educada de la alta sociedad. Bajo la guía de José Mariano perfeccionó su técnica en la ejecución del clavicordio. En 1805 se casó con Agustín de Iturbide.

Apenas coronado Iturbide emperador de México, el 20 de julio de 1822, influido por su esposa ordenó la creación de la Orquesta Sinfónica de la Capilla Imperial que, bajo la dirección de José Mariano Elízaga, inició sus ensayos el 2 de agosto en el que antes fuera el palacio de los virreyes. El violín concertino de esta nueva agrupación instrumental fue Francisco Delgado, un músico excepcional, de creer a los informes de la época, violinista también de la capilla musical de la Catedral de México y de la Colegiata de Guadalupe, y a quien volveremos a encontrar como catedrático de la Academia Filarmónica fundada por Elízaga tres años después.

Elízaga ha sido el único compositor mexicano que ha ostentado el título de maestro de capilla imperial, lo cual en su tiempo, lleno de efervescencia política, le atrajo la envidia y el denuesto. Pero a pesar de las intrigas y el trato injurioso que le prodigaron sus enemigos triunfó como director de la primera orquesta sinfónica mexicana. Cuando cambió la situación de México e Iturbide y su efímero imperio fueron derrocados y sustituidos un año después por la naciente república, los méritos musicales de Elízaga fueron un importante contrapeso para su pasado político. Sus conciudadanos tuvieron el buen sentido de valorar su personalidad artística por encima de estos antecedentes.

Así, entre 1823 y 1828 Elízaga emprendió, con el apoyo del gobierno, en particular de Lucas Alamán, una serie de actividades que establecieron y consolidaron los cimientos de la vida musical de México durante el siglo XIX. Por ejemplo, en enero 7 de 1824, dice el doctor Romero, Mariano Elízaga dirigió una instancia al Supremo Poder Ejecutivo de la Nación solicitando su ayuda para fundar en la capital una Escuela Profesional de Música, que nunca había existido en México y que, al fundarse vino a ser el primer Conservatorio de América.¹⁰ Así, Elízaga inicia la formación de la primera Sociedad Filarmónica Mexicana con antiguos colaboradores suyos en la Orquesta Sinfónica Imperial; organiza eventos musicales en la catedral de México, como sede principal, y en otros recintos seculares y dirige audiciones públicas y privadas tratando de difundir la música y "llevarla a todos e inculcarla en todos los corazones".¹¹

El 11 de mayo de 1824 se reunieron en la casa de la Lotería, sita en la tercera calle de San Francisco, hoy Av. Francisco I. Madero, 46 socios de la recién fun-

¹⁰ Jesús C. Romero, *Efemérides de la música mexicana*, vol. I, enero-junio, Cenidim-CNA, México, 1993, pp. 30-31.

¹¹ Gabriel Saldívar, *op. cit.*, p. 8

jueves 21 se cantaron en la iglesia de San Francisco misa y *Tedéum* [sic] en celebración de esa inauguración y en honor de su patrona Santa Cecilia.¹⁷

Las clases eran de las 12 a las 14 horas para las señoritas y de las 19 a las 21 horas para los varones. Los estudios se dividían en cuatro cursos: en el primero se explicaban los principios fundamentales de la música; en el segundo se aprendían armonía y composición; en el tercero, la técnica instrumental y la del canto; en el cuarto, la filosofía de la música y se perfeccionaba la técnica instrumental. Las asignaturas se aprobaban mediante examen y los alumnos tenían la obligación de asistir a las prácticas orquestales a partir del tercer año.¹⁸

En 1826, lejos de contentarse con todo lo alcanzado, Elízaga fundó, en sociedad con Manuel Rionda, la primera imprenta de música secular en México. Al dar a conocer este proyecto en el diario *El Águila Mejicana*, anunció la publicación periódica de partituras, tanto suyas como de otros autores, así como la próxima aparición de una gaceta filarmónica. Este logro de Elízaga y Rionda fue festejado con singular entusiasmo nacionalista en el diario metropolitano como la primera obra musical mexicana impresa en una imprenta mexicana con papel fabricado en México.

Dice la nota del *Águila Mejicana* del 2 de febrero de 1826:

Música

El ciudadano Manuel Rionda nos acaba de presentar un ejemplar de las primeras composiciones de música que se han tirado en una imprenta que, a fuerza de su industria y asidua aplicación, ha podido formar en unión del

¹⁷ Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, prólogo de Salvador Novo, Porrúa, México, 1961, pp. 203-204.

¹⁸ Jesús C. Romero, *op. cit.*, p. 178.

profesor ciudadano Mariano Elízaga. El referido ejemplar tiene la particularidad, muy apreciable para nosotros, de ser todo mejicano, pues lo es la composición, cuyo autor es el citado Elízaga, director de la Academia Filarmónica, lo es la imprenta, según referido, y lo es finalmente el papel. El resultado nos parece feliz en su totalidad porque presenta limpieza, claridad, pulcritud y exactitud en la ejecución. Ya habíamos visto en nuestra América algunas impresiones de este género, pero había sido a costa de sumo trabajo y de mucho costo, sin que el efecto se pareciese al presente. Esta nueva imprenta tiene la recomendación de que cada plancha no debe exceder del precio de 8 a 10 pesos. Suplicamos a nuestros lectores que lean un anuncio que sobre esta materia insertamos en este número.¹⁹

Y el anuncio, en el mismo ejemplar del diario:

Anuncio

El ciudadano Mariano Elízaga tiene el honor de anunciar al público y a los aficionados de la música, el haber logrado hacer, en unión del ciudadano Manuel Rionda, con quien se ha asociado, una imprenta de música, establecimiento único en la República y el primero de su clase. Las fatigas y tareas que habría costado el proyecto es fácil conocerlas, si se reflexiona que siendo desconocida hasta el día una oficina de esta especie, sin recursos y sin quien ministrase nociones sobre el particular, se ha tenido que entregar en manos de la naturaleza y repetir experimento sobre experimento para superar las dificultades que son consiguientes al emprender una carrera desconocida y sin la menor guía. El fruto ha correspondido a los deseos de la empresa a

¹⁹ *Águila Mejicana*, México, año III, núm. 294, 2 de febrero de 1826. Reproducido en el estudio introductorio de la citada edición de *Mariano Elízaga. Últimas Variaciones para teclado*, de Ricardo Miranda.

fuerza de ensayos y aunque no ha tocado todavía su perfección, se aventura a presentar a sus conciudadanos, en señal del empeño que anima a los editores por el progreso de las artes, un valse [sic] con variaciones dedicado a la buena memoria del célebre Rossini, de mi composición, primera obra que sale al público de la imprenta de que se va hablando. Se ha escogido una pieza pequeña con la mira de que su corto valor, que es de cuatro reales, y el tamaño del pliego de papel de la fábrica de San Ángel pueda facilitar su circulación y el público juzgue de los trabajos de la empresa y de mis composiciones. Si este paso anunciare en alguna manera que se ha recibido con agrado, se establecerá un periódico filarmónico, en el que se publicarán piezas de clave y guitarra, rondós, dúos, cavatinas, con sus correspondientes acompañamientos de dichos instrumentos y todo lo más selecto del canto de los mejores profesores de Europa interpolándose algunas de mis composiciones en uno y otro ramo. El estipendio de las piezas impresas y de las que en lo sucesivo se impriman es en la calle de las Escalerillas núm. 12, donde está situada la sociedad filarmónica.²⁰

Ricardo Miranda comenta, a propósito del citado *valse* con variaciones “dedicado a la buena memoria del célebre Rossini”, que se trata de un nuevo título, extraviado como tantos otros del compositor, y cuya dedicatoria enigmática “a la tierna memoria de la señorita Doña G. G. de G.” queda como un acertijo para los investigadores. O quizá se trate de una venganza irónica contra quien malinformó a Elízaga sobre la muerte de Rossini, pues este compositor murió más de dos décadas después que nuestro compositor (1868).

El *Periódico Filarmónico* finalmente fue una realidad gracias a los esfuerzos de Elízaga y su socio. A ellos hay que reconocerles el nacimiento de la primera

²⁰ *Ibidem*.

publicación musical periódica en México, la cual sirvió como boletín de la Sociedad Filarmónica Mexicana.

Elízaga, mientras tanto, participó en conciertos y recitales ganando con todo ello ser considerado como el mejor músico mexicano de su tiempo. Por ejemplo, el doctor Jesús C. Romero consigna que el 16 de enero de 1826 se presentó en el Teatro Principal, a beneficio de la Orquesta, un concierto que incluyó la obertura de la Ópera *Efigenia en Áulide* (sic), un concierto para dos violines, con Francisco Delgado y Vicente Castro como solistas, y un dúo para flautas con los hermanos Matías e Ignacio Trujeque. Mariano Elízaga dirigió y acompañó en el clave.²¹

Los siguientes años de su vida parecen más dedicados a la composición y la enseñanza. Tiene una facilidad asombrosa para escribir y, semejante a Mozart, no tiene necesidad de corregir ni enmendar los originales de sus obras.²² Aunque a la muerte de su hijo Lorenzo, en 1909, se perdió la mayor parte de su producción, se sabe que era de carácter religioso, como era tradición entre los grandes músicos de la época virreinal. José Mariano Damián Elízaga acusa, según Ricardo Miranda, el orgullo de ser organista de iglesia,²³ al estilo de los antiguos maestros de capilla y, además, el orgullo de ser maestro.

En 1828 la audición de su *Himno cívico* produjo, según un testimonio de la época, “un frenesí que desde la entrada de Iturbide al frente del ejército Trigarante no se registraba entusiasmo colectivo tan intenso”. En ese mismo año, tres meses y 17 días después del fallecimiento de su primera esposa, Elízaga contrae segundas nupcias con María del Carmen Martínez Aguirre, originaria de Querétaro, hija de Ignacio Martínez, comisario de guerra en la ciudad de México.

²¹ Jesús C. Romero, *op. cit.*, p. 49. No se mencionan los autores.

²² Gabriel Saldivar, *op. cit.*, p. 9.

²³ Ricardo Miranda, *op. cit.*, p. 12.

En 1829 es llamado a ocupar el cargo de maestro de capilla de la catedral de Guadalajara, donde permanece más de un año. Los avatares políticos dispersan a los miembros de la Sociedad Filarmónica, que no tarda en desaparecer por la ausencia de Elízaga y, según Gabriel Pareyón, también por falta de apoyo del gobierno y por presiones políticas.

Tranquilizado el ambiente político nacional, en 1830 regresó a la capital dejando en el puesto de organista en la Catedral de Guadalajara a su discípulo más aventajado, Santiago Herrera, nativo de Morelia, quien era además flautista, trompetista, cornista y compositor. Elízaga trabajó entonces como organista en varias iglesias y como profesor de música de varias familias ricas de la ciudad.

En 1835 publica el segundo de sus libros *Principios de la armonía y de la melodía...*, texto que nuevamente contribuye al avance en el conocimiento de la teoría musical en México. En 1838 se instala en la ciudad de Puebla, donde se incorpora al ambiente musical local. Al año siguiente participa en la fundación de la Academia Filarmónica Poblana, al lado de su antiguo maestro José María Carrasco. A fines de ese mismo año, debido a su precaria situación económica, acepta ser maestro de música particular de los hijos del rico hacendado Mateo Echaíz, en la población de Apeo, en Guanajuato.

Finalmente, en 1840, a instancias de amigos y admiradores de la Sociedad Filarmónica que le tienden la mano, regresa a Morelia, donde es nuevamente maestro de capilla de la catedral. Todavía en esa época Elízaga intenta, sin éxito, establecer una nueva escuela de música en aquella ciudad.

Su muerte ocurrió en su ciudad natal el 2 de octubre de 1842 a las 8 de la noche, a la edad de 56 años. Se le dio sepultura en la Iglesia de la Tercera Orden de Santo Domingo, a la que pertenecía.

Reporta el doctor Gabriel Saldívar que el miércoles 5 de octubre de 1842 se celebraron sus funerales en la Iglesia de San Francisco “con tanta solemnidad y esmero, que se asegura ser los primeros en su género” vistos y oídos por los habitantes

de la quieta y mística Morelia de Michoacán. Todos los músicos concurren enlutados, mustios y silenciosos a la infausta recordación del maestro de maestros, quien apenas hace tres días ha dejado de existir. El profesor de piano y compositor don Bernardino Loreto, su compañero y amigo que le asistiera hasta los últimos momentos en su lecho de muerte, está ahora haciendo sonar los acordes pausados, graves de las honras fúnebres en el forte-piano tan amado de aquél. La sociedad entera, sus amigos y admiradores todos, elevan plegarias por el eterno descanso de su alma.

La Voz de Michoacán dedica íntegro su número del 16 del mismo mes a la memoria de Elízaga aclarando que es la primera biografía que se publica de un michoacano. Pocos días después en México el *Diario del Gobierno*, del 25 de octubre, reprodujo la biografía publicada por el diario michoacano y *El Siglo Diez y Nueve*, también de México, el día 29 del mismo mes y año, publica lo siguiente: “Parte no oficial. Interior. Departamento de Michoacán [sic]. Morelia. Octubre 16 de 1842. Creemos un deber consagrar a la memoria de nuestro ilustre compatriota, el insigne profesor D. Mariano Elízaga, todo este número de nuestro periódico, como testimonio del aprecio y respeto de que se hizo acreedor por sus virtudes y relevante mérito” y copia a *La Voz de Michoacán* de la primera a la última línea.²⁴

Estos fueron los honores póstumos tributados a Elízaga como hombre a quien mucho debe la música mexicana.

En virtud de la importancia y la resonancia pública de las actividades de este compositor mexicano se ha conservado una cantidad significativa de noticias y testimonios que dan una idea del papel protagónico desempeñado por Elízaga en la vida musical mexicana durante la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, lo más importante para valorar la importancia de un compositor, que es su producción musical, en su mayor parte está perdida.

²⁴ Gabriel Saldívar, *op. cit.*, p. 5.

entonces. La falta de un reconocimiento hacia México como nuevo Estado de parte de los países europeos, encabezados por España y la Iglesia Católica, habría de tener efecto curioso en los gustos musicales del Estado naciente. En lugar de buscar una música cuyo punto de partida fuera algún elemento nacional, los compositores se preocuparon por guardar con celo las corrientes estilísticas europeas, particularmente aquellas de la denominada "escuela italiana".

Aparte de considerar a la música como elemento que ayuda a la formación de la nación, parecería que la adopción del gusto musical europeo también pretendía demostrar que México no era un país de salvajes y que no por ser independientes en términos políticos habríamos de renunciar a la cultura europea. Después de todo, habían pasado ya tres siglos de asimilación cultural.

Al mismo tiempo es inevitable asociar el estilo clásico tan en boga con los criollos ilustrados de la Nueva España, futuros insurrectos. La búsqueda de un nuevo orden político y económico habría de reflejarse en la actitud cultural de dicho grupo social, el cual se dio a la tarea —también insurrecta— de sacar a la música "cultura" de la iglesia.

La música de Elízaga, al seguir el estilo clásico, no sólo se guía por la pauta de los modelos imponderables (*sic*) sino también se inscribe dentro del sentir social de la época. Si el clasicismo fue —en términos musicales— el estilo predilecto de aquel grupo de ilustrados que habrían de comenzar la Independencia, la música de Elízaga es precisamente la del nuevo país. De ahí su singular importancia.²⁷

Hasta aquí la cita de Miranda. Juan José Escorza, en su breve artículo del Boletín del Cenidim,²⁸ esboza todo un proyecto de investigación para rescatar el perfil

²⁷ Ricardo Miranda. *Mariano Elízaga. Últimas Variaciones para teclado*, p. 14.

²⁸ Juan José Escorza, *op. cit.*, p. 11.

artístico de José Mariano Elízaga con base en el rescate de su obra empezando por su localización, estudio de sus fuentes, valoración crítica de cada una de sus obras, y culminando con una publicación que contemple dos secciones principales: una biografía, que incluya la figura del compositor y su entorno histórico decimonónico y el lugar que ocupa en él, y, por supuesto, el análisis estilístico de la obra completa. Un fuerte reto para la musicología mexicana que el músico michoacano y México merecen.

Bibliografía mínima

Casares Rodicio, Emilio (ed.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999.

Efemérides de Música Mexicana, vol. 1, enero-junio. Cenidim, CNCA, México, 1993.

Grial, Hugo del, *Músicos mexicanos*, Diana, México, 1969.

"José Mariano Elízaga", *Cultura musical*, Revista mensual patrocinada por el Conservatorio Nacional de Música.

"Mariano Elízaga, niño prodigio", *Gaceta de México*, 30 de octubre de 1792. *Heterofonía*, núm. 106, México, enero-junio, 1992.

Mayer-Serra, O., *Panorama de la música mexicana: desde la Independencia hasta la actualidad*, El Colegio de México, México, 1941;

Miranda, R. (ed.), *Mariano Elízaga: Últimas variaciones*, facsímil, edición y estudio preliminar, México, Cenidim, 1994.

Moncada García, Francisco, *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*, primera serie, Ediciones Framong, México, 1979.

Orta Velázquez, Guillermo, *Breve historia de la música en México*, Librería de Manuel Porrúa, México, 1970.

Pareyón, Gabriel, *Diccionario enciclopédico de la música en México*, Universidad Panamericana, Guadalajara, 2007.

Romero, Jesús C., *José Mariano Elízaga*, prólogo de Carlos Chávez, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, México, 1934.

Saldívar, Gabriel, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, vol. I., CNCA, INBA, Cenidim, México, 1991.

Sosa, Francisco, *Biografías de mexicanos distinguidos*, México, 1864, pp. 331-334.

Subirá, José, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Salvat Editores, Barcelona, 1953.

El vals en México

Ramón Reyes Alanís

Roland de Cande¹ menciona que el origen del vals es poco claro. Se supone que su procedencia es alemana, ya que se origina de la palabra *waltzen*, que proviene de *Waltz*, de donde surge *Waltzer*, equivalente alemán del latín *volvere*, que significa “girar sobre sí mismo”. Y *Waltz*, se utilizaba en Alemania mucho antes de estar asociado a una danza giratoria. Cuando apareció, al parecer en Baviera hacia 1765-1770, era parecido a los *Ländler* austriacos y a las antiguas danzas alemanas en tres tiempos.

Percy A. Aholes² menciona que el vals es una danza en compás ternario, la que puede decirse que deriva del antiguo *Ländler* alemán que se conoció en los siglos XV y XVI. Al respecto, Fred Hamel³ señala que el modelo original del vals es la danza giratoria de la Edad Media, contraria al baile en hileras. De tal forma que se podría decir que el inmediato precursor del vals es el “bailar a la alemana”.

¹ Es licenciado en Educación Musical por la UNAM. Ha sido profesor en la Escuela de la Música Mexicana y actualmente docente en varias instituciones educativas.

² Roland de Cande, *Nuevo diccionario de la música*, Manon Tropic, Barcelona, 2002, pp. 285, 286.

³ Percy A. Aholes, *Diccionario Oxford de la Música*, décima edición, Hermes, México, 1984, tomo II, pp. 1294, 1295.

⁴ Fred Hamel, *Enciclopedia de la música*, Grijalbo, México, 1987, pp. 702, 703.

(*deutch tanzen*) llamado “valsar” (*waltzen*) en algunos parajes del norte de Alemania. Ante esto, se debe distinguir el vals de la Alta y de la Baja Alemania, que se reduce a una danza alemana no alpina, del vals austriaco-vienés.

El contexto histórico social al llegar el vals a la Nueva España era de gran inestabilidad; la colonia se desmoronaba, había estallado la guerra de Independencia y se hallaban alterados todos los sistemas de la sociedad. Saldívar⁴ señala que la manera como apareció el vals en nuestro país es clara: “se tocaba y bailaba porque estaba de moda [...] su influencia llegó a dominar sobre las demás composiciones de la época”.

No se sabe con precisión la fecha en que el vals se introduce a nuestro país. Sin embargo, existen dos hechos que podrían interpretarse como denuncias de danzas en México llamadas “vales”. Estas se encuentran registradas en los archivos de la Inquisición Novo Hispana, actualmente bajo custodia del Archivo General de la Nación. Los hechos se suscitaron, respectivamente, en 1810 y 1815; en el primero se denuncia abiertamente un baile llamado “la balsa” y en el segundo, un baile que fue considerado deshonesto y pecaminoso llamado “vals”. He aquí las denuncias con la ortografía original:

Primera denuncia

Expediente formado con motivo de haberse denunciado por Man. I Paraíso de Baile llamado “la Balsa.”⁵
Rda, en 8 de febrero de 1810
De mi Sta. Religión
Man. I Paraíso

⁴ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, Gernika, SEP, México, 1987.

⁵ Archivo General de la Nación. Grupo documental: Inquisición, vol: 1449, exp: s/n Fs: 187-190.

Conteste a Dn. Manuel Paraíso acuda a juez R 1. a denunciar al Maestre de la fragata Joven María, pa. Que ponga remedio y evite el Baile de la Balsa que espresa.

Señores del Sto. Tribunal de la Sta. Inquisición.

En 11 del mismo mes se contestó a Paraíso.

Sr. Don Manuel Paraíso hijo del costado de Jesucristo y natural de las yslas Canarias, empleado en el servicio de Real Hacienda; con el más profundo respeto ante ese Tribunal Sto. Digo que hace dos años que llegó a esta provincia de Sn. Salv.r un Maestre del Barco la joven María venido de Limas su nombre de dicho Maestre, es Sto. Domingo este mal hombre ha introducido en esta Provincia un baile franzes el mas Obseno y deshonesto llamado la valsa lo que ago presente a este Sto. Tribunal pa. Qe, tomen las providencias que tenga convenientes a fin de que se proiba semejante maldad que solo es inbención de esa malbada Babilonia francesa.

Segunda denuncia, 1815

Aunque en todo tiempo, Edad, y Estado de la vida del Hombre, se vea este sujeto por la culpa a deslizarse en algún vicio, y pocos se hallaran, en quienes no se advierta algún defecto, pues ya en la niñez, por falta de conocimiento, y poca vida, ya en la juventud por ver la edad en qe su mismo verdor hace qel hombre atrevido, y licencioso, y por ultimo en la vejez, quien por si misma acarrea la fragilidad en sus operaciones, y en unos, y otros se adviertan Pa-ciones, malas inclinaciones, y Desordenes, cayendo los mas en el asqueroso cieno de la concupiscencia, atraydos de las perversas costumbres qe ofrece el Mundo con sus desordenes, sugiere el Demonio con sus tentaciones, e instimula la carne con sus placeres, y apetitos; Con todo en esta epoca precente se advierte qe soltando la rienda a sus deprabados decesoos, han roto los Diques a la maldad, en terminos, qe abandonandose a sus deleites, se puede

dudar, si sean Cristianos Católicos, pues para satisfacer sus desarregladas paciones, (governandolas a su antojo, y sin razón) postergan los preceptos del Decálogo, menospreciando los sagrados ritos de la Religión, corrompiendo con su mal ejemplo, y atrayendose, por medio de su libertinaje, a los que con su natural candor, y sin malicia, siguen incautos sus pisadas, por no conocer el veneno, qese encierra en sus debaneos, pasatiempo, y bayles indecentes, a que se entregan licenciosamente.

Dígalo a la presente el pernicioso, e inhonesto Bayle introducido en el dia, con el nombre de Bals, a quien a que con mas propiedad se debería llamar Balsa que ha trasportado a este Reyno las corrompidas maximas de la desgraciada Francia.

Los Patronos que lo defienden y ejecutan no son tan solamente hombres vulgares, y dados a la livertad, mas tambien sujetos de distinción, carácter, entregandose a el, tan preocupados, que para comensar a baylar, toman a su compañera de la mano, siendo esto entre muchas Parejas de hombres y mugeres de todos estados, comienzan a dar bueltas como locos, se van enlasando cada uno con la suya, de manera que la sala donde se ejecuta, el enredo que forman, figura una Maquina a la manera de los tornos, que usan los que fabrican la seda, y no sin propiedad, y si, con sobrada malicia inventaron tal artificio, pues es una verdadera, y bien acomodada Maquina, donde traman y urden el modo de engañar y corromper a las jóvenes inocentes, atrayendoles la voluntad con dichos e instimulantes, sin temor de que profana con ello su honestidad, antes bien continuan variando muchas posturas indecorosas, y torpes manoseos, procurando cada uno en las que hace (a su idea, y antojo) que sean de aquellas mas adecuadas para manifestar su dañada intención y las mas significativas de sus desordenados apetitos, pues se unen de manera con la muger, que abrasandose con ella, igualmente se queman en la hoguera de la lacibia, brotando por cada un o sus mobimientos, la deboradora llama de la concupicencia que se

encierra en su dañado Corazón, faltando tan solamente en la representación que hacen tan al vivo, la material ejecución, siendo verisimil, se pueda esta verificar fuera del Bayle, por medio de los compromisos, que en el hagan los Actrices, burlandose a su presencia del Marido, Padre y Hermano, quienes por su disimulo, y ningún celo, estan sujetos a sufrir el castigo de su afrenta.

La continuación de semejante Bayle le ha hecho tan trascendental, que para que no les falte en las demas puestas de baylado (como las contradanzas y otras) los incentivos de obscenidad, que en sus mudanzas ofrece el Bals, han ideado que todas se baylen abalsadas, y atraídas de lo artificioso de su exterioridad, no se rehusan a entrar inadvertidas a el precipicio, agregandose a esto, el consentimiento, y condescendencia que ve la muger en su Marido, la Hija en el Padre, la Hermana en el Hermano, y demás, y así el primero, no cela (como lo haría fuera del Bayle) de la honra de su Muger en su Marido, la Hija del Padre, la Hermana en el Hermano, y demás, el segundo, ni cuida, ni defiende la honestidad, y recato de su hija, y el tercero se desentiende de el deshonor de su Hermana, resultando tantos daños de que por ser Bayle permitido, lo tienen por bueno siendo tanta la maldad, que encierra dicho Bals que se puede decir, que por mas, que la malicia del Hombre aquilate sus ideas, no inventara cosa mas nociva ni todo el Ynfierno brotará otro Monstruo mayor de obscenidades, y solo el que lo vea baylar, con livertad, y sin excusa, advertira los daños a que se hace transcendental.

Dejo a la alta consideración de Ns. Los incentivos lividinosos, que a mas de lo que ellos, muy tranquilos, y un remordimiento en su conciencia ejecutan, considerando ser una cosa licita por permitida, los que originarias involuntariamente en aquellos, que con un corazon sano asisten a semejantes Bayles. (como se verificara en la proxima Parroquia en Sn Agustín de las cuevas) obligados de una mutua correspondencia, ofrecimiento, o combinación de la separación causaría alguna desazón o queja.

Aunque la pintura que he hecho del Bayle llamado Bals, está tosca y no será, por no ser molesto en lo largo, la alta penetración de V. S. Ilma tendrá la bondad de suplir los coloridos que le faltan a el bosquejo, para hacerse cargo del original, y en vista de su buena intención con que dirijo esta, a ese supremo Tribunal, sin otro abajeto que el que se atajen tantos desordenes, dandole por el fin a semejante Bayle, espero de la notiria Justificación, Integridad, y Zelo, con que siempre se ha dirigido a materias que tocan a el aviso de las buenas costumbres, y a evitar las que perturban y corrompen el centro de la Religión, tomará las providencias, que urgen oportunas, y determinará lo que contenga, y sea de su superior agrado, así lo suplica, su más rendido subdito que le venera.

Ilmo Señor
Br. Lorenzo Guerrero.⁶

Por las transcripciones anteriores podríamos suponer que el vals llega a la Nueva España a través de los franceses entre los años de 1808 a 1815, ya que las denuncias encontradas así lo sugieren. El pueblo aristócrata lo acepta, pero la Santa Inquisición, con el dominio que poseía sobre la sociedad, lo prohíbe considerándolo peligroso para la gente cristiana.

El vals en el México Independiente

La Inquisición desapareció en la época independiente. Es entonces cuando los vales empiezan a proliferar a lo largo del territorio nacional, sobre todo en las grandes ciudades y particularmente en la ciudad de México, ya que aparecen las primeras ediciones impresas de esta forma musical, algunas de extranjeros y otras de autores mexicanos.

⁶ Archivo General de la Nación. Grupo documental: Inquisición, vol: 1457, exp: 9 fs: 35, 36.

Durante los primeros años de la vida independiente la sociedad burguesa de México encontró en el ámbito salonesco una diversión. Con el surgimiento de pianistas empiezan a presentarse en los salones obras musicales de gran brillantez y técnica. Con el tiempo, el vals logra una forma de representarse no sólo para bailar, sino como una pieza de concierto para escuchar; como ejemplo podemos mencionar el vals *Capricho*, de Ricardo Castro, compositor mexicano (1866-1907).⁷

En el México posterior al virreinato la música de salón establece los ritmos de moda, el vals se practica con gran aceptación hasta llegar a ser del dominio y gusto popular y alcanzó su máximo esplendor durante el periodo intermedio y final del porfiriato (1876-1911).⁸ En este periodo el vals se identifica plenamente con el gusto popular y algunos compositores mexicanos crearon una gran cantidad de piezas del género, en arreglos para piano, que lograron satisfacer su demanda destacando sobremanera el famoso *Sobre las olas*, del compositor Juventino Rosas. Su popularidad se manifiesta prácticamente en todos los tipos de agrupaciones instrumentales del país, como bandas de viento, orquestas, tríos guitarrísticos, rondallas o estudiantinas, cada una con su peculiar estilo interpretativo.

Juventino Rosas Cadenas

José Juventino Policarpo Rosas Cadenas nació en el pueblo de Santa Cruz de Galeana, hoy Juventino Rosas, Guanajuato, el 25 de enero de 1868 y murió en el Surgidero de Batabanó cercano a la ciudad de la Habana, Cuba, el 13 de julio de 1894.⁹ Cuando tenía siete años, la familia Rosas se trasladó a la capital

⁷ Información obtenida de la grabación de los recitales didácticos que realizó el maestro Pedro Tudón en el Alcázar del Castillo de Chapultepec durante febrero y marzo de 1990.

⁸ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, Alianza Editorial Mexicana, México, 1995, pp.15-16.

⁹ Francisco García Moncada, *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*, 1979, p. 237.



Juventino Rosas Cadenas (1868-1894)

por lo que el grupo se desintegró. Juventino se dedicó a trabajar por su cuenta tocando en diversas orquestas. Es muy posible que haya sido por esa época cuando se integró a la orquesta de unos músicos de apellido Aguirre, quienes también eran originarios de Santa Cruz de Galeana y ayudaron mucho a la familia Rosas. Tiempo después Juventino se incorporó a la orquesta de los hermanos Elvira, con quienes solía ensayar por las calles de Donceles; posteriormente formó parte de la orquesta de don José Reina. Por ese mismo tiempo ingresó a la orquesta de la compañía de ópera que había organizado la cantante mexicana Ángela Peralta, con la que se fue de gira por el interior del país, con la mala fortuna de que al pasar por el puerto de Mazatlán la compañía se desintegró al ser atacada la famosa cantante por la fiebre amarilla que le arrancó la vida en agosto de 1883.

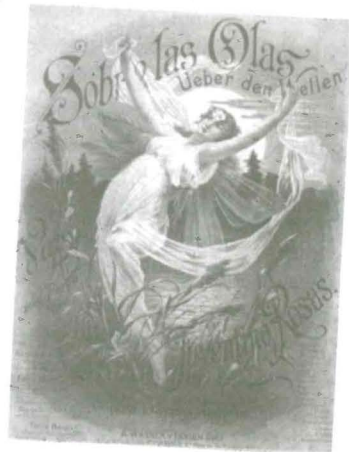
de la república. En julio de 1875 llegaron a la ciudad de México donde para subsistir formaron un conjunto callejero en el que don Jesús, el padre, tocaba el arpa, Manuel la guitarra, Juventino el violín y Patrocinio cantaba canciones de su lugar de origen.

En México se instalaron en los Baños del Padre, casa situada en la calle de la Amargura, hoy 3ª de República de Honduras. Juventino se colocó de campanero en el templo de San Sebastián, donde también cantaba o tocaba el violín en servicios religiosos. Salían por las noches a tocar en las tertulias o donde eran solicitados sus servicios. Fue en uno de esos trabajos donde encontró la muerte su hermano Manuel,

El doctor Manuel Espejel le había aconsejado a Juventino estudiar violín en el Conservatorio Nacional de Música, incluso lo llevó y lo recomendó al doctor Alfredo Bابلot, director de esa institución. Juventino se matriculó en 1885 y estudió solfeo con José Cornelio Camacho y teoría de la música con Maximino Valle. Abandonó el conservatorio durante 1886 y 1887 pero se reincorporó al año siguiente; esta vez le tocó estudiar solfeo con Lauro Berinstáin.¹⁰

José Reina, director de una orquesta de baile que ganó popularidad en los pueblos de Contreras y Nonoalco, había contratado a Juventino y cuenta cómo nació el vals *Sobre las olas*; narra que Juventino pasaba largas temporadas en Contreras y que en sus momentos de ocio daba rienda suelta a su inspiración componiendo diversas piezas, muchas de ellas bailables, que causaban animación entre la gente; de entre esas composiciones surgiría una singular a la que tituló *Junto al manantial*, que adquirió notable popularidad. Fue a partir del arreglo para piano que le hiciera el músico Miguel Ríos Toledano que se le cambió el título por el de *Sobre las olas*, dedicándosela Juventino a Calixta Gutiérrez de Alfaro, en agradecimiento por los favores recibidos de parte de su familia.

El 30 de octubre de 1890 se creó en la ciudad de México la sociedad mutualista Juventud Obrera, que presidía el doctor Manuel M. Espejel, de la cual Juventino fue miembro fundador.¹¹



Portada de la partitura del vals *Sobre las Olas* [DR]

¹⁰ Juan Álvarez Coral, *Compositores mexicanos*, 1993, p. 315.

¹¹ García Moncada, *op. cit.*, 1979.

A finales de 1890 y principios de 1891 Juventino salió de la capital para radicar en Morelia, Michoacán, donde formó parte de la banda del Cuerpo de Zapadores en el cuartel de las Rosas. El 6 de febrero de 1893 ingresó a la Orquesta Típica Mexicana gracias al apoyo de su amigo Antonio G. García, quien fungía como director de la agrupación. En 1894, Juventino es contratado por una compañía de zarzuela que pronto partiría a Cuba; así pues, se fue a La Habana. La compañía pasó de la capital cubana a otros lugares de la isla hasta llegar a Batabanó, donde se desintegró; de forma que Juventino quedó prácticamente desamparado, en la miseria y enfermo, ya que la afección hepática que sufría se agudizó. El doctor José Manuel Campos y Martínez, quien tenía una casa de salud en esa población cubana, lo recibió y atendió gratuitamente, sin embargo, el compositor falleció el 9 de julio de 1894; fue sepultado en el panteón de aquel lugar. Tiempo después, el gobierno de México gestionó el traslado de sus restos, honrándose su memoria en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón de Dolores.

Felipe Villanueva

Felipe Villanueva nació en Tecamac, Estado de México, el 5 de febrero de 1862, y murió en la capital mexicana el 28 de mayo de 1923.¹² Recibió sus primeras enseñanzas musicales por parte de su hermano y del director de la banda de música de Tecamac y a los seis años tocaba el violín en la iglesia del pueblo. A los 10 años se presentó como compositor estrenando, el 16 de septiembre de 1872, su *Canasta patriótica* para piano y voces subtitulada *El retrato del benemérito cura Hidalgo*. Llegó a la ciudad de México en 1873 y se inscribió en el Conservatorio Nacional, donde recibió lecciones de Antonio Valle, sin embargo, abandonó la institución al poco tiempo y en 1887 fundó, junto con Ricardo Castro, Gustavo E. Campa y Juan Hernández Acevedo, el Instituto Mu-

¹² Hugo de Grial, *Músicos mexicanos*, Diana, México, 1985.

sical, que dirigieron los dos últimos músicos. Por aquella época predominaba en México el italianismo en la música y los cuatro músicos, junto con Carlos J. Meneses e Ignacio Quezadas, fundaron el Grupo de los Seis para introducir en el medio musical del momento a los autores franceses y a los compositores románticos, tan en boga en Europa.

Felipe Villanueva dominó la técnica del violín y tocó este instrumento en las mejores orquestas de México, pero se consagró al estudio del piano, en cuya ejecución logró igualmente un vasto dominio, lo cual le valió que las más distinguidas familias de la aristocracia lo solicitaran como profesor. Por cuenta propia estudió armonía, contrapunto, fuga e instrumentación y ocupó la cátedra de piano en el Instituto Campa-Hernández Acevedo; entre su producción pianística escribió tres mazurcas que fueron dadas a conocer en el Teatro Nacional por el pianista Eugenio D'Albert, además de sus *Danzas humorísticas*, su *Vals lento* y, sobre todo, su más famosa producción, el conocido *Vals poético* escrito en 1888; se le conoció ampliamente en Europa y América y varias de sus obras fueron orquestadas por Gustavo E. Quintana y por la Orquesta Sinfónica Nacional.

Rodolfo Campodónico Morales

El nombre completo de este compositor fue Rodolfo Víctor Manuel Pío Campodónico Morales. Nació el 3 de julio de 1866 en Hermosillo, Sonora, y murió el 7 de enero de 1926 en la ciudad de Douglas, Arizona.¹³ A los 8 años se inició como compositor y desde muy joven se dedicó a organizar y dirigir orquestas, así como bandas de música en Guaymas y Hermosillo. De 1910 a 1915 dirigió la Banda de Música del Estado de Sonora.

Rodolfo Campodónico ejecutaba varios instrumentos, como la flauta, el clarinete, el pistón, el contrabajo y el piano. *El Champ*, como se le conocía, legó un

¹³ Rodolfo Roscón Valencia, *Compositores sonorenses 1860-1940*, 1992, pp. 67-70.

gran acervo de vals de su inspiración, entre los que destacan *Adelina, Amando, Anita, Aventura, Blanca, Blanco y negro, Carmela, Catalina, Constanza, Crucita, Elenita, Eloísa, El primer beso, Emilia, En tu día, Esther, Eva, Herminia, Hortensia, Isabel, Julia, Lágrimas de amor, Lucía, Lupe, Luz, Margot, María Luisa, Mema, Mercedes y Natalia*, entre otros. Es su vals *Club verde* el que le dio mayor renombre; lo compuso en 1901 inspirado en el club político de oposición García Morales, que fundó en Hermosillo don Dionisio González, club que se distinguía con el color verde.

Cuenta el historiador de la Revolución mexicana, Francisco R. Almada, que el vals surgió con el nombre del partido antirreeleccionista Club Verde, influido por los hermanos Ricardo y Enrique Flores Magón, y que la pieza se convirtió en el canto representativo de un grupo político romántico a favor de causas sociales.¹⁴ Juan S. Garrido menciona que el vals fue adoptado como “santo y seña” del partido antiporfiriano en el norte de la nación y le valió al autor el exilio.¹⁵

Varios de los vales de Campodónico fueron grabados en 1985 por la Banda de Música del Gobierno del Estado bajo los auspicios del entonces gobernador Samuel Ocaña García y, en otro intento de perpetuar su memoria, los hermosillenses le han erigido un monumento en una plaza de la calle de Rosales y avenida Serdán.

¹⁴ Francisco R. Almada, *La revolución en el estado de Sonora*, México, Instituto Nacional de Estudios de la Revolución Mexicana, México, 1971, p.30.

¹⁵ Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*, segunda edición, Extemporáneos, México, 1981, p. 76.

Vals de las gorditas de horno calientes, de José Antonio Gómez

Juan Ramón Sandoval*

En la actualidad resulta enigmática la figura de José Antonio Gómez, un compositor entre la tradición y la modernidad, entre el peso cultural colonial y la apertura intelectual que ofrecía la construcción de un nuevo país; es un personaje poco estudiado, como otros tantos músicos mexicanos del siglo XIX. *El vals de las gorditas de horno calientes*, de su autoría, publicado por *El Mosaico Mexicano* en 1840, representa uno de los primeros ejemplos de la utilización de un pregón popular de principios del siglo XIX en una composición de amplia distribución.

Es necesario establecer un panorama general de la actuación del compositor en las primeras décadas del México independiente para poder comprenderlo como un artista congruente con su tiempo-espacio, donde su creación toma sentido. No es un intento biográfico pero sí una aproximación para describir sus aportaciones a la educación musical y sus intereses nacionalistas.

* Pianista concertista egresado del Conservatorio Nacional de Música, donde también ha sido profesor; se ha interesado por la música escrita para piano, especialmente de autores mexicanos del siglo XIX; ha participado en varias investigaciones y publicaciones discográficas que abordan ese periodo de la historia de la música en México.

José Antonio Gómez y Olguín nació en la ciudad de México en 1805 y murió en Tulancingo, Hidalgo, en 1876. Inició sus estudios musicales con su padre, José Campos Gómez. A temprana edad formó parte del grupo de solistas del coro de la Colegiata de Guadalupe, por lo cual fue conocido como *el niño Gómez*. Hacia 1839 instaló la Gran Sociedad Filarmónica, segunda en la historia de su tipo, la primera fue la creada por José Mariano Elízaga en 1824. Su sociedad apoyó la creación de un Conservatorio para el cual Gómez estructuró un plan de estudios basado en el de Madrid. Paralelamente a estas acciones fundó el primer Repertorio de música que tuvo la ciudad de México en la casa núm. 5 de la calle de La Palma. A partir de 1841 fue organista titular de la catedral metropolitana de México, donde fue designado maestro de capilla a partir de 1862. Formó parte del jurado calificador del concurso convocado en 1854 por el presidente Antonio López de Santa Anna para crear un Himno Nacional Mexicano, junto a Agustín Balderas y Tomás León. Fue un compositor prolífico que abordó tanto el género religioso como el profano, lo cual puede corroborarse en el archivo de la Catedral Metropolitana, así como por las obras que publicó y en notas y menciones en diversos periódicos y revistas de la época. Entre sus alumnos destacaron Luis Baca (1826-1855), Aniceto Ortega (1825-1875) y Melesio Morales (1838-1908), quien lo llamó *maestro de maestros*.

Gómez fue consciente y congruente con su momento histórico, pues participó activamente en su medio y contribuyó a la construcción del país. Vivió el momento crucial de la historia nacional en el que se busca crear una identidad exaltando el sentido patriótico con el fin de alcanzar el ideal independentista de integrar una nación libre y moderna.

Pensadores y escritores como Fernández de Lizardi pugnarán por avanzar en el desarrollo a través de la educación del pueblo. En 1839, cuando México vivió la primera intervención francesa, la conocida como Guerra de los Pasteles, se instala la Gran Sociedad Filarmónica y del Conservatorio en un salón del Colegio de Minería. En el acto Gómez pronunció un discurso en el que dice:

Observando yo por la historia, por la inducción y por la experiencia, que el carácter dulce del pueblo mexicano le hace el más apto para adquisición y cultivo de las bellas artes como de las bellas letras, hasta el punto de que podrá llegar a no necesitar de otro algún pueblo y a rivalizar con todos los demás, y siendo, por último, constante, que menos prometía y menos importancia tuvo en su principio el Conservatorio de Madrid, concebí el proyecto de realizar este pensamiento sobre escala más extensa...¹

Su discurso muestra a un personaje con ideas modernas y propositivo para el reconocimiento de las facultades artísticas del pueblo mexicano; lo que podría criticarse es el haber tomado al conservatorio madrileño como modelo para el suyo, aunque si bien puede entenderse como un retroceso, también es posible elucubrar la posibilidad de que procedió de esa forma debido al peso de la tradición y a la similitud cultural con España, independientemente de la ruptura política. El compositor se suma con la creación de la Sociedad a la obra educativa musical emprendida con la creación del Conservatorio de Elízaga, en 1825, y la fundación de una academia musical, en 1838, por Joaquín Beristain (1817-1839) y Agustín Caballero (1815-1886).

Entre sus obras didácticas se pueden mencionar *Escalas, ejercicios y lecciones para los principiantes sobre temas de Rossini para piano*, publicado entre 1831 y 1832, y la *Gramática razonada musical en forma de diálogo para los principiantes*, de este último año, la cual fue utilizada como libro de texto en el Conservatorio de la Gran Sociedad. Su *Nuevo método para piano simplificado y extractado de varios autores*, vio la luz entre 1842 y 1843 en *El Instructor Filarmónico*, que lo publicó en dos tomos y tres partes; el segundo tomo incluyó varias piezas pequeñas para el instrumento compuestas por Gómez. Finalmente, *El inspi-*

¹ Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México*, Porrúa, México, 1961, p. 339.

rado permanente, método de canto en 25 lecciones para las cuatro voces con dos acompañamientos de piano y vihuela, de 1844. Sus obras reflejan un intento por sistematizar la enseñanza musical y brindar sólidas bases para la formación de nuevos músicos en el ámbito secular.

Con el reciente descubrimiento de seis sonatinas de dos y tres movimientos para órgano fechadas en 1849 se da un paso más en el conocimiento de su creación y se confirma que el estilo clásico fue más que una influencia casual en su composición. Estas obras se suman a las *Variaciones para vihuela y piano* y a las cuadrillas para piano a cuatro manos *Las noches de ventura*, ambas publicadas por *El Instructor Filarmónico* en 1843. En este periódico musical trabajó como editor junto al impresor Cristóbal Latorre a partir de 1842 y en él publicó una serie de obras originales, así como arreglos y composiciones de otros autores.

Dos aspectos de gran trascendencia que pueden observarse en algunas de sus composiciones son la exaltación patria y la utilización de elementos populares, como se aprecia en *La gran pieza histórica* en 52 cuadros para narrador, soprano y tenor solistas, flauta, violín, violonchelo y piano, de 1818,² en el *Vals de las gorditas de horno calientes*, de 1840, en las *Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano*, de 1841 —quizás la primera obra que utiliza un sonecito de la tierra como material temático—; además de en la cuarta de las *Variaciones para vihuela y piano sobre un tema de Pixis*, sin fecha, y en la cantata escénica *La Independencia*, para piano, flauta, violonchelo y voces compuesta entre 1840 y 1842. Estas obras reflejan su conciencia patriótica y su preocupación por exaltar lo propio dentro del contexto de las primeras décadas del México independiente.

² Lidia Guerberof encontró la obra completa en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid y la presentó en el Festival del Centro Histórico de la ciudad de México en 2003. En la portada se lee: *Pieza histórica sobre la Independencia de la Nación Mexicana puesta en música para el piano-forte por el joven americano, profesor de música José Antonio Gómez y Olguín de edad de 13 años quien la dedica a todos los libertadores de su amada Patria.*

Existe una coincidencia interesante entre José Antonio Gómez y Felipe Villanueva. Pertenecientes a temporalidades distintas, ambos compusieron a temprana edad obras que reflejan su sentido nacionalista, el primero a los 13 años, *La gran pieza histórica*, y el segundo a los 10 años, la cantata *El retrato del cura Hidalgo*. En este sentido se puede inferir la influencia que Gómez ejerció sobre sus discípulos, pues Aniceto Ortega compuso un vals-jarabe para piano y el drama escénico en un acto *Guatemotzin*; por su parte, Melesio Morales compuso la plegaria *Dios salve a la Patria* para coro y orquesta, además de marchas dedicadas a liberales célebres por ambos compositores.

El *Vals de las gorditas de horno calientes* apareció en el tomo tercero del *Mosaico Mexicano* en 1840. El periódico reza en su encabezado: *Mosaico Mexicano o Colección de amenidades curiosas e instructivas*. En el tomo segundo aparece en el prólogo lo siguiente: *Advertencias preliminares: Para el año nuevo de 1837 enriqueceremos el Mosaico y el principal objetivo será el nacionalismo, en la ciencia, las artes, inventos modernos, sucesos históricos, anécdotas, sucesos literarios, biografías de mexicanos ilustres.*

Hasta 1840 no se publica el tercer tomo, en cuya introducción se lee lo siguiente: *Se incluirán piezas modernas de guitarra o clave, pues la imprenta del Museo posee muy buenos caracteres en este ramo, pues las nuevas composiciones son de mérito, y en caso de ser cantables tendrían el verso a fin de diferenciar la música y la poesía.*

Es muy sintomático lo que muestra el desarrollo de este periódico, como la preferencia por informar sobre temas culturales, la gran importancia que se da a lo nacional y su interés por difundir la buena música, todo ello coincidente con las ideas de Gómez.

Como primer ejemplo de música impresa, en el periódico aparece el *Vals de las gorditas de horno calientes*, una obra breve, de una página, compuesta en Fa mayor y en compás de $\frac{3}{8}$, lo cual le imprime un movimiento ligero, aunado al

manejo melódico con pequeños trinos que más bien se ejecutan como mordentes. Esta característica figurativa puede entenderse como influencia directa del manejo vocal *belcantista*. Estructuralmente se divide en 4 secciones de 8 compases cada una; en la cuarta aparece el pregón e incluso la letra escrita, cuyo acompañamiento se desarrolla por bloques de acordes con figuración rítmica de corcheas variando el ritmo tradicional de los vales. Se reproduce la cuarta sección.

Piano

Gor-di-tas dehor-no ca lien-tes

D.C. al Fine

Al calce de la partitura se puede leer:

Todas las personas que han vivido en esta capital saben que cada una de las cosas que se venden por las calles se anuncian con un canto particular tan característico, que no se puede confundir con otro; en el Calendario de Cumplido del presente año se hace mención de algunos gritos, pero sin dar idea de la cadencia y armonía que tienen, porque esto es peculiar de las notas musicales; el Sr. D. Antonio Gómez, tan justamente apreciado por su inteligencia en la música, ha compuesto este wals (*sic*), que es poco conocido, principalmente fuera de la capital, y que marca perfectamente el canto de una de nuestras vendedoras ambulantes. Creemos que la benevolencia del autor nos ha proporcionado la ocasión de presentar a nuestros suscritores (*sic*) al *Mosaico* una pieza agradable, y de hacer un ensayo tipográfico-musical.

En este momento Gómez ya es una figura pública y la promoción del vals le permitirá una mayor presencia en la vida cultural de la sociedad decimonónica mexicana. Los medios impresos, como semanarios, periódicos y revistas jugaron un papel preponderante en la difusión de la creación artística musical entendiéndose la edición de las obras como estrategia de mercadotecnia para la venta del producto artístico. La publicación del *Vals de las gorditas de horno calientes* es un acierto en este sentido, ya que tiene bien identificado su mercado en las señoritas de sociedad. Hacia 1842 Gómez publica su breve *Canción compuesta y dedicada a las señoritas suscritas al Museo Mexicano*, en el periódico del mismo nombre, como un recurso para seguir presente en el gusto de sus clientes. Estas acciones son muy válidas, pues tenía que aprovechar todos los medios para dar a conocer sus creaciones en medio de tanta inestabilidad política y conmoción social causados por las guerras en el país.

Si bien en este espacio no es posible describir con detalle el estilo compositivo de Gómez, son evidentes las influencias clásicas y populares en su creación, prueba de ello son los ejemplos sobre los cuales se ha hablado, además de la influencia *belcantista* manifiesta en sus líneas melódicas, tanto instrumentales como vocales. El eclecticismo le da un sentido *sui generis* a su creación.

Gómez es un compositor que trasciende el tiempo y es uno de los primeros en percatarse de la necesidad de brindar al pueblo una música con carácter propio, así como la posibilidad de recibir una educación musical formal en los albores del México independiente. El nacionalismo musical mexicano del siglo XX empieza a construirse a partir del siglo XIX y José Antonio Gómez es uno de sus iniciadores.

Bibliografía

- Campos, Rubén M., *El folklore y la música mexicana, investigación acerca de la cultura musical de México (1525-1925)*, Secretaría de Educación Pública, México, 1928.
- Estrada, Julio, *La música de México. 2. Periodo de la Independencia a la Revolución*, UNAM, México, 1987.
- García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, Imprenta de Antonio García Cubas, Hermanos, Sucesores, México, 1904.
- Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*, reimpresión facsimilar, El Colegio de México, INBA, México 1996.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México*, Porrúa, México, 1961.
- Pareyón, Gabriel, *Diccionario de música y músicos en México*, Secretaría de Cultura de Jalisco, México, 1996.
- Romero, Jesús C., *José Mariano Elízaga*, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, México 1934.
- Sosa, Francisco, *Biografías de mexicanos distinguidos*, Porrúa, México, 1998.

Hemerografía

El Mosaico Mexicano. Tomo I, de 1836. Tomo II, de 1837, y tomo III, de 1840, editor Ignacio Cumplido, México.

Referencia electrónica

<http://www.boletinguadalupano.org.mx/boletin/conociendonos/musical.htm> (consultada el 2 de mayo de 2010).

Las señoritas al piano. La dedicación musical de la mujer en el siglo XIX

Alfredo Nieves Molina*

Para entender el contexto de la práctica pianística de la mujer en el México decimonónico será necesario remontarnos al entorno de la Viena de principios del XIX.¹ El impacto de las guerras napoleónicas generó profundos cambios en los mapas geopolíticos de las naciones europeas y en sus estructuras sociales, y por ende en sus prácticas culturales, y tuvo influencia en el recién México Independiente y en diferentes latitudes de América, que seguía recibiendo influencia del continente europeo a través de las relaciones comerciales y la colonización.

El opus 91 *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria*, de Ludwig van Beethoven, y *Auf den Sieg der Deutschen*, de Franz Schubert, tienen en común ser piezas que celebran la caída de Napoleón entre los años de 1813 y 1814. También Haydn utilizó su música como rechazo a la ocupación francesa.²

* Etnomusicólogo de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Actualmente forma parte del proyecto *El ritual sonoro catedralicio. Una aproximación multidisciplinaria a la música de las catedrales novohispanas*, a través del CIESAS Unidad Pacífico Sur y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Docente, coordinador y asesor musical para colegios particulares.

¹ Aunque no tiene registros escritos, la doctora Lourdes Turrent ha estudiado el estilo *Biedermeier* como influencia en la práctica pianística de la mujer del México Independiente.

² Raymond Erickson. "Vienna in its European Context", en *Schubert's Vienna*, Raymond Erickson (ed.), Binghamton, Nueva York, Yale University Press/New Haven y Londres, pp. 10,18-19.

La ciudad de Viena sufrió procesos de cambio dramáticos en sus bases políticas, económicas y sociales durante y después de las guerras napoleónicas. Instalado Napoleón en Austria impuso cambios en la estructura social, como la eliminación del feudalismo y la remoción del clero del poder. A la par de estos acontecimientos, los burgueses perdían injerencia en la política y los intelectuales trabajaban en temáticas nacionalistas a pesar de la represión.

Superada la larga ocupación napoleónica siguió una época de represión y persecución por parte de los Estados policiales austriacos, un periodo de reordenamiento posterior a la ocupación durante el cual reina una estela de caos; estos eventos forzaron a la sociedad vienesa a recluirse en sus casas y a alejarse de toda actividad política y vida pública. La sociedad de clase media y alta anhelaba de forma nostálgica “los buenos tiempos” (*die gute alte Zeit*).³

Este anhelo generalizado en los estratos de clase media por el recuerdo de la vida aristocrática, en contraste con el control político del absolutismo, se transformará en ideales que crearán un estilo acorde a los momentos de la época conformando la cultura *Biedermeier*.

En 1815 el estilo se consolidaba y se reflejaba en los muebles (de líneas y curvas simples, más relajado), en los bailes, la pintura (la de la época reflejaba una imitación de la familia real de Austria), en las reuniones privadas (derivadas del ambiente represivo en Viena) y verá la transformación de las nacientes *Hausmusik* —música para y dentro del hogar—⁴ que tendrá su culminación en los salones.⁵

³ *Ibidem*, p. 25.

⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁵ El concepto de salón se remonta al Renacimiento italiano. Tuvo gran desarrollo en Francia durante el siglo XVII y su función variaba en las últimas décadas del siglo XVIII en Viena. Véase Waltraud Heindl. “People, Class Structure and Society”, en *Schubert's Vienna*, Raymond Erickson (ed.), *op. cit.* p. 46.

Los cambios generados por Napoleón y las guerras en el sistema de producción feudal fueron el punto de partida de una etapa de preindustrialización y urbanización que modificaría la forma y la función de la familia. Un agitado paso de la vida rural a la vida urbana. Ese nuevo modelo preindustrial exigirá relaciones de colaboración entre la nueva familia y una reordenación en los roles del hombre y la mujer.⁶

El hombre tenía que salir a la fábrica, las oficinas o a los comercios, mientras la mujer se dedicaría al cuidado de los hijos y de la casa. Así, el matrimonio se volvió una estrategia de supervivencia, aunque al cobrar conciencia se juzgaría este acto como inmoral. El matrimonio necesitaba basarse en el concepto de amor para quitarse la carga moral, la asociación romántica influiría en los estratos de la aristocracia como modelo para el matrimonio.

Como sucederá en el marco de la institucionalidad del México Independiente, las instituciones de Viena crearon un concepto en el que el hombre sería la imagen de la fortaleza, la bravura y la racionalidad; la mujer, por su parte, se asociaría a la debilidad, la belleza, lo emocional y el centro del hogar. El estilo *Biedermeier* se insertaría en el discurso del *romanticismo*, que cobraría particularidades en distintos países de Europa y América.

De la familia tradicional extensa a la familia nuclear del México independiente

La familia del México independiente sufre grandes transformaciones; los roles de los miembros y la organización de la familia va a cambiar dependiendo del estrato social, del grupo étnico al que se pertenece, del ámbito rural o urbano donde se desarrollan. Al referirnos a la práctica pianística de la mujer en México

⁶ *Ibidem*, p. 43.

nos circunscribimos a la transformación de la familia en pequeño burguesas, aristocráticas y de clase media, que era en las que se tocaba el piano.

Rosario Esteinou señala que la industrialización es uno de varios factores que contribuyó a la transformación de la familia tradicional extensa en la consolidación predominante de la familia nuclear.⁷

Como una de las características de la familia en el siglo XVII, la nobleza de la Nueva España mostraba resistencia a la asunción del matrimonio pues la poligamia era una práctica común.⁸ También el levirato era una costumbre arraigada.

Si bien en el México independiente se consolidaron las diferencias de la familia extensa a familia nuclear, que se caracterizan por la ruptura del control familiar que ejercían la comunidad y la parentela, así como el sistema del matrimonio formado por los padres⁹ basado en intereses comunes, algunas condiciones no se cumplieron, como la disminución de la autoridad de los maridos sobre las esposas y la obtención de éstas últimas de una mayor autonomía.¹⁰

Por el contrario, el modelo patriarcal generado fue muy marcado en México con similitudes respecto del modelo *Biedermeier*, pero con características propias del catolicismo y no del protestantismo, generando asimetrías en los derechos de la mujer y creando una total dependencia al marido. El discurso de las instituciones se encargará de generar una sociedad machista limitando las capacidades de la mujer.

⁷ Rosario Esteinou. "El surgimiento de la familia nuclear en México", en *Estudios de historia novohispana*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, no. 31 julio de 2004, pp. 99-136.

⁸ *Ibidem*, p. 126.

⁹ *Ibidem*, p. 110.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 108-109.

Música y romanticismo en México

El siglo XIX se relaciona con el periodo "romántico" como un binomio de temporalidad y práctica; ésta es una reducción conceptual que se ha generado en la memoria colectiva y que no alcanza para explicar las prácticas musicales.

Para entender la práctica musical pianística por parte de las mujeres del siglo XIX en México acotaremos la práctica del piano bajo las siguientes consideraciones:

1. El estrato social: las practicantes de piano que pertenecen a las familias de clase media y alta.
2. Los estilos musicales y las artes que coexistieron o se sucedieron y que practicaban las mujeres de los estratos sociales mencionados: *Biedermeier*, el renacimiento romántico de reivindicación nacional,¹¹ el realismo, entre otros.
3. La temporalidad de la práctica que se divide, en el siglo XIX, la primera, de 1820 a 1855, cuando se practica un romanticismo más efervescente, y la segunda, de 1855 a 1895, cuando decae el estilo romántico por considerarse cursi debido a la entrada del realismo, pero la actividad pianística sigue su curso.

¹¹ El romanticismo adopta diferentes matices en los diversos países: el romanticismo mexicano difiere del alemán, del checo o del venezolano, y varía su temporalidad como temprano o tardío, entre otros. También varía dependiendo de las artes de que provenga. Más aún en concepción, pues podía existir un romanticismo conservador y otro reaccionario en el mismo tiempo y espacio. En México, como en el resto de los países, el romanticismo se manifestó dependiendo del estrato, el tiempo y el estilo.

Se requiere de un trabajo más minucioso para identificar los elementos exactos correspondientes a cada corriente artística; para los fines de este artículo en adelante me referiré con la palabra "romanticismo" a las prácticas artísticas y musicales, teniendo presente que los elementos *Biedermeier* pueden estar presentes en la cultura del México Independiente.

Una aportación al tema es el estudio del romanticismo en México de la doctora Montserrat Galí Boadella en su libro *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*. Se trata de un amplio tratado que explica las actitudes y sensibilidades del denominado bello sexo a través de una minuciosa revisión de eventos que no se limitan al siglo XIX, sino que compara en gustos, actitudes y acciones a la mujer galante del siglo XVIII con la recatada mujer del XIX.

A finales del siglo XVIII, todavía de las luces, la mujer se desplaza en los ámbitos públicos, donde no impera lo íntimo ni lo privado. La mujer de la aristocracia de fines del XVIII se puede definir bajo un adjetivo: galante. En general era una mujer culta con la arraigada tradición de cantar y tañer un instrumento, herencia de las monjas que ejercían actividad musical en los conventos. Las señoritas salidas de estos recintos religiosos se enfrentaban al mundo con el siguiente bagaje: habilidad para coser, arte culinario, excelente caligrafía, tocar un instrumento y sobre todo una formación de criterio que les permitía discernir las que se consideraban buenas lecturas.

El periodo de las luces ofreció a quien pudiera obtenerlo, es decir, a la clase dominante, un bagaje cultural nutrido de varios saberes encaminados al ideal de ese siglo: la felicidad. A toda costa hombres y mujeres se proponen obtener felicidad y ello condiciona actitudes y prácticas. Para la mujer de fines del XVIII la vida será galante. Dice Montserrat Galí: "Ahí donde la Ilustración pone felicidad, en el amor por ejemplo, el Romanticismo pondrá dolor y sufrimiento".

Para conformar una idea de las actividades de las mujeres galantes en México, diremos que aprovechaban los espacios públicos para hacer gala de sus dotes

literarias o musicales, siempre con el toque de buen gusto que define a la aristocracia; era bien visto que la dama tuviera varios pretendientes y saliera a pasear con ellos, quienes absorbían los fuertes gastos suntuosos que el marido no podría mantener. Búsqueda de la felicidad o libertinaje, la mujer galante se encaminaba a una emancipación total que comprendía actividades culturales e incursiones en la política.

El romanticismo dictaminará lo contrario, a través de las instituciones ofrecerá a la mujer un cambio mental, espacial, de práctica e incluso corporal. Se casi como una Magdalena, inspiración de bondad y sufrimiento, manojos de virtudes que moldea la moral. Sólo las artes serán utilizadas para jugar con las pasiones debido a su carácter inefable.

El romanticismo en el México independiente encuentra cabida en aquella esfera de la burguesía que tiene las condiciones para adoptar un modelo que defina su sensibilidad y gusto basado en la información proveniente de Europa; poco a poco se sucederán productos culturales con conciencia nacional.

La corriente romántica que se gestó en nuestro país, explica Galí Boadella, fue la de la revaloración de los temas religiosos y medievales, en contraposición a un romanticismo de rebelión y tendencia liberal.

El romanticismo establecerá aptitudes diferentes para los sexos: para el masculino será el intelecto y la razón, para el femenino será la emoción y la intuición. Influencia europea del modelo *Biedermeier*.

Bajo esta mentalidad que predomina en el siglo XIX, las instituciones empiezan a moldear el papel de la mujer en la sociedad. Así, su formación deberá encaminarse a los siguientes puntos, como lo señala una revista de la época: desarrollar la virtud religiosa, tanto como las virtudes morales; el entrenamiento para una severa vigilancia consigo misma de lo que se considera correcto; dar siempre una imagen de buena conducta e inspirar a las demás mujeres a la virtud y la caridad.

Se requiere de un trabajo más minucioso para identificar los elementos exactos correspondientes a cada corriente artística; para los fines de este artículo en adelante me referiré con la palabra “romanticismo” a las prácticas artísticas y musicales, teniendo presente que los elementos *Biedermeier* pueden estar presentes en la cultura del México Independiente.

Una aportación al tema es el estudio del romanticismo en México de la doctora Montserrat Galí Boadella en su libro *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*. Se trata de un amplio tratado que explica las actitudes y sensibilidades del denominado bello sexo a través de una minuciosa revisión de eventos que no se limitan al siglo XIX, sino que compara en gustos, actitudes y acciones a la mujer galante del siglo XVIII con la recatada mujer del XIX.

A finales del siglo XVIII, todavía de las luces, la mujer se desplaza en los ámbitos públicos, donde no impera lo íntimo ni lo privado. La mujer de la aristocracia de fines del XVIII se puede definir bajo un adjetivo: galante. En general era una mujer culta con la arraigada tradición de cantar y tañer un instrumento, herencia de las monjas que ejercían actividad musical en los conventos. Las señoritas salidas de estos recintos religiosos se enfrentaban al mundo con el siguiente bagaje: habilidad para coser, arte culinario, excelente caligrafía, tocar un instrumento y sobre todo una formación de criterio que les permitía discernir las que se consideraban buenas lecturas.

El periodo de las luces ofreció a quien pudiera obtenerlo, es decir, a la clase dominante, un bagaje cultural nutrido de varios saberes encaminados al ideal de ese siglo: la felicidad. A toda costa hombres y mujeres se proponen obtener felicidad y ello condiciona actitudes y prácticas. Para la mujer de fines del XVIII la vida será galante. Dice Montserrat Galí: “Ahí donde la Ilustración pone felicidad, en el amor por ejemplo, el Romanticismo pondrá dolor y sufrimiento”.

Para conformar una idea de las actividades de las mujeres galantes en México, diremos que aprovechaban los espacios públicos para hacer gala de sus dotes

literarias o musicales, siempre con el toque de buen gusto que define a la aristocracia; era bien visto que la dama tuviera varios pretendientes y saliera a pasear con ellos, quienes absorbían los fuertes gastos suntuosos que el marido no podría mantener. Búsqueda de la felicidad o libertinaje, la mujer galante se encaminaba a una emancipación total que comprendía actividades culturales e incursiones en la política.

El romanticismo dictaminará lo contrario, a través de las instituciones ofrecerá a la mujer un cambio mental, espacial, de práctica e incluso corporal. Se confinará al santuario que es el hogar y se proyectará como el pilar de la familia, casi como una Magdalena, inspiración de bondad y sufrimiento, manojos de virtudes que moldea la moral. Sólo las artes serán utilizadas para jugar con las pasiones debido a su carácter inefable.

El romanticismo en el México independiente encuentra cabida en aquella esfera de la burguesía que tiene las condiciones para adoptar un modelo que defina su sensibilidad y gusto basado en la información proveniente de Europa; poco a poco se sucederán productos culturales con conciencia nacional.

La corriente romántica que se gestó en nuestro país, explica Galí Boadella, fue la de la revaloración de los temas religiosos y medievales, en contraposición a un romanticismo de rebelión y tendencia liberal.

El romanticismo establecerá aptitudes diferentes para los sexos: para el masculino será el intelecto y la razón, para el femenino será la emoción y la intuición. Influencia europea del modelo *Biedermeier*.

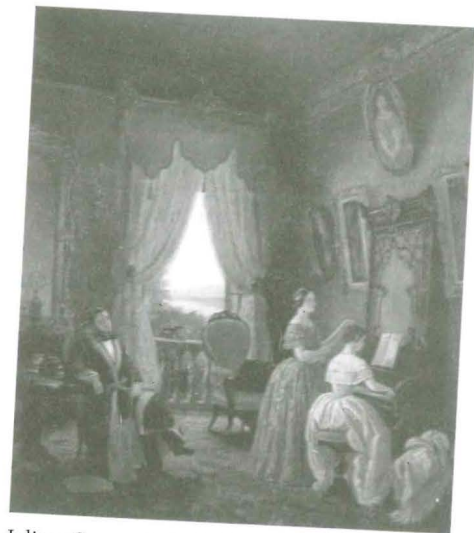
Bajo esta mentalidad que predomina en el siglo XIX, las instituciones empiezan a moldear el papel de la mujer en la sociedad. Así, su formación deberá encaminarse a los siguientes puntos, como lo señala una revista de la época: desarrollar la virtud religiosa, tanto como las virtudes morales; el entrenamiento para una severa vigilancia consigo misma de lo que se considera correcto; dar siempre una imagen de buena conducta e inspirar a las demás mujeres a la virtud y la caridad.

La literatura, la educación, las publicaciones, la religión, la sociedad en general, crearán un modelo de mujer que la confinará a esta conducta. Evidentemente, practicar la virtud y las buenas costumbres sólo podrán llevarse de un modo íntimo; así, se pasará cada vez más a los ámbitos privados y únicamente será posible socializar entre personas que comparten las mismas virtudes, para lo cual será necesario ampliar los espacios habitacionales, a la par del crecimiento de las urbes.

El crecimiento comercial de los burgueses permitió la entrada de múltiples objetos suntuosos provenientes de Europa y el nuevo espacio dio cabida a los lujosos pianos. Este espacio, combinado con el carácter privado de la sociedad romántica, conformará los famosos salones donde se desarrollaba la música y la socialización de la clase alta en México. No podemos concebir un piano sin salón y viceversa, el piano se convierte en artículo necesario para toda familia que se considere decente, que tenga posibilidades de adquirirlo o que aspire a una buena reputación, como pasó con familias de clase media que anhelaban el estatus de la época.

Los bailes también se correspondieron con el salón; citemos algunos párrafos en los que podemos apreciar los bailes, la presencia del piano y el gusto de la burguesía contenidos en el libro de Clementina Díaz y de Ovando, *Invitación al baile*. Sobre un baile ofrecido para la boda de una señorita se lee: “Las arañas de cristal puro, como si fuesen de brillantes, produciendo una luz, los espejos aumentando la perspectiva y formando agradables ilusiones de óptica, la alfombra finísima de hermosos colores, el piano elegante.”

La siguiente cita se enmarca en un cumpleaños y es muy importante pues aparte de los elementos de baile, salón, piano y señoritas, podemos constatar el lenguaje referente a las flores; el romanticismo tendrá como fuente de inspiración y tema a la naturaleza:



Juliana Sanromán, *Sala de música*, 1850.
Fundación Cultural Antonio Haghbenbeck
y de la Lama

así es que los salones parecían jardines de flores animadas y entre estas delicadas flores reinaba aquel precioso capullo de rosa, la heroína de la noche, la encantadora María, con su tipo oriental, sus ojos sombríos, vivaces e inteligentes, su cutis de seda y su talle de palma.

Antes de principiar, se ejecutaron unas piezas de música vocal e instrumental, en las cuales se distinguieron la Señora de Arjona, la señora de Corona y su bella hija, la señorita Soledad Juárez, la joven reina de la fiesta, que tocó admirablemente el piano, y otras señoritas.

Con tan bonitas jóvenes pueden imaginarse nuestros lectores cuán animado estuvo el baile, que duró hasta el amanecer y que duraría hasta ahora si las señoritas y los jóvenes que asistieron hubieran podido arreglarlo así, pues con sentimiento se despidieron del señor Santacilia y su simpática y apreciable esposa, que recibieron a sus amistades con tanta distinción y amabilidad.

La enseñanza del piano puede constatarse a través de las portadas de las partituras con dedicatoria a las discípulas. Cabe señalar el tono romántico de los títulos de las piezas y los múltiples motivos a la naturaleza. Gabriel Saldívar en su *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía* da cuenta de varios tratados para la enseñanza del piano y solfeo a las señoritas con títulos como:

- *Tratado de música y lecciones de clave: obra clara, concisa y útil para no solo á los que tratan de instruirse en esta ciencia, sino aun a los que tengan ya adelantados conocimientos. Compuesta y dedicada a la señorita Da. María de la Concepción Batres y Munilla por D. Mariano Lopez Elizalde. 1821.*
- *Gramática razonada musical compuesta en forma de diálogo para los principiantes. Dedicada y publicada en México para el bello sexo, por J. Antonio Gómez. 1832*
- *Calendario de las señoritas mejicanas para el año de 1840, por Mariano Galván Rivera.*

Cabe hacer la reflexión de que cuando se usaba el término “señoritas” se hacía alusión a las jóvenes casaderas; la práctica pianística no era exclusiva de las jó-

venes, sino de todas las mujeres, pues las esposas y madres de familia seguían tocando.

La práctica pianística es uno de los conocimientos y habilidades que la mujer mexicana debía manejar en el siglo XIX; esta práctica le permitía desempeñarse con soltura bajo los ámbitos privados de una sociedad patriarcal y machista y podía, a la vez, cumplir con los requisitos para convertirse en candidata al matrimonio. La carencia de esta práctica reflejaría un perfil poco atractivo para los dominantes varones.

Las piezas

Las piezas que ilustran este artículo deben considerarse como muestras de la interpretación por parte de la mujer de aquella época y no como una selección representativa del periodo. Sería necesario incluir más ejemplos para conocer los diferentes discursos pertenecientes al siglo XIX pianístico.

La primera pieza es una polca que bien puede ilustrar el ambiente de salón y el baile. Lleva como dedicatoria: “La Carmelita, Polka [sic] compuesta y dedicada a la Srta. Carmen Dosamantes por su amiga RM”, en *El Daguerrotipo*, álbum núm. 21, tomo I, 1850, imprenta de Navarro.

La siguiente pieza también es de una mujer, Margarita Hernández, “Valse a la memoria de los desgraciados días del quince de julio de 1840”, en el *Semanario de las Señoritas Mexicanas*, tomo II del año de 1841, imprenta de Vicente García Torres.

La última pieza es una de las muchas composiciones con dedicatoria que eran mostradas con motivos románticos a través de sus portadas. En este caso, del compositor Tomás León.

La música nuevomexicana: tradiciones del fin del siglo XIX y principios del XX

Enrique R. Lamadrid*
Tomás Martínez Saldaña**

La enorme riqueza de tradiciones musicales que se encuentran al norte del río Bravo o río Grande forma una constelación sin par en el mundo de habla hispana. Debido a su peculiar historia y a su situación geográfica, desde la época prehispánica la región era ya una encrucijada de caminos y culturas, mercaderías y tradiciones. La llegada de Juan de Oñate, en 1598, dio inicio a otra etapa histórica que duró hasta 1848. Durante ese periodo los habitantes de este remoto septentrión mantuvieron sus vínculos culturales con la metrópoli, mientras permanecían enclaustrados por desiertos, montañas y un clima extremo. Su lírica y su literatura se embebieron de este paisaje hostil y se plasmaron en romances heroicos, novelescos e ingenuos como una saludable inspiración para enfrentar la lucha diaria para sobrevivir. Al igual que en otras latitudes aisladas, estas versiones de cantos narrativos, ritmos alegres y tonadas tristes han perdurado hasta la actualidad.

* Universidad de Nuevo México.

** Fulbright Scholar University of New Mexico.

En la vena musical y bucólica del pueblo nuevomexicano, los temas eternos: la vida, el amor y la muerte se han vertido en tragedias y comedias, y renovado constantemente una música que cada generación ha hecho suya enriqueciendo siempre su repertorio.

Herencia de esa música fue la inspiración de los cantos del desierto manifestada en la aportación indígena, en la rusticidad del cantar llano y de inspiración religiosa en la polifonía popular derivada de la tradición barroca, cuya raíz popular cristalizó en varios géneros que siguieron vigentes después de la ocupación estadounidense de 1848 y mutaron o desaparecieron gradualmente a partir de 1930.

Toda la música del Nuevo México encuentra sus raíces en las alianzas militares y culturales de mestizos, españoles peninsulares, criollos, mexicanos e indios pueblo de los siglos XVIII y XIX que produjeron un mestizaje muy peculiar. Por ejemplo, la música de la danza ritual de los Matachines, que se toca y se baila aun hoy en las fiestas de los pueblos hispanos e indígenas, es una representación alegórica del encuentro de las culturas árabe, hispana, indígena y mexicana. Abigarrada música, al gracioso compás de las notas del violín europeo y la guitarra sevillana, con el sonoro retumbar de la tambora tenochca y del tombé de Cochiití. Las canciones melancólicas, como las inditas, constituyen otra forma musical con elementos pluriculturales, ya que su ritmo y su melodía muestran las influencias indígenas adaptadas a los oídos mestizo y castizo. Sus temas oscilan entre el amor y la tragedia y casi siempre manifiestan interacciones entre hispanos e indios.

La música nuevomexicana se enriqueció con la vena interpretativa que cursó el Camino Real de Tierra Adentro, vínculo cultural entre la capital del virreinato de la Nueva España y esta lejana provincia; vínculos más estrechos se generaron entre Aguascalientes, Zacatecas, Durango, Chihuahua y la antigua Nueva Vizcaya. La música de los siglos XVII al XIX fue un aporte total. Una nueva

influencia cultural empezó con la apertura del Camino de Santa Fe, en 1821, y con el arribo de la música del Este estadounidense. La llegada de la herencia anglosajona provoca un conflicto entre las dos culturas; si bien las herencias musicales se amalgamaron, no sucedió lo mismo con los usos de los diversos grupos que se conformaron. Los anglos preferían su propia música y al principio los nuevomexicanos continuaron con su herencia musical, pero las generaciones posteriores aceptaron de buena manera el mestizaje, aunque las formas continuaron separadas en términos de ceremoniales y festividades civiles.

Así, el uso de la música militar, resultado de las invasiones, ha continuado, lo mismo que los corridos y las inditas, que poco a poco se fueron modernizando y acoplándose a una nueva cultura. La música religiosa se conservó casi íntegra. Como herencia secular, los bailes y los fandangos fueron espacio de un maridaje forzado en la lucha contra la asimilación cultural: una sencilla canción de amor cantada en español no refleja únicamente el sentimiento, sino que añade una dimensión de lealtad cultural e identificación étnica, pues los músicos nuevomexicanos siempre se han esforzado por conservar su carácter cultural.

A mediados del siglo XIX, Nuevo México quedó vinculado a la influencia del Este de Estados Unidos, así como a las corrientes musicales que venían de San Francisco y de Texas. Con la anexión política del territorio llegaron nuevas tendencias musicales mientras otras fueron desapareciendo.

Hace ya 100 años, el folklorista Aurelio M. Espinoza lamentaba el hecho de que muchas tradiciones se habían perdido ya en 1900. Era de esperarse, los estilos y las tradiciones se desarrollan constantemente, las formas musicales populares en otras épocas han sido remplazadas por nuevas modas y nuevos gustos. Por ejemplo, ya no existen los trovos o cantos competitivos que entretenían a los viajeros en las caravanas anuales a Chihuahua. Espinoza también encontró que los antiguos romances, reliquias de otros tiempos, iban siendo reemplazados por nuevas baladas que narraban eventos locales y contemporáneos: la décima, la

indita y el corrido. De todas ellas solamente este último sigue vigente. La música cantada basada en la lírica popular ha acabado por dominar un panorama musical tan variado como siempre.

La música religiosa de los siglos XIX y XX

La música religiosa de los nuevomexicanos que se cantaba a principios del siglo XX se concentra en los alabados de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno (los Hermanos Penitentes), quienes a lo largo de tres siglos han mantenido el repertorio vivo heredándolo de generación en generación. Se trata de cantos que se entonaban desde los pueblos aislados de las montañas de la Sangre de Cristo, desde los linderos de las Rocallosas hasta las fronteras de la Nueva Vizcaya, en los llanos de Durango, Zacatecas y Aguascalientes. Ejemplos de esta música son: *Con mansedumbre y ternura* y *Por el rastro de la sangre*, romances religiosos que se remontan a la Castilla del siglo XVII. Otros alabados se relacionan con los cánticos gregorianos y sus melodías modales dan indicios de su antigüedad; su estructura poética muestra que tienen orígenes eruditos y que fueron introducidos por los misioneros o por el clero secular a partir del siglo XVII. Otros son de construcción octosilábica, con lo que muestran procedencia más recientes en la región y en el norte de México.

Además los alabados permiten reconocer el origen de una devoción o del canto mismo. Así, en alguno se hace referencia al Señor de Mapimí, devoción regional originaria de Cuencamé, Durango, y otro, al Santo Niño de Atocha, el niño peregrino, proveniente de Plateros, Zacatecas. A la manera del canto llano medieval, los "alabados" se entonan sin compás medido y proceden según la progresión de palabras y temas. Se cantan en diversos coros o voces alternándose uno o dos rezadores con la respuesta coral del grupo a *capella*; algunas veces se acompañan del pito, una flauta vertical con la cual se añade una melodía que representa el llanto de la Virgen y que hace recordar el mundo mozárabe.

Los más antiguos usan escalas modales. El estilo de canto es fuertemente melismático, con cuatro o cinco notas cantadas en sílabas clave con voz temblorosa que evoca también la música árabe y judía.

Los alabados son una especie de triple meditación cuyo poder radica en su poesía, su música y los servicios devocionales en que se utilizan. *Soy esclavo de Jesús* está repleto de referencias al santo estandarte que se porta en recorridos grupales, por lo que se canta en las procesiones; *Nos dio su cuerpo el Señor*, que recuerda la última cena de Jesús se canta en el momento de la Comunión o, en forma muy solemne, el Jueves Santo o, inclusive, cuando los Hermanos y sus familias se reúnen para comer; *La Pasión* se entona en los actos religiosos de Viernes Santo; *Considera, alma perdida*, durante las estaciones del Vía Crucis. En muchas comunidades, la Cuarta Estación se dramatiza con una procesión de mujeres que llevan la estatua de la Virgen cantando *Madre de dolores* y que se encuentra con una procesión de hombres, quienes llevan la estatua de Jesús Nazareno mientras cantan *Por el rastro de la sangre* u otro alabado que describa lo que están conmemorando.

Junto con los “alabados” también existieron los cantos de “entregas”, rituales para bodas y de cofradías; los “despedimientos”, cantos fúnebres para el entierro de difuntos que sumaban un repertorio rico, aunque austero y llano. El teatro popular floreció en la región e inspiró su propia música para las Pastorelas o para las parlas de Navidad y otros dramas religiosos, como *El niño perdido*, *Los tres Reyes Magos* y *Las apariciones de nuestra Señora de Guadalupe*. El teatro llevaba parlamentos y cantos que en forma secuenciada enseñaban a la audiencia los misterios de la vida cristiana.

La música y el baile social

No todo eran rituales y religiosidades, el boato, el amor, la ternura, la pasión con sus arrebatos también estaban presentes. La música la cultivaron intérpretes

locales en espacios sociales siguiendo el ritmo de la vida; cualquier acontecimiento vital como un nacimiento, un casamiento, una despedida, un difunto provocaban reuniones sociales. Todo era pretexto para componer o interpretar una pieza musical.

Asimismo, se cultivó la música instrumental, que se tocaba principalmente en los bailes de la comunidad, los cuales constituían la diversión principal de la vida comunitaria. Esta música forma un catálogo de danzas, ritmos y tonadas populares acumulados a lo largo de tres siglos. Danzas como cuadrillas, cutilios y redondos del siglo XVIII acompañaban y amenizaban los bailes de las cortes y las calles de Europa, tanto como en las casas reales y salones de los pueblos del Camino Real de Tierra Adentro. Años después, a mediados del siglo XIX, el sensual “valse” fue lo suficientemente escandaloso como para ser reprobado por las autoridades y, por eso mismo, aceptado en la sociedad. Llegaron la polca y el chotis en el mismo siglo XIX enriqueciendo el repertorio de los tiempos previos. Pero no todos los bailes eran de importación, también los había de creación, como algunos bailes campestres: la Cuna, la Indita y el Vaquero.

Las características rústicas y ásperas de la música fronteriza de Nuevo México llamaron la atención de los primeros observadores culturales venidos del este de Estados Unidos, como Charles F. Lummis, quien llegó en 1884 y dice en su introducción al texto del cancionero nuevomexicano que compiló: “En la aridez y la soledad de Nuevo México [...] la música es la imagen de su ambiente”, especulando sobre la aparente ausencia de talento y esmero musical. Ahora como entonces, la música de la región se caracteriza más por su sentido y sentimiento de necesidad. Como cambian los tiempos, también cambia lo que es necesario para sobrevivir física y culturalmente. Pero a pesar de todo, los cambios generados por la tecnología y auspiciados por la desafiante modernidad no han podido desaparecer las barreras culturales entre la música nuevomexicana y las herencias sajonas.

En la década de 1940, surgieron diversos estudiosos de esta música, como Juan B. Real, quien describió detalladamente un paisaje musical que revela sus intereses en el teatro popular y la música ceremonial y religiosa. Su atención se centra en las antiguas tradiciones musicales cantadas e instrumentales, más que en la música que se tocaba en el periodo de entreguerras, 1920-1940. En su trabajo aporta información que permite conocer actualmente las peculiares estructuras melódicas, así como métodos únicos de afinar y tocar el violín. Gracias a él, penetramos en la curiosamente llamada “música colonial española”, que se tocaba en bailes, serenatas y fandangos; además recopiló vales con nombres curiosos y evocativos como *Valse demócrata*, *Valse de cinco pesos*, *Valse del coyote* y *Valse de Rosana*.

El mismo autor da cuenta también de danzas como La Varsoviana, herencia polaca con reminiscencias patrióticas y románticas que adquirió carta de nacionalidad nuevomexicana y que los pequeños conjuntos orquestales tocaban con frenesí convirtiéndola en el baile preferido de todas las fiestas, así como de los chotices europeos. Esta danza se remontan en nuestro país a la década de 1860, cuando los bailes europeos de moda salieron de la corte de Maximiliano, en la ciudad de México, y fueron popularizados en las tardeadas republicanas del conde de Benito Juárez a lo largo del Camino Real de Tierra Adentro y hasta Paso del Norte, haciendo eco en Santa Fe, donde convivieron con las tradiciones de San Luis Missouri.

Hay en el repertorio musical de aquella época otro género que fue muy popular: las marchas, que se interpretaban lo mismo en ceremonias civiles que en el trayecto de los novios hacia la iglesia o en la recepción y el banquete de bodas. También se escuchaban durante los cambios de vara de gobernadores indios y en la toma de posesión de alcaldes.

Un rasgo muy local fue el uso de la música ceremonial. Dos vales instrumentales, el *Valse de los días* y el *Valse de los Manueles*, se tocan todavía en

las festividades de las vísperas y el día de Año Nuevo, respectivamente. Grupos selectos de cantantes y músicos van de casa en casa toda la noche para celebrar Los Días, es decir, la bendición de todos los días del año que empieza, y puesto que el primero de enero es la fiesta de Emmanuel, la gente acude a las casas de todos los Manueles o Manuelas de la comunidad. En la región de Taos esta costumbre se celebra al estilo comanche, con los danzantes vestidos a la manera de los indios llaneros que tanta influencia tuvieron en la política y la cultura del siglo XVIII.

El Cancionero nuevomexicano

Los investigadores mencionados, y otros más, la aportación a la música universal del *Cancionero nuevomexicano*, un repertorio regional de las canciones de principios del siglo XX que contiene piezas musicales de autores locales, del centro de México, de Europa, así como de otros países. Canciones que habían tomado carta de ciudadanía en el gusto de la gente gracias a su ritmo, a su contenido y a su interpretación. Ejemplos de esta lírica son las canciones satíricas *El medio muerto*, que se burla de la indecisión frente a la vida y la muerte, y *Los bienaventurados*, una parodia del Sermón de la Montaña cantada con la famosa tonada de *La lavadora irlandesa* (Irish Washerwoman) en la que entre la lista de los bienaventurados están lectores masculinos y femeninos de periódicos, quienes son criticados por su credulidad y fantasía. Es también una alusión a la tradición de alfabetización casera que contradice el estereotipo del nuevomexicano analfabeto promovido por la prensa estadounidense.

Este rasgo local de improvisar letras utilizando tonadas conocidas se practica durante los recorridos musicales de casa en casa en los que se interpretan, porque gustan mucho, las coplas improvisadas, compuestas en el momento para honrar o burlarse de un individuo particular. Este tipo de versos son también uno de los componentes de la “entrega de novios” de la ceremonia de boda y en las entregas

de mayordomos, donde se canta y se reconoce a los mayordomos entrantes y a los salientes.

La escasa presencia del clero en las zonas rurales de Nuevo México provocó que la música congregara a la comunidad, que se juntaba para innumerables actividades, entre otras, sancionar a las nuevas parejas y “entregarlos” a sí mismos y a sus nuevas familias y para darles la bendición tradicional. Con el acompañamiento de un vals animado, el cantante entregador/a que presidía la ceremonia comenzaba con una invocación a la Virgen y todos cantaban coplas referentes a las uniones bíblicas de Adán y Eva y José y María. Posteriormente se cantaban o recitaban descripciones de la ceremonia de bodas, especialmente si se realizaban en otro pueblo o ciudad. Seguían después los versos serios y burlescos que ofrecían consejos y admoniciones a la nueva pareja. Finalmente, después de que cada persona bendecía a los novios, se cantaban los últimos versos para honrar a individuos específicos, como los suegros, los padrinos y otros parientes.

El baile de Casorio durante el cual se cantaba la entrega de novios también incluía La Marcha, una procesión triunfal en que se formaban dos filas de parejas, una de hombres y otra de mujeres, quienes se reunían después en círculos concéntricos para dar lugar a una fila nueva con las manos unidas y los brazos levantados para formar una especie de túnel de amor de cual emerge, por fin, la nueva pareja. La marcha de los novios se anima con diversas tonadas militares, incluida la famosa marcha de Zacatecas. Estas tradiciones de boda son todavía comunes.¹

¹ Tomás Martínez y Leo Gómez en una entrevista durante las fiestas del matrimonio de su sobrina en Albuquerque en 1970, música que se encuentra en los pueblos hispanos y en las reservas indias.

Últimas reflexiones

La música nuevomexicana durante estos 70 años, de los tiempos del Nuevo México territorial, de 1850 a 1910, y la apertura ferroviaria de 1880, a la integración económica de 1910 a 1930, constituye más que una nueva aportación, una forma de apropiación de la música venida del sur enriquecida con nuevos ritmos, instrumentos y melodías provenientes del Este. La interpretación que se hizo de nada como la letra. La forma interpretativa de los músicos, así como la rusticidad se diluyeron el ritmo y la cadencia. Por eso la influencia llegada por el Camino Real de Tierra Adentro y el ferrocarril acentuó las formas y ritmos del este de Estados Unidos.

Estas herencias e influencias a la larga provocaron la apropiación musical de muchos estilos por parte de los intérpretes, lo cual fue aceptado y disfrutado por el pueblo en general. De acuerdo con los folkloristas, la música de este periodo conservó dos características, una resultado del aislamiento regional, que permitió que la memoria musical nuevomexicana guardara un sin fin de tonadas y cantos que perduraron en la lírica local hasta los años previos a la Segunda Guerra Mundial. La otra fue la que llegó del exterior y que aportó ritmos y estilos que recuerdan a Europa y al centro de México. Ambas influencias abrieron las puertas a otra vena musical, tan nuevomexicana como la anterior y lograría formas musicales que con el tiempo formarían parte de la música de Nuevo México.²

² *La música de los viejitos* es un trabajo de recopilación iniciado desde los años setentas por Jack Loeffler y continuado por Enrique Lamadrid, quienes, como eruditos y folkloristas contemporáneos de Nuevo México, han traído a tiempos actuales la herencia musical de la región. No se puede dejar de mencionar a la pléyade de intérpretes contemporáneos de música de cuño local que se ostentan como herederos de la tradición hispánica y cuya producción se encuentra en el mercado.

de mayordomos, donde se canta y se reconoce a los mayordomos entrantes y a los salientes.

La escasa presencia del clero en las zonas rurales de Nuevo México provocó que la música congregara a la comunidad, que se juntaba para innumerables actividades, entre otras, sancionar a las nuevas parejas y “entregarlos” a sí mismos y a sus nuevas familias y para darles la bendición tradicional. Con el acompañamiento de un vals animado, el cantante entregador/a que presidía la ceremonia comenzaba con una invocación a la Virgen y todos cantaban coplas referentes a las uniones bíblicas de Adán y Eva y José y María. Posteriormente se cantaban o recitaban descripciones de la ceremonia de bodas, especialmente si se realizaban en otro pueblo o ciudad. Seguían después los versos serios y burlescos que ofrecían consejos y admoniciones a la nueva pareja. Finalmente, después de que cada persona bendecía a los novios, se cantaban los últimos versos para honrar a individuos específicos, como los suegros, los padrinos y otros parientes.

El baile de Casorio durante el cual se cantaba la entrega de novios también incluía La Marcha, una procesión triunfal en que se formaban dos filas de parejas, una de hombres y otra de mujeres, quienes se reunían después en círculos concéntricos para dar lugar a una fila nueva con las manos unidas y los brazos levantados para formar una especie de túnel de amor de cual emerge, por fin, la nueva pareja. La marcha de los novios se anima con diversas tonadas militares, incluida la famosa marcha de Zacatecas. Estas tradiciones de boda son todavía comunes.¹

¹ Tomás Martínez y Leo Gómez en una entrevista durante las fiestas del matrimonio de su sobrina en Albuquerque en 1970, música que se encuentra en los pueblos hispanos y en las reservaciones indias.

Últimas reflexiones

La música nuevomexicana durante estos 70 años, de los tiempos del Nuevo México territorial, de 1850 a 1910, y la apertura ferroviaria de 1880, a la integración económica de 1910 a 1930, constituye más que una nueva aportación, una forma de apropiación de la música venida del sur enriquecida con nuevos ritmos, instrumentos y melodías provenientes del Este. La interpretación que se hizo de nada como la letra. La forma interpretativa de los músicos, así como la rusticidad se diluyeron el ritmo y la cadencia. Por eso la influencia llegada por el Camino Real de Tierra Adentro y el ferrocarril acentuó las formas y ritmos del este de Estados Unidos.

Estas herencias e influencias a la larga provocaron la apropiación musical de muchos estilos por parte de los intérpretes, lo cual fue aceptado y disfrutado por el pueblo en general. De acuerdo con los folkloristas, la música de este periodo conservó dos características, una resultado del aislamiento regional, que permitió que la memoria musical nuevomexicana guardara un sin fin de tonadas y cantos que perduraron en la lírica local hasta los años previos a la Segunda Guerra Mundial. La otra fue la que llegó del exterior y que aportó ritmos y estilos que recuerdan a Europa y al centro de México. Ambas influencias y lograría formas musicales que con el tiempo formarían parte de la música de Nuevo México.²

² *La música de los viejitos* es un trabajo de recopilación iniciado desde los años setentas por Jack Loeffler y continuado por Enrique Lamadrid, quienes, como eruditos y folkloristas contemporáneos de Nuevo México, han traído a tiempos actuales la herencia musical de la región. No se puede dejar de mencionar a la pléyade de intérpretes contemporáneos de música de cuño local que se ostentan como herederos de la tradición hispánica y cuya producción se encuentra en el mercado.

Notas para tres piezas de la música popular en el Noreste de México a finales del siglo XIX

Juan Antonio Martínez*

En la mayor parte de su historia la música mexicana ha tenido influencia europea, por ello no fue difícil que estructuras musicales como: la mazurca, la polca, la redova, el *schotis* y la marcha, entre muchas otras, llegaran para quedarse. Estas formas musicales gustaron tanto que se adaptaron rápidamente en nuestro país, al grado de que empezaron a producirse aquí y para finales del XIX eran ya verdaderas adopciones en el Noreste de México. La polca, la redova y la mazurca se arraigaron en lugares como Laredo, Reynosa y Tampico, en Tamaulipas, y en Linares y Monterrey, en Nuevo León, lugares ahora poseedores de esta herencia que ahora ya forma parte de su música tradicional. En otros sitios del noreste, como Torreón, Coahuila, llegaron hasta finales del siglo XIX y por los registros que se tienen se sabe no sólo de su interpretación, sino también de su creación ya regionalizada.

* Estudió música e investigación musical en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Ha colaborado en diversas universidades como profesor de música y como director y asesor. Es autor de *Arenitas del Nazas, Prócoro Castañeda Casales. Su vida y su obra musical 1899-1980* (2008). Actualmente es docente de la Universidad Intercultural de Michoacán.

Breve descripción de las formas musicales adoptadas en el Noreste de México

La mazurca

Danza tradicional de Polonia originada en el siglo XVI; al principio era música de salón pero se convirtió con el tiempo en un baile popular; está escrita en compás ternario (tres tiempos) y se caracteriza por sus acentos en el segundo o tercer pulso, que sugieren el golpe de los talones de los bailarines, y notas pequeñas en el primer tiempo y una nota larga en el segundo para ayudar a destacar esos acentos.

La polca

Danza popular desde 1830. Comenzó por ser una danza campesina y pronto ganó popularidad al pasar a los salones aristocráticos de Praga, Viena y París propagándose después por Europa y Estados Unidos. Esta danza de pareja fue introducida en Francia en 1840 y al cabo de sólo tres años era considerada la favorita de la sociedad parisina. Muchos compositores de la época, como los dos Johann Strauss, se dedicaron a componer polcas y las hicieron muy populares en su momento. En 1845, según se estima, llegó a México, echando raíces tan firmes que todavía se interpreta, sobre todo en el noreste, donde se transformó en la famosa polca norteña.

La polca es moderadamente rápida, en compás binario de $\frac{2}{4}$, y generalmente se escribe en frases de cuatro compases en modo mayor y con armonía simple. Se baila en parejas que dan vueltas en círculos con un movimiento de punta y talón.

La marcha

Casi todas las marchas se escriben en compás de $\frac{2}{4}$ y, eventualmente, de $\frac{4}{4}$. La estructura de algunas marchas es la siguiente: introducción (fanfarrias) desarrollo

y una sección de trío en el cuarto grado (subdominante) de la tonalidad. Muchas de ellas terminan con el trío, pues a veces esta repetición resulta más atractiva que la primera parte.

Poco antes de 1600 las marchas resultaron atractivas para los compositores, de modo que muchas de ellas no sólo fueron destinadas a eventos militares, sino que fueron escritas para bodas, ceremonias fúnebres y procesiones de dignificación oficial de la Iglesia y del Estado.

El schottisch (chotís)

La danza llamada *schottisch*, escocés, originalmente se derivó de una danza real escocesa. El chotís está en compás binario de $\frac{2}{4}$, pero ocasionalmente se escribe en $\frac{4}{4}$. Se caracteriza por la acentuación en el último tiempo del compás. El *tempo* es *allegretto*, muy movido.

Se popularizó a mediados del siglo XIX en Inglaterra, donde a veces fue llamada "polca alemana". En España alcanzó gran popularidad en esa misma época y figuraba en todos los programas de baile. Diversas variantes del *schottisch* sobreviven en la tradición de numerosos países.

Composiciones escritas en la Comarca Lagunera. (Finales de siglo XIX y principios del siglo XX)

Las obras que aquí se presentan pertenecen al archivo del maestro Juan C. Illescas, quien nació en 1872 en San Jacinto, Durango, población cercana a Torreón, Coahuila. Illescas fue uno de los grandes precursores de la música en la Comarca Lagunera entre 1890 y 1930 y fue el primer director de la Orquesta Sinfónica de Torreón, creada en 1922. Murió en esa ciudad en 1956. Su archivo fue donado a la Casa de la Cultura de Torreón en 1985 por su nieto, Marco Antonio Contreras Illescas, aunque por diversas circunstancias permaneció abandonado casi 20 años hasta su rescate por el autor de este documento en el año 2006.

El archivo contiene una gran cantidad de partituras originales y copias manuscritas fechadas desde 1884 hasta 1945 que aún no se encuentran clasificadas. Existen obras aisladas escritas para piano y un buen número se detalla en arreglos para orquestas de cuerdas, para banda de alientos, para orquestas de circo, teatro, cine, baile y para orquesta sinfónica.

A pesar del tiempo, las obras se encuentran en muy buenas condiciones.

Centenario de Independencia (two step)

El autor de *Centenario de la Independencia*, Pioquinto González nació en 1870 en San Juan de Guadalupe, Durango, de donde emigró en 1881 a Lerdo, en el mismo estado. Ahí conoció a Alberto M. Alvarado, con quien estudió y trabajó una buena cantidad de polcas, himnos, marchas y valeses. En 1901 escribió la famosa marcha *De Torreón a Lerdo*, conmemorativa del establecimiento del servicio de transporte de Lerdo, Durango, a la estación de Torreón, Coahuila. Después de algunos años de estancia en la Comarca Lagunera, se trasladó a El Paso, Texas, donde trabajó muchos años en su compañía editora de música hasta su muerte.

Centenario de la Independencia es una obra inédita. La partitura contiene el arreglo para flauta, dos violines, clarinetes, cornetines, trombones y contrabajo. Aunque está definida como *two step*, tiene todo el colorido de una polca con el sabor característico del norte de nuestro país.

Dos violetas en tu boca (mazurca)

De autor desconocido, esta mazurca se encuentra en una serie de cuadernos en los que se detallan *particellas* con obras de compositores como Alberto M. Alvarado (Durango, 1864-1939), Genaro Codina (Zacatecas, 1852-1901), Modesto González y Jesús J. Trujillo, entre otros.

Los cuadernos están confeccionados a mano; el lomo está hecho de papel y cosido con hilo. Constan de cuatro folios cada uno escritos con tinta china por ambos lados con *particellas* para varios instrumentos y contienen valeses, chotises, danzas, mazurcas, marchas y polcas. Fueron fechados en Lerdo, Durango, el 15 de febrero de 1896.

Sin título (polca)

De autor desconocido, esta polca escrita para piano tiene una estructura bien definida. Consta de introducción, primera vuelta con repetición, simulando un cambio de tonalidad, y regreso a la segunda parte introductoria del trío cambiando a su cuarto grado y terminando con una preparación para definir el final en otra tonalidad. Es rápida, de carácter muy alegre y movido con el sabor de la polca norteña mexicana.

Aunque no se tienen mayores datos sobre su autoría, título o fecha de composición, la obra contiene muchos rasgos de estilo y de la caligrafía musical de Juan C. Illescas.

Estas tres composiciones sólo son una muestra de la amplia producción musical que hubo en la Comarca Lagunera desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo pasado.

La música mexicana de concierto en el siglo XIX: los prenatalistas

Alfonso Muñoz Güemes*

Los ejemplos que se seleccionaron para ilustrar el ambiente musical del México decimonónico corresponden a la época previa al nacionalismo musical revolucionario: el nacionalismo musical romántico. En el caso de *Jeunesse*, de Manuel M. Ponce, la obra fue escrita durante la estancia europea del autor entre 1905 y 1906. Por su estilo francamente influenciado por el impresionismo francés y por haber sido escrita muy recientemente iniciado el siglo XX, se considera aún una obra prenatalista. Los otros dos ejemplos (el *Quartetto*, de Guadalupe Olmedo, y *Ecos de México*, de Julio Ituarte), fueron escritos en el país en una etapa muy compleja, política y socialmente, en la que se transitó en pocos años de la Independencia a la formación de la Primera República, el Segundo Imperio, la Segunda República y el juarismo, hasta la dictadura de Porfirio Díaz, con la que se cierra cronológicamente el siglo para dar paso, con

* Licenciado en Etnología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Doctor en Antropología Social por la Universidad Complutense de Madrid. Publicó fonogramas en el desaparecido Instituto Nacional Indigenista (hoy CDI), además de un disco para la colección francesa AUVIDIS patrocinado por la UNESCO. Ha publicado en la Universidad de Varsovia, el Museo Nacional de Antropología de Madrid, y es coautor de diversas publicaciones para el INAH, The University of The West Indies y la Universidad de Quintana Roo, entre otras. Ha incursionado en la producción cinematográfica de índole etnográfica.

ese régimen político, al siglo xx, en el que se producen las revoluciones social y cultural que configuran al México contemporáneo. Las resultantes culturales, políticas y sociales derivadas de esas transformaciones siguen ejerciendo mucha influencia en todos los ámbitos nacionales un siglo después.

Si bien estos tres ejemplos no son los temas musicales más conocidos de los autores escogidos, salvo el de Julio Ituarte, tal vez, sí representan, por otra parte, una gran riqueza sonora por su estilo y por ser obras con un corte académico muy bien resuelto, cada una en su estilo. En este sentido, el *Quartteto en La mayor*, de Guadalupe Olmedo, que fue su trabajo de titulación en el Conservatorio en 1875, es el cuarteto de cuerdas mexicano más antiguo que se haya localizado hasta hoy. Por el mérito de las obras, la Junta Directiva de la Sociedad Filarmónica Mexicana decidió otorgarle una medalla de plata que decía: "A la Señorita Guadalupe Olmedo, primera compositora mexicana que ha escrito en el género clásico". Esta sociedad le otorgó un diploma como el que tenían otros ilustres músicos, como Melesio Morales o Franz Liszt, quien también había sido nombrado miembro y cuyo diploma se encuentra actualmente en el Museo Liszt en Weimar.

Ecos de México (Aires Nacionales), *Capricho de concierto*, es una pieza para piano que tuvo mucha popularidad; la tocaron muchos pianistas tanto mexicanos como europeos, se le hicieron arreglos para conjuntos orquestales y se conocieron por lo menos cinco ediciones. Es una obra muy importante porque además de ser técnicamente una pieza maestra, es una de las primeras obras de concierto mexicana basada en temas populares. *Ecos de México* comienza con una introducción virtuosa al estilo de Franz Liszt y continúa con una serie de melodías populares que incluyen, entre otras, *El palomo*, *El perico*, *Los enanos*, *El butaquito*, *El guajito*, *El atole* y *Las mañanitas*; estas últimas aparecen citadas y desarrolladas temáticamente dos veces. La melodía del son *Los enanos* fue utilizada para burlarse de los franceses cuando invadieron México. Muchos años más tarde, José Rolón retomó la melodía de este son para su obra *El festín de los enanos*.

Jeunesse, para violín y piano, de Manuel M. Ponce, fue la primera obra para estos dos instrumentos que él compuso; fue escrita en Europa, entre 1905 y 1906, en un estilo inspirado en la música europea que el compositor escuchara durante su estancia en el viejo mundo durante esos años. Su melodía es de singular belleza y está armoniosamente acompañada con arpeggios, mismos que son sustituidos en la sección central por breves motivos melódicos que dialogan con el instrumento solista.

Como comentamos al inicio de estas notas, el siglo xix en México estuvo marcado por una serie de acontecimientos políticos y sociales que transformaron las estructuras políticas, la propia organización social y que, obviamente, tuvieron un alto grado de incidencia en las prácticas culturales que fueron asimilando los diversos sectores de la nación. No es posible hacer un recuento de todo ello en tan breve espacio, sin embargo, se pueden trazar algunas anotaciones al respecto para ilustrar el contexto sociohistórico que vivieron los creadores que presentamos en esta obra.

Antes de ello, es pertinente hacer mención de que en ese siglo de transformaciones políticas tan importantes para el país no existían las instituciones ni el aparato de Estado que se creó después del periodo de la Revolución de 1910-1917, a raíz del cual se consolida el Estado moderno mexicano con todas sus instituciones, como las que se fundan durante el auge del nacionalismo revolucionario (el Instituto Nacional Indigenista, el de Bellas Artes, el de Antropología e Historia, la Secretaría de Educación Pública), que coincide con el nacionalismo musical y el muralismo pictórico.

El nacionalismo musical romántico se caracteriza, a diferencia del revolucionario del siglo xx, en que comparte más aspectos con el costumbrismo literario que con la creación de un discurso legitimador de la identidad nacional a partir de la recuperación idealizada de ciertos rasgos culturales, sobre todos los referentes al pasado indígena. El costumbrismo literario se caracterizó por la utilización

de personajes y temas de la vida cotidiana, en los espacios rurales sobre todo, para crear atmósferas en las que se rememoraban el estilo de vida, las prácticas devocionales y culturales, así como todo lo que formara parte de las “costumbres” o tradiciones que permitiera el anclaje social a un pasado idealizado en el cual pudieran refugiarse los grandes cambios sociales, políticos y económicos que amenazaban la estabilidad de los grupos y élites de la época. El costumbrismo y el romanticismo vistos no sólo como exaltación de los rasgos nacionales, sino como reacción ante el cambio social y cultural, marcan el espíritu de la música de finales del siglo XIX mexicano.

En este sentido, el nacionalismo musical romántico retoma temas sonoros que conforman el paisaje acústico del mundo tradicional —baste señalar la magistral obra *Villa de Guadalupe. Galope del Ferrocarril*, de Luis Hahn, en la que recrea el sonido del andar del tren—, para incorporarlos a la melodía y reconstruir de manera estilizada las sonoridades del entorno quedando las citas del paisaje tradicional en la obra musical. Los estilos musicales que predominaron en el siglo XIX en México fueron primero el italiano, que influyó sobre todo al más prestigioso de los compositores mexicanos de la época: Melesio Morales, quien fuera maestro de Guadalupe Olmedo y de Julio Ituarte. Posteriormente, con el afrancesamiento del porfiriato, compositores como Manuel M. Ponce se compenetraron de la corriente estética en boga en París, el impresionismo, y hacen de esta estética musical su lenguaje artístico.

Jeunesse, de Manuel M. Ponce, es un ejemplo prístino del afrancesamiento cultural de la burguesía mexicana de la época, y aunque la pieza fue compuesta en los albores del siglo XX, su estilo musical aún es francamente decimonónico.

A grandes rasgos hay que señalar que durante la primera mitad del siglo XIX, no se crearon instituciones culturales como parte del aparato estatal, ya que éste mismo no existía como tal y se vivía el paso de una sociedad colonial con un fuerte arraigo de la cultura ibérica, que administraba los territorios y la explo-

tación de la riqueza, de manera que no había un aparato de gobierno recaudador que reinvirtiera en obra social y mucho menos en la creación de órganos de gestión cultural. Ello explica la inexistencia de orquestas e instituciones dedicadas a promover la cultura nacional. En esos años todavía pesaba mucho el mecenazgo y el origen social que permitiera a los creadores disfrutar de un estatus de privilegio económico, el cual les ayudaba a formarse musical y culturalmente en la metrópoli: Europa.

La influencia de Melesio Morales, compositor, pedagogo y funcionario de las incipientes escuelas de música en el México de la época, fue decisiva tanto en su alumno Julio Ituarte como en su pupila y luego esposa, Guadalupe Olmedo. Su importancia como maestro de toda una generación de músicos es innegable, toda vez que fue ampliamente reconocido en Europa, en Italia sobre todo, donde se estrenaron algunas de sus obras, entre ellas su ópera *Ildegonda*. En México, Ángela Peralta fue la estelar en los estrenos y representaciones de sus óperas. Estos datos, acerca del papel de Morales en la educación musical mexicana nos muestran la gran influencia de la ópera y la música italiana en la música culta de la época, por lo menos durante la primera mitad y poco más de ese siglo.

Ya para el último tercio del siglo, la influencia francesa se hizo más patente debido a los mismos acontecimientos históricos que fueron marcando la fisonomía de una sociedad que buscaba el anclaje cultural que requería para legitimar su trayec-



Manuel M. Ponce (1882-1948) [DR]

toria como nación. Los músicos como Ituarte encuentran en la música popular los *leitmotiv* de sus obras y recurren a ellos creando lo que se denomina “nacionalismo musical romántico” (al cual defino por su utilización de melodías populares) llevándolos, sobre todo en el terreno de la música para piano, al estilo romántico de la música europea, en boga en el viejo continente, y que era ejecutada principalmente en los salones de las casas de la alta sociedad criolla de la ciudad de México.

Fue Guadalupe Olmedo, junto con María Grever, Ángela Peralta, Delfina Mancera, Clotilde Crombe y María Garfias, una de las seis mujeres que más activamente se desarrollaron en la escena musical del xix. Pero sólo Olmedo destacó profesionalmente por haber sido la primera mujer mexicana titulada en el Conservatorio y por haberse dedicado de lleno a la composición. Nació en el seno de una familia de la burguesía toluqueña en 1848, lo cual le permitió ser una asidua pianista en las reuniones de la alta sociedad durante el imperio de Maximiliano (1864-1867).

En su *Quarteto en La mayor*, op. 14 (1875) la compositora desarrolla sus melodías con apego a los cánones de la época, de corte del *bel canto* italiano. A pesar de ello, se advierte un gran parecido del *leitmotiv* musical del cuarteto con la melodía *Las mañanitas*, del repertorio musical popular. Además de la música sinfónica y de la música para cuartetos, Olmedo hizo varias transcripciones de arias de ópera para diversas dotaciones, escribió canciones y una vasto repertorio pianístico muy influido por Frederick Chopin.

Julio Ituarte nació en la ciudad de México, en 1845, y debutó a los 14 años como pianista concertista en el Teatro Nacional, en 1859, en una obra a beneficio del compositor de la ópera *Catalina de Guisa*, Cenobio Paniagua. Ituarte fue discípulo de Tomás León, probablemente el más grande pianista mexicano del siglo xix, de quien recibió una sólida formación como ejecutante. Melesio Morales también fue maestro de composición de Ituarte, lo que le brindó la formación necesaria para componer grandes obras para piano y ejecutarlas en los

salones de la alta burguesía afrancesada de la época. De este repertorio virtuoso para piano se presenta la obra *Ecos de México (Aires nacionales)*, la cual retoma del nacionalismo musical romántico, en el sentido mencionado antes, temas populares y los desarrolla en este capricho de concierto. En sentido histórico, y en *nacionales*) se puede decir que Ituarte es precursor del nacionalismo musical revolucionario del siglo xx. Antes de este autor y la obra en cuestión, hay que reconocer que *El jarabe nacional*, de su maestro Tomás León, y el *Vals-jarabe*, de Aniceto Ortega, son dos piezas musicales fundamentales que influyeron a Ituarte en su propia composición.

Asimismo, como profesor de piano y fundador del Conservatorio, Ituarte tuvo como alumnos a otros destacados músicos y compositores, como Felipe Villanueva, Ricardo Castro y Rafael J. Tello, quienes con sus respectivas obras, enriquecieron el panorama musical mexicano ejerciendo influencia en la música de principios del siglo xx en el país.

Manuel M. Ponce nació en Zacatecas en 1882; su formación musical inicial la recibió en el seno familiar; en 1904 viajó a Europa donde estudió piano en Bolonia con Luigi Torchi y composición con el maestro de Giacomo Puccini, Cesare Dall'Olio en el Liceo musical. En 1906 se matriculó en el Conservatorio de Música de Berlín; allí estudió con Martin Krauze, quien fuera discípulo de Franz Liszt. A su regreso al país, en 1908, Gustavo E. Campa lo nombra profesor de piano en el Conservatorio Nacional de Música. En esos años, y como resultado de la Revolución de 1910, Ponce comienza a buscar en la música popular mexicana la fuente de su inspiración creativa y genera un movimiento estético basado en la recuperación de las sonoridades populares para crear una música “nacional”.

De sus años de juventud presentamos precisamente *Jeunesse*, pieza para violín y piano que evoca la fuerte influencia que el impresionismo tuvo en sus años

de formación. Esta misma influencia se puede apreciar en su obra pianística, aunque con el tiempo, y gracias a su amistad con Manuel de Falla, quien también estuvo muy influido por el impresionismo francés, pasó hacia la estética “nacionalista” que él mismo impulsaría en el México posrevolucionario. La pieza que se incluye pertenece al ciclo de obras breves entre las que se encuentran la *Sonata breve*, la versión para violín y piano de *Estrellita*, que arreglara Sacha Heifetz, así como la *Gavota* y la *Canción de Otoño*.

Este ciclo es probablemente parte del repertorio menos conocido del autor, ya que se inserta en sus años de estudio europeos y pertenece más a las escuelas que tuvieron auge e importancia a finales del siglo XIX, como el romanticismo y el impresionismo. Sin embargo, en esa transición de un siglo a otro, las escuelas musicales se traspasaron de un siglo a otro y migraron del viejo al nuevo mundo convirtiéndose en el sustento formal para el desarrollo de la estética nacionalista mexicana y latinoamericana en general.

Carl Lumholtz. Primeras grabaciones etnográficas en México

Benjamín Muratalla*

Cuando este viajero noruego llegó a tierras mexicanas, hacía relativamente pocos años que se había popularizado la noticia sobre el invento de máquinas capaces de grabar y reproducir voces y música. Desde mediados del siglo XIX hasta ya entrado el XX, fonógrafos, tinfoils, paleófonos, fonógrafos, fonómetros, kinetófonos, zonófonos, gramófonos, dictáfonos, grafófonos y victrolas inundaban las crónicas de los diarios y revistas, tanto familiares como especializadas, presentándose no sólo como prototipo de inventos curiosos y hasta increíbles, sino como meros agentes de la cruda competencia industrial y mercantil de la época que estimuló una inventiva desbordada, quizá sin paralelo en la historia.

Grabar el sonido era como un acto de magia; la gente se preguntaba ¿cómo se había alcanzado tal logro! Grabar el sonido, esa sustancia tan etérea y huidiza, era como capturar un ente fantasmal, como robarle el aura a alguien; de hecho, aún hoy día, la grabación de audio y la fotografía suscitan similar impacto entre algunas poblaciones. Sea como fuere, este invento tecnológico se convirtió desde entonces en herramienta sustantiva, y en muchos casos imprescindible, para la búsqueda de información. Fue así que como instrumento de vanguardia, una

* Subdirector de la Fonoteca del INAH.



Grafófono prototipo de la Columbia Phonograph Company. Colección Luis Delgado y Gema Rizo

de esas máquinas acompañó a uno de los más avezados investigadores que ha explorado el país, el noruego Carl Sophus Lumholtz (1851-1922) quien, según narra en sus memorias, fue hasta la expedición que realizó en 1898 por el noroeste, cuando echó mano de un grafófono con el cual grabó 60 melodías de tarahumaras y huicholes.¹

Todos aquellos aparatos de grabación y reproducción de sonido partían de los mismos principios físico-mecánicos: en la grabación, las ondas sonoras impactaban un diafragma muy ligero de metal para activarlo, luego una aguja unida al diafragma vibraba al unísono, adjunto se colocaba un cilindro o disco que giraba bajo la aguja, de forma que ésta laceraba la superficie del cilindro provocando un surco helicoidal y, en el caso del disco, un surco espiral; la aguja al vibrar trazaba a su vez una muesca o surco ondulante lateral o vertical, según fuera cilindro o disco, este surco era una réplica mecánica del sonido que impactaba el diafragma de la máquina grabadora; para reproducir lo grabado, el procedimiento prácticamente se hacía a la inversa. Estas acciones concatenadas en su primera etapa fueron netamente mecánicas, es decir, a mano, pues con una manivela se accionaba un dispositivo de cuerda, base de su funcionamiento; tiempo después se les aplicó energía eléctrica, lo cual contribuyó, entre otras cosas, a la normalización de la velocidad de las gra-

¹ *El México desconocido. Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental; en la Tierra Caliente de Tepic y Jalisco y entre los tarascos de Michoacán*, vol. I, Ayuntamiento de Chihuahua, México, 1994 [México, 1904; Nueva York, 1908], p. xvi.

baciones casi a tiempo real, a la ampliación de la onda sonora y a la modulación del volumen.

El grafófono que utilizó Lumholtz era mecánico y empleaba cilindros de cartón con revestimiento de cera—un adelanto muy importante logrado en 1886 en Estados Unidos por Chichester Bell (1848-1924) y Charles Summer Tainter (1854-1940), colaboradores del gran inventor Alexander Graham Bell (1847-1922)— consistente en una mayor nitidez del sonido, a diferencia del que ofrecía el fonógrafo del polifacético Thomas Alva Edison (1847-1931), mismo que había sido patentado en 1878 y que utilizaba cilindros de estaño cuyo sonido era más metálico y distorsionado; los de cera, sin embargo, resultarían más frágiles en ciertas condiciones, pero paradójicamente una gran cantidad de ellos se ha conservado hasta nuestros días en fonotecas de distintos países. Para superar las contingencias técnicas de los cilindros, el alemán Emile Berliner (1851-1929) presentaría poco después, en 1887, en Estados Unidos, el gramófono, cuyo soporte prototípico, el disco, duraría por décadas. La ventaja del grafófono es que la grabación podía realizarla cualquier persona.

Aunque el desarrollo de esta tecnología fue impulsado primordialmente por las industrias del entretenimiento y la mediática, sería la agudeza visionaria de los científicos sociales la que les permitiría ver en ella una posibilidad más para la recopilación de datos. Es así que el etnólogo estadounidense Jesse Walter Fewkes (1850-1930) se convirtió en el pionero de pioneros al obtener las primeras grabaciones etnográficas, a finales del XIX —música, cantos, relatos y vocabulario—, realizadas entre el pueblo indio passamaquoddy del noreste de Estados Unidos en 1890, luego entre los zuñi y los hopi de Arizona en el verano del mismo año.² Es muy probable que durante este periodo Lumholtz haya entrado en contacto

² Cfr. Helen Myers, "Etnomusicología", en Francisco Cruces y otros, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Editorial Trota, Barcelona, 2001, p. 22.

con Fewkes o por lo menos hayan conocido de manera recíproca sus respectivos propósitos, pues ambos coincidieron en su visita a localidades de los indios pueblo,³ además, Fewkes había publicado en revistas especializadas acerca de la importancia de la nueva tecnología de grabación del sonido por la posibilidad no sólo de grabarlo, sino de volver a escucharlo y poder maniobrarlo para su análisis detallado; una tecnología al servicio de etnólogos, lingüistas y folklorólogos, entre otros.⁴ De hecho, Fewkes detectó las cualidades esenciales y aprovechables de la grabación respecto de otros métodos para la recolección de expresiones sonoras, pues en éstas existen, por ejemplo, sonidos, inflexiones, acentos y ruidos guturales que es difícil registrar con otro procedimiento, en cambio con la grabación quedaban preservados para la posteridad.⁵

Es necesario ponderar que el uso de las máquinas de grabación del sonido, al igual que el cinematógrafo y la fotografía,⁶ se incorporaron a la antropología en un momento crucial del desarrollo de esta disciplina, durante el cisma entre la vieja y la nueva escuela; la primera caracterizada por el diseño de constructos teóricos a partir de la información de segunda mano generada por viajeros, misioneros, comerciantes y administradores, misma que aprovechaban los llamados investigadores de gabinete, a diferencia de los que bregaban por profesionalizar la disciplina a partir de la construcción teórica con fundamento en el trabajo de campo personal y directo.

³ Los indios pueblo son un grupo de etnias que habitan en algunas localidades de Arizona y Nuevo México. Sus lenguas pertenecen al tronco yuto-azteca. Destacan, entre otros, los hopi y los zuñi.

⁴ Cfr. *American Treasures of The Library of Congress*: <http://www.loc.gov/exhibits/treasures/tr015.html> Consultada el 25 de Julio de 2010.

⁵ Cfr. *Contribution to Passamaquoddy Folk-lore 1890* (2006), p. 1: <http://infomotions.com/etexts/gutenberg/dirs/1/7/9/1/17997.htm>, Consultada el 25 de Julio de 2010.

⁶ "Sobre la autoridad etnográfica", en Carlos Reynoso (compilador), *El surgimiento de la antropología posmoderna*, C. Geertz, J. Clifford et al., Gedisa, Barcelona, 1998, p.144.

Uno de los primeros antecedentes se reconoce en la figura del británico Edward Burnett Tylor (1832-1917) y su insistencia en que los antropólogos deberían formarse en la academia, desdeñando así los trabajos de aficionados y los realizados a distancia de los contextos de los cuales exponían reflexiones y conclusiones, calificadas de dudosa científicidad.⁷ Sin embargo, los planteamientos de mayor trascendencia al respecto corresponden al alemán radicado en Estados Unidos Franz Boas (1858-1942), quien insistió en el trabajo de campo como base fundamental del desarrollo de la antropología. Se considera que su rigor metodológico confirió un carácter netamente científico a la disciplina, hecho que también ahuyentó a los antropólogos de gabinete.⁸

James Clifford comenta que el trabajo de campo intensivo realizado por especialistas formados en las universidades surgió como una fuente de datos sobre los pueblos exóticos privilegiada y sancionada, cuya hegemonía quedó establecida ampliamente en Estados Unidos e Inglaterra.⁹ De acuerdo con esta nueva visión antropológica, investigaciones emprendidas en Estados Unidos desde las postrimerías del siglo XIX tendrían como fundamento las expediciones, que sentaron las bases en cuanto a la organización de este tipo de eventos en busca de una observación exhaustiva de los hechos, por lo que los grupos de expedicionarios deberían corresponder a diferentes perfiles, entre los que se incluían geógrafos, biólogos, lingüistas, zoólogos, mineralogistas y antropólogos, entre otros, dispuestos a realizar grandes recorridos durante largas estancias. Es así que las grabaciones de Fewkes fueron ejecutadas en el marco de uno de los acontecimientos antropológicos más notorios de la época, la famosa expedición Hemenway emprendida en 1886 al

⁷ Ángel Palerm, *Historia de la etnología: Tylor y los profesionales británicos*, vol. 3, Universidad Iberoamericana, colección Teoría Social, México, 2004, p. 7.

⁸ Cfr. Marvin Harris, *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*, Siglo XXI Editores, México, 1979, p. 218 y ss.

⁹ "Sobre la autoridad etnográfica", en Carlos Reynoso, *op. cit.*, p.144.

suroeste de Estados Unidos, que se llevó a cabo de manera intermitente y concluyó hasta 1914. Fewkes estuvo a la cabeza de esta magna empresa después del retiro de su iniciador, el etnólogo Frank Hamilton Cushing—con quien mantuvo contacto Lumholtz—;¹⁰ en ella participaron numerosos especialistas y se refrendó la imperiosa necesidad del trabajo de campo intensivo y de la observación participante.¹¹

Carl Lumholtz llegó a México por primera vez en 1890 con el propósito primordial de constatar si aún existían habitantes de las cavernas en la Sierra Madre Occidental, labor que pretendía realizar precisamente mediante una gran expedición, motivo por el cual viajó a Estados Unidos para buscar patrocinios financieros; en ese país expuso su propuesta a sectores pudientes y a la comunidad antropológica y recibió, sin mucha dificultad, el apoyo buscado y la asesoría de renombradas personalidades, entre las que destaca la de Franz Boas, a la sazón colaborador del Museo Americano de Historia Natural.¹² Boas era una figura prominente en el ámbito antropológico de esa nación, y aunque él mismo negaba hacer proselitismo de sus ideas y prácticas, lo cierto es que tenía muchos seguidores y capital influencia en la vida académica. Es fácil suponer que al conocer los planes expedicionarios de Lumholtz por la Sierra Madre Occidental, le llenara de entusiasmo la idea y le brindara su apoyo como, seguramente, también le ofreciera una serie de orientaciones.

Lumholtz, por su parte, contaba con una sólida formación académica y práctica; era egresado de la Facultad de Teología de la Universidad de Cristianía en Oslo, Noruega, su tierra natal,¹³ institución para la cual colaboró y que patrocinó

¹⁰ Cfr. *El México desconocido*, op. cit., pp. 370, 371.

¹¹ "Chronology of the Hemenway Expedition", en *Journal of the Southwest*, 37 (4), Invierno, 1995, pp. 527-534: <http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/pea00009>. Consultada 23 de julio de 2010.

¹² Jesús Jáuregui, "De explorador a antropólogo", en César Ramírez González (coordinador), *Carl Lumholtz. Montañas, duendes, adivinos*, 1996, p. 10.

¹³ Jesús Jáuregui, op. cit., p. 9.

sus primeras exploraciones como naturalista en el sur de Australia, Victoria y Nueva Gales del Sur con la finalidad de integrar colecciones zoológicas y botánicas para los museos de esa institución, además de realizar investigaciones sobre las tribus nativas de aquellas lejanas regiones.¹⁴ Esta labor de cuatro años de trabajo de campo debió consolidar su temple como explorador, a la vez que impulsó su vocación antropológica para investigar y convivir con gente de costumbres distantes de las suyas, como él mismo lo comenta:

En el curso de mis viajes por Australia, y especialmente después de mi llegada a la parte septentrional del río Hebert, al norte de Queensland, pronto advertí que me sería imposible ir en busca de ejemplares zoológicos sin contar antes con la ayuda de los nativos del país. Durante más de un año, pues, pasé la mayoría del tiempo en compañía de los negros caníbales de aquella región acampando y cazando entre ellos; durante ese periodo aventurero llegaron a interesarme tanto los pueblos primitivos, que desde entonces se ha convertido en objeto de mi vida el estudio de las razas bárbaras y salvajes.¹⁵

Quizá mucho del bagaje empleado por el investigador noruego a lo largo de su obra pueda considerarse en la actualidad como anacrónico, prejuiciado o fuera de lugar, sin embargo, para hacer un balance justo de sus descripciones, reflexiones o juicios, debe tomarse en cuenta el contexto científico y el momento histórico de su proyecto, por demás abundante, fructífero y destacado, además de que es imprescindible una lectura y un análisis profundo de su obra.

¹⁴ Carl Lumholtz, *Among Cannibals. An Account of Four Years' Travels in Australia and of Camp Life with the Aborigines of Queensland*, versión digital e impresa, Cambridge University Press, Cambridge (1889), p. vii.

¹⁵ *El México desconocido*, op. cit., p. ix.

Carl Lumholtz realizó cuatro primeras expediciones en nuestro país durante el lapso de cinco años. En 1890 presenta sus cartas credenciales y su proyecto a Porfirio Díaz y a su gabinete, de quienes recibió apoyo incondicional y recomendaciones por escrito del primer mandatario para los gobernadores de varios de los estados que visitaría. Regresó a los Estados Unidos para realizar los preparativos y en el invierno de ese mismo año emprendió su primera aventura científica en la Sierra Madre del Norte entrando por la localidad de Nacori, en el estado de Sonora.

El equipo humano que en esta primera exploración lo acompañó da cuenta de la magnitud del proyecto y de la metodología en boga, pues estaba integrado por especialistas para atender los asuntos geográficos, botánicos, zoológicos y arqueológicos, entre otros, además de los ayudantes mestizos e indígenas. En los viajes subsecuentes el grupo fue disminuyendo, quizá por la escasez de presupuesto o por la dificultad de trasladar a tanta gente de un lado a otro a lo largo de la escabrosa sierra, hasta que llegó el momento en que él solo realizaría los recorridos.

Durante el invierno de 1891-1892 se internó más hacia el sur de la Sierra Madre y es entonces cuando logra arribar a poblaciones tarahumaras. En esta segunda expedición disminuye a sus acompañantes y continúa él solo hasta 1893. Obtiene una gran variedad de objetos recolectados entre tarahumaras y tepehuanos, mismos que lleva a la exposición universal de Chicago de ese año; entre otros, presenta vocabularios de los tarahumaras, tepehuanos y tubares,¹⁶ medidas antropológicas, muestras de cabello y huesos.

¹⁶ Los indios tubares, ya extintos, habitaban una región de la sierra de Chihuahua comprendida entre los ríos Batopilas, Urique y Verde, en tres localidades: San Ignacio, San Miguel y San Andrés. (Carl Sauer, *Aboriginal Population of Northwestern Mexico*, Universidad de California, 1935, citado por Luis González en "Las barrancas tarahumaras", en *Estudios de historia novohispana*, vol. v, UNAM, México, 1974, p. 12.

El recorrido más extenso lo realiza entre marzo de 1894 y marzo de 1897; en esta ocasión con el apoyo del Museo Americano de Historia Natural de Nueva York; cuatro años durante los cuales sólo lo acompañan tres ayudantes mexicanos. En el transcurso de este largo periodo dedica una estancia de año y medio a los tarahumaras y 10 meses a coras y huicholes pero, además, obtiene una serie de importantes materiales no sólo de estas dos etnias, sino también de pueblos tepecanos¹⁷ y de los tarascos, entre otros que visitó.

La cuarta expedición de Lumholtz la emprendió en 1898, durante cuatro meses, con el mismo apoyo del museo mencionado; en este viaje sólo lo acompañó el antropólogo de origen checo Aleš Hrdlička (1869-1943), autor de la tesis de que todas las razas humanas provienen de un ancestro común. Es en esta ocasión cuando entre el instrumental que porta se encuentra un gramófono con el que obtiene las 60 melodías tarahumaras y huicholas consideradas las primeras grabaciones de este tipo realizadas en el territorio nacional, ocho años después de las primeras a nivel mundial conseguidas por Fewkes. En 1910 realizó una postrera expedición a la región pápago en Sonora y Arizona con los mismos propósitos de sus viajes anteriores.¹⁸

En los reportes de Lumholtz aparece información sobre los diversos artículos que adquiriría para sus expediciones, como animales de carga, aparejos, provisiones y pago de ayudantes; entre ellos está el gramófono, fabricación exclusiva de la Columbia Phonograph Company, cuyo precio, de acuerdo con los catálogos de

¹⁷ Los últimos hablantes del tepecano desaparecieron a mediados del siglo xx; habitaban la región del sur de Jalisco y algunas porciones del sur de Zacatecas. La lengua tepecana estaba íntimamente emparentada con el tepehuán. Los pueblos tepehuanes, en la actualidad, se encuentran diseminados en una amplia extensión de la Sierra Madre Occidental, desde el estado de Chihuahua hasta el estado de Jalisco, Cfr., Eduardo Rubén Saucedo Sánchez de Tagle, *Tepehuanes del norte*, CDI, México, 2004, p. 6.

¹⁸ Véase Carl Lumholtz, *New Trails in Mexico. An account of One Year's Exploration in North-Western Sonora, Mexico and South-Western Arizona, 1909-1910*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1912.

la época, fluctuaba entre los 10 y los 75 dólares, dependiendo de los accesorios; había de distintos modelos y en promedio su caja medía aproximadamente 40 centímetros de largo por 30 de ancho y 25 de altura, aparte de la extensión de la bocina, de más o menos 50 centímetros, y su peso, entre 25 y 30 kilogramos.¹⁹ Estas características del aparato hacen suponer que su traslado, en las condiciones de los viajes Lumholtz, no fue nada sencillo. El que llevó le costó 40 dólares.²⁰

Pero no sólo lo ocupó para grabar música y cantos, sino también para su propio esparcimiento, ya que escuchaba música en cilindros pregrabados, con lo cual llamaba la atención de la gente, que sorprendida acudía a su lugar de alojamiento para indagar de dónde salían esos extraños sonidos. En su diario de campo²¹ se encuentran referencias muy breves, como recordatorios, de que esta máquina estuvo presente en tal o cual momento: "Los indios estuvieron aquí anoche escuchando música." "El gramófono trabajó."²² "Cantaron ante el gramófono Francisco Maleakami y Guadalupe."²³ En ocasiones refiere pasajes bastante detallados de las peripecias que le ocurrían junto con su máquina parlante:

Al mediodía, al regreso de Mexquitic, fotografié una estructura de Tatevali en un caligüey; de pronto una joven mula, que andaba en malas condiciones, cayó y rodó colina abajo. La caja que cargaba con mis provisiones cayó y las latas quedaron esparcidas por doquier; lo más grave fue que la caja de

¹⁹ Cfr. *The 1902 Sears, Roebuck, & Co. Catalogue*, Bounty Books, Nueva York, 1959, p. 157.

²⁰ Carl Lumholtz, *Diary Huichol, 1898-34, Approximate Estimate of Expedition to Mexico, from First Week in March to Middle of June, 1898*, American Museum of Natural History, Division of Anthropology Archives, Nueva York, inédito.

²¹ Se hicieron traducciones aproximadas de lo que originalmente está en inglés para procurar una mejor comprensión.

²² Carl Lumholtz, *op. cit.*, 1898, p. 59.

²³ *Ibidem*, p. 87.

los cilindros del gramófono cayó también; la mula rodó casi 120 pies y Ángel [uno de sus acompañantes] se percató de que la caja se había desclavado y todo lo que llevaba había quedado aplastado, sin embargo, él arregló la caja y acomodó las cosas antes de que yo me diera cuenta.²⁴

A pesar de las precarias condiciones, Lumholtz obtuvo 60 grabaciones en localidades tarahumaras (rarámuris) y huicholes (wixárika); su tenacidad le depararía grandes sorpresas. En ambos pueblos le tocó conocer las motivaciones por las cuales se danza y se canta a los dioses:

Para inducir al Padre Sol y a la Madre Luna a producir la lluvia necesitan sacrificios de carne de animales domésticos o monteses y tescüino. Debe ganarse el favor de los dioses por medio de lo que llamaremos danza, a falta de otra palabra mejor con qué designar la serie de monótonos movimientos, la especie de ejercicio rítmico a que se entregan a veces durante dos noches seguidas. A fuerza de tan dura tarea creen obtener de los dioses lo que les piden. El sacerdote acompaña la danza con una canción en que comunica al mundo invisible sus deseos describiendo el magnífico efecto de la lluvia, la neblina y la llovizna sobre el mundo vegetal. Invoca la ayuda de todos los animales, mencionándolos por sus nombres, llamando especialmente al ciervo y al conejo, y pidiéndoles que se multipliquen para que no falte a la gente qué comer.²⁵

Danzas, cantos, ofrendas, sacrificios, plegarias se repetían en múltiples formas y denominaciones en todos los pueblos de las rutas recorridas, entre las desa-

²⁴ *Ibidem*, p. 93.

²⁵ *El México desconocido, op. cit.*, pp. 324-326.

la época, fluctuaba entre los 10 y los 75 dólares, dependiendo de los accesorios; había de distintos modelos y en promedio su caja medía aproximadamente 40 centímetros de largo por 30 de ancho y 25 de altura, aparte de la extensión de la bocina, de más o menos 50 centímetros, y su peso, entre 25 y 30 kilogramos.¹⁹ Estas características del aparato hacen suponer que su traslado, en las condiciones de los viajes Lumholtz, no fue nada sencillo. El que llevó le costó 40 dólares.²⁰

Pero no sólo lo ocupó para grabar música y cantos, sino también para su propio esparcimiento, ya que escuchaba música en cilindros pregrabados, con lo cual llamaba la atención de la gente, que sorprendida acudía a su lugar de alojamiento para indagar de dónde salían esos extraños sonidos. En su diario de campo²¹ se encuentran referencias muy breves, como recordatorios, de que esta máquina estuvo presente en tal o cual momento: "Los indios estuvieron aquí anoche escuchando música." "El gramófono trabajó."²² "Cantaron ante el gramófono Francisco Maleakami y Guadalupe."²³ En ocasiones refiere pasajes bastante detallados de las peripecias que le ocurrían junto con su máquina parlante:

Al mediodía, al regreso de Mexquitic, fotografié una estructura de Tatevali en un caligüey; de pronto una joven mula, que andaba en malas condiciones, cayó y rodó colina abajo. La caja que cargaba con mis provisiones cayó y las latas quedaron esparcidas por doquier; lo más grave fue que la caja de

¹⁹ Cfr. *The 1902 Sears, Roebuck, & Co. Catalogue*, Bounty Books, Nueva York, 1959, p. 157.

²⁰ Carl Lumholtz, *Diary Huichol, 1898-34, Approximate Estimate of Expedition to Mexico, from First Week in March to Middle of June, 1898*, American Museum of Natural History, Division of Anthropology Archives, Nueva York, inédito.

²¹ Se hicieron traducciones aproximadas de lo que originalmente está en inglés para procurar una mejor comprensión.

²² Carl Lumholtz, *op. cit.*, 1898, p. 59.

²³ *Ibidem*, p. 87.

los cilindros del gramófono cayó también; la mula rodó casi 120 pies y Ángel [uno de sus acompañantes] se percató de que la caja se había desclavado y todo lo que llevaba había quedado aplastado, sin embargo, él arregló la caja y acomodó las cosas antes de que yo me diera cuenta.²⁴

A pesar de las precarias condiciones, Lumholtz obtuvo 60 grabaciones en localidades tarahumaras (rarámuris) y huicholes (wixárika); su tenacidad le depararía grandes sorpresas. En ambos pueblos le tocó conocer las motivaciones por las cuales se danza y se canta a los dioses:

Para inducir al Padre Sol y a la Madre Luna a producir la lluvia necesitan sacrificios de carne de animales domésticos o monteses y tesgüino. Debe ganarse el favor de los dioses por medio de lo que llamaremos danza, a falta de otra palabra mejor con qué designar la serie de monótonos movimientos, la especie de ejercicio rítmico a que se entregan a veces durante dos noches seguidas. A fuerza de tan dura tarea creen obtener de los dioses lo que les piden. El sacerdote acompaña la danza con una canción en que comunica al mundo invisible sus deseos describiendo el magnífico efecto de la lluvia, la neblina y la llovizna sobre el mundo vegetal. Invoca la ayuda de todos los animales, mencionándolos por sus nombres, llamando especialmente al ciervo y al conejo, y pidiéndoles que se multipliquen para que no falte a la gente qué comer.²⁵

Danzas, cantos, ofrendas, sacrificios, plegarias se repetían en múltiples formas y denominaciones en todos los pueblos de las rutas recorridas, entre las desa-

²⁴ *Ibidem*, p. 93.

²⁵ *El México desconocido, op. cit.*, pp. 324-326.

fiantes montañas, los indómitos y caudalosos ríos, las imponentes oquedades de la sierra y la inmensidad del cielo; son grandiosas muestras el *yúmari*, el *rutuburi*, el *jículi* de los tarahumaras y los mitotes (*neixa*) de los huicholes, todos con el mismo fundamento vital, y se pregunta Lumholtz ¿qué otra razón tendrían para cantar?

Lumholtz presencia, percibe, reflexiona y describe: el baile para los tarahumaras no es lo mismo que para los mexicanos o para él mismo:

La palabra con la que expresan bailar, “no-lávoa”, significa literalmente “trabajar”. Los viejos machuchos [juiciosos] echan en cara su inactividad a los lerdos y perezosos mancebos diciéndoles: “¿Por qué no vas a trabajar?”, con lo que les dan a entender que deben tomar parte en el baile en lugar de permanecer ociosos durante las fiestas. Si los tarahumares no cumplieran con los mandamientos del Padre Sol y dejarasen de ejecutar las danzas, bajaría éste para quemar el mundo.²⁶

El noruego se percata de que la danza no sólo expresa solicitud de lluvia, sino también peticiones a los dioses para que liberen de todo mal, de todo género de daños a los hombres, a los animales, a las cosechas, dice: “La tribu baila, asimismo, en caso de que llueva demasiado, como también para tener buena suerte en



Huichol tocando tepu.
Foto Carl Lumholtz. Fonoteca INAH

las labores del campo, en sus cacerías, para pedir a los muertos y, de la misma manera, para dar gracias por la cosecha levantada. Danzando y bebiendo tesgüino expresan todos sus deseos a los dioses”. Un tarahumara le dijo: “Pedimos con la danza y con la jícara.”²⁷

Lo que sigue es el texto de uno de los cantos del *rutuburi*.²⁸

El agua está cerca;
La neblina está sobre la montaña y sobre la mesa.
El azulejado canta y revolotea en los árboles y
el carpintero macho va llegando al llano,
donde la nube se va alzando.
El vencejo hace sus movimientos en el aire de la tarde;
El agua está al alcance de la mano.
Cuando el vencejo se lanza con rapidez en el aire silba y zumba.
La ardilla azul sube al árbol y chifla.
Las plantas crecen y madurarán la fruta,
y cuando está madura se cae al suelo.
Se cae de tan madura que está.
Las flores se levantan moviéndose en el viento.
El guajolote hace la rueda y el águila grita,
de suerte que pronto comenzarán las aguas.

El *rutuburi*, dice Lumholtz, fue enseñado a los tarahumaras por el guajolote y el *yúmari* por el venado. Algunos versos de los cantos del *yúmari* expresan que el grillo quiere bailar, que la rana quiere bailar y brincar, que la garza azul

²⁶ Ídem, p. 326.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Recopilación y traducción de Lumholtz.

quiere pescar, que la lechuza está bailando, lo mismo que la tórtola, y la zorra gris aúlla.²⁹

El *jículi* por su parte es cacto, poder, deidad, medicina, hermano, autoridad, alivio, alimento, ley, fiesta, danza y canto, un motivo más de unidad de los tarahumaras. Lumholtz describe con lujo de detalles sus impresiones al conocer esta planta prodigiosa como uno de los núcleos del saber, de la religiosidad, del misticismo y de los lazos sociales entre los integrantes de este pueblo:

Consiste principalmente la fiesta del *jículi* en bailar y luego en comer y beber tan pronto como se ha hecho a los dioses la ofrenda de provisiones y *tesgüino*. La ceremonia no tiene lugar en el patio común, frente a la habitación, sino en uno especial que al efecto se escombra y barre cuidadosamente [...] El dueño de la casa donde tiene lugar la fiesta entrega a las dos o tres mujeres designadas para ayudar al sacerdote algunas plantas, siendo suficientes una docena o dos para una reunión ordinaria [...] Muelen en el metate las biznagas con agua y luego toman parte en la danza. Deben lavarse cuidadosamente las manos antes de tocar las plantas, y mientras las muelen, un individuo sostiene una *jícara* para recoger cualquier gota que resbale del metate y así evitar que se pierda la menor partícula del precioso líquido [...] Los hombres llevan cobise blancas con las que permanecen cubiertos toda la noche hasta el mentón, pero no se ponen huaraches. Bailan también los ayudantes una danza que consiste en una marcha peculiar que efectúan con rapidez y saltando a pasos, moviéndose de puntillas como si fuesen a encontrarse y haciendo rápidos y bruscos meneos sin dar la vuelta.³⁰

²⁹ *Ibidem*, p. 334.

³⁰ *Ibidem*, p. 360.

Los tarahumaras le contaron al antropólogo que los cantos narran cómo llega el *jículi* con sus sonajas y su vara de mando para curar y proteger al pueblo y para prodigarles una “bonita” borrachera. Es por esto que se derrama licor junto a una cruz que preside la fiesta; el indio que lo hace con una *jícara*, da tres vueltas rápidas alrededor del fuego ofrecidas al sacerdote y otra para los demás que ahí están reunidos.

Lumholtz corrobora que los pueblos de la amplia región poseen costumbres, adquieren conocimientos y practican ciertas técnicas que de algún modo se encuentran entrelazadas unas con otras; el *jículi* es uno de los mejores ejemplos, pues descubre el investigador que su uso se extiende por diversos pueblos, diferentes lingüísticamente y a veces con costumbres confrontadas; es así que cuando lo encuentra entre los huicholes, le dedica un tiempo a la observación, el análisis y la descripción similar al empleado con los tarahumaras. Descubre que los huicholes establecen una estrecha relación al *jículi* o *peyote* con el venado y el maíz, por ello, les da lo mismo tomar *jículi* que caldo de venado, ambos les dan la confianza de que el maíz se dará bien;³¹ además, se percata de que la recolección y las ceremonias en su honor tienen mucho en común.

Los huicholes le confiaron que fue en forma de gigantesco ciervo como se presentó el primer *jículi* a los antepasados y que en las huellas que dejaba a su paso fueron naciendo pequeños *peyotes*. De las danzas de esta fiesta entre los huicholes, el antropólogo proporciona, entre otros, los siguientes detalles:

No es continua. Se interrumpe de cuando en cuando y los lugares en que se comienza y se acaba están siempre ubicados a la derecha de los sacerdotes. Dos hombres y sus mujeres la dirigen, mejor vestidos que los demás y dando vueltas y vueltas durante la danza. Este fue el baile huichol más interesante que pre-

³¹ *El México desconocido*, op. cit., p. 266.

sencié y no me cansaba de ver los estrambóticos movimientos, no obstante que el viento soplabla con fuerza envolviendo a los danzantes en nubes de polvo y haciendo muy desagradable la estancia. A veces parecía como que se ahogaba la voz del chamán bajo la masa de partículas de tierra que llenaban el aire y cubrían las caras de los tres hombres. Mas ellos permanecían quietos como estatuas, con excepción del cantor, que de vez en cuando escupía la tierra que le entraba en la boca, bebía un trago de agua de jículi y proseguía su canto.³²

Las descripciones de Lumholtz son abundantes y están plagadas de referencias, parece que absorbía con todos sus sentidos y su intuición esas atmósferas llenas de emociones, personajes y misterios. En muchas ocasiones da cuenta de detalles curiosos que desatan en él mismo la polémica y lo conducen a reflexiones profundas sobre tópicos que tienen que ver con la religión, la política, la filosofía, las relaciones humanas, las ciencias naturales. Evidentemente observó más allá de sus propios propósitos; sus relatos dan cuenta no sólo de la experiencia científica, sino de la de él mismo, pues en sus reflexiones e interpretaciones se traslucen sus anhelos, sus fobias, sus prejuicios, sus valores, conforme descubre un complejo país pluriétnico, desmembrado, injusto, desconocido de sí mismo y lleno de alianzas, intereses y complicidades, atrapado en el progreso porfiriano, pero además hermoso y pleno de recursos y culturas.

Las grabaciones realizadas por Lumholtz son de incalculable valor por tres motivos primordiales: sus contenidos son una importante muestra de dos culturas de profunda raigambre amerindia del noroeste del país, tienen el privilegio de ser las primeras en todo género de música o expresiones orales realizadas en territorio nacional, y forman parte de un proyecto innovador que propone el ejercicio de la antropología con base en un método de estricto rigor científico.

³² *Ibidem*, p. 275.

Aprender a escuchar. La aparición de las grabaciones en la música mexicana

Eduardo Contreras Soto*

Cuántas preguntas me provoca siempre la audición de las grabaciones más antiguas, en especial las de música mexicana. Tantas cosas que quisiera saber sobre cómo oían nuestros tatarabuelos, para quienes fue la novedad más absoluta eso de poder escucharse ellos mismos, o escuchar a otros, en un objeto tan extravagante como un cilindro revestido de cera o un disco de acetato de celulosa en aparatos que hoy nos parecen la cosa más tosca y rudimentaria pero que, entre 1878 y 1925, constituían la innovación tecnológica más apantalladora.

Saber exactamente cómo escuchaban ellos entonces nunca podré, pues yo no estaba allí. Pero, sin duda, oír grabaciones debió de ser una experiencia que transformó las percepciones auditivas de los tatarabuelos, su actitud de escuchas de la música, sus nociones mismas de este arte, de su producción, su ejecución, su recepción y su difusión. Tan sólo pienso en que, cuando empezaron a existir grabaciones disponibles en los comercios, una gran parte de la población mexicana era capaz de tocar algún instrumento musical y hasta de leer partituras, gracias a

* Estudió Teatro y Letras Clásicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha publicado libros de teatro y cuento, además de numerosos artículos en diversas revistas. Es investigador titular del Cenidim, donde se ha especializado en la música mexicana de concierto de la primera mitad del siglo xx.

lo cual podían proveerse de su propia música en sus entretenimientos domésticos y tener una actitud más despierta y crítica ante el desempeño de los profesionales del sonido en sus presentaciones públicas. Hoy, en el momento en que escribo estas líneas yo, que no toco instrumento alguno ni leo música, me pregunto cuántos mexicanos conforman conmigo la abrumadora mayoría que ya se ha distanciado así de la creación musical en el momento vivo, pasando a la condición de pasivos receptores de lo creado, ejecutado y grabado por otros, eso sí, mediante tecnologías que nos permiten escuchar con una claridad, una calidad y una calidez impensables para nuestros tatarabuelos, quienes sí podían crear la música que oían en el cilindro del fonógrafo o en el disco del gramófono...

¿Qué pasaba por la mente de Julio Ituarte cuando compuso su habanera *El amor es la vida*? El compositor, muerto en 1905, ¿habrá alcanzado a presenciar la grabación de esta pieza suya a manos del Quinteto Jordá, realizada ese mismo año? ¿O quizás el Quinteto la grabó precisamente como un testimonio de homenaje a un amigo y colega recién fallecido? ¿Dónde habrán instalado los agentes de Thomas Alva Edison los aparatosos y primitivos conos con que se grabó esta pieza en México? ¿Cómo se habrán dispuesto los músicos para que el delicado sonido de un cuarteto de cuerdas, con la compañía de un piano, pudiera dejar un registro audible en el surco del cilindro impresionado por la enconada vibración? ¿Cuán diferentes se habrán sentido de sus ambientes sonoros habituales los integrantes del Quinteto, comenzando por el propio Luis G. Jordá, quien por entonces estaba triunfando en la farándula con su revista *Chin Chun Chan*? ¿O el primer violín, José Rocabrana, quien había tenido trato con Enrique Granados antes de dejar su ibérica tierra para realizar la mayor parte de su carrera en México, donde vivió lo suficiente para presenciar la Revolución, ver resurgir la Universidad Nacional y participar de la fundación de la Orquesta Sinfónica en 1936? ¿Habrán tenido tiempo y paciencia Jordá y Rocabrana para volver a escuchar sus cilindros en sus vejezes, cuando ya se podía grabar en matrices mucho más fieles?

¿Y en qué pensaban Justo Villa y Cristóbal Figueroa después de que se les había sacado de sus llanos jaliscienses para tocar ante los catrines de la ciudad de México, quienes apenas sabían qué era esa música exótica de su propia tierra llamada “sones de mariachi”? ¿Les habrá dado lo mismo a los integrantes del Cuarteto Coculense tocar para una larga fiesta del santo patrono, allá en Cocula, que para un emperifollado salón porfiriano de la flamante colonia Roma de la capital de la República o bien para los conos de la Edison en aquella primavera de 1908 en que lo hicieron? ¿Habrán conocido a don Gaspar Vargas, quien por entonces tenía 10 años de haber fundado un mariachi cuyo futuro nadie —ni él mismo— podían imaginar? ¿Le habrán contado los coculenses al tecalitleco de sus aventuras en la ciudad de México incluyendo las fonográficas? ¿Quién habrá elegido los sones que habían de grabarse, los músicos o los ingenieros de sonido —bien podemos llamarles ya así— si la ejecución de cualquier son puede durar lo que duren las ganas, la memoria y la imaginación de los músicos, así como el interés de los bailarines o los escuchas? ¿Qué cara habrán puesto los coculenses cuando les dijeron que no podían tocar más de cuatro minutos seguidos por causa de la limitación natural del cilindro de cera? ¿Con qué criterio habrán elegido las coplas de *El periquito* que al final se quedaron grabadas para siempre en ese débil surco del cilindro y que desde entonces han podido escuchar, sin la presencia de los músicos, los agentes de Edison, don Gaspar Vargas, mis tatarabuelos, ustedes y yo?

Y fuera de México, en aquellos bélicos años revolucionarios, cuando seguía habiendo vida cotidiana en medio de la refriega intermitente de la bola, y por ende música, dentro y fuera del país ¿cómo tomaba una empresa organizada, con sus criterios comerciales definidos con claridad, la experiencia de grabar lo que se tenía por música mexicana para venderla y difundirla más allá de los ríos Bravo y Suchiate, más allá de Veracruz y Cozumel, de Ensenada y de Acapulco? ¿Habría alguna idea especial en la mente de los integrantes de la Banda Columbia cuando registraron, allá por los años 1919 o 1920, una versión más del *Cielito lindo* en alguna

sesión rutinaria de grabaciones? ¿Cuántas versiones no habría ya para entonces de una pieza tan popular, cuántas no ha seguido habiendo? ¿El arreglista o el director de la banda, que quizá fueran el mismo personaje, tenía alguna idea que asociara esta pieza con México o acaso con España y por ello la dotación instrumental de esta versión incluyó unas castizas castañuelas que ninguna banda mexicana habría incluido ni entonces ni ahora? ¿Para los músicos de esta banda daba lo mismo tocar ante conos huecos que en los salones de baile, que en los teatros, que en los kioscos de alguna plaza? ¿Cuánto confiaron los ingenieros de la Columbia en que las sutilezas del arreglo se escucharían frente a esos conos que, cada vez más, parecían rústicos porque faltaban todavía unos cinco años para que fuera viable la grabación eléctrica mediante los primeros micrófonos? ¿Quién podía imaginar entre los músicos de la banda, entre los ingenieros, entre los agentes vendedores de discos de 78 revoluciones por minuto –más o menos revoluciones–, si esta tecnología de platos de laca con un largo surco enrollado y rozable por un alfiler sería duradera o si un día pasaría a la historia como ya estaban pasando los cilindros de Edison en los días en que se grababa *Cielito lindo*?

¿Cuánto pesaba un éxito de la escena mexicana en los gramófonos de Nueva York al término de los años combativos de la Revolución? O bien, ¿cuánto confiaban los empresarios de la disquera Victor en que contaban con un público consumidor cautivo en México como para producir, desde Estados Unidos, la música que esos sus vecinos iban a comprar, a escuchar, a disfrutar, a repetir, a conservar y heredar? ¿Qué imágenes llenaban la mente de Eduardo Vigil y Robles aquel primero de septiembre de 1921 en que se puso a grabar una de sus composiciones más celebradas y reconocidas, verdadera tonada de moda entonces: *Pompas*? ¿Cómo vinculaba el hijo del ilustre historiador y director de la Biblioteca Nacional sus labores de director artístico de la Victor para el mercado hispanoamericano con sus actividades de músico del taquillero teatro de revista, precisamente el lugar desde el cual María Conesa había logrado que miles repi-

tieran, dos años antes de esta grabación, aquello de “Pompas ricas de colores, / de matices seductores, / del amor las pompas son...”? ¿Acaso Vigil y Robles concebía ya la idea de que las grabaciones podían extender la promoción y difusión de sus éxitos teatrales, aunque fuera mediante una versión de su pieza sin el texto cantado y con un arreglo quizá diferente al que sonaba en el foso de la orquesta teatral para ajustarse a la cruel realidad de los limitados conos? ¿Qué cara pondría don Eduardo cuando alguien le hiciera oír su propio disco, con el célebre perrito en el marbete, en algún aparato que le recordara su trabajo cotidiano, con la añadidura de ese ruido característico de la aguja contra surco que acompañó la audición de la música por lo menos durante un siglo?

Tantas preguntas. Y yo, que no conocí ya no digamos a mis tatarabuelos, pero ni siquiera a mis cuatro abuelos, no puedo más que imaginar cómo recibieron todos ellos estas novedades del arte y la tecnología, cómo tuvieron que descubrir una nueva manera de oír lo grabado por otros, cómo fueron aprendiendo a escuchar...

El arte musical 1904-1914, publicación mensual de transición entre el Porfiriato y la Revolución

Fernando Carrasco Vázquez*

En 1890 Aurelio Cadena y Marín publicó un *Plano geográfico, mercantil y político del estado de Tamaulipas*.¹ En las listas de diputados por el Estado de Guerrero que en diciembre de 1901 reformaron la fracción VI del artículo 72 y el artículo 125 de la constitución vigente en ese momento se encontraban: Adolfo Fenochio, Ramón González Cosío y Aurelio Cadena y Marín.²

El 13 de septiembre de 1907 el Gobierno de Porfirio Díaz anunció el contrato celebrado entre el C. Lic. Olegario Molina, Secretario de Estado y de Fomento, Colonización e Industria, en representación del Ejecutivo de la Unión, y el Sr. Aurelio Cadena y Marín para la explotación del guano en las Islas Aguada o Puerto Real, Cayo Chelem, Sabancuy, Holbox, Sisal, Xamachtun, Techal, Temalcab, Triángulos y Blanca, en el Golfo de México por un lapso de 10 años.³

* Coordinador de Investigación del Cenidim-INBA.

¹ Ver *Mapas y planos antiguos de Tamaulipas*, Tamaulipas, Comunicación y Ediciones Tlacuilo SA de CV, Instituto Tamaulipeco de Cultura, 1990.

² *Recopilación de leyes, decretos y providencias de los Poderes Legislativo y Ejecutivo de la Unión: formada por la redacción del Diario Oficial*, tomo LXXII, México, Imprenta del Gobierno Federal, 1902, p. 1196.

³ *Recopilación de leyes, decretos y providencias de los Poderes Legislativo y Ejecutivo de la Unión: formada por la redacción del Diario Oficial*, tomo LXXXIII, México, Imprenta del Gobierno Federal, 1908, pp. 779-781.

Por causas desconocidas el contrato se rescindió al poco tiempo, como lo hace saber Gabriel Aarón Macías Zapata,⁴ pero por esas fechas seguía anunciándose su gran almacén de muebles americanos de Cadena y Marín.⁵

Como se puede observar, este personaje, que lo mismo se desempeñaba como editor de planos, diputado por Guerrero, efímero explotador de guano y comerciante de muebles americanos, fue el editor fundador, en 1904, de *El arte musical: revista social ilustrada*. Esta publicación constituye un rico tesoro documental pues a lo largo de casi 10 años de existencia lo mismo brindaba notas sociales en las que la música era el eje central, sabrosas crónicas de conciertos a los que asistía lo más granado de la sociedad, así como otros eventos sociales, consejos para madres, pequeñas poesías o, por otra parte, la consignación de visitas de afamados músicos.

Entre el material gráfico que presentaba, podemos encontrar algunos retratos que, sin duda alguna, ahora constituyen un material invaluable y por si esto fuera poco, una cantidad muy significativa de música impresa. Es tal el valor de esta publicación que resulta incomprensible que no podamos contar con la colección completa en ningún sitio.

Es gracias a un acercamiento a esta publicación mediante los dispersos ejemplares factibles de encontrar en la Hemeroteca Nacional, la Biblioteca de las Artes, así como en diversas colecciones particulares, que podemos recrear una pequeña historia sobre esta revista.

Breve historia

En los primeros números se señala como editor propietario al señor Aurelio Cadena Marín, persona a quien —mencionaba un ejemplar de la época— debía dirigirse

⁴ Gabriel Aarón Macías Zapata, *El vacío imaginario: geopolítica de la ocupación territorial*, México, vol. 2002, p. 127.

⁵ *El arte musical: revista social ilustrada*, México, noviembre de 1906, contraportada, sin número de página.

toda la correspondencia relacionada con la publicación. El domicilio señalado era Puento de San Francisco Núm. 12, mismo domicilio que sus almacenes. El costo de la publicación mensual era de 45 centavos y el de la suscripción, dentro y fuera de la capital, era de \$2.70 por semestre. Los números sueltos tenían un costo de 60 centavos y los atrasados de un peso. La suscripción en el extranjero tenía un costo de 2.10 oro por semestre. Estos precios se fueron incrementando con el paso del tiempo.

Para 1906 se le da crédito como director musical a Luis G. Jordá (1869-1951). Poco hay que agregar sobre este músico barcelonés que no se haya dicho ya. Su nombre completo era Luis Gonzaga Jordá i Rosell, llegó a México en 1899 y regresó a su natal Barcelona en 1915. De él sobrevive mucha música en ambos lados del Atlántico y existen, además, grabaciones con el célebre quinteto Jordá, en el que participaron: José Rocabrana y Guillermo Gómez, violines, Guillermo Ferrer, violonchelo, Luis Mas, armonio y el propio Jordá al piano.

Poca gente sabe que su *Cantata de la Independencia* fue la ganadora de un concurso convocado, por Justo Sierra a instancias de Porfirio Díaz, para conmemorar el centenario de la independencia; en la publicación incluso se reproducía la primera página manuscrita de esta partitura ahora inconseguible,⁶ sin embargo, todos recuerdan a Jordá por su celeberrima revista musical *Chin Chun Chan*, escrita con la colaboración de Rafael Medina y José F. Elizondo, y por su mazurka *Elodia*, pieza infaltable en cualquier concierto de música de salón.

En 1907 se dan tres cambios importantes en la publicación: se señala como editor propietario a la casa Otto y Arzoz y como director a Manuel Larrañaga y Portugal, finalmente el título cambia a *El arte: revista musical y literaria*. No obstante, el formato y la estructura general siguen siendo las mismas,⁷ pero ahora

⁶ *El arte: revista musical y literaria*, México, octubre de 1912, p. 108.

⁷ Jesús C. Romero, *El periodismo musical mexicano en el siglo xx*, México, Carnet musical, vol. VIII, núm. 3, p. 141.

indicando a Aurelio Cadena y Marín como el fundador y dándole crédito todavía a Jordá en la parte musical. Es curioso hacer notar que en ese mismo año en que Cadena y Marín se desprende de la revista, es en el que comienza su efímera aventura como explotador de guano.

Por supuesto en ese momento la casa Otto y Arzoz tenía un gran prestigio como empresa editora de música y de venta de instrumentos musicales. Propiedad del español don Pantaleón Arzoz y de un empresario alemán llamado Berthold Otto, la firma utiliza a la publicación, como es lógico, para promocionar sus almacenes de música y sus ediciones.

Manuel Larrañaga y Portugal (1868-1919) pertenecía al ámbito literario y fue, además de director de *El arte: revista musical y literaria*, redactor de *El Mundo Ilustrado* y de la *Revista de la Instrucción Pública Mexicana*. Amado Nervo le dedicó una de sus semblanzas en *El Nacional*,⁸ de ello se infiere que el título de la publicación hubiese cambiado. A partir de estos números destaca una larga lista de colaboradores, además del propio Larrañaga: José Rivas, Gustavo E. Campa, Carlos J. Meneses, Roberto F. Marín, Ernesto Elorduy, Rafael J. Tello, Miguel Lerdo de Tejada, Pedro Valdés Fraga, en lo musical, y José López Portillo y Rojas, Luis González Obregón, Juan de Dios Peza, Juan B. Delgado, Heriberto Frías y Juan Palacios, en lo literario. Sin duda una lista excepcional; sin embargo, en muchas ocasiones es difícil determinar, debido a la abundancia de pseudónimos, quienes realmente colaboraban y quiénes sólo proporcionaron su nombre como aval de la publicación, situación que se presenta aun en muchas publicaciones de la actualidad.

En 1910 es nombrado director musical de la publicación Eduardo Gariel García (1860-1923) autor, en 1896, del famoso libro *Causas de la decadencia del arte musical mexicano*, obra que constituye su particular diagnóstico de la

⁸ Ciro B. Ceballos, *Panorama mexicano 1890-1910 (memorias)*, México, UNAM, 2006, p. 93.

educación musical en el país y cuya finalidad era que el autor fuera tomado en cuenta en la reestructuración educativa de ese momento, con la que se pretendía renovar la dirección del Conservatorio Nacional de Música de México. Fungió como director de la revista entre 1910 y 1911, después parte a Saltillo para posteriormente viajar a Estados Unidos en 1915 y a Europa en 1916. Pudo por fin acceder a la dirección del Conservatorio Nacional de Música en 1917, puesto que desempeñó hasta 1920.

A partir de 1912 es probable que *El arte: revista musical y literaria*, fuera dirigida –aunque no se señala en ningún lado– por un enigmático personaje llamado Mariano Ciruelos Asin. De él poseemos muy poca información pues sólo sabemos que era español y colombófilo.⁹ Por lo que se advierte en los últimos números, se encargaba prácticamente de toda la revista pues escribía crónicas, publicaba su música y además se autopromocionaba como inventor de un *Sistema especial de enseñanza gráfica musical*, el cual recomendaban entre otros Manuel M. Ponce y Vicente Mañas.

Las imágenes de la publicación

Acerca de las imágenes que ilustraban la publicación puede enumerarse una larga lista de materiales gráficos de gran valor; es importante citar algunos ejemplos. En el número del mes de septiembre de 1904 puede observarse uno de los últimos retratos que se le hicieron a Julio Ituarte antes de su muerte.

En el ejemplar de agosto de 1905 puede verse un retrato del afamado guitarrista Octaviano Yáñez pulsando una guitarra de siete cuerdas; en el de diciembre de 1911 dos retratos llaman particularmente la atención, el de la virtuosa española del arpa Esmeralda Cervantes (cuyo nombre real era Clotilde Cerdá y Bosch) y el del célebre Capitán Voyer, que fue un notable pianista francés

⁹ *La vanguardia*, Barcelona, 28 de abril de 1905, p. 2.

experto ejecutante de una única obra: el *Concertstück*, op. 79, de Karl Maria von Weber, pieza que tocaba por todo el mundo, incluso en la inauguración del Teatro Nacional Sucre de Bolivia en 1886.¹⁰

En el número de septiembre de 1912 podemos ver el retrato del italiano Eduardo Gabrielli, uno de los tantos músicos extranjeros que se acercaron en nuestro país a finales del siglo XIX y principios del XX, y de quién además se brindaba un excelente perfil biográfico.

Retratos de Oscar J. Braniff, Alberto Amaya, Elena Padilla, Ricardo Castro y de toda una pléyade de autores se suceden uno tras otro; sólo por este solo hecho la publicación tiene ya un gran valor, pero si a ello le agregamos la parte musical, el valor se duplica.

Sobre el contenido musical

Ante la imposibilidad de afirmar con toda precisión que siempre fue así, dado que sólo conocemos un número limitado de ejemplares, en todos los hasta ahora consultados se puede observar la misma distribución interna: doce páginas de texto, ilustraciones y anuncios, y doce de música impresa. Es aquí donde encontramos uno de los grandes tesoros, ya que esas partituras nos permiten conjeturar acerca de los gustos musicales de quienes tenían acceso a la publicación durante este periodo de transición entre el Porfiriato y la Revolución.

Entre el material musical se buscaba intercalar obras ampliamente conocidas, como *Para Elisa*, de Beethoven, *O sole mío*, de Giovanni Capurro y Eduardo di Capua o fragmentos de arias de Puccini, con las de otros autores, en su mayoría nacionales, que en muchas ocasiones eran dedicadas para uso exclusivo de la publicación.

¹⁰ Ver la página web de la Fundación Teatro Nacional de Sucre: <http://www.teatrosucre.com/teatroSucre/historia.php?pag=2>, consultado el 8/04/2010.

Vale la pena detenerse en algunos de estos últimos ejemplos. En primera instancia, una *Gavota* de Ángela Salazar (ejemplo musical 1) de especial relevancia, ya que fue la obra ganadora de un concurso convocado por la propia publicación. Sobre esta compositora poseemos muy poca información, sólo se sabe que fue discípula de Benigno de la Torre y que radicó en Guadalajara,¹¹ además de otro dato aportado por Juan S. Garrido, quien nos habla de que en 1911 “la compositora se anotó un éxito con la danza para piano *Armoniosa*.”¹² El jurado del certamen, del que la revista da los pormenores, fue: Luis G. Jordá, Rafael J. Tello y Julio Ituarte. Para este concurso se enviaron 43 piezas y la ganadora fue una *Gavota* firmada con el pseudónimo de *Galena* que resultó ser la señorita Ángela Salazar.

Enumerado entre los colaboradores, Roberto F. Marín fue un conocido barítono de la época que incursionaba también en el ámbito de la composición musical. Se sabe poco sobre su trayectoria, aunque recientes investigaciones personales me han llevado a ubicar su muerte a fines de 1915 en Estados Unidos. De él encontramos dos ejemplos por demás interesantes: *Dos danzas de salón* para piano (ejemplo musical 2) y la melodía para canto y piano *Fior di siepe*, con textos de Sichietti (*sic*). En la lista de recompensas de la Exposición Universal de París de 1900¹³ se menciona como uno de los ganadores a Roberto Fernández Marín; seguramente se trata de este mismo autor, quien decidió colocar sólo la inicial de su primer apellido en su nombre artístico. Pese a su escasa producción, lo encontramos premiado no sólo en París, sino también, en 1905, en un concurso de música vocal y en el Concurso del Centenario de la Independencia, en el que fueron jurados: Julián Carrillo, Velino Preza, José Guadalupe Velázquez, Rafael J. Tello y José Rocabrana.

¹¹ Lucero Enríquez, *Alfredo Carrasco, mis recuerdos*, México, UNAM, p. 190.

¹² Juan S. Garrido, *Historia de la música popular mexicana*, México, Extemporáneos, 1974, p. 35.

¹³ *Lista de las recompensas obtenidas por los expositores mexicanos en la Exposición Universal de París de 1900*, México, Oficina tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1901, pp. 14-15.

De Carlos Samaniego, autor poblano también laureado en la Exposición Universal de París de 1900 “y en la de St. Louis Missouri de 1904”, según refiere el encabezado de *Brisas mexicanas*, encontramos en una edición posterior un *intermezzo* para voz y piano de su ópera *Netzahualcóyotl*.

De nuestros músicos más afamados también hay obras: Gustavo Campa y Ricardo Castro publicaron en *El arte...* muestras de su trabajo. Del primero encontramos una pequeña *Gavota* y del segundo un hermoso *Scherzino*, ambas obras para piano y de excelente factura.

Del ilustre Melesio Morales existe el muy interesante ejemplo de un *Ave María* construido a partir del primer movimiento, *Adagio*, de la famosa sonata para piano núm. 14, op. 27 en Do menor *Quasi una fantasía*, de Beethoven, mejor conocida como *Claro de luna*. Morales utiliza la parte del piano como base para crear una melodía para *mezzosoprano* acompañándola, además, por un violín y un violonchelo. Es a todas luces un intento similar al que hiciera Charles Gounod al crear su célebre *Ave María* basándose en el prelude en Do mayor del primer volumen del *Clave bien temperado* de J. S. Bach, claro, desafortunadamente sin el mismo éxito.

Luis G. Jordá publicó diversas obras a lo largo de la existencia de la revista; de ellas podemos destacar un arreglo a cuatro voces del *Himno nacional mexicano* o el *Sonecito zapoteca*, de la zarzuela F.I.A.T., con textos de Elizondo y Medina.

Por último, de la larga lista de compositores que participaron en la publicación, algunos de ellos aún por ser revalorados, uno de los más socorridos fue Vicente Mañas compositor y pianista español, maestro fugaz de Manuel M. Ponce y quien radicó en México por más de 18 años. De él podemos citar su *Barcarolle*, la *Danza oriental*, *Brisas de España*, *Polca-Polichinesca* y *Viva España*, entre otras, obras que resultan agradables y de no mucha dificultad técnica. Mañas, junto con Oscar Braniff y Roberto F. Marín, fueron algunos de los ganadores del concurso del centenario que convocó el gobierno de Porfirio Díaz y de cuyos

resultados¹⁴ dio cuenta oportuna *El arte: revista musical y literaria*; desafortunadamente para ellos, la premiación y el concierto anunciados en la revista jamás se llevaron a cabo.

La decadencia de la publicación puede observarse al lado de la propia decadencia del porfiriato; los últimos ejemplares, en los que prolifera música de no muy buena factura y en los que el citado Ciruelos Asin no supo mantener la calidad, marcan el ocaso de esta revista, que no pudo sobrevivir a los nuevos tiempos. El último número apareció en julio de 1914.

Esperemos que este breve esbozo sirva para crear conciencia acerca de la importancia de esta publicación y en el futuro se haga un esfuerzo por recuperar los 115 números que integran la colección completa, ya que constituye un importante patrimonio documental y musical del periodo de transición entre el porfiriato y los inicios de la revolución. Sirva este juicio como contraste a lo expresado por Jesús C. Romero quien afirmaba que la publicación “tenía musicalmente muy poco valimento”.¹⁵

¹⁴ *El arte: revista musical y literaria*, op. cit., p. 127.

¹⁵ Jesús C. Romero, op. cit., p. 142.

¿Música sacra en el México revolucionario?

Lorena Díaz Núñez*

Hay temas que merece la pena hilvanar, por extraños que parezcan. Si recordamos el anticlericalismo que caracterizó a los tiempos de la Revolución Mexicana, difícilmente pensaríamos en arte sacro. Acaso *a priori* diríamos: “Imposible, la gesta revolucionaria y la vida musical sacra son como el agua y el aceite, incompatibles. Impensable su relación. Imposible su convergencia.” Sin embargo, una nueva lectura de las fuentes nos lleva a comentar algo distinto.

Las vicisitudes revolucionarias y la vida musical sacra en el México de aquella época, por casualidad, van de la mano. Lo digo de otro modo. En el México revolucionario, además de corridos, sones y otros géneros, también se escuchó música sacra. ¿Pero cuál?, ¿a qué nos referimos? Dicen los documentos pontificios que esa música abarca varios géneros que participan en la liturgia: el canto gregoriano y la polifonía vocal (sin acompañamiento instrumental), la música moderna (a varias voces con o sin acompañamiento) y la música para órgano (sin canto), así como dos géneros no litúrgicos: el canto popular religioso (que ocasionalmente se empleaba en algunos actos litúrgicos) y la música religiosa (que expresa piedad pero

* Investigadora del Cenidim-INBA.

que no está compuesta para rendir culto a Dios).¹ Es decir, géneros cuya creación tuvo características y fines específicos.

En teoría, la música sacra a la que hacen referencia los documentos formaba parte de la vida cotidiana de los católicos que participaban en los servicios religiosos; sin embargo, casualmente atravesaba por un periodo de crisis, como en crisis vivía todo el país. Debo decir que por distintos motivos, dicha música, desde siglos atrás y periódicamente, se veía envuelta en conflictos. En nuestra historia, la novohispana vivió un esplendor que no se ha vuelto a escuchar. Cabe señalar que para apegarse a la documentación específica es necesario disponer de repertorios indicados por la Iglesia, música de alta calidad y compositores que la escriban, intérpretes capacitados para abordar correctamente los géneros, maestros de capilla calificados, instrumentos musicales convenientes, feligresía dispuesta y una jerarquía comprometida. Obviamente, no siempre se han presentado reunidos todos estos factores.

Así, en el naciente siglo xx, la música sacra formaba parte de la nueva cultura por construir y junto con los valores y los gustos, estuvo presente en el proceso de transformación del México revolucionario.

El siglo xx

El siglo había comenzado con un aire de cambio: Pío x promulgó en 1903 la Instrucción acerca de la música sagrada *Tra le sollecitudini*² que tuvo el carácter de un código jurídico y es conocida como el *Motu proprio*. Fue escrita para

¹ En la *Instrucción sobre la música sagrada y la sagrada liturgia*, de Pío xii (1958) se recopilaron las ideas fundamentales contenidas en documentos anteriores.

² Reproducido en *Schola Cantorum*, año xii, núm. 1, enero de 1950, pp. 11-15. Fue el primer documento sobre música sacra del siglo xx y la base de los posteriores hasta el Concilio Vaticano II de Juan xxiii y Paulo vi (1962-1965). Los documentos pontificios hablaron de reformar, reivindicar, restaurar, restablecer y renovar.

corregir el rumbo musical en la liturgia y para normar su práctica, pues era muy utilizada la “música teatral” o la “música intrusa” — como llamaban en la época a la destinada a otros recintos — que estaba relacionada con la ópera y la “música de salón”. Otra señal de su decadencia al finalizar el siglo xix fue el abandono paulatino del órgano.⁴ Al respecto, Gustavo E. Campa escribió en “La música religiosa en México”:

No han desaparecido los *solos* instrumentales ni las *fermatas* vocales del más florido estilo, ni las cavatinas rossinianas, ni las improvisaciones sobre motivos de *Lucrezia* o *Traviata*. Todo ello existe en nuestros templos y, a mayor abundamiento, en algunos de nuestros principales templos. Hemos escuchado recientemente — dicho sea en nuestro apoyo — en uno de los santuarios más favorecidos, la ejecución coreada por los fieles, del concertante de *Trovador* metamorfoseado en irrespetuosas *Letanías!* (*sic*) En otro, de cuyo nombre no queremos acordarnos, tuvimos el placer de escuchar el *Intermezzo* de *Cavallería rusticana* místicamente transformado en extática *Elevación*, ¡y no una, sino muchas ocasiones, el episodio más tierno del Santo Sacrificio comentado con los marciales acordes de nuestro Himno Nacional!⁵

Frente a semejante panorama, por cierto, similar al de muchos otros países, el *Motu proprio* fue aprobado en México por el episcopado nacional y fue obligato-

³ Francisco de P. Andrés, “Nuestra música de iglesia: su degeneración y restauración” [1897], en *Schola Cantorum*, año xii, número 3, marzo de 1950, p. 39.

⁴ El órgano es el instrumento litúrgico por excelencia con el que se gestaron las primeras formas específicamente instrumentales (el *ricercar*, el tiento, la tocata).

⁵ Gustavo E. Campa, “La música religiosa en México”, en *Artículos y críticas musicales*, México, Wagner y Levien, 1902, pp. 33-34.

rio en todas sus partes. Así podemos leerlo en la “Carta pastoral colectiva sobre la música sagrada”, del 12 de febrero de 1904.⁶

La materia es de la mayor importancia, porque las funciones sagradas son un medio efficacísimo para conservar y aumentar la piedad de los fieles [...] siempre que en dichas funciones todo respire recogimiento y piedad. Mas los abusos que en materia de canto y música debemos, por desgracia, lamentar en nuestros templos [...] habían llegado a dar a las funciones sagradas un carácter de concierto musical y, por desgracia, no del mejor estilo; de suerte que el criterio de los fieles, y aun del clero, anduviera muy errado; pues que muy común es creer que no puede haber función solemne, si no hay orquesta y cantos excesivamente largos con sabor teatral, siendo así que la mayor religiosidad y seriedad han de caracterizar siempre las funciones de Iglesia [...]

Todos, pues, como fieles hijos de la Iglesia, tenemos que someternos con gusto a lo mandado, dejando a un lado nuestras ideas, preocupaciones o gustos particulares, y ayudando cada uno en lo que le toca a lograr esa saludable restauración iniciada por el Sumo Pontífice.⁷

Los documentos mandaban una cosa, pero en 1910 la práctica decía otra. La convulsión política no era propicia para fundar escuelas y coros y mucho menos para componer música sacra moderna y preparar organistas.⁸ Es más, en una economía en crisis como la del México revolucionario la música sacra tuvo un mayor declive. Con todo, el cambio se empezaba a gestar.

⁶ El documento tiene la firma de los arzobispos de México, Michoacán, Guadalajara, Oaxaca, Durango, Linares y Puebla, a las cuales se sumaron ocho obispos.

⁷ “Carta pastoral colectiva sobre la música sagrada”, en *Schola Cantorum*, año VII, junio de 1945, núm. 2, pp. 88-89.

⁸ La música sacra moderna es la compuesta en cada época.

1910

Si aceptamos que 1910 es la fecha simbólica del comienzo de la Revolución Mexicana veremos que coincide con la fecha del nacimiento, en Morelia, de José Ignacio Miguel Julián Bernal Jiménez.⁹ Así, ambas historias compartieron varios acontecimientos, que de manera inimaginable y muy distinta, las fortalecieron. Veamos sólo algunos puntos de entrecruzamiento.

Por evidentes motivos políticos, en 1910 se suspendieron las peregrinaciones a Morelia. Empezaron a realizarse anualmente a partir de 1905, cuando la provincia eclesiástica de Michoacán fue dedicada al Sagrado Corazón de Jesús. Los fieles de todas las regiones del estado, que solían peregrinar anualmente, no pudieron disfrutar en 1910 de las indulgencias plenarias ni de la música que se interpretaba en el majestuoso órgano de la catedral.

Los efectos de la lucha armada, que en México numerosas veces fueron devastadores con los bienes culturales de la Iglesia, no impidieron a los fieles arriesgarse para salvarlos. Precisamente en Morelia, por ejemplo, el gobernador constitucionalista Gertrudis Sánchez ordenó en 1914 la intervención de los bienes de la Iglesia, entre otros, los del Seminario Tridentino y del Colegio de Infantes de la Catedral.¹⁰ Por ello un armonio del Seminario fue rescatado y protegido de su destrucción en la casa de la familia Bernal Jiménez. Gracias a ese acontecimiento Miguel Bernal Jiménez tuvo acceso a un instrumento musical. Con los años, las teclas y el *pedalier* del órgano serían la prolongación de sus extremidades; llegaría a ser el mejor organista de México y compondría el *Retablo medieval: concertino para órgano y orquesta* (1949), que es la única obra

⁹ Para más información sobre el compositor, ver Lorena Díaz Núñez, *Como un eco lejano... La vida de Miguel Bernal Jiménez*, México, Conaculta, INBA, Cenidim, Conservatorio de las Rosas, 2003.

¹⁰ Verónica Oikón Solano, *El constitucionalismo en Michoacán: el periodo de los gobiernos militares (1914-1917)*, México, Conaculta, 1992, pp. 250-251.

orquestral escrita para el órgano como instrumento solista en la historia de la música mexicana. Por cierto, durante años ha sido escuchada incansablemente en la apertura de transmisiones de Radio UNAM. Cabe subrayar que dicho acontecimiento revolucionario no fue la causa del virtuosismo de Miguel Bernal Jiménez, sólo propició su primer contacto con el instrumento, al que en su temprana infancia aprendió a valorar y a proteger.

También en 1914 se organizó el Orfeón de la Liga Eucarística Guadalupeña que muy pronto se transformó sólo en coro infantil para evitar suspicacias políticas y su posible disolución.¹¹ Ese año cambió de nombre por el de Orfeón Pío X, en memoria del pontífice reformador de la música sacra muerto en 1914. Conscientes de que “la unión hace la fuerza”, en Morelia muchos niños cantores se agruparon en el coro. Así, como podemos apreciar, el golpe de Gertrudis Sánchez contra los bienes culturales de la Iglesia contribuyó a robustecer la organización coral.

El repertorio musical novohispano también estuvo en peligro, como lo deja ver una carta escrita en 1916 por Francisco Plancarte, arzobispo de Linares, mediante la cual dona a la Biblioteca Newberry de Chicago un ejemplar del *Graduale dominicale*, fuente invaluable perteneciente a la serie de 13 libros con música impresos en la ciudad de México en el siglo XVI.¹² Dicho repertorio fue, en su mayor parte, sacro debido a que la Iglesia fue, prácticamente, la única institución que resguardó en sus archivos la música escrita de entonces y la proveniente de España durante el virreinato.

¹¹ José María Villaseñor, *La Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia: un experimento de treinta y dos años, 1914-1921-1946*, Morelia, 1946, p. 12.

¹² Ver Robert Stevenson, “Description of Sixteenth-Century Mexican Imprints Containing Music”, en *Music in Aztec and Inca Territory*, Los Ángeles, University of California Press, pp. 186 y ss.

Este *Graduale dominicale* es un ejemplar del primer libro de canto coral impreso en México y en América. Quedan sólo cuatro ejemplares de esta edición en el mundo, pero éste tiene algunas peculiaridades que lo hacen diferente de los otros. Fue encontrado entre las ruinas de una iglesia indígena después de su destrucción y del pillaje de los soldados del gobierno mexicano del presidente Madero en el año de 1913, en sus ataques a los zapatistas. Los indios a quienes perteneció me lo obsequiaron como regalo.

Fue salvado por segunda vez de la destrucción proseguida por los carrancistas, quienes condujeron otra en Monterrey, Nuevo León, bajo el mando de Antonio T. Villarreal. En este pillaje mi biblioteca privada fue robada, en la cual había muchos libros preciosos y manuscritos de la historia antigua de México y de lenguas indígenas; pero este libro fue ignorado debido a su apariencia sin valor, y alguien que sabía de mi estimación por él lo guardó para mí.

Temiendo ahora otro peligro en el que pudiera ser, quizá, destruido, preferí ofrecerlo, como lo hago, a la Biblioteca Newberry de Chicago, como una muestra de mi gratitud y aprecio por la amabilidad al recibirme y atenderme mi exilio en México (*sic*).

La riqueza de esta biblioteca en libros mexicanos me abrió el camino para usar el triste tiempo de mi exilio de mi diócesis (*sic*).¹³

En el turbulento 1917, cuando entró en vigor la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, Miguel Bernal Jiménez se integró al Colegio de Infantes de la Catedral de Morelia. Cabe recordar que por esos años, Miguel también fue monaguillo (su abuela materna era catequista y su tío, seminarista). El Colegio se fundó en 1765 y a él asistió en su momento Mariano Elízaga, el brillante

¹³ Citado en Enrique Alberto Arias, “Fuentes musicales de la Nueva España en la Biblioteca Newberry de Chicago”, en *Heterofonía*, núm. 120-121, enero-junio de 1999, p. 63.

compositor religioso decimonónico. Por la contundencia laica y los artículos que frenaban la injerencia clerical en la educación y la organización del Estado y restringían la actividad de los sacerdotes, en 1917 nuevamente se reactivó el añejo conflicto político entre la Iglesia y el Estado.¹⁴ A partir de entonces la turbulencia por la separación fue en aumento hasta llegar a la Guerra Cristera, conocida también como la Cristiada, un capítulo más de la Revolución Mexicana. Ese episodio fue particularmente activo en la región del Bajío, el entorno geográfico y cultural donde se localiza Michoacán.

A los 10 años Miguel Bernal Jiménez ingresó al Orfeón Pío x. Era 1920. Al año siguiente el arzobispo Leopoldo Ruiz y Flores declaró al Orfeón como Escuela Oficial de Música Sagrada en la Arquidiócesis de Michoacán. En 1921 la visitó el delegado apostólico Ernesto Fillipi y, como era costumbre cuando llegaban visitantes de la jerarquía católica, fue agasajado con una audición coral. Dos años más tarde, en 1923, el delegado apostólico fue expulsado del país por su participación en el homenaje nacional a Cristo Rey, mismo que culminó con la edificación del monumento del Cerro del Cubilete; otro hecho que se sumó para desembocar en la guerra por defender una laicidad abierta.

Después de 1910

En ese clima político cada vez más enrarecido, Miguel Bernal Jiménez ingresó al Seminario Tridentino de Morelia. Su estancia sólo duró un año, de 1923 a 1924, pues su vocación musical se impuso y regresó a la Escuela Oficial de Música Sagrada para estudiar canto gregoriano. En el seminario aprendió latín y su cultura religiosa se incrementó.

¹⁴ "La constitución de 1917 refrendó en sus artículos 3, 25, 27 y 130 las disposiciones anticlericales de la constitución de 1857 y fue denunciada por la jerarquía católica como lesiva a la iglesia y a sus fieles", en Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la revolución mexicana*, Cal y Arena, México, 1989, p. 101.

A causa de la estrategia anticlerical del presidente Plutarco Elías Calles (1924-1928) se agudizó el conflicto religioso que desembocó en la Guerra Cristera (1926-1929). Como protesta por dicha política, el episcopado suspendió el culto católico en el país, de tal suerte que en Morelia se podía recibir la Comunión sólo de forma encubierta. El adolescente Miguel Bernal Jiménez, a los 16 años, ejerció la práctica clandestina del *Tarsicio*: llevar oculta en el pecho la Eucaristía, para que quienes lo necesitaran pudiesen comulgar por su propia mano. Ese fue un desafío adolescente que reafirmó la convicción católica del muchacho y su sentido de pertenencia.

Apenas un año después de iniciada esta primera etapa de la Cristiada, en 1927, Miguel Bernal Jiménez recibió la licencia gregoriana de la Escuela Oficial de Música Sagrada, diploma que lo acreditaba como conocedor e intérprete del milenarismo canto gregoriano, fuente indiscutible de la música de occidente por que con él surgió la escritura musical y la polifonía. Asimismo, lo capacitaba para enseñar y seguir estudiando música. Sin embargo, era evidente que a pesar de su reconocido talento, en México no existían las condiciones políticas ni culturales adecuadas para seguir con su preparación artística; faltaban todavía dos años para alcanzar la primera conciliación entre el Estado y la Iglesia.

De modo que en medio de la guerra, ese joven de 18 años se embarcó rumbo a Italia para estudiar en la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra. El padre José María Villaseñor y otros sacerdotes mexicanos e italianos se hicieron responsables de su manutención en Roma durante los cinco años que permaneció en aquel país. Una vez más, un hecho revolucionario propiciaba el crecimiento de Miguel Bernal Jiménez y un beneficio a mediano plazo para la música sacra.

La conciliación entre la Iglesia y el Estado se alcanzó en 1929 con las firmas del presidente Emilio Portes Gil (1928-1930) y los arzobispos Pascual Díaz Barreto y Leopoldo Ruiz y Flores (mientras el general Lázaro Cárdenas era gover-

nador de Michoacán). La firma de “los arreglos” dividió aún más a los católicos, muchos de los cuales se sintieron traicionados por la jerarquía.

A Bernal Jiménez lo marcó sobremanera su relación amistosa con el arzobispo Ruiz y Flores, quien estuvo presente en su vida desde muy temprana edad y hasta el término de la Revolución Mexicana; muchos autores coinciden en que ésta se consolidó con el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940). Así, en 1940, año en que finaliza el periodo presidencial de éste, Ruiz y Flores le encargó a Bernal Jiménez la composición de una obra para conmemorar el cuarto centenario del arribo del primer obispo de Michoacán, don Vasco de Quiroga, y él compuso el drama sinfónico *Tata Vasco*.¹⁵

En 1929 tuvo lugar, aparte de “los arreglos” en México y la firma de los Tratados de Letrán en Italia (que pusieron fin al problema religioso), una graduación más de Miguel Bernal Jiménez: recibió la *licenza (prolytatus) in canto gregoriano*, por la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra. Una vez más, en una misma fecha, coincidían acontecimientos emblemáticos para la gesta revolucionaria y para la vida musical sacra.

Durante los años siguientes y hasta 1933, en que regresó a México, Bernal Jiménez estuvo al tanto del conflicto religioso en el país mediante una prolija correspondencia que lo mantuvo enterado de la fluctuante situación. Así supo del surgimiento de la segunda Cristiada (1932-1938), un proceso que muchos consideran prolongación de la primera. En ese marco de renovada violencia anticlerical, en el que varias iglesias fueron transformadas en cuarteles o graneros, la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia fue clausurada temporalmente (1932).

En Roma, Bernal Jiménez participó en procesiones y audiencias con Pío XI en las que el pontífice bendijo al pueblo de México y aunque se encontraba en el ex-

¹⁵ Para más información sobre su obra, ver Lorena Díaz Núñez, *Miguel Bernal Jiménez catálogo y otras fuentes documentales*, México, Conaculta, INBA, Cenidim, Conservatorio de las Rosas, 2000.

tranjero, no escapó a los devastadores efectos sociales, económicos y emocionales causados por el conflicto religioso, que produjo cerca de 100 mil muertos. Con todo, su preparación académica se consolidó al recibir los grados de *magistero* en composición sagrada, órgano y canto gregoriano. No obstante la situación adversa para el desempeño de su especialidad, en México fue el único compositor de la primera mitad del siglo xx en ostentar tres posgrados académicos que lo capacitaron altamente para su desarrollo profesional en todas las ramas de la música. Sus contemporáneos así lo reconocieron.

El clima afectivo que permeó en la esfera religiosa que rodeó a Miguel Bernal Jiménez fue la conciliación. Y ese fue el tono que lo acompañó toda su vida: conciliación con los demás y consigo mismo. Varón íntegro y ejemplar ciudadano, esposo amantísimo, padre responsable, maestro generoso y músico extraordinario; líder trascendente, apóstol de la música sacra y gran creador en varios géneros, basta conocer sus obras y escuchar su música para confirmarlo. Concilió, así, dos mundos en su vida y su creación: el sacro y el laico. Condujo el nacionalismo sacro y fue su mayor exponente. Participó en el nacionalismo laico y aportó su visión al reconocer y valorar la religión, el idioma y la cultura novohispanos como formadores de México.

Desde la historia “oficial” parecía inexistente la vida musical sacra en el México revolucionario. Pero fue sólo un caso de amnesia musical pasajera que empezó hace casi 100 años. ¿100 años? Ahora sabemos que durante los primeros decenios del siglo xx la música sacra estuvo envuelta en sí misma; pero ahí estaba, siempre lo estuvo. Su entorno social, político y cultural le proporcionó las herramientas a su alcance, pero fue una elección ignorarla, desdeñarla. No obstante, quienes asistieron a las iglesias para recibir sus servicios escucharon música sacra, cantaron música sacra, compartieron la emoción colectiva de la espiritualidad, el deseo de paz, el amor por México, la esperanza por un futuro mejor; iban a encomendarse a Dios y a pedir su protección.

Los vaivenes políticos siguieron. En 1938 el presidente de México era Lázaro Cárdenas (1934-1940), quien llevó a cabo la nacionalización de la industria petrolera con el apoyo de la Iglesia. Comenzó el nuevo *modus vivendi*: un renovado y complejo acuerdo de conciliación entre la Iglesia y el Estado en el que ambas instituciones cedieron, sobre todo en materia política y educativa.¹⁶ Con Cárdenas empezó el fin de la lucha revolucionaria.

Un aire fresco se percibió de inmediato. Seguía el impulso de las músicas nacionalistas empezado por Manuel M. Ponce, José Rolón y los más jóvenes. Con el impulso esperanzador del nuevo *modus vivendi* arribó 1939 y entonces, ¿por casualidad?, sucedieron: la primera revista de música sacra: *Schola Cantorum* (1939-1974), el primer concierto con un programa de música novohispana (1939), el primer congreso de música sacra (1939), amén de otras actividades, entre ellas, la fundación de escuelas y coros y la publicación de partituras de música sacra. Actividades todas en las que Miguel Bernal Jiménez fue el responsable principal o un protagonista sobresaliente. El panorama musical de México se enriqueció aún gracias a sus hallazgos de música novohispana.¹⁷ También en 1939 se fundó el Partido Acción Nacional (PAN) una apuesta política nueva y una contribución más para crear la democracia del México posrevolucionario. Hay que recordar que Bernal Jiménez fue consejero del comité regional del PAN en Michoacán y, junto con Manuel Gómez Morín y otros artistas y personajes doctos, formó parte de la vanguardia de intelectuales católicos del siglo xx.

¹⁶ Roberto Blancarte, "Entre la guerra de los cristeros y el *modus vivendi* (1929-1938)", en *Historia de la Iglesia católica en México*, México, El Colegio Mexiquense, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 29-62.

¹⁷ Miguel Bernal Jiménez, *Morelia colonial. El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo XVIII)*, México, Cultura, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Sociedad Amigos de la Música, Ediciones conmemorativas del IV centenario de la fundación del primitivo Colegio de San Nicolás 1540-1940.

Aunque la historiografía y la crítica de la música mexicana en general no habían registrado la existencia del movimiento musical sacro de la primera mitad del siglo xx, éste sucedió en una época de gran turbulencia anticlerical y legó múltiples obras aún por conocer.¹⁸

En 1910 comenzó la Revolución Mexicana y en 1910 nació el gran exponente de la música sacra, uno de los músicos nacionalistas de mayor trascendencia en nuestro país por su gran legado cultural. Cien años después de esta confluencia volvemos la mirada hacia una época de transformación para recordar de dónde venimos; también para reflexionar acerca de qué aprendimos del conflicto religioso como un capítulo más de nuestra Revolución. ¿Quizá valores como la tolerancia, el respeto, la comunicación y la convivencia pacífica?

Después de todo, hilvanar dos temas aparentemente opuestos, fue posible. Así, pudimos percibir uno más de los aromas de la Revolución mexicana: el perfume de incienso y mirra de la música sacra.



El Orfeón Pío X dirigido por Miguel Bernal Jiménez. Morelia, ca. 1937

¹⁸ Entre los primeros ensayos al respecto está el de Lorena Díaz Núñez, "Nova et vetera: un acercamiento a la música sacra católica del siglo xx", en *La música sacra en México. Panorama del siglo xx*, coord. Aurelio Tello, México, Conaculta, FCE, 2010, pp. 647-696.

Diversidad e identidad en la danza mexicana para piano del Porfiriato

Joel Almazán Orihuela*

Hablar o escribir sobre la Danza o danza habanera en nuestro país no es una tarea sencilla dada la diversidad que se observa en este género musical. En los 40 años que van desde la muerte de Benito Juárez hasta el inicio de la Revolución se escribieron en nuestro país por lo menos 400 de estas pequeñas obras para piano (aparte de las danzas escritas para voz y piano), piezas que usualmente van de miniaturas que duran apenas 40 o 50 segundos hasta otras que son de tres, cuatro y hasta cinco minutos.

Ya las fuentes de la época nos presumen un abanico de posibilidades en cuanto al carácter, personalidad y velocidad de estas pequeñas piezas. En un baile descrito en *La Calandria*, de Rafael Delgado, por ejemplo, se hace una clara mención de al menos dos tipos distintos de danzas habaneras:

Tocaba el maestro Olesa, amable y cariñoso amigo, que tenía prometido al dueño de la casa estrenar, a la media noche, una *schotisch* nueva [...] Olesa tocaba con ganas, es decir, con todo el ardor de su entusiasmo artístico, una habanera, a veces acompañada y lenta, y otras tan retozona y breve, que ora

* Investigador del Cenidim-INBA

arrastraba a los bailarores en apresurado movimiento, ora los adormecía con sus dulces y tropicales languideces [...] A las once y media la temperatura y la alegría, el entusiasmo y el ardor danzantes iban subiendo rápidamente merced a la espumosa cerveza, al *cognac* y al *kermann*. Las parejas estaban como nunca risueñas y comunicativas; se fumaba en la sala como en una taberna y Olesa preludiaba la *schotisch* nueva.¹

Me permitiré resumir en este artículo, dado el poco espacio, algunos de los aspectos que caracterizan a esta diversidad de obras normalmente denominadas "danzas", características que he observado al recopilar, estudiar y analizar en los años recientes un grupo de 200 danzas habaneras mexicanas.² Estas danzas representan una muestra de 56 autores mexicanos. Los más representados son Ernesto Elorduy, Ricardo Castro, Felipe Villanueva, Miguel Lerdo de Tejada y Francisco J. Navarro.

Voy a agrupar los aspectos que abordaré en dos secciones: la primera, sobre sus características generales (*tempos*, agrupación de las danzas en ciclos, títulos, etc.); la segunda, sobre los momentos cronológicos en la historia de la danza y los estilos musicales que se observan en las mismas. Por momentos empleo datos estadísticos, en otras ocasiones métodos propios del análisis musical y en otras mis propias observaciones como intérprete de las obras.

¹ Rafael Delgado, *La Calandria*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1992, pp. 77-79. Novela originalmente publicada por entregas en 1890.

² Estas 200 danzas constituyen el objeto de estudio que he analizado como parte de la tesis doctoral que actualmente escribo sobre el tema. *La danza habanera en México (1870-1920)*, tesis doctoral en proceso, Centro de Investigación y Docencia de Humanidades del Estado de Morelos (CIDHEM), asesor doctor Antonio García de León Criego. Mi primera investigación sobre la danza mexicana para piano inició en 2004 con un grupo de 45 danzas de Ernesto Elorduy.

Algunas características generales

Por principio una típica danza habanera es una pequeña pieza escrita en dos secciones, normalmente denominadas A y B. La construcción formal de cada sección es de 16 compases, aunque en ocasiones alguna de las secciones (sobre todo la A) puede estar construida con 8 más 8 compases a través de una repetición (es decir 24 compases escritos que dan 32). Estos 32 compases usuales se extienden a veces a 33 con el uso de un compás de anacrusa o bien, se pueden contraer a 31. En esto, el uso de frases regulares de 8 y 16 compases, las danzas presentan características similares a algunos géneros musicales mexicanos bailables del siglo XIX, como las polcas, los valsos o los chotises. Al comparar las dos secciones por lo general existe el interés por contrastarlas, ya sea por medio de un cambio de velocidad, de carácter, de tonalidad, de rítmica o incluso de estilo (lo que podríamos llamar los subgéneros de las danzas). En ocasiones puede observarse una marca de *tempo* distinta en cada sección (de *allegro* a lento, por ejemplo) o solamente una débil indicación sobre el cambio de personalidad, como por ejemplo, expresivo o gracioso. La diversidad de valores rítmicos de ambas voces, así como la asombrosa variedad y complejidad del resultado birrítmico constituyen una de las características más importantes de las danzas y una de las razones por las cuales se distingue de otros géneros escritos en $\frac{2}{4}$, un tanto emparentados con la danza, géneros como polcas, marchas y chotises, que tienden a estar contruidos sobre una base rítmica de menor diversidad. Es decir, estos últimos géneros tienden a fomentar el uso de *ostinatos* rítmicos en la mano izquierda del pianista al mismo tiempo que la derecha lleva una mayor variedad rítmica, mientras que en las danzas, tanto la mano derecha como la izquierda emplean un amplio abanico de posibles combinaciones de valores rítmicos.

¿Cómo están agrupadas estas obras? Aproximadamente 3 de cada 4 danzas fueron publicadas en bloques o grupos de 2, 3 o 4 que denomino ciclos. De las 200 danzas estudiadas, 60 están publicadas en ciclos de tres, es decir, 20 ciclos que representan un estimado de 30% del total; 44 están publicadas en ciclos de dos, es

decir, 22 ciclos (22% del total); 40 en ciclos de cuatro, es decir, 10 ciclos (20% del total). Solamente 22 danzas fueron publicadas individualmente (11% o una de cada 10, aproximadamente). Existen tres colecciones que vale la pena mencionar aparte. Las danzas publicadas en el semanario *La historia danzante* (1873-1874), de donde he tomado 28 para la tesis que elaboro.³ Segundo, la colección del *Bouquet de flores*, tal vez el más ambicioso proyecto de danzas habaneras: cien obras. Proyectado por Julio Ituarte, aparentemente solamente vio la luz el primer volumen de 35 danzas. Finalmente, la colección *Doce nuevas danzas*, de Ernesto Elorduy, que representa, creo, un punto culminante en la historia mexicana de este género. Es muy interesante la agrupación en ciclos, ya que, nuevamente, es el único género que mantiene constantemente esta característica.⁴

En relación con el nombre del género, y a diferencia de lo que usualmente se conoce del mismo periodo en Cuba o en España, una abrumadora mayoría de compositores mexicanos prefieren emplear solamente “danza” o “danzas”: 158 obras de un total de 200 y 39 ciclos de un total de 50. Solamente una minoría emplea otros términos: “danza de salón” en dos danzas y siete ciclos; “danza habanera” es empleado solamente por Julio Ituarte en el mencionado *Bouquet* y en dos ciclos de Tomás León, obras que pueden situarse hacia las décadas de 1870 y 1880.⁵ Asimismo es importante recalcar que en la publicidad de los editores Wagner y Levien, así como en la de Nagel, particularmente en las contraportadas, el término “danzas habaneras” es más común.⁶ Este asunto, de aparentemente

³ Ver el artículo de José Antonio Robles Cahero sobre *La historia danzante* en esta publicación.

⁴ De *La historia danzante* he seleccionado 28 danzas para mi estudio, del *Bouquet de flores* he tomado 6 y todo el ciclo de *Doce nuevas danzas*.

⁵ El ciclo de cuatro danzas de León aparece enlistado en los materiales que fueron enviados a Venezuela en 1883.

⁶ Existe la posibilidad que el término “habanera” se empleara en la publicidad por su origen “internacional”, pues incluían obras de autores cubanos, españoles, etcétera.

poca relevancia, podría apuntar a un dejo de identificación de la danza escrita en México (es decir “danza mexicana”) en oposición a la “danza habanera” propiamente dicha, más identificada con otras latitudes.

¿Cómo se titulan estas obras? En relación con los ciclos, son cinco las posibilidades:

1. 18 ciclos (33.3% o uno de cada tres) tienen un título y las danzas pertenecientes al ciclo sólo están numeradas, por ejemplo, *Brisas costeñas*, de Elorduy, que contiene tres danzas numeradas 1, 2 y 3.
2. 18 ciclos (33.3% o uno de cada tres también) tienen un título genérico y sus danzas llevan cada una, uno distintivo, por ejemplo, *Dos danzas*, de Oscar Braniff: *Risueña* y *Ojos azules*.
3. 10 ciclos (18.5%) tienen un título y sus danzas llevan un título propio, por ejemplo, el ciclo *Caracteres*, de Lerdo de Tejada, conformado por *Bullciosa*, *Expresiva* y *Retobada*.
4. 6 ciclos (11.1%, aproximadamente uno de cada diez) tienen un título que es a la vez la suma de los títulos de sus danzas. Por ejemplo, el ciclo *Carmelita* y *Lupe* de José de Jesús Martínez contiene dos danzas tituladas a su vez, la primera *Carmelita* y la segunda *Lupe*.
5. Solamente 2 ciclos (3.7%) tienen un título genérico y las danzas no lo tienen, pues sólo están numeradas. En ambos casos, son de Castro, por ejemplo *Dos danzas*, números 1 y 2.

Por lo que respecta a los títulos de las danzas, un elemento inusual es el interés de los autores por agregar un título tanto al ciclo como a las danzas, es decir, no solamente están denominadas con números, sino con nombres de las más diversas naturalezas. Al analizar cerca de 170 títulos, tanto de los ciclos como de las danzas individuales, he encontrado que 53 de ellos corresponden a títulos

con una temática de corte social: alusivos al baile, como *Bailables*, de Elorduy; características de la personalidad, como *Poéticas*, de Manuel Berrueco y Serna o temática floral, como *Gardenias*, de Velino M. Preza; frases de interacción social, como *¡Vaya una pregunta...*, de Tomás León. Hay cuarenta títulos con clara referencia al cortejo y a situaciones amorosas: de tristeza o melancolía, como *Piensa en mí* y *Pienso en ti*, de Daniel José Guerra; de amor correspondido o al menos optimista, como *Dicha*, de María de la Paz Iturbide de Macouzet; 28 nombres propios, casi todos del género femenino, por ejemplo, cuatro versiones distintas de danzas llamadas *Lupe*, de Librado Castillo, Xavier Dumont, Julio Ituarte y José de Jesús Martínez; solamente un caso con nombre masculino, *José Manuel*, de José Cerbón; 23 títulos neutrales como los ciclos *Primaverales*, *Estivales*, *Tardes de otoño*, e *Invernales*, de Elorduy; once con una temática mexicanista, como *Brisas mexicanas*, de Carlos Samaniego; diez obras con una clara alusión al imaginario religioso, como los ciclos *Pecados* y *Virtudes*, de Miguel Lerdo de Tejada y, finalmente, cuatro títulos que describen a la danza misma, como *Danza abominable*, de Jacinto Villanueva.

Por lo que se refiere al compás, 189 de las 200 danzas (es decir un abrumador 94.5%) están escritas en $\frac{2}{4}$. Este asunto tiene dos lecturas, por una parte, la preferencia por tal compás es obvia pero, por otra parte, podría ser engañoso, dado que al interior, la rítmica de algunas danzas bien podría perfectamente haber sido escrita en $\frac{6}{8}$.

Las once danzas que no están escritas en $\frac{2}{4}$ son importantes por este solo hecho. Tres están escritas solamente en $\frac{6}{8}$: la segunda de *Dos Danzas*, de Castro, *Vaya una pregunta...*, de León, y *No lo crea Ud.*, de la compositora veracruzana María Pérez Redondo y Rivera. Tres de estas obras emplean $\frac{2}{4}$ y $\frac{6}{8}$ alternadamente: *Danza frívola* y la segunda y cuarta de *Cuatro Danzas*, de Castro. Tres usan simultáneamente $\frac{2}{4}$ y $\frac{6}{8}$ de una manera un tanto vanguardista para su época: *Violeta y Tonche*, de Ituarte, y *Tentaciones 2*, de Carlos Finck. *Tardes de*

otoño 3, de Elorduy está escrita en el compás inusual de $4/4$. *Tropicales 3*, también de Elorduy pasa de $4/4$ a $2/4$.⁷

Estilo y etapas de las danzas

Distingo, a grandes rasgos, cinco grandes momentos en la historia de la danza habanera en nuestro país: el inicial, que va desde las primeras de las cuales se tiene noticia y hasta 1870, aproximadamente;⁸ en esta época existe una convivencia franca de la danza habanera con la contradanza, progenitora indiscutible de la danza posterior. Cerca de 1870 hay un repunte interesante del género con una merma indiscutible de la anterior; esta segunda época nos lleva hasta la mitad de la década de 1880, momento en el que aprecio cambios estilísticos que justifican nombrar una nueva etapa de cerca de 1885 hasta 1900.⁹ En esos últimos 15 años del siglo XIX, algunos de los compositores que más contribuyeron a un nuevo estilo de la danza fueron Felipe Villanueva, Francisco J. Navarro y Ernesto Elorduy. A lo largo de la primera década del siglo XX el género sufrió cambios que lo distinguieron de sus características decimonónicas. Obras como *Brisas mexicanas*, de Carlos Samaniego, *Dos danzas de salón*, de Roberto F. Marín, *Pecados y Caracteres*, de Miguel Lerdo de Tejada, *Cuatro danzas (París, 1906)*, de Ricardo Castro, *Ella y Juventud y Doce nuevas danzas*, de Ernesto Elorduy y *Bosquejos*, de José Rolón evidencian un nuevo estilo musical con diversos y variados recursos

⁷ Este asunto es relevante dado que los géneros posteriores a la Danza pero claramente emanados de ella como el danzón, el tango y el bolero se escriben en $4/4$, un asunto prefigurado por Elorduy.

⁸ Según Gabriel Pareyón “la habanera mexicana para piano más antigua, cuya partitura se conserva aún, data de 1836 y se titula *La pimienta*, “contradanza de inspiración cubana en la Ribera del Hudson”, publicada ese mismo año en *El Noticioso de Ambos mundos*, de la ciudad de México. *Diccionario enciclopédico de la música en México*, Guadalajara, Universidad Panamericana, 2007, vol. 1, p. 475.

⁹ Tanto en *La historia danzante* de 1873-1874 como en el listado de obras que se envían a Venezuela en 1883, las danzas son el género más representado, por lo que se puede abogar por un periodo de 15 a 20 años de un interés mayor de este género sobre otros.

que permiten cuestionarnos acerca de las nuevas propuestas de estas danzas y establecer una comparación con sus antecesoras del XIX. Asimismo, es interesante establecer una conexión con el modernismo presente en otros ámbitos culturales y con los indudables procesos de búsqueda de identidad del porfiriato, los cuales habitualmente tienden a situarse en décadas posteriores. Hacia 1915 la danza sufre una merma clara en el interés de los compositores o bien una transformación en otros géneros musicales; a partir de entonces podría situarse una quinta etapa. De esta manera, si tomamos la primera y la quinta como de inicio y de salida, la época de mayor auge de la danza sería de la República restaurada hasta la Revolución.

Existen al menos cuatro estilos distinguibles (tal vez los podemos llamar subgéneros): la danza bailable, ejemplificada en los dos ciclos de *Tres danzas*, de Juventino Rosas, así como en el ciclo *Tres danzas*, de Genaro Codina. En el otro extremo del abanico, están las danzas distinguibles con el adjetivo “de salón”, escritas por muy variados autores, como Elorduy, Castro, Campos y Marín, entre otros. Un tercer estilo, al que denominé “mexicanista” está presente en obras como el ciclo *Flores silvestres*, de Elorduy, *Brisas mexicanas*, de Samaniego o la danza de la autora veracruzana María Pérez. Por último, un estilo en el que radica una gran mayoría de las obras, es propiamente el género de la danza no bailable, sino estilizada. Por momentos tiene un fuerte elemento español, por momentos cubano o caribeño.

Un aspecto esencial es que hay danzas con el mismo estilo para ambas secciones pero hay otras que pueden contrastar un estilo para la sección A y otro para la B. Por ejemplo, Elorduy, quien es el compositor que tiende más a contrastar las secciones, cuando tiene una sección de danza más mexicana usualmente la ubica en la sección A para “corregir” el estilo o, por decirlo de otra manera, “disculpase” en la segunda sección, normalmente más tendiente a la danza en su corte de salón.

Las propuestas generadas en los últimos quince años del siglo por Villanueva, Elorduy y otros autores hicieron prácticamente obsoleta la danza simple bailable, muy popular hacia 1870 y 1880. El ejemplo de las *Tres danzas*, de Juventino Rosas, nos ayuda a entender este estilo: armonías por demás sencillas con un manejo constante de los grados I y V; uso incesante de un patrón rítmico sencillo en la mano izquierda, punto de partida indiscutible para el baile colectivo; melodías atractivas, directas y muy recordables; finalmente, una ausencia notable de todo elemento de elaboración, ya sea contrapuntístico, pianístico o rítmico. Este tipo de danza prácticamente tiende a desaparecer en los primeros años del siglo XX, ya sea por el interés que los compositores manifiestan por las diversas elaboraciones y estilizaciones del género, ya sea porque en los salones de baile nuevos géneros (como el *fox trot*) habían desplazado a la vieja danza emblemática del siglo anterior.

Lágrimas de amor, de Navarro, ejemplifica nuevos elementos que se agregan a la danza en los últimos años del siglo XIX, sobre todo pianísticos, tales como octavas, por lo que las danzas adquieren cada vez una mayor dificultad para su ejecución.

Samaniego, Lerdo de Tejada, Marín, Elorduy, Campos, Braniff y Rolón nos aportan algunos ejemplos de los ciclos de danzas de los primeros quince años del siglo XX, los cuales pueden llegar a altos niveles de complejidad tanto rítmica como armónica. Rítmica, muy asociada con los diversos formatos del son mexicano, estilizado a la manera de Samaniego en *Brisas mexicanas*, por ejemplo, y una gran complejidad y sutileza armónicas, como se puede apreciar en las *Dos danzas de salón*, de Marín.

El universo de estudio de las danzas para piano mexicanas es fascinante. Su conocimiento auditivo, teórico y musicológico nos ofrece parte del paisaje musical del porfiriato y nos ayuda a entender algunas de las maneras en las cuales los compositores entraron al universo del modernismo musical en nuestro país y las maneras en que lo "mexicano" se fue incorporando a nuestra música y a nuestra experiencia cultural. Son, sin lugar a dudas, pequeñas miniaturas imprescindibles para entender nuestra herencia musical decimonónica.

Desfile de orquestas típicas mexicanas. Siglos XIX y XX

Víctor Corona

El término típica (o) se entiende en un sentido de pertenencia o representación de lo propio. Lo usó el general Porfirio Díaz, aplicado a una orquesta, por primera vez el 20 de agosto de 1884 refiriéndose al conglomerado sonoro que escuchara en el teatro del Conservatorio Nacional de Música en la ciudad de México.¹

Según las crónicas de algunos diarios de la época y de revistas posteriores, se trataba de una orquesta *sui generis* de veinte elementos provista de trajes de paño negro, chaquetas con bordados de plata, corbata tricolor, pantalones con doble botonadura de plata y sombreros con bordados del mismo metal.² Disponían de un instrumental típico encabezado por salterios, bandolones, bajos sexto, xilófono, además de violines, viola, cellos, arpa y flauta.³ Interpretaron un repertorio

¹ Es licenciado en economía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ex integrante de la Orquesta Típica de la Ciudad de México. Se ha dedicado a investigar la historia de este conjunto musical; resultado de esta labor son una gran cantidad de artículos, notas periodísticas, biografías de músicos, imágenes y partituras del siglo XIX referentes al tema.

² John Davis, *History of the Typical Mexican Orchestra*.

³ *Diario del Hogar*, México, 1884, septiembre 12; *Revista de Revistas*, México, 1934, octubre 28, núm. 1276, sección "La semana hace 50 años".

⁴ Juan Velázquez, "Breves memorias del gran músico por Miguel Gil", en *La Prensa*, México, 1929, agosto 5.

de obras representativas de aquellos días predominantemente europeo y con baja proporción de música del país. Por lo menos así fue en su comienzo.⁴

En aquellos años era muy común confundir una orquesta típica con otras que exhibieran cualquier combinación de medios vibrantes como los siguientes:

- Mandolina(s) y guitarra(s).
- Bandolinet con guitarra(s).
- Mandolina y bandolinet con bajo sexto y guitarra(s).

A todas estas agrupaciones indebidamente se les denominó “estudiantinas típicas”, cuando en realidad eran estudiantinas sin más, algunas, por cierto, excelentes como la “Estudiantina Española Fígaro” a juicio de Olavarría.⁵ En cambio, a los pequeños grupos que en su ajuar incorporaban determinada fórmula entre salterio, bandolón, bajo sexto y demás cuerdas, las bautizaron como tipiquitas (o pequeñas típicas).⁶

Antecedentes

Las orquestas típicas se fueron generando mediante un proceso de reacomodo y aglutinamiento de individuos e instrumentos pertenecientes a pequeños grupos de cuerda y viento que deambulaban por los pueblos y los barrios.

De acuerdo con la costumbre, desde épocas muy remotas han existido, como sucede actualmente, músicos que van de un lugar a otro, solos o en grupos, y que con el paso de los años desarrollan un sentido de colectividad que se materializa en una célula —colectivo de integrantes organizados— que alcanza cierta

⁴ *El Monitor Republicano*, México, 1884, noviembre 2.

⁵ Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, vol. 2, Porrúa, México, 1961, pp. 1055-1058.

⁶ Eulalio Armas, entrevista realizada el 30 de enero de 2002 y grabada en su domicilio.

estabilidad y adquiere un perfil mejor definido para ser contratados por pago o gratuitamente en lugares y horarios fijos.

Veamos dos ejemplos: En el Ayuntamiento de México, a fines de 1851, existió una de esas células, una pequeña típica dirigida por el señor José Zariñana, jefe de familia de oficio zapatero cuyo taller se localizaba en la calle del Relox (hoy República de Argentina, en el Centro Histórico de la ciudad de México). El 22 de noviembre de ese año se presentaron a tocar en el domicilio del señor Cecilio de Argüelles, en el número 24 de la calle de Cocheras (hoy República de Colombia).⁷ Solían acompañarlo sus hijas, Juana y Lupe, con sendos bandolones chicos y en el bandolón grande sus vástagos Pedro y José. Otro hijo llamado Matildo tocaba la mandolina y él, el bajo de armonía.

Por otra parte, se sabe, gracias al novelista Ignacio Manuel Altamirano,⁸ que en la ciudad de Huamantla, Tlaxcala, en el Teatro de América, entre 1835 y 1880 actuaba otra célula, digamos reforzada, integrada por: salterio, bajo, violín, contrabajo, clarinete (el dirigente), una corneta de pistón y flauta.

Convengamos pues que la “célula básica” estaba integrada por el mínimo necesario de instrumentos, según la región, y que la “célula reforzada” se integraba conforme a la exigencia instrumental que la obra musical a ejecutar necesitase.

Origen y desarrollo

Siglo XIX

El 10 de febrero de 1883, en el estado de Washington, se expidió la ley que creaba la Exposición Universal Algodonera a celebrarse en Nueva Orleans, Louisiana, “entre el 16 de diciembre de 1884 y el 31 de mayo de 1885”, so pretexto de feste-

⁷ Apolonio Arias Zariñana, *Chispazos del México de antaño...*, vol. 1, s. p. de i., México 1966, pp. 1-5.

⁸ Ignacio Manuel Altamirano, *Títeres de Rosete Aranda*, Cía. de Rosete Aranda, México, 1989.

jar el centenario del primer embarque de algodón enviado por Estados Unidos a Inglaterra en 1784.⁹ De inmediato el entusiasmo del pueblo y gobierno anfitrión se desbordó hacia otras naciones y México recibió invitación a fines de 1883.

Entre enero y junio de 1884 Porfirio Díaz visitó el Conservatorio Nacional de Música, dirigido por su amigo el pedagogo Alfredo Bablot, y durante el recorrido “seguramente observó algunos instrumentos utilizados por los alumnos del plantel para las prácticas cotidianas” y tomó nota particularmente de lo que se entendía como instrumental “doméstico” o “nacional”.¹⁰ En dicha institución le brotó la idea a Díaz de que nuestra nación fuera representada en lo artístico por una orquesta con características propias “nacionales en lo sonoro” y enseguida pidió al referido Bablot responsabilizarse de dicho proyecto, quien a su vez se apoyó en los hermanos Juan y Carlos Curti, sobre todo en este último, para que la organizaran y dirigieran.

El 1° de agosto de 1884, en la residencia de Carlos Curti, se reunieron 25 excelentes músicos para fundar legalmente la denominada Sociedad Orquesta Típica Mexicana, levantándose un Acta Constitutiva, “desconocemos si ahí o en cuál notaría”, con la siguiente mesa directiva:

Director	Carlos Curti	Xilofonista
Presidente	Andrés Díaz de la Vega	Bandolonista
Vicepresidente	Encarnación García	Salterista
Secretario	Enrique Palacios	Violista
Tesorero	Anastasio Meneses	Flautista
Gerente, agente de ventas y pagador	Juan Curti	Arpista

⁹ *El Monitor...*, *op. cit.*, febrero 11 de 1883.

¹⁰ Davis..., *op. cit.*

Los demás integrantes, no miembros directivos de la sociedad, fueron:

Cantante: Rosa Palacios.

Salteristas: Mariano Aburto e Ismael Aburto asesinado, este último, el 21 de noviembre de 1884.¹¹

Bandolonistas: Mariano Pagani, Pedro Zariñana y Apolonio Domínguez (bandolones primeros); Andrés Ordaz, Vicente Solís y José Borbolla (bandolones segundos).

Violoncelistas: Rafael Galindo y Eduardo Gabrielli.

Violinistas: Antonio Figueroa y E. Raso.

Viola: Buenaventura Herrera.

Bajos: Pantaleón y Pedro Ávila.

Trabajó del 1° de agosto de 1884 al 3 de octubre de 1885 con el apoyo parcial del gobierno de Manuel González, entonces presidente y después, de Porfirio Díaz. Las primeras presentaciones fueron en la ciudad de México; comenzaron el 20 de agosto del 1884 y continuaron el 20 del siguiente mes con otro concierto en el mismo escenario. Del 21 de septiembre al 3 de diciembre se presentaron en diversos teatros de la capital y a partir del día siguiente y hasta principios de febrero de 1885 lo hicieron en Puebla, Veracruz, Querétaro, Celaya, León, Zacatecas y Chihuahua.

Arribaron a El Paso, Texas, el 12 de febrero de 1885, pero su llegada a Nueva Orleans al evento señalado líneas atrás, fue hasta el 28 del mismo mes y año; visitaron más de 30 poblaciones de Estados Unidos y después de tantos éxitos aproximadamente el 3 de octubre de dicho año se desintegraron.¹²

¹¹ Ismael Aburto fue asesinado la noche del 21 de noviembre 1884 frente al atrio de Catedral, según el *Diario del Hogar*, *op. cit.*, 23 y 26 de noviembre.

¹² Andrés Díaz de la Vega, carta enviada al doctor Alfredo Bablot desde Columbus, Estados Unidos, el 14 de junio de 1885.

La segunda típica mexicana fue organizada también bajo la batuta de Curti, pero subvencionada por el empresario Guillermo Urquidi. El 8 de enero de 1886 la orquesta viajó a Zacatecas, de ahí se dirigió a Estados Unidos y luego a Cuba. Regresó a México por Veracruz y actuó en Puebla, donde se disolvió el 23 de junio de 1887. Ya para entonces figura como director el guitarrista y distinguido literato Antonio Cuyás, de acuerdo con Arias Ramos, quien por cierto viajaba en calidad de tesorero y músico de la orquesta.¹³

La tercera agrupación de este género se estructuró poco antes del 23 de junio de 1889 gracias a la insistente iniciativa del contrabajista Juan Velázquez, ex integrante de la anterior. El viejo Velázquez, como cariñosamente le decían en el barrio de San Miguel, habló con el eminente fagotista Arias Ramos, que a la postre resultó ser el director, no sin antes invitar elementos nuevos y reincorporar a algunos de la típica de Curti-Cuyás (1886-87), tal como lo dijo *El Monitor Republicano* en esos días.

Este conjunto estuvo de moda en julio de 1889 y casi coincidió con el comienzo de la Exposición de París de 1890, a la cual no asistió por “falta de recursos económicos”, a decir de Baqueiro Fóster.¹⁴

Igual que las citadas, la típica de Antonio G. García tuvo su asiento en la ciudad de México hacia 1893, pero desde noviembre de 1892 se sabía de ella en Estados Unidos,¹⁵ y desapareció poco antes de la muerte del más distinguido de sus integrantes: el compositor y también violinista guanajuatense Juventino Rosas, acaecida el 9 de Julio de 1894. El maestro García, además de director iba como ejecutante de flauta de barro a un certamen internacional. Dentro de sus filas sobresalían dos simpáticas niñas, una saxofonista, otra bailarina. Juventino Rosas se

¹³ Apolonio Arias Ramos, “Diario”, extractado por el doctor Jesús C. Romero y aparecido en la revista *Orientación Musical*, núm. 73, México 1948.

¹⁴ Gerónimo Baqueiro Foster, *El Nacional*, suplemento dominical, México, julio 18 de 1948.

¹⁵ *El Monitor... op. cit.*, noviembre 12 de 1892.

unió a esta orquesta aproximadamente el 15 de febrero de 1893, cuando la susodicha pasó por Monterrey rumbo a Chicago, a la Exposición Colombina llevando la misión musical de México, cuenta F. J. Rodríguez.¹⁶

El 24 de febrero de 1893, a decir de J. C. Romero,¹⁷ llegaba a nuestra capital la Orquesta Típica Zacatecana de Señoritas, conducida por Primitivo Calero, y con siete bandolones, dos violines, una viola, una flauta, dos salterios, dos violoncelos, un arpa, dos bajos sexto, un piano y una parvada de ilusiones. El conjunto venía contratado por los empresarios del Teatro Circo Orrin, donde actuaría el 27 de ese mismo mes, para continuar después hacia Puebla y Veracruz y finalmente llegar a Estados Unidos y presentarse el 6 de diciembre en el Colegio Galien de la localidad de Searey, Arkansas. El 17 de octubre de 1894 fue la última vez que se supo de ella.

El fracaso de la típica de Arias de 1889 sirvió de motivación para que nuevamente emprendiera la creación de otra a fines de 1892, ahora de Señoritas del Conservatorio, donde precisamente tuvo lugar su primer concierto la noche del 19 de agosto de 1893.¹⁸ La misma fuente decía que la integraban en total 31 miembros.

Con fecha aún más imprecisa, Pareyón registra en su obra¹⁹ una típica sin nombre oriunda de Tlaxicoyan, Veracruz, dirigida por el compositor Narciso Serradell, y la ubica entre 1865 y 1900. Por el mismo tenor, pero organizadas por el maestro Alfredo Elías en Zacatecas, las hubo De Señoritas, De Niños, Santa Cecilia y Unión de Empleados Particulares, entre 1888 y 1916.²⁰

¹⁶ Jesús Rodríguez Frausto, *Juventino Rosas...*, Universidad de Guanajuato, México, 1969, pp. 162-63.

¹⁷ Jesús C. Romero, *La música en Zacatecas y los músicos zacatecanos*, UNAM, México 1963, pp. 144-146.

¹⁸ Olavarría..., *op. cit.*, vol. III, p.1473.

¹⁹ Gabriel Pareyón, *Diccionario de música en México*, Secretaría de Cultura de Jalisco, México 1995, p. 516.

²⁰ Emilio Rodríguez Pérez, *Compendio histórico de Zacatecas*, Ed. Offset Azteca, México, 1997, p. 701.

Casi para finiquitar el siglo XIX, el infatigable e inteligente profesor Apolonio Arias Ramos organizó otra típica de Señoritas del Conservatorio, diríase que la segunda versión de aquella de 1893 que se llamó igual. En efecto, en 1898, hacia el 19 de julio, fundó en la misma institución la típica La Carmelita, con algunos elementos femeninos de la anterior y la incorporación de otras señoritas para completarla.²¹

Siglo XX

Las primeras típicas del siglo XX surgen paralelamente, quizás atraídas por el prestigio que las exposiciones de Nueva Orleans (1885-86, 1886-87) y de Chicago (1893-94) habían acarreado a este tipo de orquestas el siglo anterior. El 13 de marzo de 1901 la Típica Mexicana de Everardo Urrutia, en vísperas de asistir a Estados Unidos, dio una audición en el Cine del Espíritu Santo (hoy 2ª de Isabel La Católica) con nueve integrantes en total de cuyos nombres sólo se conocen el de Urrutia y el de Ranulfo Espíndola (mandolinista).²²

El 14 de marzo del mismo año La Típica Alegría (20 miembros), dirigida por Miguel Lerdo de Tejada, ofreció una presentación privada en la residencia del doctor Lorenzo Chávez, antes de asistir, junto con la de Urrutia, a la Exposición Panamericana de Buffalo, Nueva York.²³ Un mes después, el 15 de abril, esta misma orquesta presentó en el Teatro Principal de la ciudad de México su concierto de despedida, pues tenían que cumplir un contrato de siete meses en la referida exposición.²⁴

²¹ Programa invitación 19 de julio de 1898.

²² Jesús C. Romero, *Efemérides de la música mexicana*, vol. I, Cenidim y otros, México, 1993, pp. 124-25 y 169-70.

²³ Romero, *Ibidem*, pp. 125-26.

²⁴ Romero, *Ibidem*, pp. 172-73.

Una revista o tabloide reseñó los triunfos de ambos conjuntos, así como “las desafinadas de las que allá han ido a llamarse típles”.²⁵ No podía faltar un tercero en discordia, dice un refrán. Este grupo lo crea en 1901 Juan N. Torreblanca, quien con el tiempo se convertiría en el más firme competidor de Miguel Lerdo de Tejada en la ciudad capital. Torreblanca llegó a convencer a músicos de gran calidad para que ingresaran a sus filas, como: Samuel Bonifacio Zárate (violinista), Víctor Eguiarte *Tollano* (chelista), Dolores Hurtado y Molina (arpista), etc. Al fallecer él desapareció su orquesta, hacia 1960, y es probable que muchos de sus integrantes hayan pasado a La Típica de la Ciudad de México. Más adelante hablaremos de ésta.

Entre 1901 y 1912 el viejo Velázquez, incansable administrador del género típico de orquesta, se mantenía muy activo creando o reorganizando diversos conjuntos, preparando así a las futuras generaciones de salteristas y bandolonistas que figurarían en los planteles de los referidos Lerdo y Torreblanca.²⁶

A partir de 1903 y hasta 1908 las Típicas Zacatecanas van a estar en boga, algunas de ellas, con magníficos triunfos dentro y fuera del país. Vuelven a aparecer hasta 1925 y 1935, para ya no figurar en fechas posteriores. Sus nombres: Zacatecana, Fernando Villalpando, De la Escuela Normal, De la Rosa, Julio Escobedo, etc.²⁷ La proliferación de este tipo de orquestas en otros estados de la república va a ser muy irregular y de muy escasa duración debido a la falta de apoyo gubernamental o privado.

Pero si Torreblanca era voluntarioso, Lerdo de Tejada lo era más y en 1904, a propuesta de Ramón Corral, concurre a la exposición de San Luis Missouri.²⁸

²⁵ *El Mundo Ilustrado*, México, junio 23 de 1901.

²⁶ Velázquez..., *op. cit.* p. 19, 1ª a 3ª columnas.

²⁷ Romero... *La música en .. op. cit.*, p. 156-177.

²⁸ Mario Talavera Andrade, *Miguel Lerdo de Tejada. Su Vida Pintoresca y Anecdótica*, México, 1958, Ed. Com-pás, pp. 78, 92 y 98. 24.

Cinco años después forma la Orquesta Típica Lerdo para que asista como embajadora cultural a la entrevista Diaz-Taft verificada el 16 de octubre de 1909, en El Paso, Texas, con el agregado de una pareja de baile, ella vestida de china poblana y él, de chinaco.

En 1910, "Año de la Proclamación de la Independencia", el mismo Lerdo hubo de organizar dos más de sus típicas, La Típica de Señoritas y La Típica del Centenario, ambas con actividades principalmente en la ciudad de México y sus alrededores.

En 1912 nace en Nuevo León una típica dirigida por Manuel Garza Jiménez e integrada por los siguientes instrumentos: flauta, violón, bombardita, 2 bajos sexto, cornetín, bajo y clarinete.²⁹ Este grupo más bien era una pequeña típica ampliada con tendencia a constituirse en una banda civil.

Otras dos aparecen en diciembre de 1913, en Chiapas: la Orquesta Típica Tuxtla interpretando el *two step Los yankees*, de Bernardo L. Ríos, y la Orquesta Típica Unión, constituida por un grupo de Señoritas que interpretaron *Océano de amor* y el *Vals*, de Miguel Lerdo y Darío Ramos.³⁰

Una vez pasada la refriega de la Decena Trágica (9-19 de febrero de 1913) y conforme se allanaba el panorama, Miguel Lerdo de Tejada reinició actividades con su sexteto en el Café Colón, en Reforma y Antonio Caso (antes Artes). Cierta día acudió a dicho lugar Victoriano Huerta y llamó a Lerdo para decirle que en agradecimiento al ex presidente Sebastián Lerdo de Tejada, en ese instante le nombraba "Capitán primero, Inspector de bandas militares", afirma en su obra Talavera.³¹ Transcurrieron varios meses hasta que Lerdo se entrevistó con el ge-

²⁹ Comité Mexicano de Ciencias Históricas. *Música en la frontera norte...*. México, 1989, Conaculta y otros, pp. 109-110.

³⁰ Programa de las fiestas de Guadalupe, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1913, pp. 4 y 6.

³¹ Talavera, *op. cit.*, pp. 108-112.

neral Carlos Rincón Gallardo, a la sazón Jefe de los Cuerpos Rurales, lo que dio por resultado "[...] una Orquesta Típica de Charros vestidos con el uniforme de gala usado por los oficiales de los cuerpos de su mando".

La inmensa mayoría de sus músicos habían sido alumnos y luego profesores del Conservatorio Nacional, institución que en esos años gozaba de una excelente reputación. Como Lerdo de Tejada, continúa Talavera, vestía cotidianamente el uniforme de capitán del ejército o el tradicional traje de charro, su amigo el poeta Luis G. Urbina le dedicó este ingenioso verso:

Con tu vestido de cuero
y tu banda de reclutas
¿de qué batallón de putas
serás capitán primero?

La constelación de grandes estrellas denominada Orquesta Típica de Rurales, brilló con todo su esplendor del 20 de diciembre de 1913 al 15 de agosto de 1914, escasos ocho meses desde su creación hasta su último cobro salarial, según los expedientes del AGN.³²

Bajo la dirección del maestro Jesús Corona, surge también en la capital, la Orquesta Típica Municipal del Ayuntamiento, cuya vigencia fue del 3 de enero al 21 de diciembre de 1923.³³ Por su parte, la Orquesta Típica Presidencial existió de 1921 a 1924³⁴ y cubrió casi todo el periodo de Álvaro Obregón. Sus directores en orden cronológico fueron:

³² Archivo General de la Nación, Fondo *Cuerpos Rurales*, Exp. Varios.

³³ Archivo Histórico del Distrito Federal Secretaría Particular, Exp. Año 1, 1923-24.

³⁴ AGN, Fondo Estado Mayor Presidencial, Cajas y Exp. Varios.

- Juan N. Torreblanca, 1921-1923.
- Miguel Lerdo de Tejada, 1923-1924.
- José de Jesús Briseño Niño, 1924-1924.
- Alfonso Esparza Otero, 1924-1924.

En esta orquesta fue muy notoria la actitud de cada director respecto del equipo de trabajo; conforme alguien llegaba se tramitaba su alta y la consiguiente baja del músico que había llegado con el director saliente.

En 1921 tuvieron lugar las Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia y fue el escritor Martín Luis Guzmán quien designó a Miguel Lerdo de Tejada organizador y director de la Orquesta Típica del Centenario, nombrando éste a su vez como subdirector a Rafael Galindo.³⁵

Por ahí del 2 de febrero de 1924 se supo de la Típica de Aguascalientes, dirigida por el reiteradamente citado maestro Apolonio Arias Ramos.³⁶ En 1925 surge La Típica Jerezana, domiciliada en Jerez, Zacatecas, de la cual no se supo quién era su director, pero sí de uno de sus integrantes, don Mauro Estrada, que aún vive.³⁷ Entre el 18 de septiembre y el 2 de octubre de 1929 existió una Típica Mexicana, cuyo promotor u organizador fue el actor Arturo Mondragón;³⁸ ésta como otras muchas, se formó con la finalidad de asistir a las giras, no tanto por el amor a la música, sino por los deseos de sus titulares de ser reconocidos, ganar dinero o pasear.

Nuevamente aparece en el horizonte musical el maestro Lerdo de Tejada. En los primeros meses de 1929 cuando, recién llegados de una gira Lerdo y su Típica, el maestro se quedó sin trabajo e insistió ante el entonces presidente Emilio Portes Gil para obtener un empleo. Así, organizó y dirigió La Orquesta Típica

³⁵ Talavera, *op. cit.*, p. 155.

³⁶ Romero, *op. cit.*, pp. 74-76.

³⁷ Verónica Dávila Navarro, fragmento de ponencia en la revista *Conozca Jerez*, núm. 91, pp. 1-9.

³⁸ Archivo Histórico de la SRE, Exp. IV-262-39.

de Policía, cuya actividad se desarrolló de 1929 a 1939, con elementos de las típicas anteriores comandadas por él, las cuales ya habían desaparecido.³⁹ Algunos de los elementos que la conformaban, afirma Talavera, fueron: Miguel Lerdo de Tejada padre y Miguel Lerdo hijo; Pablo Marín, Jesús Corona, Roberto Téllez Oropeza, Higinio Ruvalcaba (excelente violinista) y Aurelio Fuentes, entre otros. Una de sus presentaciones importantes fue en el programa inaugural de la XEW Radio el 18 de Septiembre de 1930.

De acuerdo con Mario Barba,⁴⁰ José García, Octavio Rangel, Francisco Martínez y Sixto Velasco fueron los primeros integrantes de La Orquesta Típica Alma Latina, dirigida por Nemesio Venegas, violinista aguascalentense. Una de sus hazañas fue haber tocado para la actriz Dolores del Río y el productor Orson Welles en la Plaza Principal toda una noche, según publicó el periodista. De las ocasiones en que se presentó ante el ex presidente Adolfo López Mateos, fue la de 1963 cuando interpretó lúcidamente *Adiós, Mariquita linda y Peregrina*, melodías del gusto de don Adolfo, continúa Barba.

La Típica de la Ciudad de México es, en cierto modo, la versión moderna de la forma original del XIX, como la Típica Mexicana de Carlos Curti. Las orquestas que le precedieron fueron: la Típica de Rurales (1913-14), la Típica Presidencial (1921-24) y la Típica de Policía (1929-39). De acuerdo con Fortino Juárez de la Paz (bajo sexto), el 4 de Marzo de 1940 salieron por ferrocarril de la capital del país al Puerto de Veracruz y de ahí, de gira hacia Sudamérica.⁴¹ Pero Talavera ofrece pruebas contundentes de que la fecha de inicio de la orquesta fue el 21 de Marzo de 1940.⁴²

³⁹ Talavera, *op. cit.*, p. 170.

⁴⁰ Mario Mora Barba, *Historia de una orquesta. Música en el alma*; s/f, p. 9 y 12.

⁴¹ Juárez de la Paz, Fortino. *Relato de mi viaje a Sudamérica con la Orquesta Típica de la Ciudad de México*, México, 1949, SEP, p. 9.

⁴² Talavera, *op. cit.*, p. 202.- Carta de Miguel Lerdo de T. al Sr. Mario Talavera fechada en México D.F., 24 de marzo de 1940 con sello del Poder Ejecutivo Federal y del DDF Dr. Gral. Acc. Cívica.

En la gira que cita Juárez de la Paz, precisamente en la primera presentación, que se llevó a cabo en el Palacio Nacional de Chile, el programa del 27 de marzo incluyó: *Marcha*, de Silverio Prieto, *No llores*, danza ejecutada por el Cuarteto Romántico; *Viva mi desgracia*, *Estrellita*, de Manuel M. Ponce y *Morena linda*, de G. Curiel, entre otras.⁴³ El reconocido salterista Eulalio Armas fue, de 1941 a 1972, integrante de lujo de este excelente conjunto.⁴⁴

La Típica Yukalpetén, de Yucatán, fue fundada por el violinista, compositor y director yucateco Daniel Ayala Pérez. Su primera presentación ocurrió el 12 de abril de 1942, en Mérida, después en la ciudad de México, en septiembre de 1943 y abril de 1952.⁴⁵ Uno de sus mayores logros fue haber tocado en la capital, en septiembre de 1954, con motivo del informe del entonces presidente, Adolfo Ruiz Cortínez.⁴⁶ En la actualidad está integrada por 37 músicos, quienes con guitarras, mandolinas, tololoche y ataviados con trajes de mestizos, ejecutan e interpretan principalmente canción yucateca, además del vals *Alejandra*, de E. Mora, *El son costeño de Colima*, y *Guadalajara*, de Pepe Guízar.⁴⁷ Cabe resaltar otro de sus triunfos: haber obtenido el Premio Nacional de Artes y Tradiciones Populares en 1999.⁴⁸

La Típica de Puebla⁴⁹ se formó por iniciativa del gobernador del estado, Aarón Merino Fernández, quien encargó al profesor Luis Tobón la estructuración de la misma. En julio de 1968 se realizó la selección de sus integrantes,

⁴³ Juárez... *op. cit.*, p. 121-123.

⁴⁴ David Armas Jaramillo, entrevista telefónica 2-abril-2002, 9:45 pm.

⁴⁵ Orquesta Típica Yukalpetén, México, marzo 2000 el SEP-INAH, Música p. 116

⁴⁶ Francisco Moncada García, *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*. México, 1966, Framong, p. 43.

⁴⁷ Orquesta, *op. cit.*, pp. 113 y 116.

⁴⁸ Luis Pérez Sabido, *Serenatas de Santa Lucía...*, Mérida, Yucatán, 2004, p. 21.

⁴⁹ *Biografía de la Orquesta Típica de Puebla*, 16 de marzo de 1968, hojas mecanografiadas, incluye programa.

así como el nombramiento del director, puesto que recayó en el profesor Benito Juárez Quezada. En agosto de ese año dieron una audición privada para el gobernador a fin de obtener su visto bueno y así continuaron ensayando. El 18 de noviembre de 1968 el presidente Gustavo Díaz Ordaz visitaba la entidad y durante el banquete ofrecido por el gobernador fue la ocasión propicia para que la Típica de Puebla hiciera su primera audición en público. Esta agrupación constaba de 38 elementos al concluir 1968.

La música y la Revolución en documentos localizados en el Archivo Baqueiro Fóster del Cenidim: aproximaciones para su estudio

Herlinda Mendoza Castillo*

Para hablar del Archivo Baqueiro Fóster necesariamente tenemos que referirnos a su creador, el musicólogo Gerónimo Baqueiro Fóster. Nació en Hopelchen, Campeche, en 1892 y murió en la ciudad de México en 1967. Se desempeñó como músico, arreglista, compositor, docente, investigador, cronista y crítico musical. Escribió artículos para más de sesenta diarios y revistas de México y del extranjero, fue editor de la *Revista Musical Mexicana*, administrador de *El sonido 13* y jefe de redacción de *Música: órgano del Conservatorio Nacional de Música*. Es autor del *Curso completo de solfeo* que ha sido utilizado como texto obligatorio en varias escuelas de música de México y de América Latina. Creó una de las bibliotecas especializadas en música de los siglos XIX y XX más completas e importantes del país, acervo que se encuentra actualmente en comodato en la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes.

Como resultado de sus actividades profesionales y personales, el musicólogo logró reunir y conservar más de 30 000 documentos, como cartas, oficios, hemerografía, fotografías y programas de mano, resultado de sus investigaciones e inquietudes, a los cuales se les denomina Archivo Baqueiro Fóster. Está



Retrato de Gerónimo Baqueiro Fóster, dedicado a su madre, 9 de noviembre de 1933, en archivo Baqueiro

las cartas y documentos que obtuvo durante sus pesquisas sobre la música en la Revolución mexicana; de esta manera existen diversos documentos que pongo a consideración del lector y que cito en orden cronológico. Encontramos una carta fechada el 3 de octubre de 1953 que Gerónimo Baqueiro dirige a Ramón Hernández F., hombre de la Revolución y director de Bandas de música, en la que le solicita lo siguiente:

formado por 13.50 metros lineales de información musical que abarca las fechas extremas de 1854 a 1985; actualmente se encuentra en proceso de catalogación, clasificación y conservación y se localiza en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (Cenidim).

Entre los expedientes que forman el archivo se localizan varios documentos que tratan sobre la música y la Revolución, tema que fue abordado por Baqueiro Fóster en las conferencias que dictó bajo los títulos “Las canciones de la Revolución” (1955) y “La música de la Revolución Mexicana” (1960), y en diversos escritos que publicó en la revista *Humanismo* y en los diarios *El Nacional* y *Letras yucatecas*, entre otros.

Como un investigador comprometido, se dio a la tarea de buscar información de primera mano, gracias a ello se conservan

* Investigadora Técnica del Cenidim.

Nombres de las canciones, corridos, piezas como, vales, danzas, etc., que más se cantaron en esos días gloriosos de nuestra historia patria [...] Fíjese que le pido el envío de los nombre de las piezas de música que enardecían a los soldados villistas, orozquistas, cardenistas, obregonistas, callistas, amaristas, etc. Sé que hasta los ejércitos de Carranza tuvieron sus piezas predilectas y eso es lo que necesito. Cantos de la Revolución, es decir las piezas que enloquecían al pueblo y a los ejércitos amigos y enemigos, a las multitudes.

Otra carta dirigida a Manuel Esquivel, director de la Banda de Música del Estado de México fechada, al igual que la anterior, el 3 de octubre de 1953, en la que le solicita datos de los cantos de las tropas revolucionarias, a cual da respuesta el destinatario el 6 de octubre de 1953:

Refiriéndome a sus deseos, debo manifestarle que los cantos y melodías de la Revolución fueron muy variados, como puede ver por la lista siguiente: las marchas *Villa*, *Brigada Prieto*, *General Agustín Estrada*, *Carabineros de Coahuila*, *Oficiales*, *Emblema nacional*, *Tierra blanca*, *Jesuita en Chihuahua*, *El rebelde*; vales *Luz*, *Recuerdo*, *Alejandra*, marcha *Zacatecas*, *Adelita*, *Valentina*, *La cucaracha*, *La soldadera*, *La pajarera*, *El quelite*, *El sauce y la palma*, *Ya son las dos*, *vida mía*, *El adiós* de Carrasco, *Corrido villista*, *Aires de la Revolución*, arreglo de Guillermo Aragón, *Aires nacionales*, de Melquiades Campos, *Sones laguneros*, arreglo de Rosalío de Sena, *Las tres pelonas*, *Marcha Mariel* y algunas otras que se escapan a mi memoria, pues me he referido solamente a las piezas que con frecuencia se escuchaban en la División del Norte a la que pertencí.

A continuación, un documento, fechado en agosto de 1957, de Manuel Neira Barragán (poeta, cuentista, folklorista, periodista, nacido en Buenaventura, Coahuila, el 10 de septiembre de 1894), titulado *Algunos aspectos aislados de*

las canciones y piezas bailables de la Revolución, donde cita las canciones escuchadas en esa época, como *El venadito* y *Adiós* y las piezas bailables *Días felices*, polca de Velino M. Preza, la marcha americana *Emblema de la paz*, que también tomó carta de naturalización y que ejecutaban las bandas militares, especialmente la de División del Norte; menciona además lo siguiente:

Éstas, querido maestro [Gerónimo Baqueiro], se cantaban en los vivac a la luz de la lumbre mientras se asaban unos buenos trozos de carne y se preparaba un jarro o una moca de café ralo o bien de té de vara dulce, de menta o de cualquiera de esas hierbas maravillosas que hay en nuestros campos como la de salvia, la hierba del venado, etcétera.

De igual manera encontramos la carta fechada el 21 de abril de 1958, escrita por Manuel Neira Barragán, dirigida a Gerónimo Baqueiro, en la que le informa del envío de su ensayo *Melodías y canciones de moda durante la Revolución en el norte de México 1910-1917*. Lo que yo escuché (documento que se encuentra en el Archivo Baqueiro Fóster):

Los primeros tiros que yo escuché fue allá por 1911, por enero o febrero más o menos en el Mineral de la Agujita, Coahuila. Aquella noche un grupo de trabajadores que se dieron de alta con Encarnación Aguilar Frías, Francisco Murguía y Fernando Miller, llegaron los amigos a pedirles armas y una vez que las obtuvieron regresaban rumbo al camino que lleva a Rosita, iban cantando a todo pulmón estas coplas con la melodía de *El presidiario*:

Ya don Porfirio quería corona,
se la trajeron de Tonalá,
vino con sables y bayonetas

a destronar a su “majestá”.

Ya don Porfirio y Ramón Corral juegan los dados con “gravedá”, les dice Orozco, por una vamos pues ya la gata encerrada está.

Y el eco de aquellas coplas se iba perdiendo en la inmensidad ebria de luna y de silencio, presagiador de la gran tragedia que se iniciaba en México. Esta fue, no me cabe duda, la primera canción que escuché cuando la Revolución.

Entre las líneas de este ensayo, cita títulos de canciones como *La cucaracha*, que nació en la época de la Intervención francesa y renació en 1913 con coplas tremendamente agresivas, *La Adelita*, *La Valentina*, *El abandonado*, *El corrido de Carranza*, *Corrido de Reyes Ruiz*, *Corrido de Macario Romero*, *Corrido de Valentín Mancera*, *El lirio*, *El cisne*, *Perjura*, *Tú bien lo sabes* y otras más.

Y qué decir del documento titulado “Canciones de lucha en la Revolución”; en las 13 cuartillas que lo forman se puede apreciar la historia de canciones y autores de la época. Trata sobre los inicios la Revolución, en 1910, en Puebla y Chihuahua, donde la canción popular mexicana se encontraba en una etapa de nacionalismo. Menciona a los intérpretes que las hicieron famosas, como los duetos formados por Maximiliano Rosales y el barítono Rafael Herrera Robinson o el formado por M. Rosales y Braulio Rosete, o el de Abrego y Picazo.

Todavía no se sabe con certeza cómo formaron su repertorio Rosales y Robinson y los otros duetos, pero no existe la menor duda de que sus canciones nacieron en la entraña misma del pueblo, del verdadero pueblo, cuyo sentir interpretaron sus voceros más señalados. Por eso en el repertorio de esos can-

cionistas figuraron viejas canciones actualizadas por ellos como *Juan soldado*, *El sombrero ancho*, *Valentina*, *El abandonado*, *El palomo*, *El huérfano*, *El pajarillo errante*, *El prisionero*, *Lágrimas de mis ojos*, *La paloma azul*, *Envidia*, *La ilusión perdida*, *Se fue y me abandonó la muy ingrata*, *La vi pasar divina cual querube*.

Líneas más adelante cita lo siguiente, haciendo hincapié en la importancia que revestía la música para los protagonistas de la Revolución:

El general Francisco Villa, organizador portentoso y conocedor por intuición de la fuerza de simpatía que la música tiene, la utilizó sistemáticamente como arma de guerra para levantar la moral, encender fuego en los corazones a la hora de los combates y como agente condensador de la emoción individual, para extender sus efectos a las miles de personas de la vida civil que necesitaba tener de su parte.

Se mencionan en el mismo documento los títulos de las numerosas marchas recordadas, valeses y corridos, así como anécdotas de algunas melodías, como la llamada *Las tres pelonas*, del músico michoacano Isaac Calderón:

Su historia es ésta: tres de sus hijas, las señoritas Leonor, Ángela y María sufrieron las consecuencias de una epidemia de tifo que se desarrolló en la República en los años de 1892 a 1895. Durante su enfermedad y como se acostumbraba en esos casos, fueron rapadas completamente, por lo que su aspecto despertó la hilaridad de don Isaac; entonces en honor de sus tres peloncitas compuso el canto que tan en boga estuvo durante la Revolución [...] Francisco Villa tenía tal predilección por esta humorada del maestro Calderón que la pedía a cualquier momento. Para ello no se tomaba siquiera

el trabajo de enviar a nadie a decírselo al director de banda porque cuando él estaba presente, los músicos, que no le quitaban la vista atentos a sus órdenes, al observar que el jefe se rascaba la cabeza y levantaba la mano extendiendo los tres dedos largos, se arrancaban con *Las tres pelonas*, lo que siempre originaba un grito de gozo de la multitud expectante.

En este documento también aparecen los títulos de las canciones y piezas que en la Revolución cambiaron de nombre, por ejemplo, el vals *Sobre las olas*, que durante mucho tiempo llevó el nombre de *Junto al arroyo*; *A la orilla de un palmar* era más conocida como *La huerfanita*; *El adiós del soldado* tuvo originalmente el título *Volveré mañana*.

Para terminar de enumerar sólo algunos de los documentos que hablan sobre la música en la Revolución y que se encuentran en el archivo, no quiero dejar de mencionar algunos ensayos de Gerónimo Baqueiro que escribió para diversas revistas y diarios, como el titulado *La Revolución Mexicana y el nacionalismo musical* y la serie titulada *Las bandas militares de música y su función en la vida social*, ambos publicados en el suplemento de *El Nacional* en 1948 y 1954, respectivamente. Un tercer artículo en el que quiero hacer énfasis, es el que escribió para la revista *Humanismo* en noviembre de 1953 —que se publicó mutilado por falta de espacio— y que lleva el título *La Revolución Mexicana y sus cantos de guerra*, el cual está dividido en dos secciones, la primera señalada como “La realidad anterior” y la segunda como “En plena lucha”. En la primera menciona los antecedentes de la música en México desde 1790 pasando por los: “sonecitos españoles que se cantaban en la Tonadilla escénica, de moda en el primer Teatro de la Nueva España; es reveladora la inquietud espiritual que habría de materializarse en 1810. El fin de la música de salón de baile, lo mismo que el de la canción de serenata, empezó a anunciarse precisamente en el año de 1900”.

Líneas más adelante enlista los nombres de más de 100 notables músicos del siglo XIX (sección que fue omitida al publicarse en *Humanismo*), como Clemente Aguirre, José Avilés, Bernabé Alcalá, Donaciano Aguilar, Concepción Arpide, Jesús M. Acuña, quienes cultivaron todos los géneros de salón.

Pero el reinado de la danza-canción, fortificada en cierto modo con las danzas pianísticas de Felipe Villanueva, Ricardo Castro, Gustavo E. Campa, Ernesto Elorduy, en hora oportuna, a quienes continuaron tardíamente, Manuel M. Ponce, José Perches Enríquez, José María Carrasco, Teófilo Pomar, Velino M. Preza y Miguel Lerdo de Tejada, con las danzas; de hecho, en 1910 prologándose todavía algunos años por la ley de la inercia hasta Ricardo Palmerín que, por la influencia bien directa de Cuba en Yucatán, concibió en ritmo de danza sus célebres canciones *Peregrina* y *Las Golondrinas*.

En la segunda parte del artículo, en la que entra de lleno al tema de la canción revolucionaria en plena lucha, señala:

Cuando la Revolución se encendió, la soldadesca cargó con aquel rico acervo guardado en lo profundo del corazón y fueron cantos de vivac: *El huérfano*, *El ceniztle*, *El abandonado*, *Valentina*, *Suspiro de los ángeles*, *Juan soldado*, *La ramera*, *La morena*, *Los hijos de la noche*, *Las estrellas*, *Horas de luto*, *Mi lira*, *Mi hamaca*, *Una gota de rocío* y *La primavera*.

Continúa el documento con anécdotas relacionadas con algunas canciones, por ejemplo *La cucaracha*, que, de acuerdo con el autor, vino de Campeche:

Se trataba de una mazurka de teatro de aficionados, compuesta en 1860, que se transformó en una canción satírica con la que los imperialistas, des-

pechados por su derrota, se burlaban de la soldadesca federal llamándola *La federacha* con intenciones despectivas:

La federacha, la federacha
ya no puede caminar,
porque no tiene, porque le falta,
mariguana pa' fumar.

El autor termina el artículo con el siguiente párrafo: "Y los cantos de evocación y esperanza, anunciando la aurora de una nueva era, conmovieron con sus emocionados acentos al pueblo que había puesto su fe en la Revolución."

Como podemos apreciar, es difícil plasmar en pocas cuartillas la vasta historia musical que encierra este pasaje histórico de nuestro país, sin embargo, y para suerte nuestra, ahí están los testimonios, plasmados en documentos en espera de nuevos enfoques e interpretaciones del hecho histórico. Mi intención ha sido acercar al lector a una pequeña parte de la riqueza documental que se alberga en el Archivo Baqueiro Fóster y ofrecer, en unas cuantas líneas, parte de esa historia musical con el fin de que sirva para futuros estudios musicales.

Bibliografía

- Autores nuevoleonenses: Manuel Neira Barragán.* En: Interfolia, órgano mensual de la biblioteca universitaria "Alfonso Reyes", núm. 103 (enero 31 de 1963), pp. 1-3.
- Baqueiro Fóster, Gerónimo, Carta, México, DF, 3 de octubre de 1953, para Ramón Hernández F., en Archivo Baqueiro Fóster, expediente 0106 B0296 Hernández Ramón, San Luis Potosí.
- La Revolución mexicana y sus cantos*, en *Humanismo*, revista mensual de cultura, núm. 15, año 2, tomo 3 (20 de noviembre de 1953), pp. 97-102.
- La Revolución mexicana y sus cantos de guerra*, México, DF noviembre de 1953, en Archivo Baqueiro Fóster, expediente 0313 B0759 La Revolución y sus cantos de guerra.
- La vida musical en México: Las bandas militares de música y su función en la vida social*, en suplemento de *El Nacional*, 2ª época, núm. 354-394 (10 de enero-17 de octubre de 1954). Esquivel, Manuel, Carta, Toluca, 6 de octubre de 1953, para G. Baqueiro Fóster, en Archivo Baqueiro Fóster, expediente 2088 B0066 Revolución, música y canciones de la.
- Música. Canciones de lucha en la Revolución, 1950-?*, en Archivo Baqueiro Fóster, expediente 1701 Canciones de lucha en la Revolución.
- Neira Barragán, Manuel, *Algunos aspectos aislados de las canciones y piezas bailables de la Revolución*, Monterrey, agosto de 1957, en Archivo Baqueiro Fóster, expediente 2178 B0029 Monterrey, Nuevo León.
- Carta, Monterrey, NL, 21 de abril de 1958, en Archivo Baqueiro Fóster, expediente 2178 B0029 Monterrey, Nuevo León.
- Melodías y canciones de moda durante la Revolución en el Norte de México 1910-1917: lo que yo escuché*, abril de 1958, en Archivo Baqueiro Fóster, expediente 2178 B0029 Monterrey, Nuevo León.

La bola suriana y el corrido mexicano más allá de sus estereotipos

Catherine Héau Lambert*

En el repertorio musical de la trova suriana destaca un género muy propio y único en México: la bola suriana. Su origen es desconocido, sin embargo cubre la misma zona político-cultural que abarcaba la *bolera* durante la Independencia, a inicios del siglo XIX, que cantaba las hazañas del general Morelos. Forma parte del acervo de todo corridista suriano, incluso llega a llamarse corrido-bola. En efecto tiene funciones similares a las del corrido, sin embargo destacaremos aquí el uso político peculiar que los liberales hicieron de las bolas surianas a fines del siglo XIX y durante la Revolución. Antes de ésta, al igual que el corrido, la *bola* tenía una función lúdica de socialización, lo que los morelenses llamaban “esquinear” o bien divertirse en las cantinas, donde alegremente se burlaban de las mujeres; su otra vertiente, que trataremos aquí, fue su función política bajo forma de *discurso oculto* al servicio de los campesinos liberales. Sirvió de enlace y de vector ideológico entre los políticos urbanos opositores a Porfirio Díaz y las comunidades campesinas desposeídas de sus tierras y aguas que clamaban por la justicia social.

El corrido suriano era multimétrico y multiforme y cada corrido tenía su música propia, lo que de alguna manera entorpecía la memorización para el

vulgo, mientras que la bola suriana con su estructura métrica y musical fija fue un soporte mnemotécnico cómodo para los no músicos. La bola se escribe en cuartetas de métrica fija que se alternan. El cante consta de versos en 12-8-12-8 pies y el descante de una cuarteta octosilábica: 8-8-8-8. Las únicas variantes posibles son aquellas que duplican o triplican el cante y el descante. La bola doble duplica el cante y el descante: 12-8-12-8-12-8-12-8 y luego 8-8-8-8-8-8-8-8. La bola triple, por lo tanto, tiene un cante de 12 versos alternados y un descante de 12 octosilábicos.

Al revisar el acervo disponible de bolas surianas, uno se percata de cierta especialización en el uso de éstas. Primero fue su función burlona para divertirse a costa de las mujeres en las cantinas, la segunda es su aprovechamiento como vector ideológico para los liberales urbanos cuando requerían hacer llegar su mensaje a los campesinos morelenses y que ilustra la vinculación entre liberalismo popular y maderismo, la tercera surgió con la Revolución como transmisor veloz de las hazañas bélicas de los zapatistas.

No trataremos aquí de la función lúdica/burlesca de las bolas ya que sus letras recopiladas en varios textos son suficientemente explícitas. Para ejemplificar la construcción identitaria del liberalismo popular en Morelos, nos abocaremos a descifrar dos bolas: la *Bola de Cuba libre* escrita en 1896, que fungió como *texto oculto* (concepto acuñado por James C. Scott) para expresar la lucha de los campesinos morelenses contra las haciendas y Porfirio Díaz, y la *Bola de la toma de Cuautla por Zapata*, escrita en mayo de 1911, que ilustra la manera en que el maderismo se vinculó con el campesinado para realizar una revolución política, anterior en algunos meses a la ruptura con Madero (*Bola del pronunciamiento del General Zapata o La traición de Federico Morales*), que marcó el inicio de una revolución social llamada desde entonces zapatista.

La lectura del largo texto evidencia que su tópico central es la lucha de liberación de Cuba en contra de los españoles. Por lo tanto, el tema de fondo es

* Profesora investigadora, ENAH, INAH.

la resistencia al ibérico. Además, el autor anónimo firma simplemente: “un patriota mexicano”, lo que en el debate político de la época equivalía a ser “liberal juarista”. En otras palabras, todo parece indicar que el texto se escribió desde la disidencia a Porfirio Díaz y dentro de su propio partido, el liberal. Esto nos permite suponer que, aún cuando sea anónima, la pieza fue escrita *ex profeso* por un intelectual liberal –capaz de conocer con tanta precisión las informaciones relatadas sobre la guerra cubana– para los campesinos morelenses empleando el género poético específico de la región –la bola– para que circulara ampliamente. Se trata, por lo tanto, de un *texto público* que debe leerse como *texto oculto* en el que “Cuba” sirve de mampara o máscara para evocar “Morelos”. En efecto, en el contexto histórico del Porfiriato, Morelos es la *perla* del campo azucarero mexicano, al igual que Cuba, y sus pobladores padecen el despojo de sus tierras por parte de los hacendados que son, en su gran mayoría, de origen español. Léase detenidamente el siguiente pasaje: “En vez de *pacificar* las islas vino a destruir, / *fnecas que habitaban* y *bastante gente a quienes hizo morir*... / Siempre valerosos los independientes han luchado por su patria, / teniendo esperanza de que el Dios excelso les defendiese su causa... / Aunque muy bien cierto es que *muchos patriotas*, por creerse de un *falso indulto*, / fueron prisioneros al puerto de Cuba y otros siguieron su curso.” Estamos, evidentemente, frente a un universo semántico que recuerda la lucha de los disidentes liberales contra Porfirio Díaz y la sistemática represión de los primeros por parte de este último. Además, existe un amplio *corpus* de corridos surianos que retoman la misma problemática. Por

¹ Cabe aquí recordar que Porfirio Díaz subió al poder en parte gracias al apoyo de los *pronunciados* surianos, que secundaron su levantamiento bajo la bandera de la no reelección y del municipio libre del Plan de Tuxtepec. Una vez instalado en la presidencia de la república, Porfirio Díaz mandó asesinar uno por uno a sus antiguos aliados, que seguían peleando por la autonomía de sus pueblos. La memoria suriana, particularmente en Guerrero, conservó numerosos corridos que relatan la muerte de los pronunciados que creyeron en un “falso indulto”.

eso nos atrevemos a afirmar que cuando los morelenses cantaban “Cuba”, en sus oídos resonaba “Morelos” y la guerra contra España era “su” guerra de resistencia contra las haciendas administradas por españoles. El grito de “¡Cuba Libre!” se oía como “¡Morelos Libre!”, ya que sus pueblos habían sido despojados y humillados por los hacendados españoles protegidos por Porfirio Díaz. Es así como los intelectuales liberales disidentes hacían proselitismo para su causa entre los pueblos morelenses, unos criticando un *falso indulto*¹ y otros luchando para liberar sus tierras del yugo español. Se trata, entonces, de un *discurso oculto* que los campesinos sabían descifrar y reflejaba una versión popular del liberalismo. Esta bola ilustra la manera en que los literatos de la capital proveían de argumentos ideológicos a los liberales campesinos, fomentando así el *liberalismo popular* propio del siglo XIX.

El liberalismo popular morelense pronto apoyó a Francisco I. Madero en concordancia con los liberales urbanos al inicio de la Revolución, tal como consta en la *Bola de la toma de Cuautla por Zapata*. En este texto volvemos a encontrar el mismo campo semántico que define y divide dos proyectos políticos opuestos y establece de inicio una filiación política directa entre Lerdo de Tejada, Madero y Zapata: Porfirio Díaz *versus* patriotas, hispanos *versus* indios americanos, silla presidencial hereditaria *versus* sufragio libre y ley electoral; luego se hace presente el intertexto religioso de la época que compara a Madero con el Mesías. En seguida se mencionan a Velardeña (Durango) y Tehuiztingo, dos protestas mineras reprimidas por el ejército de Díaz. Las menciones a Lerdo de Tejada, Madero en Chihuahua y Velardeña y Tehuiztingo, así como las referencias al periódico *El Imparcial*, nos permiten afirmar que se trata de un discurso escrito por un intelectual maderista de Cuautla para establecer una filiación política directa entre la revolución maderista y la rebelión morelense, ya que termina abogando por “sufragio libre efectivo y muera la reelección” sin mención alguna del verdadero objetivo de la lucha de los campesinos de Zapata: tierras, aguas y

municipio libre. El 30 de agosto de 1911 el gobierno maderista intenta asesinar a Zapata mediante una emboscada organizada por Figueroa; el hecho se narra en la *Bola del pronunciamiento del General Emiliano Zapata* que sirve de gozne para ubicar el fin del maderismo en Morelos y el ascenso del zapatismo, como consta en sus versos: “Día 30 de Agosto dieron este grito/ todos en conformidad:/ ¡Viva nuestra patria y este requisito/ de paz, tierra y libertad!”

Ya que todos los morelenses conocían la tonada de la bola, ésta resultó muy socorrida durante la Revolución para transmitir los acontecimientos casi en tiempo real, tal como lo expresa, a veces, el primer verso: “Ahí va la bola señores, ahí va” y seguía la narración de los hechos de vivac en vivac al calor de los acontecimientos sin necesidad de un músico muy esmerado; fue realmente la gaceta de la revolución zapatista. En todas las grandes batallas se escribió primero una bola que participaba con lujo de detalles cada momento de la pelea y luego se componía el corrido, mucho más elaborado, siguiendo el testimonio de los principales participantes, tal como consta en una carta que Marciano Silva mandó a Zapata para dar cuenta de los corridos que el General le había encargado.

El corrido

Cuando se habla del *corrido mexicano* se hace referencia a un producto musical que transmite información en versos cantados en lengua castellana cuya forma y métrica varían según se trata del norte o del centro-sur de México. En el siglo XIX, la diversidad cultural de México propició el desarrollo de tres géneros diferentes: el *corrido norteño*, el *suriano* y las *hojas volantes* editadas en la capital. Actualmente sólo sobrevive el *corrido norteño*.

El *corrido norteño*, así como las *hojas volantes* multicolores que salieron de las imprentas de Antonio Vanegas Arroyo, antes de la Revolución, y de Eduardo Guerrero después de ésta, con sus cuartetos octosilábicos sirvió de referencia a Vicente T. Mendoza para definir al *corrido mexicano*. Sin embargo, en el siglo

XIX y durante la Revolución en la zona más poblada del país, el centro-sur, se cantaban corridos que no tenían ni forma ni métrica estereotipadas. El *corrido suriano* no sobrevivió a la competencia del radio, que difundió por todo el país los *corridos norteños*, que actualmente son más conocidos bajo su forma de *narco-corridos*.

Estos tres géneros de corridos se distinguen por su métrica y su música debido al medio cultural en que se hallaban inmersos. Por ejemplo, para el *corrido suriano* que se cantaba en una región cuyo sustrato lingüístico era el náhuatl, el énfasis estético descansaba en el ritmo —criterio estético heredado del náhuatl— más que en la pulcritud de la versificación y por ello abundan los corridos en *esdrújulas* y en versos mayores que permiten una frase completa, herencia de la tradición oral. En el norte, donde el español fungió como *lingua franca* entre las diversas oleadas de migraciones nacionales, el *corrido* retomó la versificación propia del *romancero* español y se especializó en narrar hechos de *valientes*, es decir, hombres a caballo que se enfrentaban a las difíciles situaciones locales. En la capital del país, la imprenta popular de Antonio Vanegas Arroyo se distinguió por sus corridos ilustrados por José Guadalupe Posada. La forma impresa obligaba a respetar una métrica fija (octosílabos), ya que los *publicistas* (cantadores de corridos y vendedores de hojas volantes), en ausencia de música precisa, tenían que recurrir a su propio acervo para musicalizar el *corrido*.

Pero, más allá de sus respectivas formas, los *corridos* difieren por sus contenidos, que responden a los valores propios de cada cultura. Es así como el *corrido suriano* era hecho para enamorar (90%), para lo cual existen *corridos*, con todos los nombres del calendario, que ensalzan la belleza y pureza de la amada, siempre comparada con un ángel o una flor. Cuando la joven pasaba por la calle se le cantaba el *corrido* correspondiente a su nombre en la espera de que respondiera con alguna seña a esta invitación amorosa. De la misma manera, los *corridos* servían para “balconear” —mostrar públicamente— a la infiel cuando exhibían su

infidelidad. Los corridos surianos no narraban hechos violentos ni castigaban a la mancornadora con una muerte física: la muerte social que resultaba de la cantada pública de sus hechos resultaba suficiente. A veces narraban acontecimientos condenables y accidentes ocurridos en las haciendas, lo que implícitamente para fungía como crítica social. Cuando llegaban a exaltar a una persona era para lamentar su muerte. En Guerrero, en particular, se aprovechaban los asesinatos de los antiguos compañeros de armas de Porfirio Díaz para denunciar la traición del gobierno. Estos rasgos de la cultura suriana, que no exaltan la violencia física ni la bravura individual, evocan una sociedad tradicional en la que las normas sociales colectivas prevalecían siempre sobre la valoración individual.

El corrido norteño, por su parte, no floreció en medio de comunidades tradicionales, sino entre hombres del campo que tenían que afrontar cotidianamente las asperezas de un entorno geográfico difícil, así como la lucha contra los habitantes originarios por cuyas tierras se peleaban. La inmensidad territorial del norte de México, a la par de un estilo de vida colonizador, obligaba a moverse a caballo con las armas al alcance de la mano. Estas condiciones de vida propiciaron una cultura más individualizada y agresiva que resalta los valores considerados propios de la "masculinidad" o del machismo: nada ni nadie debe oponerse a la voluntad del héroe. Es así como se yergue la figura del *valiente* que se enfrenta a las injusticias sociales o la del enamorado traicionado que dispone a su antojo de la vida de su amada o de su rival en amores. Es tal la importancia del caballo para la sobrevivencia del agricultor norteño, que se vuelve en sí mismo un héroe que llega a adquirir cualidades humanas. Sin embargo, la colectividad está presente pero bajo el *símbolo de la madre*, que encarna la norma social. Ella protege y cobija al héroe, enuncia lo que se debe hacer y en caso de desobediencia, el castigo es terrible: le tocará morir por accidente o asesinato.

Los corridos de las hojas volantes nos remiten, por su parte, al *romance de ciego español* del siglo XVIII. Sus contenidos son la nota roja y están hechos para

cantarse con el fin de venderlos. Ser *publicista*, es decir, cantador callejero, es un oficio. Cuando el corrido gusta, el público compra la hojita impresa en papel de china de color. El título debe anunciar el meollo del asunto y presentar una verdadera síntesis del relato. En el título se enfatiza la verdadera naturaleza de la historia y abundan calificativos tales como: prodigioso, maravilloso, espantoso, admirable. Y por supuesto, tanto mejor si todo ello viene acompañado por una ilustración. Las hojas volantes son mercancías que circulan a lomo de mula transportadas por los arrieros desde la capital hasta la provincia. Narran los hechos más extraordinarios y fungen como gaceta. Hay testimonios de que fueron utilizadas desde los tiempos del general Santa Anna (primera mitad del siglo XIX) como medio de propaganda, pero también como instrumentos políticos en contra de los sucesivos gobiernos, e incluso en plena Revolución, cuando se desató una verdadera guerrilla de corridos a favor y en contra de Emiliano Zapata.

Los corridos norteños y surianos responden a ciertas formas de sociabilidad. Su propósito es alegrar, divertir, informar o aleccionar. Es un acto público y lúdico que tiene lugar "placeando" o "esquineando" por la calle o en las cantinas. Cuando tienen lugar las grandes ferias comerciales en ocasión de la celebración del Santo Patrono de un pueblo, llegan también todos los corridistas de la región y tiene lugar una competencia amistosa, llamada la *reunión*, que dura varios días. Los corridistas pueblerinos son a la vez poetas y músicos, es decir, *campesinos líricos* que narran hechos ocurridos en su comarca. Los corridos circulan por tradición oral y respetan las reglas del teatro popular de su época: primero se saluda a la audiencia (loas del teatro), luego se narra el acontecimiento y finalmente el trovador se despide. En el corrido suriano el *saludo* y la *despedida* conforman un género especial dentro del repertorio del corridista. En lo que a los corridos norteños se refiere, prólogo o saludo, narración y despedida se articulan como diferentes momentos de una misma estructura. Se volvieron elementos formales que a veces sirvieron para definir al corrido.

Cuando estalló la Revolución, el corrido se volvió su principal arma ideológica. En Morelos se convirtió en el discurso oficial del zapatismo. No substituyó a la organización político-militar, pero siempre la acompañó y fue un componente fundamental del movimiento en la medida en que *elaboró y conformó la identidad zapatista*. El discurso trovado permitió articular las acciones político-militares con palabras que dotaban de sentido al movimiento. Este proceso de *significación, ideación e interpretación de la realidad* fue absolutamente necesario para reforzar la identidad del movimiento. *No antecedió* a la identidad —que provenía del *liberalismo popular* del siglo XIX— pero la expresó, le sirvió de catalizador y revelador. En este sentido los corridos zapatistas fueron parte de la acción bélica y Zapata lo entendía muy bien ya que encargaba los corridos a Marciano Silva.

En cuanto a la música, cada corrido —salvo las hojas volantes— era una pieza musical propia. Particularmente en el sur, como los trovadores fungían también como músicos de sus pueblos para los bailes, aprovechaban los aires musicales de moda para sus composiciones. Así tenemos corridos con tonada de mazurca, polca, vals, chotís, petenera, etc. En el norte se acompañaban con bajo sexto y pronto con acordeón; en el sur, con el bajo quinto y el violín. En la Tierra Caliente de Guerrero y Michoacán se acompañaron con el arpa de la región.

Los ritmos afrocaribeños durante el Porfiriato

Jesús Flores y Escalante* y Pablo Dueñas*

El afrancesamiento y la personalidad europeizante que distinguió a México durante la etapa porfiriana no impidieron la aparición y hegemonía de los géneros afrocaribeños en nuestro país. De hecho, el ascenso de Porfirio Díaz a su primer período presidencial casi coincidió con el nacimiento oficial del danzón en el Liceo de Matanzas, evento que se llevó a cabo el 1 de enero de 1879 en aquella “lonja” matancera de la preciosa ciudad antillana bien llamada “La Atenas de América”.

Las partituras y la documentación impresa de la época nos permiten analizar el grado de aceptación de los géneros afroantillanos en México. Naturalmente, el primer contacto se dio entre La Habana, Santiago de Cuba y los puertos de Yucatán, Veracruz, Tabasco y Tamaulipas, siendo todos altamente receptivos a estas formas musicales basadas en la concepción musical de la negritud y el cinquillo, elemento rítmico que dio vida y sabor a los géneros afrocubanos desarrollados durante el siglo XIX (básicamente, el cinquillo consiste en ejecutar cinco notas en cuatro tiempos). Pero también los elementos de la música europea formaron parte de este mestizaje cultural.

* Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos AC.

La contradanza cubana, derivada de la inglesa y la francesa, célula madre de casi toda la música afrocaribeña, mantuvo una constante presencia en México a partir del segundo tercio del siglo XIX; ésta, a su vez, dio paso a la habanera (o danza habanera) cuyo punto culminante se dio en 1866, en plena intervención francesa, momento del imperio de Maximiliano y Carlota, instante histórico en que se estrenó *La paloma*, escrita por el compositor español Sebastián Iradier. Dicho estreno tuvo lugar en la zarzuela *La cola del diablo*, que se mantuvo en cartelera por más de seis meses.

El entusiasmo causado por la danza afrocubana provocó su naturalización creando uno de los géneros más importantes del porfiriato: la danza mexicana, que dio nacimiento a bellísimas canciones que conforman hoy uno de los acervos más valiosos de nuestro cancionero popular, por ejemplo: *Pregúntale a las estrellas*, *Marchita el alma*, *A la orilla de un palmar* y muchas otras que siguen siendo muy conocidas hasta la actualidad, y que identifican a la literatura amorosa con la canción porfiriana basada en la obra de los poetas románticos nacionales y europeos más destacados.

La constante comunicación entre México y las Antillas (en este caso, Cuba) hegemonizó su presencia musical muy por encima de las otras islas antillanas se dio a través de las líneas de vapores que comunicaban a los puertos de La Habana, Veracruz y Progreso, creando un triángulo musical para los enlaces que aprovecharon las diversas compañías artísticas llamadas de “Bufo-cubanos”, que históricamente dieron a conocer en México las primicias de sus canciones regionales, sus bailes, sus costumbres y sus peculiares modos de lenguaje: lucumí, mandingo, yoruba, etc., de sus ancestros africanos. Aquellas compañías adoptaron dicho nombre de acuerdo con el tipo de espectáculo circense-cómico-musical que acostumbraban representar. Es indudable que la recepción no siempre fue muy cálida, como lo muestra la documentación fechada el 2 de febrero de 1868, que habla, refiriéndose a la representación en el Teatro Principal de la ciudad de

México, de: “Una gran escena mímico burlesca de costumbres africanas, cuyo desempeño figura ser por negros criollos, concluyendo con una danza burlesca de tipos habaneros...”

Una nota más explícita en cuanto al tipo de música que trajeron a México dichas compañías apareció en los carteles del Teatro Principal el 28 de junio de 1883, nota consignada por Manuel Mañón en su libro *Historia del Teatro Principal*:

Ocupó el Principal una compañía de Bufo Cubanos dirigida por Miguel Salas, la que debutó [...] con el programa siguiente: Danzón por la orquesta habanera.- Pieza en un acto del género catedrático titulada *Retórica y Poética*.- La guaracha *Dame tu amor*, cantada por la Ramírez, Calle, Prado, Ramírez y Valadéz. [...] La guaracha *La callejera* y la pieza *Un baile por fuera*. Esta Compañía actuó hasta el 3 de agosto y no siempre con buen éxito artístico, pues de continuo había silbidos y pataletas con los que el público premiaba la labor de los bufos.

Ahora bien, independientemente del éxito o fracaso de estas compañías –cuyos principales centros de operación fueron Mérida, San Juan Bautista de Tabasco (hoy Villahermosa) y El Puerto de Veracruz, donde tuvieron éxitos clamorosos–, lo cierto es que regularmente su presencia incidió notablemente en la producción musical de México, sobre todo en lo relativo al danzón, otro de los géneros afrocubanos que tomó carta de naturalización durante el porfiriato y que sobrevive hasta nuestros días tomando franca relevancia musical de estilo mexicano.

Es posible que la llegada del danzón a la capital mexicana se diera de manera distinta a las formas en las que se presentó tanto en Yucatán como en Veracruz, ya que estos lugares tuvieron mayor presencia directa de los músicos, orquestas y trovadores cubanos; destacados maestros mexicanos, como Felipe Villanueva,



Orquesta Concha del Salón México (1922) [DR]

Juventino Rosas, Teófilo Pomar, Carlos Curti, Miguel Lerdo de Tejada, Luis Arcaraz (abuelo) y Salvador Pérez, entre otros, introdujeron el danzón en la ciudad de México y el resto del país durante los últimos años del siglo XIX a través de partituras para piano; por ejemplo, Juventino Rosas publicó el danzón *Flores de romana* en 1893; el maestro Ignacio Rodríguez dio a conocer *Las hijas de Jalapa* en 1896 y el maestro Miguel Lerdo de Tejada sus danzones *El aguanta*, *El ratoncito* y *Consentida*, piezas que incluso grabó en 1905 con su orquesta, cuando las empresas Victor Talking Machine Co., Edison Records y Columbia Graphophone instalaron sus plantas de grabación fonográfica en nuestro país. Incluso, la celebrísima danza habanera *Perjura* (que abrió la modernidad musical y literaria en México), compuesta por Miguel Lerdo de Tejada y Fernando Lara Drusina

en 1901, fue adaptada y grabada poco tiempo después por su autor a ritmo de danzón, justo en 1905.

Sin duda, el danzón formó parte de la moda dancística de los atufados científicos y las clases pudientes de la capital mexicana, que no perdieron la oportunidad de incluirlos en sus rumbosos bailes, jamaicas y saraos. Rebumbios exquisitos de la gran ciudad. Como ejemplo está el suceso, acaecido en 1901, de los famosos 41 homosexuales, quienes después de un cadencioso danzón, fueron remitidos a la delegación encabezados por Nachito de la Torre y Mier, yerno del patriarca don Porfirio. Por supuesto, la aristocracia y la burguesía no pensaban siquiera que el rítmico y delicado danzón pasaría pronto a formar parte del gusto popular en prostíbulos, barrios y aldeas suburbanas de casi toda la República Mexicana.

También en Cuba, en Santiago, en la región oriental de la isla, a finales del siglo XIX el danzón gestó a uno de sus hijos musicales de mayor arraigo: el bolero, género romántico cultivado por los trovadores santiagueros y que también trajo a nuestro país, a través de las compañías de bufo-cubanos, las partituras y el enlace con los trovadores yucatecos, justo en el momento en que la isla se independizaba de España, es decir, en 1895.

En el arraigo del bolero en el centro del país, mucho tuvo que ver la sensibilidad del pueblo yucateco, que lo arropó con sus vestimentas propias, integrándolo a la corriente de la vieja “guardia” de la trova yucateca, momento de vital importancia para el desarrollo de nuestra música popular.

Casi simultáneamente a su llegada, los músicos yucatecos hicieron suyo al bolero; muestra de ello la percibimos en los abundantes cancioneros que se publicaron en Mérida y Valladolid durante los primeros años del siglo XX. Compositores y trovadores peninsulares como Fermín Pastrana, *Huay cuuc*, Cirilo Baqueiro Preve, *Chan cil* y Fernando Gutiérrez, *Milk*, fueron quienes crearon este nuevo estilo de canción romántica trovadoresca, que con el paso de los años se fue convirtiendo en el género urbano-romántico de mayor importancia gracias

a la incursión e influencia de Agustín Lara en el género bolerístico, a partir de 1928, personaje que sin duda, por su interrelación con el bolero cubano, pudo convertirlo, a partir de su bolero *Imposible*, en una pauta musical de absoluta mexicanidad. Aquí, también *El ruiseñor yucateco*, Guty Cárdenas puso mucho de su creatividad bolerística con aquello de: “Yo sé que nunca besaré tu boca...”, a lo que el músico poeta contestó: “Yo sé que es imposible que me quieras.”

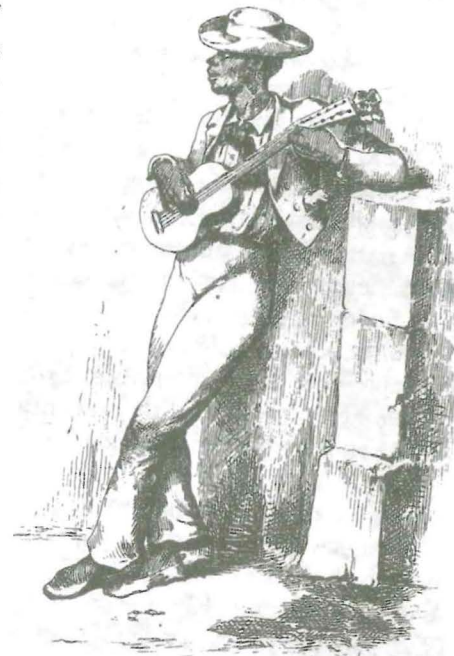
Como factor subyacente del entorno musical afroantillano merece mención especial el punto guajiro cubano, que también se difundió en nuestro país gracias a las grabaciones de Martín Silveira y Antonio Morejón, mismas que comenzaron a registrarse en Cuba alrededor de 1898 y que hacia 1925 ya habían enraizado profundamente en México.

Al escuchar este género, que literariamente se basa en la décima y el repentismo propios de la región matancera, cuyos orígenes en Cuba están documentados desde el siglo XVIII, encontramos una coincidencia impresionante con la décima y el son veracruzano, que también resulta tanto o más antigua que la cubana, género musical de Sotavento, del litoral del Golfo mexicano, que estuvo por muchos años en continua interacción. En ambos casos resulta difícil precisar el origen.

Ya en los años posteriores al porfirato, los géneros musicales afroantillanos formaban parte del gusto de las mayorías mexicanas. Tanto el danzón como el bolero, la rumba y la guaracha tenían presencia constante en todo el país, sobre todo por la labor de difusión tan eficaz que logró la industria fonográfica al colocar en todos los puntos de venta, discos grabados por diversas danzoneras cubanas, además de boleros, rumbas y guarachas en las voces de trovadores como Floro Zorrilla, Juan Cruz, María Teresa Vera y Adolfo Colombo, entre otros.

De modo que cuando llegó a México la compañía cubana de Arquímedes Pous, la temporada que cubrió en el Teatro Principal a partir del 12 de junio de 1919 fue memorable. Estrenó las zarzuelas *El tabaquero*, *Las mulatas de Bom-*

bay y *Molde de suegras* permaneciendo en el gusto del público durante 47 días con cerca de 40 obras, entre las que destacaron *El tamalero*, *El Negro Miguel*, *La clave del oro*, *El submarino cubano*, *Mérida en carnaval*, *Qué malas son*, *La chambelona*, *La última rumba* y *El lechonero*, entre otras; el público se desbordó en aplausos gracias a sus espectaculares cuadros de rumbas (esta etapa dio pauta décadas después al apogeo del cine de rumberas), guarachas, habaneras y danzones, entre los que no faltaron los característicos personajes del gallego, el negro y la mulata haciendo la parte cómica y dando las líneas de los diálogos callejeros sobre los pregones, el lenguaje y la vida popular de Cuba. Por otra parte, la presentación del dueto Conchita Llaudará-Arquímedes Pous con sus finas intervenciones llenaron de sabrosura múltiples cuadros secundados deliciosamente por las experimentadas tiples y los bailarines cubanos, quienes provocaron el deleite del público con cadenciosos quiebres danzoneros, en piezas como *Mérida en Carnaval*, *El tamalero* y *El*



Grabado popular de Juan Cocullo, característico personaje de las compañías bufo-cubanas, que le dieron jocosidad y lustre a la música “afro” en México, a través de obrillas y pequeños cuadros que fueron presentados tanto en Tampico, Veracruz y Yucatán, dando influencia a la estructura posterior del teatro de revista.

negro Miguel. De hecho, la Compañía Cubana de Bufos Habaneros, que en esa ocasión vino a México, fue en todo superior a las anteriores en diálogo, música, coreografía, vestuario, escenografía y artistas. Esta compañía visitó en el curso del año algunos teatros de Veracruz y Mérida con excelente acogida.

Cerró este primer ciclo de géneros afroantillanos en México la llegada del son montuno, a partir de 1925, provocando un fenómeno especial dentro del danzón y del propio bolero; sin embargo, “el son” como estilo o género independiente fincó en nuestro país una manera distinta de música romántica y bailable.

A partir de 1920, aquella música “del monte”, son montuno o son de la sierra, bajó a tierras habaneras con su equipaje musical consistente en contrabajo, guitarra, maracas, güiro, cencerro, bongoes, guitarra, tresillo y en la mayoría de las ocasiones, con la marímbula o botijuela (artefacto que hacía las veces de bajo); el son representó desde entonces una forma distinta de interpretar las intenciones, el baile y el romanticismo de la negritud montañera de Santiago. México se convertiría en sonero profundo con el son de *Marabú* y el *Clave de Oro*.

Este son pronto se extendió al resto del Continente Americano vía la República mexicana, casi en la mayoría de los casos gracias a los discos fonográficos de 78 revoluciones por minuto. Pero este son alegre, bullanguero y descriptivo llegó en “cuerpo vivo” más o menos en 1926 para sus presentaciones en diferentes teatros de revista mexicano. El son de *Marianao* aparece con exactitud el 28 de julio de 1928, para presentarse en la fiesta ofrecida al general Álvaro Obregón con motivo de su primera reelección en la silla presidencial. Tocaba la Orquesta Típica del maestro Esparza Oteo la canción tradicional mexicana *El limoncito*; minutos antes, el son de *Marianao* había deleitado al general sonorenses con dos piezas (a ritmo de son montuno, incluso grabadas en la marca Victor en 1926) de nuestro cancionero popular: *La chaparrita*, de Tata Nacho, y *Las cuatro milpas*, de Eduardo Vigil y Robles. El son montuno ya era una realidad en México. Después, este género dio pauta al bolero-son de Miguel Matamoros y al danzonete. Luego, en

1931 vino la Compañía Cubana encabezada por el maestro Ernesto Lecuona trayendo el son *Los cautines cubanos*.

Estos fueron los más importantes géneros musicales que permearon el acontecer musical de nuestro país en relación con la música afroantillana; casi 10 años después se establecieron la conga y, de nueva cuenta, la rumba y la guaracha creando nuevos grupos y nuevas canciones. Entre los años cincuenta y sesenta surgieron el mambo, el cha-cha-chá y el guapachá, formas que de alguna manera dieron, junto con el son montuno, pauta para la creación de la salsa.

Hemos querido incluir estas últimas formas, estilos y géneros porque de hecho derivan todas de una célula fundamental porfiriana: la habanera, de corte y supremacía decimonónicos.

Danzas y danzones de la familia Cuevas

Álvaro Vega*

La música fue una actividad importante para la sociedad yucateca de finales del siglo XIX. Las clases medias y altas meridanas cultivaron la afición por el arte de los sonidos con singular interés, tanto en espacios públicos como privados, en el contexto del bienestar económico que el auge de la industria henequenera propició por aquellos años en la región. El gusto por la ópera, y sobre todo por la zarzuela, contrastó con la práctica de una música compuesta para las tertulias domésticas o de salón y las sociedades coreográficas, donde se escucharon y bailaron los géneros musicales usuales en ese tipo de espacios. Sin embargo, junto a los vales, chotises, mazurcas y polcas, en la península se cultivaron con especial predilección la danza y el danzón cubanos. Este fenómeno refleja, en pleno porfiriato, el momento de más cercanía histórica entre las culturas de Cuba y de Yucatán. En otras palabras, cubanos y yucatecos compartieron en la segunda mitad del siglo XIX –según evidencias que han llegado hasta nuestros días– un criollismo musical que, desde la mayor de las antillas como epicentro, irradió su luz a toda la región del Golfo-Caribe. Este proceso vive su mejor momento en la

península en las últimas décadas del ochocientos, aunque alcanza a reflejarse en la trova yucateca a lo largo del siglo XX y lo que va de la presente centuria.

Contradanzas, danzas y danzones

En el transcurso del siglo XVIII, la contradanza llega a Cuba en dos momentos diferentes, procedente de España y de Santo Domingo –hoy Haití–, lugares donde ya había iniciado un proceso de transformación. Este baile nace en Inglaterra, lugar de donde sale como *Country dance*, para difundirse en Europa antes de llegar a las colonias americanas. Al instalarse en la región oriental de la isla, fundamentalmente en Santiago, entra en un proceso de criollización que alcanza su punto culminante durante los últimos años de la primera parte de la centuria siguiente. Así las cosas, después de varias décadas de sedimentación, la contradanza cubana se convierte, al mediar el siglo XIX, en el germen de la música nacional de la tierra de Martí. Contradancistas de la isla, entre los que se destaca Manuel Saumell (1817-1870), sientan las bases de los géneros de música popular cubana que irán cristalizando durante la segunda parte del ochocientos. La expansión en el Golfo-Caribe de este fenómeno –en plena decadencia de la contradanza, que cede su lugar a la danza– se verifica al revisar los primeros impresos musicales de Yucatán, publicados en 1861 en la revista literaria *La Guirnalda*, en la que encontramos tres danzas, *La linda Josefa*, *La paquita* y *El dos de junio*, en compás de $2/4$ las dos primeras y en $6/8$ la tercera. Las tres piezas mantienen las características musicales de sus homólogas cubanas de aquellos años.

Si las contradanzas de Saumell representan la cumbre del género, su sucesora, la danza para piano, tendrá en Ignacio Cervantes (1847-1905) a su principal figura. Con sus poco más de 40 piezas de este tipo, el músico habanero logra establecer en su patria el nacionalismo de carácter romántico, al mismo tiempo que crea un conjunto de obras de alto nivel artístico.

* Musicólogo, fundador del Centro de Documentación, Investigación y Difusión Musical Gerónimo Baquero Fóster en Mérida, Yucatán. Docente en diversas instituciones educativas, autor de diversos artículos sobre la canción yucateca y de otras publicaciones donde se difunde este género musical.

Descendiente directo de la danza, el danzón apareció primero como un baile de cuadros; sin embargo, la adopción definitiva del nombre se relaciona directamente con la transformación de este baile de grupo, a otro de una sola pareja, aunque mantiene el paseo como introducción. Al nuevo estilo de bailar se une la propuesta de Miguel Faílde, quien en 1879 propone un danzón con forma de rondó. Es importante destacar que aunque la contradanza, la danza y el danzón fueron en esencia música bailable, los pianistas, tanto aficionados como profesionales, los interpretaron para el entretenimiento en los salones a partir de sus publicaciones en periódicos y revistas. Este fenómeno editorial alcanzó un especial relieve, tanto en Cuba, como en Yucatán, en la década de los años 80 del siglo XIX.

El Semanario J. Jacinto Cuevas y La gaceta musical

En 1888 comienza a circular en Yucatán el semanario *J. Jacinto Cuevas: composiciones musicales para piano forte por varios autores yucatecos*, editado por Juan D. Cuevas. Se entregaba a los suscriptores cada sábado en encuadernaciones con dos o tres piezas, que en muchas ocasiones eran danzas y danzones. Este semanario deja de publicarse en 1894, para ceder su lugar a *La gaceta musical*, de Arturo Coagaya, músico que mantuvo las suscripciones durante todo 1895. Por aquellos años Ignacio Cervantes (1847-1905) ya había escrito sus danzas, claro testimonio de la desaparición de la contradanza; además, el surgimiento del danzón, en manos de Miguel Faílde, en 1879, había cumplido tres lustros. Por consiguiente, desde su invención, el género de origen matancero aparece en dos tipos: el de forma rondó, impuesto por su inventor —ejecutado generalmente por la orquesta danzonera—, y el que hereda la forma de sus antecesoras —contradanza y danza, destinadas al piano.

Las danzas que se incluyen en la presente grabación derivan, por sus características, de las que escribió Cervantes, aunque en un contexto pianístico

más sencillo. Por su lado, los danzones combinan, en la escritura para piano, los elementos rítmicos que lo caracterizan en su versión orquestal —contexto sincopado en el que predominan el tresillo y el cinquillo cubanos—, con la estructura y las funciones armónicas y melódicas de las antiguas contradanzas y las danzas cervantinas. Ambos tipos de piezas fueron publicadas, junto con otros ritmos de origen europeo, para satisfacer un mercado muy amplio —de ahí su modesto precio— y también para dotar de música bailable a las sociedades coreográficas meridianas El Liceo, La Unión y Paz y Unión. La cantidad de piezas del semanario *J. Jacinto Cuevas* y *La gaceta musical* conservadas hasta nuestros días, más las incluidas en publicaciones periódicas, indican un escenario cultural impulsado por una cantidad importante de compositores, tanto *amateurs* como profesionales, que sostuvieron una incipiente industria de las partituras para piano.

La música

A José Jacinto Cuevas (1821-1878) —hijo de Mariano Cuevas, músico de origen cubano contratado por la catedral de Mérida a principios del siglo XIX— se le recuerda como el fundador del primer conservatorio de música en Yucatán, en 1873 y como el autor del *Himno yucateco* (1867). Asimismo, este músico encabeza a una familia cuyos miembros se destacan en el núcleo de compositores que animó la vida musical de Yucatán en aquella época. Como profesionales del arte sonoro, José Jacinto, su hermano José Agustín y sus hijos María, Justo, José María y José Dolores, desarrollaron diversas actividades en favor de la música de la región, tales como la promoción, la docencia y la composición.

Se incluyen en la presente grabación tres danzas y tres danzones yucatecos de finales del siglo XIX compuestos por miembros de la familia Cuevas: el danzón *Los ojos de Josefa* y las danzas *Mercedita* y *A bordo del Washinton (sic)*, de Juan D. Cuevas, José Jacinto Cuevas y María Cuevas, respectivamente, a las que se suman la danza *Carlota Regil* y los danzones *Ternura* y *Aquí está Satur*, de Justo Cuevas.

De acuerdo con las costumbres de la época, los títulos de las piezas obedecen a diversas situaciones, aunque predominan las alusiones al sexo femenino.

En relación con el terreno musical, aparecen en ellas diversas peculiaridades que las hacen atractivas para un público muy amplio. Aunque hay algunas excepciones, la forma mantiene la estructura binaria de las antiguas contradanzas, es decir, la música está organizada en dos partes que, además, manifiestan cualidades contrastantes. A su vez, cada una de las secciones contiene dos frases de cuatro compases, lo que hace un total de 32 compases, que se podían repetir varias veces según las necesidades de los bailadores. En general, en la sección inicial, la segunda frase es la repetición textual de la primera. Por el contrario, la segunda frase de la otra sección es diferente y, además, contiene los acordes cadenciales que dirigen la pieza hacia el final. El grupo de obras que en esta ocasión se ofrece, contiene una excepción: el danzón *Los ojos de Josefa*, que presenta una estructura en la que cada frase de las dos secciones es diferente. En el campo de la melodía, destinada a la mano derecha, prevalece la construcción diatónica y se mantiene un estilo cercano a la canción, con frecuentes pasajes –nunca virtuosísticos– en los que prevalecen los intervalos de tercera, sobre todo en la segunda parte. Este hecho denota un trabajo pianístico de textura básicamente homofónica, con el uso preferente de dos a cuatro voces, que nos recuerda la sonoridad de pequeños grupos instrumentales. Por otra parte, la mano izquierda toca el acompañamiento de la melodía en un contexto armónico sencillo, como sucede, por ejemplo, en *A bordo del Washinton* y *Aquí está Satur*.

El ritmo –sobre todo el que se destina al pentagrama inferior– es, quizá, el sello más importante y el campo en el que mejor se manifiesta el criollismo de las danzas y los danzones cubanos y yucatecos de finales del siglo XIX que, después de todo, fueron géneros bailables. Estas piezas se escribieron en compás de $\frac{2}{4}$, con excepción de algunas danzas en $\frac{6}{8}$, métrica que pasó a la criolla y a la guajira, en Cuba, y a la jarana y a la canción clave en Yucatán. Este tipo de danza en $\frac{6}{8}$,

que también puede ser vista como el reflejo de la contradanza española, algunas veces manifiesta la hemiola –como en la danza *Mercedita*–, fórmula rítmica que caracteriza a gran parte de la música folclórica latinoamericana. Además, la danza y el danzón mantienen la estabilidad rítmica a través de sus figuras típicas correspondientes: en la danza, la figura de tango, y en el danzón, el tresillo y el cinquillo cubanos. Con frecuencia, los compositores adaptaban a este repertorio las melodías de canciones populares de la época, para ello los temas de óperas y zarzuelas famosas fueron los favoritos. Es importante destacar que ambos géneros intercambian las figuras rítmicas que los caracterizan, como se puede comprobar en la danza *Carlota Regil* y el danzón *Ternura*.

En general, las tres danzas y los tres danzones de la familia Cuevas que ofrecemos en la presente edición se apegan a las convenciones de estos ritmos en sus versiones para piano. Sus elementos centrales son la formas en dos secciones, sus melodías cantables –sobre todo en la segunda parte– y los elementos rítmicos. Asimismo, se crearon bajo la premisa de ser accesibles al oyente y al intérprete aficionado. Quizá por eso eluden el aliento pianístico que alcanzaron las piezas de salón de Ricardo Castro (1864-1907), Felipe Villanueva (1862-1893) y Ernesto Elorduy (1853-1913), por nombrar sólo a tres destacados autores del México porfiriano. Sin embargo, dentro de la aparente sencillez de esta música, subyacen factores rítmicos e interpretativos que hacen que el pianista no avezado en el estilo encuentre dificultades para su correcta ejecución.

A más de un siglo de que estas danzas y danzones vivieran su mejor momento, en la actualidad son interpretados por diversos pianistas de la región, gracias al Centro Baqueiro Fóster de la Escuela superior de Artes de Yucatán, institución que resguarda las ediciones originales de las partituras para disfrute de las generaciones actuales y futuras.

Canciones yucatecas del Porfiriato

Enrique Martín Briceño*

La “canción yucateca” se identifica con las composiciones de Ricardo Palmerín, Guty Cárdenas, Pepe Domínguez y otros trovadores nativos de la península de Yucatán que se dieron a conocer en México e Hispanoamérica en la década de los años veinte del siglo pasado. Varios de los géneros que cultivaron pasaron a formar del canon de dicha canción: la danza, la clave y el bolero, de raíces cubanas; el bambuco, de origen colombiano, y la jarana y la evocación maya, de cuna peninsular. Sin embargo, mucho antes de que los trovadores yucatecos viajaran a la capital del país para incursionar en el *show business*, otros músicos de la región ya habían creado canciones que fueron conocidas en la península y aun traspasaron sus fronteras. Las seis canciones escogidas para este álbum, escritas en Mérida durante el porfiriato, son una pequeña muestra de lo que cantaban los yucatecos hace algo más de un siglo.¹

* Investigador fundador del Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales Gerónimo Baqueiro Fóster de la Escuela Superior de Artes de Yucatán. Cursó la licenciatura y la maestría en Ciencias Antropológicas en la Universidad Autónoma de Yucatán. Editó los tres primeros volúmenes de la *Serie Cancioneros* dedicada a los principales exponentes de la canción yucateca. Es autor de ensayos sobre música y cultura yucatecas publicados en libros y revistas especializadas.

¹ Las grabaciones proceden del disco compacto incluido en: Álvaro Vega, coord., y Enrique Martín, ed., *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca*. Cancionero, Escuela Superior de Artes de Yucatán, Instituto de Cultura de Yucatán, Mérida, 2007. Agradezco a Luis Pérez Sabido, director del Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales Gerónimo Baqueiro Fóster la autorización para reproducirlas.

Gracias a la explotación del henequén (y de los peones mayas en las haciendas henequeneras), a finales del siglo XIX y principios del XX, Yucatán era el estado más próspero de México. Esa bonanza económica –aunada al impulso que dio al arte musical el Conservatorio Yucateco entre 1873 y 1882– propició el crecimiento de la afición musical y el incremento de la oferta correspondiente, en particular de canciones. El número de zarzuelas presentadas en Mérida entre 1880 y 1910 –a veces poco después de su estreno en Madrid–, las canciones recogidas en *El ruiseñor yucateco* y en el *Cancionero* llamado “de Chan Cil”, así como diversos testimonios de la época, prueban lo mucho que gustaba el canto a los yucatecos.²

En sus diferentes géneros, la canción era popular a lo largo de toda la escala social. Acompañándose de la guitarra, cantaban desde el empresario Felipe Ibarra y de Regil –quien participó con un grupo de trovadores en la inauguración del teatro Peón Contreras en 1908– hasta un vecino de Ermilo Abreu Gómez, de oficio zapatero, quien, concluidas sus labores, entonaba “cosas de la época: aires populares, trozos de ópera y de zarzuelas”.³ Varios músicos profesionales y no pocos *amateurs* componían canciones para ser ejecutadas en serenatas o en los carnavales, mismas que luego se propagaban en forma oral o por medio de folletos u hojas sueltas. Así, por ejemplo, el negro Benito Peñalver, que llegó de Cuba como criado de una cantante lírica, vendía en el mercado y en calles del centro de Mérida hojitas impresas con letras de canciones y de números de zarzuela.⁴

² Ver Enrique Martín, “Nuevos ricos, nuevos gustos. La afición musical en Mérida durante el Porfiriato”, en *Heterofonía*, núm. 127, julio-diciembre de 2002, pp. 57-75, y Mario Quijano Axle, “La zarzuela y otros juguetes musicales para escena en Yucatán (1850-1940)”, en Luisa Vilar-Payá y Ricardo Miranda, eds., *Discanto. Ensayos de investigación musical*, vol. I, 2005, pp. 119-125.

³ Ermilo Abreu Gómez, *La del alba sería*, México, Botas, 1954, p. 50.

⁴ Claudio Meex [Eduardo Urzaiz Rodríguez], *Reconstrucción de hechos (Anécdotas yucatecas)*, 1943, p. 54.

Cabe apuntar que en aquel tiempo, Yucatán era, como quien dice, la provincia más occidental de Cuba, tal era la circulación de personas, mercancías y gustos que existía entre la península y la mayor de las Antillas. Por ello, a principios del siglo xx entre los géneros preferidos en la región estaban la habanera, el danzón y la guaracha, seguidos de lejos por cantos de otras partes de México y géneros tradicionales españoles que sobrevivían en el repertorio de las estudiantinas carnalescas.

Hoy conocemos lo que cantaba aquella sociedad gracias a dos fuentes principales: *El ruiseñor yucateco*, compilación de letras de canciones realizada por el librero Juan Ausucua, editada en dos tomos entre 1902 y 1906,⁵ y el *Cancionero* –conocido como “de Chan Cil” porque el retrato del trovador ilustra su cubierta–, publicado en 1909 por el poeta Luis Rosado Vega.⁶

El ruiseñor yucateco reúne 436 letras de canciones de diversos orígenes con indicación de género, en muchos casos, pero sin consignar autorías. Por medio de otras fuentes y con base en elementos presentes en las letras ha sido posible reconocer la procedencia de buena parte de las canciones y a los autores de varias de ellas. Así, se han encontrado canciones españolas, cubanas, mexicanas (es decir, de otras regiones del país) y, por supuesto, yucatecas –entre 130 y 175–, y se ha identificado a los compositores peninsulares Cirilo Baqueiro (Chan Cil), Fermín Pastrana (Huay Cuc), Antonio Hoil, Alfredo Tamayo y Marcial Cervera Buenfil.

Además del género canción, del que se cuentan unos 90 ejemplos, se hallan en esta antología géneros españoles (jotas, chotis, boleros), de otras regiones de Europa (polcas, mazurcas, valeses), cubanos (habaneras, guarachas, danzones, puntos), así como jaranas yucatecas. También figuran en ella el pasillo colom-

⁵ Juan Ausucua (comp.), *El ruiseñor yucateco. Colección de canciones de todos los géneros*, primera parte, Galo Fernández, Mérida, s.f. [ca. 1902-1904]; *El ruiseñor yucateco. Colección de canciones de todos los géneros*, segunda parte, El Parnaso Mexicano, México, s.f. [algunos ejemplares: Bérghamo, Italia, 1906].

⁶ *Cancionero*, Imprenta Gamboa Guzmán de Luis Rosado Vega, Mérida, 1909.

biano *Diamantes*, de Federico Rivas Frade, la criolla dominicana *La Dorila*, de Luis Morcillo, y varias canciones mexicanas de estilo abajeño –el típico de la “canción mexicana”, según el *dictum* de Manuel M. Ponce imperante hasta bien entrado el siglo xx–.

Por su parte, el *Cancionero* de 1909 agrupa las partituras para voz y piano de 31 canciones, 20 de autor yucateco, cuatro colombianas, tres o cuatro cubanas y tres probablemente de otras regiones de México. Gracias a esta antología –inexplicablemente olvidada durante casi un siglo– se conoce hoy la música de Chan Cil (ocho canciones), Huay Cuc (una), Hoil (una), Alfredo Tamayo (dos), Filiberto Romero (dos) y de otros compositores de ese tiempo. Además, recoge dos de los primeros bambucos que se cantaron en Yucatán a resultas de la visita que el dueto colombiano de Pelón y Marín hizo a Mérida en julio de 1908.

De los autores incluidos en ambas compilaciones, sin duda el más importante es el legendario Cirilo Baqueiro Preve, *Chan Cil* (“Cirilito”, Campeche, 1848-Mérida, 1910) por su gran popularidad en la península, su copiosa y diversa producción y sus éxitos nacionales y hasta internacionales.

De formación principalmente autodidacta, Chan Cil integró conjuntos musicales desde fines de la década de los años 70 del siglo xix llegando a ser el principal animador musical de los carnavales meridianos. Compuso canciones románticas con influencia de la ópera italiana y la zarzuela española y canciones satíricas en las que se refirió a personajes y acontecimientos locales, y se valió de los géneros musicales y la lengua autóctonos. Varias de sus canciones fueron conocidas fuera de la península: *Despedida*, canción-danza con letra de Peón Contreras; *¿Te acuerdas?*, danza, con letra de Rafael de Zayas Enríquez, y *Tengo mi hamaca tendida*, danza con letra del mismo Zayas Enríquez.⁷

⁷ Ver Enrique Martín, “Un fúlgido raudal: Chan Cil en la aurora de la canción yucateca”, en Álvaro Vega, coord., y Enrique Martín, ed., *op. cit.*

Otros compositores de la época, como Fermín Pastrana (Mérida, 1853-1925) y Antonio Hoil (Mérida, 1857-1890) se han comparado en estatura con Chan Cil. Sin embargo, las investigaciones recientes muestran sin lugar a dudas que no llegaron a alcanzar la trascendencia de aquél. Por otro lado, es clara la relevancia artística de otros dos creadores representados en el *Cancionero* de 1909: Filiberto Romero (Mérida, 1871-1937) y Alfredo Tamayo (Mérida, 1880-1957).

Como una muestra de lo que se cantaba en Yucatán a principios del siglo xx se han escogido para este álbum cuatro canciones (*Serenata*, ¡*Qué importa!*, *A ti y Sueño*), una danza (¿*Te acuerdas?*) y una guaracha (*La mestiza*).

Serenata (“Aquí estoy, alma de mi alma”), de Chan Cil, con letra de Luis F. Gutiérrez, recuerda, con su modulación a la dominante, a una romanza de zarzuela; se piensa que la dedicó el trovador a su amante, la poeta Julia Febles, por los siguientes versos: “No sólo el crimen se oculta a las miradas del sol: / el amor busca la sombra y es un destello de Dios!” Del mismo corte es ¡*Qué importa!*, de Fermín Pastrana, con versos del poeta yucateco Fernando Juanes G. Gutiérrez, canción que sería incluida años después por Rubén M. Campos en su clásico libro sobre *El folklore y la música mexicana*.⁸

A diferencia de las anteriores, semejantes a otras canciones mexicanas en $\frac{3}{4}$, *A ti*, de Filiberto Romero con versos de Luis Rosado Vega, acusa un perfil caribeño pues al acompañamiento en $\frac{3}{4}$ opone una línea melódica en $\frac{6}{8}$, como la criolla que por entonces comenzaba a cultivarse en Cuba. Este género, conocido posteriormente como clave, se convertirá en uno de los favoritos de los trovadores yucatecos de los años veinte.

Sueño (“Soñó mi mente loca”), de Alfredo Tamayo, es una canción de estilo

⁸ Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México*, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, México, 1928, pp. 332-333. Campos también incluyó en esta recopilación la canción *Antes que el negro y solitario olvido*, de Chan Cil (pp. 328-329).

abajeño que alcanzó gran éxito en la región y más allá de ella. Manuel M. Ponce la conoció, la arregló y la incluyó entre sus 25 *canciones mexicanas* (1912) sin dar crédito al autor. Esta circunstancia provocó una pequeña polémica a fines de la segunda década del siglo xx en la que Tamayo reivindicó la paternidad de la canción.⁹ Aquí se puede escuchar la melodía original, a la que Ponce hizo algunos cambios en su afán de “adecentar” a la que consideraba una “huerfanita”.

Compuesta a principios de los años 80 del siglo xix, la danza ¿*Te acuerdas?*, de Chan Cil, con letra del poeta veracruzano Rafael de Zayas Enríquez, fue cantada en todo el país y atravesó el Atlántico, como otras habaneras americanas. Federico Gamboa la menciona en sus *Impresiones y recuerdos*¹⁰ y Julián Carrillo la escuchó en Alemania a finales del siglo xix.¹¹

Por último, *La mestiza* fue un auténtico *hit* finisecular. Chan Cil la escribió en 1895 para la tiple cubana Amadita Morales, quien la interpretó en el Peón Contreras ataviada con terno (el traje de gala de la mestiza yucateca). La partitura para voz y piano se publicó en *La Gaceta Musical* ese mismo año y gracias a ello se sabe que era parte de una revista teatral. De las canciones yucatecas porfirianas es la única que ha permanecido en el repertorio. Su carácter escénico es patente en las diferentes intenciones (narrador, protagonista, coro) que se traducen musicalmente como modulaciones.

Por su lenguaje romántico y su tema amoroso, las canciones yucatecas del porfiriato son semejantes a las que se crearon y se volvieron famosas a partir de los

⁹ Ver Ricardo Pérez Monfort, “Entre el ‘nacionalismo’, ‘el regionalismo’ y la ‘universalidad’. Aproximaciones a una controversia entre Manuel M. Ponce y Alfredo Tamayo Marín en 1920-1921”, en *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos xix y xx. Diez ensayos*, CIESAS, 2007, México, pp. 251-266.

¹⁰ Federico Gamboa, *Impresiones y recuerdos* (1893), Conaculta, México, 1994, p. 37.

¹¹ Gerónimo Baqueiro Fóster, *La canción popular de Yucatán*, Editorial del Magisterio, México, 1970, pp. 76-77.

años veinte del siglo pasado. Musicalmente, algunos géneros cayeron en desuso y se adoptaron otros con los que se conformaría el canon de la canción yucateca.

El brillo de la generación de Palmerín, Guty y Domínguez y la difusión que sus canciones alcanzaron gracias a la industria discográfica y la naciente radio hicieron caer en el olvido la producción de Chan Cil y sus contemporáneos. Hoy, a un siglo de la muerte del padre de la canción yucateca y del movimiento revolucionario que derribaría el edificio porfiriano, aquellas canciones vuelven a nosotros con el encanto de lo perdurable.

El México posrevolucionario y la música a través de El Universal Ilustrado

Beatriz Hernández Gutiérrez*

Los cambios políticos y sociales que se manifestaron con particular fuerza en los años posteriores al inicio de la Revolución Mexicana influyeron en las transformaciones estilísticas y temáticas que se dieron en la música mexicana del siglo xx; el surgimiento de estas nuevas formas estuvo relacionado con el movimiento dinámico que experimentó la cultura mexicana a partir de 1910, especialmente durante la década de los años veinte, que “significaron un tránsito entre el movimiento de la Revolución y los inicios de la modernidad mexicana”.¹

El compositor Carlos Chávez señaló que el cambio en la concepción estilística de la música de este periodo se debió a que “los movimientos sociales que se desencadenaron en México contra la usurpación de Victoriano Huerta y los con-

* Bibliotecóloga por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; está adscrita a la Coordinación de Documentación del Cenidim. Fue miembro del equipo que realizó el proyecto “Abstracts de Heterofonía” herramienta de consulta sobre los artículos publicados en la revista durante 30 años (1968-1998). Actualmente realiza el proyecto de investigación documental “Música popular de los años veinte y treinta: un estudio hemerográfico”.

¹ Ricardo Pérez Monfort, “Un nacionalismo sin nación aparente”, en *Política y cultura*, núm. 12 (verano, 1999), México, p. 177.

flictos entre los tres grandes grupos revolucionarios –Carranza, Zapata y Villa–, que mantuvieron al país en gran agitación guerrera y política, si interrumpieron, en parte, el curso del régimen musical que venía desde el porfirismo”;² bajo este contexto, la música que se consumía en el salón o en las casas eran tanto canciones en italiano y en francés –sobre todo por influencia del francesismo porfiriano imperante de la época– como piezas para piano de compositores europeos y mexicanos. La música de corte popular o vernáculo era escuchada sólo por la clase social más baja.

La transición entre la música del Porfiriato y la música del naciente siglo, que comenzaba a gestarse y que encontraría en el nacionalismo su forma más sobresaliente, puede observarse en varias esferas; una de ellas es a través del periodismo cultural con la publicación de *Revista de revistas* y *El Universal Ilustrado*³, publicaciones periódicas que van a ser testigos de la vida social y política de las primeras décadas del siglo y son símbolo del cambio paulatino de la sociedad mexicana; el discurso deja de tener un alto contenido político para establecer un nuevo discurso que permeó los recién formados espacios populares y que, por ende, influyó en los distintos aspectos de la cultura, entre ellos, la música.

En la vida moderna de México, *El Universal Ilustrado* jugó un papel muy significativo, al ser un testigo del proceso histórico del país a partir de 1917, año en que fue fundada y dirigida por el legislador constituyente Félix Fulgencio Palavicini. La publicación, al aparecer en una etapa crucial para los mexicanos, cuando se establecen las instituciones del Estado revolucionario –una vez que triunfaron las fuerzas constitucionalistas–, puso en marcha un mecanismo que habría de permitir una vida cívica más fructífera, al propiciar el debate de ideas con base en lo que aparecía publicado.

² Carlos Chávez, “La música”, en *México y la cultura*. México, SEP, 1961, p. 677.

³ Para este trabajo sólo se analizará el caso de *El Universal Ilustrado*.

Palavicini, tabasqueño de nacimiento, ingeniero topógrafo (profesión que nunca ejerció debido a su vocación política y de hombre de letras), desde muy joven se dedicó a la labor periodística; en 1907 fundó el diario *El Partido Republicano*, experiencia que le habría de servir para dirigir, dos años más tarde, un periódico esencial para el movimiento que lideró Francisco I. Madero, el *Antirreeleccionista*, que contribuyó a la propagación de los ideales maderistas, todavía hoy vigentes. Cuenta Palavicini en sus memorias que se le fijó un sueldo de seis pesos diarios por un horario que comenzaba a las ocho de la mañana y finalizaba a las 12 de la noche; con grandes sacrificios logró adquirir una rotativa *Duplex*, la primera de su tipo que vino a México; el *Antirreeleccionista* se hizo notar como enemigo del régimen porfirista y Palavicini sufrió las consecuencias de ello: fue acusado de injurias hacia Porfirio Díaz y dos meses después de haber iniciado como eje del movimiento maderista, fue clausurado. Esta experiencia, ya pasado el Porfiriato, llevó a Palavicini a fundar *El Universal Ilustrado*.

Apareció el 11 de mayo de 1917, al principio como suplemento cultural dominical, a color; en su primer número, Carlos González Peña señaló

qué mejor prueba de que la República ha encontrado una nueva y fructuosísima era [...]. Un semanario de la índole de *El Universal Ilustrado* es señal de muy bonancible temperatura social. No pretendo hacer aquí, respecto a ella, un panegírico que no me toca. *El Universal Ilustrado* no es un periódico de sensacionalismo brutal ni de desenfrenado noticierismo. Ha procurado colocarse en el justo medio: informa, pero también cultiva y también enseña.⁴

Con este objetivo se mantuvo hasta el término de su publicación, 19 años después, en 1936.

⁴ Carlos González Peña, “Editorial”, en *El Universal Ilustrado*, núm. 1, México (11 de mayo, 1917), p. 3.

Varios fueron sus colaboradores: escritores, artistas e intelectuales como Antonio Caso, Alejandro Quijano, Luis G. Urbina, Rafael Pérez Taylor, Ramón López Velarde, Gustavo Campa, Manuel M. Ponce, Amulfo Miramontes, entre otros. Las portadas estuvieron a cargo de Alfonso Garduño, primero, y después, de Saturnino Herrán. Además de artículos sueltos incluyó las secciones *Notas gráficas*, *Entre bambalinas*, *Teatros: conciertos*, *Notas de sociedad*; son estas últimas las que dieron cuenta del movimiento social, cultural y político del México posrevolucionario.

Son diversos los artículos que destacan no sólo por sus autores, sino por el contenido de los mismos. Menciono sólo dos de ellos, referenciales para entender la vida musical de ese periodo: “Los músicos populares mexicanos”, de Rubén M. Campos, y “El folklore musical mexicano”, de Manuel M. Ponce.

Campos realiza una reseña de los músicos populares que se encontraban en la escena musical de ese momento; su importancia radica en la valoración estética que hace de algunos de ellos: “tres [son los] compositores [que] sintetizan la ascensión del pensamiento y de la sentimentalidad en la música popular de nuestro país: Juventino Rosas, Ernesto Elorduy y José de Jesús Martínez. En una etapa de 30 años, los tres sucesivamente han contribuido en primer rango a afirmar la tendencia en nuestra música popular de formar un estilo propio nuestro”,⁵ y para reafirmarlo, la publicación incluyó dos partituras de estos autores;⁶ interesante resulta la reflexión sobre la gestación del género popular, ya que en este sentido Carlos Chávez comentó, por otro lado, que “la generación de los músicos de entonces no tenía representantes equivalentes a Rivera, Orozco y Siqueiros”, sin negar que existía “una pléyade de jóvenes de gran talento”.⁷

⁵ Rubén M. Campos, “Los músicos populares mexicanos”, en *El Universal Ilustrado*, núm. 2 (mayo 18, 1917), p. 32.

⁶ *Jugetonas*, de Ernesto Elorduy, y *Tristes recuerdos*, de José de Jesús Martínez, y que el lector podrá escuchar en el disco compacto anexo.

⁷ Carlos Chávez, *op. cit.*, p. 671.

En 1922 el compositor Manuel M. Ponce escribió un texto en el cual reflejaba la percepción de lo popular:

Hasta la época del Centenario de nuestra Independencia [...] nuestros gobernantes –y a su ejemplo, nuestros intelectuales y artistas– se habían preocupado poco de la formación del alma nacional encaminando todas sus actividades a “europeizarnos”, copiando costumbres y tendencias [...] las melodías bailables estaban proscritas de las suntuosas fiestas ciudadanas, ¡con cuánto desprecio se miraba al muerto “jarabe”!, ¡cuántas censuras para aquel que se atreviera a iniciar su resurrección!.⁸

Cabe mencionar el caso del compositor Ricardo Castro, quien en una obra para piano titulada *Aires nacionales mexicanos*, había tomado una serie de melodías de este tipo, pero ornamentadas de un gran virtuosismo pianístico, elevando la pieza a música de concierto.

Cinco años después del artículo de Ponce, en 1927, la investigadora estadounidense Frances Toor escribió: “si deseáis conocer al pueblo de México, escuchad sus canciones. Solamente en ellas encontraréis la expresión de todo lo que él piensa, siente y sufre”;⁹ resulta interesante la apreciación de la investigadora folclorista, pues recorrió México para ampliar su conocimiento sobre el folclore del país y con los datos recabados editó una de las publicaciones que tuvieron mayor influencia en el nuevo acercamiento a las manifestaciones populares mexicanas, la revista *Mexican Folkways*.

⁸ Manuel M. Ponce, “El folklore musical mexicano”, en *El Universal Ilustrado*, núm. 292 (diciembre 14, 1922), p. 34.

⁹ Frances Toor, “Las canciones mexicanas y su evolución”, en *El Universal Ilustrado*, núm. 541, México (julio 20, 1927), p. 4.

Por otra parte, *El Universal Ilustrado*, a través de su sección *Notas de sociedad*, dio cuenta de numerosos eventos de aquella época; algunos curiosos como, el anuncio del enlace matrimonial del compositor Manuel M. Ponce con la señorita Clementina Maurel, en la iglesia del Colegio de Niñas; asimismo, encontramos, artículos que anunciaban la llegada de innovaciones musicales, como el caso del piano reproductor Chickering Ampico, pianola cuya venta era promovida por la casa comercial de Enrique Murguía; el instrumento musical fue considerado un gran acontecimiento, pues “es tal la perfección [...] que el ejecutante ruso Ornstein tocó al piano, la primera parte del *Cuarto concierto* de Rubinstein, y la segunda parte del mismo, fue interpretada por el propio Chickering Ampico y no hizo falta el ejecutante en absoluto”.¹⁰ Este hecho muestra la capacidad de asombro de la sociedad, ante un avance tecnológico, que hoy día es poco visto.

Otro elemento importante en *El Universal Ilustrado* fue la publicación de partituras; la música editada se conforma de obras para piano y canciones (para voz y piano) de numerosos compositores como Alfredo Carrasco, Ricardo Castro, Ernesto Elorduy, Alfonso Esparza Oteo, Ángel J. Garrido, Miguel Lerdo de Tejada y Manuel M. Ponce, y algunos menos conocidos, como David Acosta, Herminio Anaya Aznar, R. Bell, Gilberto Coutiño, Asunción Hermosa y Noé Paredes, por citar algunos, así como también de extranjeros, como Bela Bartok, Richard Howard y Harry Tierney.

La publicación intentó ser un escaparate para los compositores mexicanos, como se pone de manifiesto en una nota de una partitura de Ernesto Elorduy:

Esperamos que nuestros lectores tendrán presente el esfuerzo de *El Universal Ilustrado* al ofrecerles una serie completa de escogidas piezas musicales

¹⁰ “Una maravilla del arte: el famoso piano Chickering—Ampico”, en *El Universal Ilustrado*, núm. 75, México (octubre 11, 1918), p. 11.

desconocidas y que constituyen la parte más interesante de la obra de Ernesto Elorduy. Además de la colección de composiciones de este autor, cuya lista damos a continuación, estamos en tratos para adquirir otras desconocidas e inéditas de Villanueva y Chucho Martínez. Tengan presente nuestros lectores que haremos lo posible porque los suplementos musicales de este periódico se alejen de los consabidos *fox-trot* que hoy inundan el mercado.¹¹

La intención no fue del todo acabada pues pocas fueron las partituras de estos autores que aparecieron en el suplemento; el género predominante fue el *Cake walk* y el *One step*.

En *El Universal Ilustrado* puede obtenerse numerosa información a través de sus reseñas de conciertos, semblanzas, artículos sobre música de concierto y popular, tanto mexicana como europea; su consulta permite conocer el contexto mismo del momento en el que ocurrieron los hechos dando la posibilidad de conocer la evolución de la música mexicana. Como lo expresó Manuel Gómez Morín, “cada generación viene a ser, también un nuevo esfuerzo en la interminable labor dolorosa de un sino, de ‘una cultura’, del espíritu de una raza para cumplirse, para realizarse”.¹² Esto significa recordar la necesidad de traspasar la frontera de la deconstrucción, que es la lucha armada, y de la construcción, que es la lucha ideológica, por lo cual hablaron tantos intelectuales de la vida académica y cultural del país. Sólo basta echar una mirada a la producción cultural y al despliegue de la lucha de las ideas en los distintos campos de la vida nacional para observar la riqueza, complejidad y variedad de las diversas manifestaciones artísticas del México posrevolucionario.

¹¹ Ernesto Elorduy, “Tenders”, en *El Universal Ilustrado*, núm. xx, México (septiembre, 1920), pp. 38-39.

¹² Manuel Gómez Morín, *Ensayo 1915*, México, Planeta/Conaculta, 2002, p. 21.

Bibliografía

- Campos, Rubén M., “Los músicos populares mexicanos”, en *El Universal Ilustrado*, México; mayo 18, 1917, p. 32.
- Chávez, Carlos, “La música”, en *México y la cultura*, SEP, México, 1961, pp. 603-684.
- Gómez Morín, Manuel, *Ensayo 1915*, México, Planeta/Conaculta, 2002.
- González Peña, Carlos, “Editorial”, en *El Universal Ilustrado*, núm. 1, México, 11 de mayo, 1917, p. 3.
- Elorduy, Ernesto, Tenders, en: *El Universal Ilustrado*, México, septiembre, 1920, pp. 38-39.
- Pérez Montfort, Ricardo, “Un nacionalismo sin nación aparente”, en *Política y cultura*, núm. 12, México, verano, 1999, pp. 174-186.
- Ponce, Manuel M., “El folklore musical mexicano”, en *El Universal Ilustrado*, México, diciembre 14, 1922, p. 34.
- Toor, Frances, “Las canciones mexicanas y su evolución”, en *El Universal Ilustrado*, México, julio 20, 1927, p. 4.
- “Una maravilla del arte: el famoso piano *Chickering—Ampico*”, en *El Universal Ilustrado*, México, octubre 11, 1918, p. 11.

La aparición del cine y la radio en el moldeamiento de la música popular

Pablo Dueñas*

Los primeros tiempos de la radio relacionados con la fonografía, las partituras, la música y los intérpretes, ingredientes principales de la radiofonía, permiten el crecimiento de una cinematografía y una radio en vías de expansión.

De pronto, las formas musicales urbanas tomaron cuerpo y presencia durante la década 1920-1930, justo cuando la radiodifusión se convertía en realidad. Este proceso coincidió con una etapa de aparente calma social, durante el periodo presidencial del general Álvaro Obregón, aunado al proceso de urbanización creciente y al éxodo hacia los grandes núcleos citadinos, consecuencia de las luchas revolucionarias que dejaron tierras sin labranza, cultivos abandonados y pobreza inaudita.

La llegada de estos grupos humanos trajo consigo sus propias corrientes musicales, aunque algunas formas, como el corrido y la llamada “canción ranchera” (valseada), predominaron por encima de otros géneros. Fue también el momento en que el jazz estadounidense tomó cuerpo y esencia mexicana, de modo que no fue extraño escuchar, hacia 1923 o 1924, una canción tradicional

* Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos AC.

mexicana, por ejemplo *El adolorido*, interpretada a ritmo de *fox trot* (nominación comercial del jazz).

Cuando el presidente Obregón dio el banderazo para que las asociaciones de radioexperimentadores fundaran radiodifusoras comerciales y de experimentación científica (evento que se dio en 1923), ya la industria fonográfica estaba bien cimentada, con más de dos décadas de experiencia en el mercado, captando la abundante producción musical de nuestro país. El vals, el tango, la danza mexicana, el danzón, el fox trot, las marchas, las polcas y otros géneros nutrían los requerimientos comerciales de las diversas empresas especializadas en producir discos para el público de habla hispana: Columbia Phonograph, Victor Talking Machine Co, Edison Records y Odeón (Internacional Talking Machine), mismas que se habían visto obligadas a trasladar sus plantas grabadoras fuera del país, a partir de 1914, cuando cayó el gobierno golpista de Victoriano Huerta, aunque de hecho siguieron manteniendo su producción de música mexicana contratando a los artistas, quienes tenían que dirigirse a los estudios de grabación en Nueva York.

Esta producción discográfica, que por mucho tiempo fue realizada en Estados Unidos, se caracterizó por utilizar conjuntos integrados por músicos y cantantes estadounidenses, cubanos, españoles y argentinos para “dar vida” a las partituras de música mexicana que se producían a una velocidad asombrosa, sobre todo durante la lucha revolucionaria, y cuyos frutos musicales se manifestaron en el corrido y en la bellísima canción ranchera. De esta etapa surgieron *El abandonado*, *La Valentina*, *Las tres pelonas*, *El adolorido*, *Las cuatro milpas*, *El desterrado*, *La Adelita*, *La Rielera* y los corridos de época como *La cárcel de Cananea*, *La punitiva* y *La Decena Trágica*, entre otros. Pero también se encontraban en un maravilloso ámbito géneros y estilos como el danzón, el bolero, el tango, el vals y la canción romántica afroantillana.

La música, elemento indispensable

“Voz y música” fue la fórmula radiofónica aplicada por la radiodifusión desde sus primeros tiempos, incluso de la emisora pionera, que salió al aire en 1921 en la ciudad de Monterrey con el nombre de Tárnava Notre Dame, propiedad del ingeniero Constantino de Tárnava, quien eligió un concierto de música clásica para iniciar sus actividades. Luego, durante una transmisión experimental, el 27 de septiembre de 1921 en el Cine-Teatro ideal instalado en las calles de Dolores, se escuchó la voz “en vivo” del tenor José Mojica con la pieza italiana *Vorrei* secundado por la niña María de los Ángeles Gómez Camacho, quien interpretó el *Tango negro*, del regiomontano Belisario de Jesús García. En ese mismo año se realizó también una prueba memorable que consistió en la transmisión del sonido de un fonógrafo con el corrido de *La Adelita* grabado por el Trío González, mientras el general Obregón, recién electo presidente, escuchaba la señal en un radioreceptor ubicado en los llanos de Balbuena.

El 15 de septiembre de 1923 se inauguró oficialmente la CYB, estación radiodifusora de la Compañía Cigarrera del Buen Tono, que desde sus inicios combinó sus transmisiones entre una fórmula comercial y al mismo tiempo cultural; en esta emisora se ofrecieron los primeros programas musicales en vivo para toda la república, sirviendo de pauta vital para la estructura programática posterior de XEW, “La Voz de la América Latina desde México”, inaugurada el 18 de septiembre de 1930, y cuyo concepto se basó primordialmente en la transmisión de música de todo tipo, aunque con predominancia de lo culto sobre lo popular.

A partir de ese momento, las programaciones, que se publicaban en los periódicos de mayor circulación, mostraron una intensa actividad musical ligada a la radio. Independientemente de la labor que al respecto desarrollaron el teatro de revista y las empresas discográficas, la radio constituyó un agresivo medio de difusión musical para todos los estilos de moda casi al final de la década de los años veinte: el danzonete, la rumba, la clave cubana, la guajira, la guaracha y el son montuno.

La presencia de Agustín Lara

Cuando la radio dejó de ser un experimento para convertirse en arma de penetración masiva —entre 1925 y 1930—, los directores artísticos de las emisoras de radio tuvieron buen cuidado de “filtrar” tanto la música como los intérpretes que formarían parte de sus programaciones, es decir, la radio se reservó el derecho de transmisión de muchas formas musicales. Un caso evidente lo representó Agustín Lara, compositor de extraordinarias facultades armónicas, literarias y melódicas cuya obra provocó importantes modificaciones poéticas y musicales definiendo un nuevo estilo de canción a partir de 1929 con el bolero *Imposible*, cuya fórmula tuvo validez durante más de treinta años.

La música de Lara estuvo presente tanto en la fastuosa inauguración de XEW como en *Santa*, el primer filme sonoro mexicano; pero hay algo más: su inspiración fue incentivada mediante un centenario de oro que cada semana le proporcionaba el dueño de la poderosa emisora, don Emilio Azcárraga Vidaurreta, como premio por cada nueva canción o bolero compuesto, aparte de la imposición que sufrieron casi todos los intérpretes de canciones románticas, quienes estaban obligados a cantar la obra del músico-poeta en sus respectivos programas. Estas acciones, analizadas a ochenta años de distancia, nos hablan de una manipulación eficaz para moldear el gusto popular en aras de recabar mayor audiencia (el consabido *rating*). Independientemente de su genio musical y de su muy personal cursilería, parte fundamental de su preciosa obra se manifestó en pro de las mujeres de prostíbulo grisáceo y patético de los años veinte: “Vende caro tu amor, aventurera”, “que pague con brillantes tu pecado”, “pervertida mujer a quien adoro”.

El cine no se quedó mudo: adquirió voz

A este proceso se sumó la cinematografía sonorizada a finales de 1931 con la película *Santa*, bajo un novedoso sistema de sonido óptico integrado y sincronizado con la imagen, invención de los hermanos Rodríguez.

Este primer largometraje sonoro desempeñaría, tanto en la música popular como en la urbana y la ranchera, un papel muy importante entre las producciones filmicas futuras. Así, para 1932, de seis películas realizadas, cinco presentaron escenas musicales. Para el año siguiente, el 70% de la producción cinematográfica incluyó alguna canción y así sucesivamente hasta que en 1936, a raíz del estreno exitoso del primer filme de carácter agrario, *Allá en el Rancho Grande*, la música constituyó un elemento primordial para la posterior creación de películas taquilleras. Entonces, México se convirtió para todo el mundo en país “cosmopolita”, pero con mujeres vestidas de china poblana y charros cabalgando en briosos corceles enjaezados con seda, plata y marfil.

Los sonidos mexicanos en el celuloide

El cine nació incompleto, sin voz; en cambio, le sobraron: mímica, visajes y actitudes para suplir aquella carencia inicial. La música se intuía en rostros y movimientos existiendo incluso escenas mudas de bailes y cantos. De pronto, surgieron la *voz cantante* y la *voz actoral* arropadas por el *script* cinematográfico, por el guión trazado con inteligencia intelectual; de este modo, nuestro cine tomó su identidad y derrotero.

Para 1931, la radio ya estaba convertida en el principal medio de difusión musical, en una labor conjunta con la industria discográfica; para cubrir sus propias necesidades, los productores solicitaron la participación de los músicos más destacados, todos ellos provenientes de las filas radiofónicas: XEB, XEW, XEFO (estación oficial del estado) y XEN, entre otras. Arreglistas como Manuel Barajas y Max Urban (ambos artistas de XEB) se convirtieron en los primeros creadores de “música incidental”, mientras que los compositores Agustín Lara, Manuel Esperón y Luis Arcaraz fueron los primeros “creadores por pedido” de canciones exclusivas para el cine; esto en el lapso comprendido entre 1931 y 1934.

En ese momento, las corrientes afroantillanas tenían ya presencia importante, lo mismo que la canción regional, especialmente el son abajeño y la música huasteca (el huapango). Sin embargo, el prehecho espíritu “campirano” de los capitalinos asimilaba con verdadero deleite el repertorio de Tata Nacho, Joaquín Pardavé, Mario Talavera y Alfonso Esparza Oteo, quienes acostumbraban coque-tear con los modismos vernáculos y el tímido rasguear de la canción ranchera.

Tata Nacho, por ejemplo, creó estereotipos lingüísticos y melódicos a partir de sus primeras obras, como *La borrachita* y *Adiós, mi chaparrita*, piezas fundamentales de la posrevolución y coincidentes con el movimiento nacionalista de 1920 a 1930. El uso “modoso” del habla indígena al expresarse en castellano fue bien calificado por el filósofo José Vasconcelos en la creación de su proyecto de reivindicación de las raíces mexicanas conocido como “rosa mexicano”.

En esta misma tesitura, la obra de Los Trovadores Tamaulipecos, cuarteto formado por Lorenzo Barcelata, Ernesto Cortázar, José Agustín Ramírez y Carlos Peña quienes — primero con el apoyo de Emilio Portes Gil y después por méritos propios —, fue la más importante para los géneros mexicanos ante los medios de comunicación masiva. Su repertorio eslabonó perfectamente a la radiodifusión con el cine de características nacionales. Uno de los mayores logros de la música popular mexicana en relación con la fonografía fue que Los Trovadores Tamaulipecos grabaran, en 1928, la primera versión del *Son de la Negra* acompañados por el violín de Ricardo Bell, hijo del famoso payaso del Circo Orrin, de gran presencia en México durante el apogeo del porfiriato.

Barcelata y Cortázar fueron, además, puntales de un espíritu mexicanísimo que captó la cinematografía sonora desde sus primeros años. Creadores y recopiladores de sones abajeños, jarochos y huastecos, abrieron la brecha para configurar un concepto interpretativo que finalmente modeló el gusto popular. Lorenzo Barcelata, el músico, y Ernesto Cortázar, el poeta, crearon el llamado “jaliscozo” cinematográfico, logrado a partir de la película *Allá en el Rancho Grande* (1936),

que provocó identificación de por vida con la china poblana, el charro y el mariachi como prototipos de mexicanidad.

Y surge una pregunta: ¿qué hubiera pasado si en 1919 el mariachi de Cirilo Marmolejo no llega a la ciudad de México e inicia la tradición mariachera en la Plaza Garibaldi? ¿Acaso el son jarocho o quizá la chilena guerrerense fueran hoy los géneros musicales representativos de México? Pero al final de cuentas, el cine y la música popular realizaron el milagro de los grupos mariacheros por todo el planeta: ¡*habemus* mariachi!

En consecuencia, la radio del período 1935-1955 se retroalimentó con el cine y viceversa; el radioescucha quedó convertido en receptor-consumidor pasivo, aceptando la secuencia disímbola de estilos ofrecida por casi todas las estaciones, continuidad que podía pasar en un instante del tango al son huasteco para proseguir con una sonata de Manuel M. Ponce y finalmente cerrar con “La hora íntima de Agustín Lara”. Fórmula que democratizó ilimitadamente a nuestra música con una sola finalidad: integrar en derredor del aparato radiofónico a públicos de todos los gustos y edades con el afán de moldearlo y convertirlo en sujeto consumidor y, de paso, entretenerlo. Por otro lado, el cine: la “mágica pantalla de plata”, abrió caminos insospechados de fama para sus artistas e intérpretes convirtiendo de paso a todos los mexicanos en “diletantes cinéfilo-musicales”.

El cine mexicano, a fin de cuentas, ha tomado envergadura internacional. Personajes de nuestra música son interpretados hoy día en películas francesas, italianas, alemanas y en mayor grado en la cinematografía española, con iconos como el maestro Agustín Lara o Jorge Negrete. Por otra parte, durante las dos últimas décadas se ha retomado la literatura poético-despechada de José Alfredo Jiménez para dar locación incidental a muchas cintas en las que el concepto amoroso, braveno, arrojado, machista del mexicano se duplica en aquella latitud ibérica.

Este ha sido, de alguna manera, parte del devenir mexicano en el ámbito cinematográfico. Claro, con el impacto musical del mariachi que, gracias a los “jaliscazos” filmados por Fernando de Fuentes o Joselito Rodríguez, Europa, América Latina, Cuba y Argentina, aprenden e intuyen que los pobladores de la República mexicana sobrevivimos física y emocionalmente ante el rigor de la canción *Estoy en el rincón de una cantina* entre tragos de tequila y probadas de sal y limón.

De las postrimerías del siglo XIX a los albores del XX: datos sobre la músicaailable en el México urbano

Enrique Jiménez López*

El baile es una actividad eminentemente social. En todas las culturas del mundo la música y la danza han estado presentes a lo largo de su historia como una forma natural de comunicación y expresión, a través del ritmo, el movimiento, el espacio y la creatividad. Dichas disciplinas corporales son realizadas desde diversos enfoques: ceremonial, religioso, lúdico, por cuestiones de salud, deporte o como un juego en el que se liberan una gran cantidad de energía y diversión.¹ En otras palabras, la necesidad de crear con el cuerpo una serie de imágenes y percepciones sobre uno mismo y los demás para dar a conocer o entender algo permite la descarga de energía, afectos, emociones y sentimientos estableciendo un diálogo y una comunicación profunda. En ese sentido, la música y el baile son dos aspectos complementarios que han estado presentes en la conformación de la sociedad mexicana, desde los rituales de los antiguos mexicanos hasta los bailes actuales de *hip-hop*.

* Licenciado en etnomusicología por la UNAM. Actualmente es investigador titular del Cenidim-INBA.

¹ Muchas veces no se entienden los beneficios físicos y psicológicos que conlleva el arte: ajustes en la capacidad motora que se logra en las clases de danza, de gimnasia rítmica y mediante la ejecución de algún instrumento musical; la representación teatral ayuda al desarrollo de la atención y a la capacidad de concentración y de memoria. Los especialistas opinan que a mejor educación auditiva desde la infancia corresponde un mejor rendimiento en el aprendizaje de la lectura y la escritura de la lengua materna, entre otras cosas.

En el universo prehispánico la danza y la música siempre estuvieron ligadas al ciclo de la vida y a aspectos religiosos, para lo cual contaban con el *mixcoalli*, lugar de reunión de músicos, danzantes y cantadores, aunque también existían bailes que simplemente se efectuaban como parte del regocijo de la vida diaria. En el Nuevo Mundo del siglo XVI confluyeron en un mismo territorio las culturas indígena, hispana, negra y asiática creando nuevas formas musicales y bailables. Durante el México colonial los indígenas no habían olvidado sus creencias, por el contrario, adoptaron al nuevo dios como una más de sus deidades, lo que generó una mezcla entre las danzas europeas (zarabanda, chacona, pavana, etc.²) y los mitotes y tocotines indígenas. En el siglo XVIII, otros bailes fueron prohibidos por el Santo Oficio debido a su fuerte carga erótica, como fue el caso de *El Chuchumbé*, *El jarabe gatuno*, *Los panaderos*, *El pan de manteca*, *El toro viejo* y *El animal*.³

Al inicio de la guerra de Independencia los jarabes y los sones (al igual que la imagen de la Virgen de Guadalupe) fueron tomados como símbolos del espíritu nacional y una forma de asumir la identidad, entre ellos: *Los enanos* (uno de los jarabes más antiguos difundido en varias regiones de México y que fuera utilizado por la sátira antifrancesa), *El gato* y *El perico*. Es conocida la aceptación que estos géneros musicales, llamados popularmente “sonecitos de la tierra”, tuvieron entre diversos sectores de la población, lo que permitió su presencia en El Coliseo al lado de la música europea y como consecuencia de este acercamiento musical, la creación de las orquestas típicas.

² Curt Sachs, en su *Historia universal de la danza*, afirma que la zarabanda y la chacona son ritmos que se desarrollaron en el Nuevo Mundo, lo que ha generado una larga discusión entre los estudiosos sobre dicho origen.

³ Cfr. José Antonio Robles Cahero, “La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVIII”, en *La danza en México, visiones de cinco siglos*, vol. I, Conaculta, INBA, Cenidi-Danza, Escenología AC, México, 2002.

La danza habanera fue el género más popular durante la primera mitad del siglo XIX. De la *country dance* inglesa, viajó por Holanda y Francia tomando el nombre de contradanza; al llegar a Cuba vía los negros franceses que salían de Haití como resultado de la independencia de este país en 1804, se transforma simplemente en habanera.

A pesar de que Manuel Saumell Robredo es considerado como padre de la contradanza cubana, Ignacio Cervantes es quien dejó una honda huella. Después de un exilio en Estados Unidos regresó a Cuba y posteriormente, cerca de 1900, vino a México, donde produjo una buena cantidad de danzas que influyeron en el estilo de compositores mexicanos como Felipe Villanueva, Ernesto Elorduy, Arcadio Zúñiga y Alfredo Carrasco.⁴

Efectivamente, ante la sublevación de esclavos, la población francesa emigró de Haití hacia Cuba o Nueva Orleans dando como resultado que la contradanza francesa se popularizara en Cuba, pues la mayoría de sus compositores del siglo XIX la desarrollaron. Así, “de la *contradanza* en 6 x 8 –considerablemente cubanizada– nacieron los géneros que hoy se llaman la *clave*, la *criolla* y la *guajira*. De la contradanza en 2 x 4 nacieron la danza, la habanera y el danzón, con sus consecuentes más o menos híbridos”.⁵ Otro elemento fundamental que coadyuvó en la formación de diferentes músicas en el continente americano fue la célula rítmica de origen africano, el *cinquillo*, que se fue incorporando lentamente en diversas tradiciones, incluida la cubana:

⁴ Simón Jara Cámez, et al., *De Cuba con amor... el danzón en México*, Conaculta, DGGP, Los Contemporáneos AC, México, 2001, p. 41.

⁵ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, FCE, México, 1972, p. 129.

cuando se habla de la contradanza cubana, no debe olvidarse que paralelamente existieron dos tipos particulares durante toda la primera mitad del siglo XIX: la de Santiago y la de la Habana (casi todas las que se escribieron en México, por ejemplo, provenían de la segunda). Sólo en las últimas décadas del mismo siglo llegaría el cinquillo a la capital pasando al danzón y al bolero y haciéndose uno de los elementos integrantes de la música cubana.⁶

Una vez consumada la Independencia, ciertas músicas y bailes adquirieron carta de naturalización en nuestro país, como fue el caso de la danza habanera, que apareció representada en una gran cantidad de partituras de la época con el simple nombre de “danzas”. Basta recordar algunas piezas que hasta la fecha seguimos escuchando, como *La golondrina*, de Narciso Serradel, difundida desde 1862 y vigente hoy en día en las ceremonias de despedida en las escuelas primarias y secundarias, y *La paloma*, de Sebastián Yradier, compositor vasco residente durante mucho tiempo en La Habana. En 1886 la soprano mexicana Conchita Méndez la popularizó en la ciudad de México y tuvo tal éxito que se cuenta que Maximiliano antes de ser fusilado pidió que se la cantaran; *Perjura*, de Miguel Lerdo de Tejada, *Alma y corazón*, de Ernesto Elorduy o las *Danzas humorísticas* de Felipe Villanueva, por sólo citar algunos ejemplos.

El danzón es uno de los géneros más arraigados en nuestro pueblo desde principios del siglo XX. Aunque su auge empezó en la década de los veinte, desde finales del siglo XIX hace su aparición en México vía Yucatán y el puerto de Veracruz, traído por actores del teatro popular cubano, quienes interpretaban en sus actos guarachas, habaneras y danzones. Entre los primeros danzones de la época podemos mencionar los de Austri incluidos en su obra *El testamento azul*, de 1884 (primer

⁶ Ibídem, p. 133.

danzón mexicano conocido), el de Luis Arcaraz Chopitea en su obra *El testamento y la clave*, de 1886, *Flores de romana*, de Juventino Rosas, de 1893 y *Las hijas de Jalapa*, de Manuel Daniel Rodríguez, en 1896.⁷ Pero es con la llegada a México, en 1913, del timbalero cubano Consejo Valiente, *Acerina* que el danzón tuvo una amplia aceptación entre los bailarines mexicanos. El maestro Acerina sirvió de puente entre los músicos cubanos y mexicanos contribuyendo de esta manera a la “nacionalización” de dicho estilo.

Debido a que el fonógrafo y el disco fueron los vehículos más importantes para su difusión, ya en 1919 se tiene noticia de varios temas grabados: *Danzones mexicanos*, con el Trío Arriaga; *Cañandonga* y *Las hilachas*, con la Danzonera Godínez y *Babuco*, así como la grabación que hiciera María Grever de su danzón *Yo soy feliz*; además “entre los danzones favoritos de esta época mencionaremos: *La negra*, del doctor Gonzalo Bravo, *Yucatán Club*, *El teléfono* y *Juárez no debió de morir...*”⁸

Hasta finales del siglo XVIII la música era de consumo inmediato, es decir, por encargo de los mecenas. En el siglo XIX, con el traslado de la hegemonía de la aristocracia a la burguesía, se transformó también la práctica musical: cambió del palacio al salón burgués tomando las riendas de aquella el músico aficionado. Este estilo nació como una necesidad social y cultural, pues como señala el musicólogo Otto Mayer-Serra:

La música de salón, que en el transcurso del siglo evolucionó hacia la música de divertimento en general (con ramificaciones en la música militar, la música en los cafés, la opereta y la zarzuela, la músicaailable y, últimamente, el jazz) constituyó en primer término un baluarte estético contra cualquier

⁷ Cfr. Simón Jara, *op. cit.*

⁸ Cfr. Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*, Extemporáneos, México, 1974.

progreso innovador; sus características musicales determinaron el gusto de la mayoría social.⁹

El instrumento favorito de este género fue el piano, que cada vez adquirió mayores dimensiones y sonoridad, de manera que los compositores empezaron a dedicarle más obras. El piano cubrió una necesidad social desempeñando la función de nuestros actuales y diversos sistemas de reproducción de audio (tocadiscos, casete, cd, etc.) infaltables en cualquier reunión social. En este sentido, en la mayoría de los hogares había un piano y un músico no profesional con quienes se efectuaba el consumo musical. Prácticamente no había una sola casa que no tuviera el instrumento en cuestión y rara era la señora o señorita que no practicara su estudio para amenizar las tertulias. En este nuevo espacio de consumo musical se llevó a cabo con más intensidad la popularización de la música nutriéndose de diversos géneros: polcas, mazurcas, contradanzas, cuadrillas, etc., y “dentro de ese tipo de música amable y despreocupada, que en ocasiones produce obras de verdadera calidad, mencionaremos el vals, la danza típicamente vienesa que se hizo universal con las composiciones, todavía hoy apreciadas, de Johann Strauss”,¹⁰ y que en México se aclimató a las prácticas locales produciendo grandes obras tanto en el ámbito académico: *Vals poético*, de Felipe Villanueva, *Vals-capricho*, de Ricardo Castro, y *Sobre las olas*, de Juventino Rosas, como en el popular: *Dios nunca muere*, de Macedonio Alcalá, y *El encanto de un vals* interpretados por la Orquesta Típica Lerdo de Tejada, por sólo mencionar algunos ejemplos.

En el México de principios del siglo xx se inicia el desarrollo de los centros urbanos y la formación de ciudades que requieren concentrar mano de obra

⁹ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, INBA, Cenedim, México, 1996, p. 71 (versión facsimilar).

¹⁰ Antonio Gallego et. al, *Música y sociedad*, Real Musical, Madrid, 1976, p. 265.

cerca de las fuentes de empleo, lo que exige la creación de viviendas, iniciando así la urbanización de ciudades como Guadalajara, Puebla, San Luis Potosí, Monterrey y México. En otras palabras, a partir del crecimiento económico, el desarrollo tecnológico y la modernización de las comunicaciones (que trajeron como resultado un aumento en el comercio, sobre todo el agrícola, el minero y el industrial), promovidos durante el gobierno de Porfirio Díaz,¹¹ se generaron las condiciones para la creación de pequeños latifundios y el nacimiento de la industria manufacturera impulsando la migración del campo a las ciudades. Debido a que los gobernantes querían dar la apariencia de un México moderno y “civilizado”, como Estados Unidos y Europa, iniciaron la construcción de amplias avenidas, jardines, edificios y monumentos. Todos estos factores permitieron el desarrollo de géneros y estilos diversos, así como formas diferentes de bailar.

En este contexto, y sobre todo durante el periodo posrevolucionario, se plantean dos visiones de lo que debía ser la identidad nacional o lo “mexicano”: por una parte, un nacionalismo tradicional que daba importancia a las manifestaciones locales reconocidas como mexicanas, dando como resultado la creación de estereotipos como el del charro y la china poblana bailando el jarabe. Por otra parte, había otro nacionalismo más abierto a las corrientes del pensamiento universal (en referencia a la cultura occidental) cuyo objetivo era la integración de la cultura mexicana al contexto mundial. A este panorama se añadió la presencia del fonógrafo en nuestro país (presente desde 1877) gracias al cual se difundían diferentes tipos de música. Aunque el desarrollo de esta industria fue muy lento debido al movimiento revolucionario, ya en 1906 la compañía Columbia incluía en sus catálogos himnos, canciones y discursos:

¹¹ No exento de diversos problemas políticos y sociales, fruto de la filosofía del positivismo que implicaba que para alcanzar el progreso había que mantener el orden a cualquier precio. No en balde durante el porfirato se desarrollaron rebeliones agrarias, por ejemplo, la de los mayas en Yucatán, los yaquis en Sonora o la de los habitantes de Tomochic.

Debido al fuerte impacto que causó el desarrollo de la joven industria cultural en México [...] aumentó considerablemente el consumo de aquellos géneros musicales que, de manera sucesiva, se fueron poniendo de moda en Estados Unidos: *one step*, *two step*, *fox-trot*, *blues*, *shimmy*, *charleston* y *boston*. Estas novedades irrumpieron vertiginosamente propiciando el surgimiento de múltiples bandas de jazz, compuestas por músicos mexicanos, que interpretaban, además de la música anterior, otros géneros provenientes también del extranjero: vals, tango, paso doble, danzón y machicha.¹²

A partir de la influencia que ejercen ciudades como Nueva York y Nueva Orleans en nuestro país, empieza a haber una oferta musical acorde al momento histórico, tal es el caso del baile conocido como *shimmy*, de carácter sensual y frenético que, según reseñaba el periódico *Las Noticias*, de 1921, lo había hecho popular

una mujer cubana, ardiente y descocada que llenó algunos meses las funciones del teatro Lírico: Hilda Moreno [...] sus carnes frescas de virgen oriental, temblorosas al compás del *shimmy* cautivaron a cuantos la veían contagiándose los mozalbetes y cursis, al grado de que fue preciso imponer este baile como el más moderno, como el indispensable para seguir a la moda. No importa que en Estados Unidos, pueblo libre en costumbres, lo hubieran rechazado y prohibido como inmoral.¹³

Por otra parte, en Estados Unidos a los años veinte se le conoció como la “era del jazz”, género ligado al baile, al cine, a la industria discográfica y a la radio. Si bien desde finales del siglo XIX ya estaban presentes los ingredientes que desa-

¹² Amparo Sevilla, *Los templos del buen bailar*, Conaculta, DGCP, México, 2003, p. 52

¹³ Citado por Amparo Sevilla, *op. cit.*, p. 62.

rollarían dicho género musical (los desfiles callejeros, las marchas fúnebres, la música militar, los *blues* rurales, los cantos de trabajo, el *ragtime* y los *spirituals*), no es sino hasta que la Original Dixieland Jazz Band (integrada por músicos blancos) realiza en 1917 la primera grabación en la historia del jazz (tres años antes de que se inaugurara el Salón México y de que se clausurara el barrio de Storyville en Nueva Orleans), que se masifica y se introduce en el vocabulario de los neoyorquinos. Como consecuencia de la creación de las primeras orquestas de jazz, a principios del siglo XX, surgen el *fox-trot* (literalmente “trote del zorro”, el cual alude a las danzas negras que imitaban pasos de animales y en las que se inspiraron los primeros bailarines de ese ritmo), así como el *charleston* (danza negra originada en la ciudad de Charleston, Carolina del Sur, adoptada en nuestro país en los teatros, cabarés, salones de baile, fiestas callejeras y familiares).

Desde 1884 empieza a haber un acercamiento entre la música mexicana y la estadounidense: la banda del Octavo Regimiento de Caballería del Ejército Mexicano, compuesta por 67 músicos (incluido Florenzo Ramos, primer músico mexicano que se estableció permanentemente en Nueva Orleans tocando el saxofón) y dirigida por Encarnación Payén, inicia el tránsito de músicos mexicanos hacia Estados Unidos, sobre todo a Nueva Orleans. Además de dicha banda, estuvieron en aquel lugar Sebastián Yradier y Juventino Rosas “quien, según su biógrafo Jesús Frausto, llegó por primera vez a Nueva Orleans en 1885 durante una gira por el sur del país con la Orquesta Típica Mexicana (grupo de 14 músicos cuyo director adjunto era él, con José Reina)”.¹⁴ Su célebre vals *Sobre las olas* llegó a ser de las favoritas de las orquestas de jazz de Luisiana.

En nuestro país se sabe que desde 1915 y hasta la década de los cincuenta en los cines capitalinos se contrataban orquestas de jazz para acompañar las proyecciones de películas mudas o bien para amenizar los intermedios: la

¹⁴ Luc Delannoy, *¡Calientel!, una historia del jazz latino*, FCE, México, 2001, p. 47.

México Jazz Band, la Jazz Band León y la Winter Garden Jazz Band. A partir del auge del *swing*, el *fox-trot* y el *charleston* surgen en México nuevas orquestas que desarrollarán dicho género trayendo consigo el banjo, instrumento que en la actualidad tiene un fuerte arraigo en algunas zonas de México, como la Mixteca, en el estado de Oaxaca, donde además del bandolón y la mandolina, se incorporó y adaptó a su tradición musical el banjo. En los años treinta se desarrollarán otras orquestas, como la de Luis Arcaraz (de donde saldrán los primeros jazzistas de la era moderna en México) y Gonzalo Curiel. Es tanta la euforia por el jazz que personalidades de diferentes disciplinas artísticas no están exentas de opinar (a favor o en contra) sobre dicho género, tal es el caso de la bailarina Anna Pavlova, quien comenta en los *Recuerdos de mi vida artística*:

Todos los que me entrevistan no dejan de preguntarme mi opinión sobre la música de jazz, como si se tratara de un tópico interesante. Estoy tan cansada de ello que acostumbro contestar que está muy bien para los que lo gustan. La música en sí no es mala, pero lo que hacen con ella resulta detestable. Sin embargo, no creo que dicho ejercicio le haga daño a nadie. Veo que la música está mejorándose y que las últimas composiciones presentan algo ya digno de oírse. Me ha sorprendido el esfuerzo hecho por las orquestas de (Vincent) López, (Paul) Whiteman y otros.¹⁵

Como resultado de la coexistencia de estas dos visiones de lo que debía ser lo mexicano, “[...] se dio un enfrentamiento entre lo tradicional y lo ‘moderno’ (‘la belleza y el ritmo espiritual’ del ballet clásico, el tango y el vals contra ‘las con-

¹⁵ Citado por Alain Derbez en *Datos para una historia aún no escrita. Una aproximación al jazz en México*, Editorial Ponciano Arriaga, México, 1994, p. 25.

vulsiones históricas’ del *shimmy*), sino también, y sobre todo, entre ‘lo mexicano’ y lo yanqui (el danzón y el jarabe tapatío contra el *fox* y el *charleston*)”.¹⁶

Otro género que surgió en La Habana en los años veinte (que también fue difundido en nuestro país por las compañías teatrales cubanas desde finales del siglo XIX) fue el son con sus diversos estilos, como el montuno. En sus inicios el son era conocido por los cubanos como una canciónailable, sobre todo en la provincia de Santiago, y ya en los años veinte lo encontramos acompañado de tumbadoras, clave, maracas, tres cubano y bongoes, con predominancia de elementos rítmicos y percutidos. Fruto de su desarrollo, aparecen dos agrupaciones encargadas de difundirlo no sólo en Cuba, sino en otros países: el Trío Matamoros (fundado en 1925 por Ciro Rodríguez, Rafael Cueto y Miguel Matamoros) y el Septeto Nacional, dirigido por Ignacio Piñeiro, quien compone *Échale salsa* en 1928, primer son que hace referencia al término salsa, que se resurgirá posteriormente en la ciudad de Nueva York en los años sesenta.

A finales de los años veinte el son se fusiona con el bolero formando el llamado bolero-son y asumiendo un carácter más rítmico y por lo tantoailable (algunos autores consideran a José “Pepe” Sánchez como el precursor del bolero cadencioso y cantable con su composición *Tristezas*, de 1883). Además del mencionado Trío Matamoros, es el cantante Benny Moré quien da un mayor impulso a aquel híbrido musical. En la década de los treinta y debido al auge de este género, las orquestas tipo charanga empiezan a incorporar el bolero-son como parte de su repertorioailable, es decir, el bolero ya no sólo era un género cantado, sino que ahora se ofrece como un baile lento. Autores como Ernesto Lecuona y el puertorriqueño Rafael Hernández dieron al bolero el carácter rítmico,ailable con temas como *Junto al palmar* y *El jibarito*. Es bastante significativo que en este contexto Agustín

¹⁶ Amparo Sevilla, *op. cit.*, p. 54.

Lara se haya encontrado, en 1933, con Rafael Hernández y el pianista, cantante y compositor Ignacio Jacinto Villa, *Bola de Nieve* en el teatro Lírico.¹⁷

Por otra parte, en los años cuarenta estaban en su apogeo grupos como El Casino de la Playa, La Sonora Matancera (considerada como una de las mejores agrupaciones y que acompañaría a Celia Cruz y Celio González, entre otros), Arsenio Rodríguez y Miguelito Valdés. En México, en el antiguo cabaré el *Waikiki*, surgía el son *Clave de Oro* y en el restaurante Los Sabinos tocaba la Danzonera de Dimas y Prieto, dirigida, como su nombre lo indica, por Silverio Prieto y Amador Pérez, *Dimas*, este último famoso por la creación de su danzón *Nereidas*, de 1944. En los años cincuenta, sin duda alguna, el ritmo que acaparó el gusto de los bailarines fue el mambo. En 1938 el bajista Oreste López grabó un danzón-mambo con el que dio paso a un montuno sincopado. Este acontecimiento permitió que otros músicos se interesaran en la innovación de López, como el pianista cubano que tocaba en el cabaret El Kursal en 1940 y quien fuera contratado inmediatamente por la Orquesta Casino de la Playa: el *matancero* Dámaso Pérez Prado,¹⁸ considerado como el creador del mambo. Ya instalado en México, a partir de 1948 Pérez Prado comenzó a realizar arreglos con trompetas y saxofones utilizando sus clásicos tonos altos, difíciles de tocar. Sus primeros éxitos fueron *Macombé* y *José*, y *Qué rico el mambo*. En las siguientes décadas seguiría a esta ola de nuevos ritmos la presencia del chachachá, de Enrique Jorrín y Ninón Mondéjar, director de la Orquesta América; en los sesenta hace su aparición la salsa (llamada en nuestro país genéricamente música tropical) con agrupaciones como La Sonora Veracruz, La Sonora América y La Sonora Santanera; el jazz latino, con el éxito *Manteca* popularizado por el percusionista cubano *Chano*

¹⁷ Cfr. Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, Alianza Editorial Mexicana, Conaculta, México, 1979.

¹⁸ Cfr. José Arteaga, *La salsa, un estado de ánimo*, Acento Editorial, Madrid, 2000.

Pozo y el trompetista Dizzy Gillespie, ambos representantes de las corrientes que coexistían en los salones de baile: la cultura cubana y la estadounidense, y por supuesto el *rock and roll*, difundido en nuestro país por grupos como Los Locos del Ritmo, Los Black Jeans y Los Reyes del Rock. Con esta diversidad musical México sería un crisol de nuevos compositores, ritmos y por consiguiente, de estilos diferentes de bailar.

La proliferación de dichos bailes fue acompañada de la apertura de espacios cerrados donde la gente se reunía para disfrutar de esta actividad corporal: los salones de baile. El antecedente más directo de éstos fueron los *tívolis* (casas de recreo), los cuales funcionaron desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX. Estos lugares estaban destinados a las clases pudientes, ya que además de bailar se ofrecían otros servicios, como boliche, alberca, restaurantes, etc. Destacan el *Fulcheri*, fundado en 1867 en el paseo de Bucareli, el de San José, el Central, La Lonja, localizado en Monterilla y 5 de Febrero, y el del Eliseo, cercano al barrio de San Cosme (sin embargo, después de la Revolución surgieron algunos tívolis que se fueron haciendo más populares, como el Tivolito) teniendo su contraparte en las maromas o carpas, frecuentados por sectores populares.¹⁹

En los vestíbulos de algunos cines, Goya, Colonial, Coloso, Alarcón y Teresa, también se realizaban bailes en los que se escuchaban *one-step*, *fox-trot*, *charleston*, danzón y tango. En 1923 se tiene documentada la existencia de concursos de baile, organizados por el periódico *El Demócrata*, en el salón Rojo (ubicado en Madero y Bolívar), sobre todo de *fox-trot*, *blues*, vals, tango y danzón.

Sin duda alguna, uno de los lugares más representativos del baile fue el Salón México, inaugurado el 20 de abril de 1920 con la orquesta del timbalero cubano

¹⁹ Cfr. Amparo Sevilla, *op. cit.*

Tiburcio Hernández, *Babuco*, quien ya se encontraba en Veracruz con su danzonería. El salón estaba ubicado detrás de la Iglesia de la Santa Veracruz, en la calle de Pensador Mexicano 16, y nació para satisfacer una necesidad social al ofrecer a los bailarines, sobre todo los de origen humilde, un espacio limpio, digno y apropiado para desarrollar su actividad. Sin embargo, también acudía gente de diversos estratos sociales, incluidos los compositores Igor Stravinski y Aaron Copland; este último, después de visitarlo, compuso en 1936 su célebre suite de ballet *Salón México*. El ingenio popular bautizó los diferentes espacios de dicho Salón como: la “mantequilla”, que era el área de primera; la “manteca”, espacio de segunda, y el “sebo”, de tercera categoría. Además del danzón, en este recinto se hacían concursos de *fox-trot*, *blues*, tango y vals.

Otro lugar importante es el Salón Colonia, “La catedral del danzón”, ubicada en Prolongación de Martínez del Río, en la colonia Obrera. Pensado como un espacio de diversión para la familia, fue inaugurado en 1922. Ahí se presentaban bandas y orquestas de jazz integradas por músicos mexicanos, quienes alternaban con las danzoneras interpretando géneros como *fox-trot*, *one-step*, *charleston* y tango. Afortunadamente, este salón sigue vigente hasta nuestros días, al igual que el California Dancing Club, que desde 1954 se ubicó en sus actuales instalaciones de la calzada de Tlalpan. En 1927 inició sus actividades el Smyrna Club, ubicado en la calle de San Jerónimo, el cual dejó de funcionar antes de la década de los sesenta. Su espacio hoy en día lo ocupa el Claustro de Sor Juana y a él acudían grandes bailarines como Adalberto Martínez, *Resortes*.

En 1937 es inaugurado el Salón Los Ángeles con su *slogan*: “El que no conoce Los Ángeles, no conoce México”, que llegó a satisfacer las necesidades de obreros, pequeños comerciantes, taxistas, empleados, que hoy en día siguen asistiendo cotidianamente, y en general de los vecinos de Nonoalco y Tlatelol-

co. En los años cuarenta y cincuenta surgen varios salones de baile, entre ellos: El Tacubaya, El salón Grillón, El Mundial, La Playa, El Chamberí, El Swing Club, La hormiga, El San Luis, El Iztacalco Club, El Peñón, El Club Anáhuac, El Club Escandón, El Club Portales, La Floresta, El Pavillón, El Antillano, El Habana. etc.²⁰ Cabe señalar la presencia del Salón Riviera, ubicado en la glorieta de División del Norte, más que un espacio para bailes de salón era un lugar para todo tipo de actividades festivas; sin embargo, cumplió una función social innegable al fungir como academia de bailes finos de salón.

En los años sesenta varios salones de baile empezaron a cerrar sus instalaciones debido a varios factores, entre ellos, la política de “protección del salario de los trabajadores” del regente Ernesto Peralta Uruchurtu, pero que en el fondo ocultaba una política que representaba a cierta moral urbana; también contribuyeron a la desaparición de dichos espacios el desarrollo de grandes cadenas hoteleras y discotecas, como resultado de la “modernización” de la ciudad, y el cobro excesivo de impuestos. Hoy en día los tres únicos salones de baile que funcionan y sobreviven en condiciones adversas son el Colonia, Los Ángeles y el California Dancing Club, espacios fundamentales para la recreación y el esparcimiento de los capitalinos, donde conviven diversos estratos de la población y géneros musicales, así como personajes que han desarrollado un estilo propio de baile, quienes nutren día a día la cultura popular.

²⁰ Para un mayor conocimiento de los salones de baile, véanse los libros de Amparo Sevilla y Simón Jara.

Bibliografía

- Arteaga, José, *La salsa, un estado de ánimo*, Acento Editorial, Madrid, 2000.
- Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, FCE, México, 1972.
- Delannoy, Luc, ¡Caliente! *Una historia del jazz latino*, FCE, México, 2001.
- Derbez, Alain, *Datos para una historia aún no escrita. Una aproximación al jazz en México*, Editorial Ponciano Arriaga, México, 1994.
- Gallego, Antonio, *et al.*, *Música y sociedad*, Real Musical, Madrid, 1976.
- Garrido, Juan S., *Historia de la música popular en México*, Extemporáneos, México, 1974.
- Jara, Simón, *et al.*, *De Cuba con amor... el danzón en México*, Conaculta, DGCP, Los Contemporáneos AC, México, 2001.
- Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, INBA, Cenidim, México, 1996.
- Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, Alianza Editorial Mexicana, Conaculta, México, 1979.
- Robles Cahero, José Antonio, "La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVIII", en *La danza en México. Visiones de cinco siglos, vol. I*, Conaculta, INBA, Cenidim-Danza, Escenología AC, México, 2002.
- Sevilla, Amparo, *Los templos del buen bailar*, Conaculta, DGCP, México, 2003.

FI / lcd / Tm0051

... y *la música se volvió mexicana* / Colaboradores, Rafael A. Ruiz Rodríguez : Cuauhtémoc Esparza : Jesús Jáuregui : Yael Bitrán, et. al. – México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

Seis fonogramas en disco compacto : aleación metálica (06:28:51) + 1 libro (304 p.: fotos. : Incluye bibliografías). – (Testimonio Musical de México, número 51).

Disco 1. 1. La Generala – 2 La bandera o tropa – 3. El alto – 4. La oración – 5. La oración – 6. La orden – 7. La fagina – 8. La diana – 9. El ataque – 10. A degüello – 11. La Generala o botasilla – 12. La marcha – 13. Las mañanas de Hidalgo – 14. Olímpica – 15. Las bicicletas – 16. Una flor para tí – 17. Polaca – 18. Corazón – 19. Jarabe del bajo – 20. Peteneras antiguas – 21. Folía – 22. La petenera – 23. La petenera (son de artesana) – 24. Aires nacionales – 25. La potranca – 26. Jarabe tapatío – 27. Las pelonas – 28. La mula – 29. Güiri güiri.

Disco 2. 1. Últimas variaciones – 2. Sobre las olas – 3. Carmen – 4. Vals poético – 5. Club verde – 6 Vals de las gorditas de horno calientes – 7. La Carmelita – 8. Valse a la memoria de los desgraciados días del quince de julio de 1840 – 9 "Yo se lo diré a usted" – 10. La flor de México – 11. Mi Concha – 12. Los chiquitines – 13. El ahuízote – 14. Los pollos tepiqueños – 15. A Lupe – 16. ¿Y para qué? – 17. Ella – 18. La azucena.. – 19. Bulliciosa – 20. Expresiva – 21. Retobada.

Disco 3. 1. Elena y el francés – 2. La cautiva Marcelina – 3. Chimayosos insurgentes – 4. Ya me voy pa' Santa Fe – 5. Texanos vencidos – 6. Coplas comanches – 7. Indita de Cochití – 8. Centenario de la Independencia – 9. Dos violetas en

tu boca – 10. Polka – 11. Cuarteto en La mayor (Adagio : Scherzo : Andante : Allegro) – 12 Jeunesse – 13. Ecos de México.

Disco 4. 1. Canto chamánico (tarahumara) – 2. Canto chamánico (huichol) – 3. El amor es la vida – 4. El periquito – 5. Cielito lindo – 6. Pompas – 7. Segunda gavota 1 – 8. Danzas de salón número 1 – 9. Danzas de salón número 2. – 10. Brisas mexicanas número 1 – 11. Brisas mexicanas número 2 – 12. Brisas mexicanas número 3 – 13. Maitines de la Asunción (Venite adoremos : Quem terra pontus sidera : Vidi speciosam : Ornatam monilibus : Difusa est gratia : Beata est virgo Maria).

Disco 5. 1. La típica – 2. Adiós a México – 3. Los ciclistas – 4. Adiós – 5. La danza de los apuros – 6. Heraclio Bernal – 7. El beso – 8. Guarda esta flor – 9. Marcha Panamericana – 10. Entren jilgueros – 11. Bola de Cuba libre – 12. La ira de Refugio Montes – 13. Conchita.

Disco 6. 1. Amalia Molina – 2. Danzones veracruzanos – 3. Jamón con yuca – 4. Los ojos de Josefa – 5. Mercedita – 6. A bordo de Washinton (sic) – 7. Ternura – 8. Carlota Regil – 9. Aquí está Satur – 10. Sueño – 11. ¿Te acuerdas? – 12. Serenata – 13. A ti – 14. La mestiza – 15. ¡Que importa! – 16. Tristes jardines – 17. Juguetonas (Vivo moderato) – 18. Juguetonas (Allegro) – 19 Juguetonas (Allegro) – 20. Allá en el rancho grande – 21. Ay Jalisco no te rajes – 22. Al son de la marimba – 23. Flores negras – 24. Humo en los ojos – 25. No. 12 bis, Benamor – 26. Ojos verdes – 27. I wish I could shimmy like my sister Kate – 28. Échale salsita

Colaboradores: Martín Gómez Ullate : Jesús Flores y Escalante : Juan Manuel Lara Cárdenas : Ramón Reyes Alanís : Juan Ramón Sandoval : Alfredo Nieves Molina : Joel Almazán Orihuela : Enrique R. Lamadrid : Tomás Martínez Sal-

daña : Juan Antonio Martínez : Alfonso Muñoz Güemes : Benjamín Muratalla : Eduardo Contreras Soto : Fernando Carrasco Vázquez : Lorena Díaz : Víctor Corona : Herlinda Mendoza Castillo : Catherine Héau : Pablo Dueñas : Álvaro Vega : Enrique Martín Briceño : Beatriz Hernández Jiménez : Enrique Jiménez López.

Producción de audio, Benjamín Muratalla : Omar Quijas Arias

Prematriz y matriz de audio, Héctor Villazón Espinosa : Producciones Ramón Limón

Formación y diseño de portada e interiores: Cristina García

Corrección de textos y cuidado editorial: Juan Guillermo López

ISBN 978-607-484-128-2

Resumen: Consiste en una muestra de diversos tipos de música que abarca desde finales del siglo XVIII hasta las primeras décadas del siglo XX, con respectivos artículos que contextualizan dicha muestra en el marco de la búsqueda de una identidad nacional.

Español.

1. Música Tradicional – México ; 2. Música Popular – México ; 3. Estudios Musicales – México.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar Guerrero

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Alfonso de María y Campos

Secretaría Administrativa

Eugenio Reza Sosa

Secretaría Técnica

Miguel Ángel Echegaray Zúñiga

Coordinación Nacional de Difusión

Benito Taibo

Dirección de Divulgación

Rodolfo Palma Rojo

Subdirección de Programas de Divulgación

Catalina Miranda

Subdirección de Fonoteca

Benjamín Muratalla



... y *la música se volvió mexicana* se terminó de imprimir en la ciudad de México, en agosto de 2010, en los talleres gráficos de Impresos Lucio, ubicados en calle Marcos Carrillo núm. 1, Col. Vista Alegre, Deleg. Cuauhtémoc, CP 06860, México, D.F.

El tiraje consta de 1500 ejemplares. La edición se realizó en la Coordinación Nacional de Difusión del INAH: formación y diseño de portada e interiores: Cristina García; corrección de textos y cuidado editorial: Juan Guillermo López.

Se utilizaron los tipos Electra LT, Egyptienne F y Frutiger Condensed en 18, 11 y 10.5 puntos.

EJÉRCITOS Y BANDAS DE MÚSICA MILITARES EN LA NUEVA ESPAÑA, 1760-1821

Rafael A. Ruiz Torres

1. La Generala 00:37 • 2. La bandera o tropa 00:23 • 3. El alto 00:14 • 4. La misa 00:40 • 5. La oración 00:33 • 6. La orden 00:23 • 7. La fajina 00:19 • 8. La diana 00:44 • 9. El ataque 00:36 • 10. A degüello 01:08 • 11. La Generala o botasilla 01:39 • 12. La marcha 00:32

Intérprete: Banda Militar del Colegio del Aire • **Ingeniero de grabación:** César Herrada • **Mezcla:** Capitán Gustavo Figueroa H., Ernesto Cano y César Herrada • **Estudio de grabación:** Huhueucatl • **Disco:** Toques Militares del Ejército Borbónico. banda Militar de El Colegio del Aire, 2007

LAS "MAÑANAS DE HIDALGO"

Cuauhtémoc Esparza/Jesús Jáuregui

13. Las mañanas de Hidalgo 02:03

Género: Corrido, Patrimonio cultural del pueblo de México • **Intérprete:** Mariachi Charanda • **Grabación:** Héctor Villazón Espinosa, 2010

LA MÚSICA EN LAS CASAS EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL MÉXICO INDEPENDIENTE

Yael Bitrán Goren

14. Olímpica 03:32

Género: vals • **Autor:** José Herrera • **Intérprete:** Miguel García Mora, piano • **Disco:** Las más bellas páginas de los vals románticos mexicanos. Luzam

15. Las bicicletas, 03:22

Género: polca galopada • **Autor:** Salvador Morlet • **Intérprete:** Marta García Renart, piano • **Disco:** Las Bicicletas. Luzam

16. El azahar, 02:18

Género: chotis • **Autor:** Tomás León • **Intérprete:** María Teresa Frenk • **Disco:** Una flor para ti. Cenidim

17. Polaca, 02:36

Género: mazurca • **Autor:** Ernesto Elorduy • **Intérprete:** Josef Oleochowski, piano • **Disco:** Euram Records, 1997

18. Corazón 01:46

Género: danza • **Autor:** Ernesto Elorduy • **Intérprete:** Silvia Navarrete • **Disco:** Aires mexicanos. Música para piano del siglo xx. Conaculta, Fonca

19. Variaciones (1841) 04:31

Género: jarabe • **Autor:** José Antonio Gómez, arreglo, Cyprien Katsaris • **Intérprete:** Cyprien Katsaris • **Disco:** Opus 94:5 fm. xxii aniversario. IMER

LA PETENERA EN MÉXICO O DE CÓMO LAS MÚSICAS VIAJAN POR EL MUNDO

Martín Gómez-Ullate García de León

20. Peteneras antiguas 01:37

Autor: Francisco Rodríguez Marín • **Intérprete:** Joaquín Díaz, voz; Javier Coble,

piano • **Disco:** Cantos populares españoles de Francisco Rodríguez Marín, 2002

21. Folia 01:18

Autor: Anónimo

22. La petenera 03:11

Género: son huasteco, Patrimonio cultural de los pueblos de la Huasteca • **Intérprete (de la anterior y ésta):** Ensemble Tierra Mestiza: Gerardo Tamez, dirección musical, guitarra y guitarra barroca; Ernesto Anaya, voz, violín, viola, requinto jarocho, quenás y guitarrón; Mercedes Gómez, arpa; Carlos García, voz, flauta y percusiones; Óscar Aburto, Kch, cuerdas punteadas, quenás y percusiones • **Disco:** Ida y vuelta. Ensemble Tierra Mestiza. Discos Pueblo. Fonarte Latino

23. La petenera 05:31

Género: son de artesa, Patrimonio cultural de los pueblos de la Costa Chica • **Intérpretes:** Afromestizos de San Nicolás Tolentino, Cuajinicuilapa, Guerrero: Melquiades Domínguez Guzmán, voz; Francisco Petatán Trinidad, violín; Tiburcio Rodríguez, cajón; Efrén Noyola Rodríguez, cajón; Elpidio Silva Hernández, huacharasca • **Grabación:** Alejandro Mendoza Hernández en el estudio de la XEIAM La Voz de la Costa Chica, Jamiltepec, Oaxaca • **Disco:** Todas las músicas - Expresiones sonoras de los pueblos indígenas. Comisión Nacional para el Desarrollo de los pueblos indígenas, con. Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas. Serie testimonios musicales del trabajo radiofónico, 2006

EL JARABE NACIONAL Y LOS SONECITOS DE LA TIERRA

Jesús Flores y Escalante

24. Aires nacionales 08:54

Género: jarabes y sones, Patrimonio cultural del pueblo de México • **Arreglo:** Ricardo Pacheco • **Intérprete:** Banda de Artillería • **Grabación:** 1906

25. La potranca 03:10

Género: son, Patrimonio cultural del pueblo de México • **Intérpretes:** Cancioneros del Bajío • **Grabación:** 1927

26. Jarabe tapatio 02:40

Género: jarabe, Patrimonio cultural del pueblo de México • **Intérpretes:** Cancioneros del Bajío • **Grabación:** 1927

27. Las pelonas 02:56

Género: jarabe • **Intérprete:** José Moriche con orquesta, Director Leroy Shield • **Grabación:** 1925

28. La mula 02:56

Género: pespunte ranchero • **Autor:** Silvano R. Ramos • **Arreglo:** Ricardo Pacheco • **Intérprete:** Cantantes de la Orquesta Típica Mexicana • **Grabación:** 1926

29. Güiri güiri 02:56

Género: canción yaqui • **Arreglo:** Ernesto Mangas • **Intérpretes:** Cancioneros del Bajío con Orquesta Típica, Director Ernesto Mangas • **Grabación:** 1927

CO 1



DISCO 1



51



JOSÉ MARIANO DAMIÁN ELIZAGA PRADO (1786-1842)

Juan Manuel Lara Cárdenas

1. **Últimas variaciones** 08:47

Autor: José Mariano Damián Elizaga Prado • Intérprete: Nadia Stankovitch, piano
• Disco: Clásicos Mexicanos PRODISC, 1997

EL VALS EN MÉXICO

Ramón Reyes Alanís

2. **Sobre las olas** 05:53

Autor: Juventino Rosas Cadenas • Arreglo: Vicente Uvalle y Carlos Esteva • Intérprete: Orquesta Clásica de México. Director, Carlos Esteva; Carlos Alberto Pecero, piano

3. **Carmen** 05:02

Autor: Juventino Rosas Cadenas • Intérprete: Cuarteto Latiniamericano: Saúl Bitrán, violín primero; Arón Bitrán, violín segundo; Javier Montiel, viola; Álvaro Bitrán, violonchelo; Miguel Pacheco, salterio; Víctor Flores, contrabajo; Alberto Cruz Prieto, contrabajo • Disco: Valses mexicanos 1900, Luzam

4. **Vals poético** 02:51

Autor: Felipe Villanueva • Intérprete: Miguel García Mora, piano • Disco: Las más bellas páginas de los valsos románticos mexicanos, Luzam

5. **Club Verde** 05:02

Autor: Rodolfo Campodónico Morales • Intérprete: Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Director Fernando Lozano • Disco: México a través de su música, vol. 2. Melody Internacional

VALS DE LAS GORDITAS DE HORNO CALIENTES,
DE JOSÉ ANTONIO GÓMEZ

Juan Ramón Sandoval

6. **Vals de las gorditas de horno calientes** 01:50

Autor: José Antonio Gómez • Intérprete: Juan Ramón Sandoval • Grabación: Ulises Tello, 2010

LAS SEÑORITAS AL PIANO. LA DEDICACIÓN MUSICAL DE LA MUJER
EN EL SIGLO XIX

Alfredo Nieves Molina

7. **La Carmelita** 01:32

Género: polca • Autor: Carmen Dosamantes

8. **Valse a la memoria de los desgraciados días del quince de julio de 1840** 02:56

Género: vals • Autor: Margarita Hernández

9. **"Yo se lo diré a usted"** 01:24

Autor: Tomás León • Intérprete de las tres piezas: Eva del Carmen Medina Amezcua, piano • Grabación: Héctor Villazón Espinosa, 2010

DIVERSIDAD E IDENTIDAD EN LA DANZA MEXICANA PARA PIANO
DEL PORFIRIATO

Joel Almazán Orihuela

Danzas habaneras

Alfredo Bablot, Contradanza de *El daguerrotipo* (1850)

10. **La flor de México** 01:56

Tres ejemplos de la Historia danzante (1873-1874)

Andrés de la Vega

11. **Mi Concha** 01:53

José M. Villasana

12. **Los chiquitines** 02:02

Jacinto Villanueva

13. **El ahuizote** 01:11

Clemente Aguirre

14. **Los pollos tepiqueños: danza imitativa (1874)** 03:50

Juventino Rosas, selección de *Tres danzas* (ca. 1890)

15. **A Lupe** 01:38

16. **¿Y para qué?** 01:35

Danzas de salón

Selección de Ella y Juventud, danzas de salón de Ernesto Elorduy

17. **Ella, Hoja de álbum** 01:58

Danzas con influencia del son

Contradanza anónima de *El daguerrotipo* (1850)

18. **La azucena** 01:36

Danzas mixtas o modernistas

Miguel Lerdo de Tejada, *Caracteres*

19. **Bulluciosa** 00:53

20. **Expresiva** 01:20

21. **Retobada** 01:07

Grabación: Martín Audelo Chicharo, 2010



DISCO2



LA MÚSICA NUEVOMEXICANA: TRADICIONES DEL FIN DE SIGLO XIX
Y PRINCIPIOS DEL XX

Enrique R. Lamadrid y Tomás Martínez Saldaña

1. **Elena y el francés*** 03:40

Género: romance • Año: 1860 • Autor: tradicional • Intérprete: Al Hurrucaine

2. **La cautiva Marcelina** 03:14

Género: canción • Autor: tradicional • Intérprete: Virginia Bernal

3. **Chimayosos insurgentes** 02:10

Año: 1837 • Autor: tradicional • Intérprete: Cipriano Vigil

4. **Ya me voy pa' Santa Fe** 02:03

Autor: tradicional

5. **Texanos vencidos** 00:41

Año: 1841 • Autor: tradicional • Intérprete: Enrique Lamadrid

6. **Coplas comanches** 02:37

Autor: tradicional • Intérprete: Francisco González

7. **Indita de Cochiti** 02:39

Género: indita • Autor: tradicional • Intérprete: José D. y Remigio Romero

NOTAS PARA TRES PIEZAS DE LA MÚSICA POPULAR EN EL NORESTE
DE MÉXICO A FINALES DEL SIGLO XIX

Juan Antonio Martínez

8. **Centenario de la Independencia** 04:36

Género: vals • Autor: Píoquinto González

9. **Dos violetas en tu boca** 02:24

Autor: desconocido • Género: mazurca

10. **[sin título]** 01:09

Género: polca • Autor: desconocido

Arreglo de las tres piezas en programa informático: Héctor Villazón Espinosa,
2010

LA MÚSICA MEXICANA DE CONCIERTO EN EL SIGLO XIX:
LOS PRENACIONALISTAS

Alfonso Muñoz Gúemes

Cuarteto en La mayor (1875)

11. **Adagio** 07:47

12. **Scherzo** 02:27

13. **Andante** 08:03

14. **Allegro** 03:52

Autor: Guadalupe Olmedo • Intérpretes: Cuarteto de Cuerdas Ruso - Americano

• Disco: "Cuartetos mexicanos desconocidos, vol. I" Quindecim Recordings,
Difusión Cultural UNAM, MÚSICA, 1998

15. **Jeunesse** 03:15

Autor: Manuel M. Ponce • Intérpretes: Eric Cahue, violín; Mauricio Náder, piano

• Disco: Manuel M. Ponce: Sonata breve. Herencia Musical impresionista.

Prodisc, 2001, serie Clásicos mexicanos • Grabación: Mossley Hill Parish Church,
Liverpool

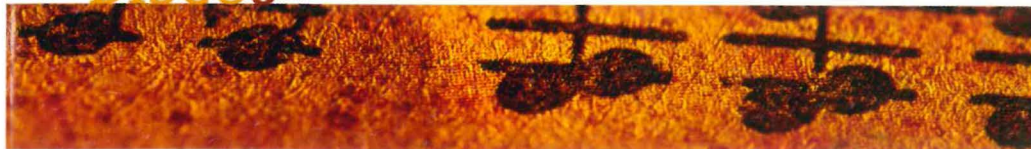
16. **Ecos de México** 09:03

Autor: Julio Ituarte • Intérprete: Silvia Navarrete; piano • Disco: Ecos de México.

Música para piano del siglo XIX. Prodisc, 1998



DISCO3



CARL LUMHOLTZ: LAS PRIMERAS GRABACIONES ETNOGRÁFICAS EN MÉXICO

Benjamín Muratalla

1. **Canto chamánico** 03:04

Etnia: tarahumara (rarámuri) • Patrimonio cultural del pueblo rarámuri • Grabación: Carl Lumholtz, 1898

2. **Canto chamánico** 03:35

Etnia: huichol (wixárica) • Patrimonio cultural del pueblo wixárica • Grabación: Carl Lumholtz, 1898

APRENDER A ESCUCHAR. LA APARICIÓN DE LAS GRABACIONES EN LA MÚSICA MEXICANA

Eduardo Contreras Soto

3. **El amor es la vida** 03:49

Autor: Julio Ituarte • Intérprete: Quinteto Jordá

4. **El periquito** 02:16

Autor: tradicional • Intérprete: Cuarteto Coculense

5. **Cielito lindo** 02:48

Autor: tradicional • Intérprete: Banda Columbia

6. **Pompas** 03:10

Autor: Eduardo Vigil y Robles • Intérprete: Orquesta Internacional, director Eduardo Vigil y Robles, 1921

EL ARTE MUSICAL 1904-1914. PUBLICACIÓN MENSUAL DE TRANSICIÓN ENTRE EL PORFIRIATO Y LA REVOLUCIÓN

Fernando Carrasco Vázquez

7. **Segunda gavota, 1904** 04:38

Autora: Ángela Salazar
Dos danzas de salón
Autor: Roberto F. Marín, 1905

8. **Número 1** 01:35

9. **Número 2** 01:30

Brisas mexicanas

Autor: Carlos Samaniego, ca. 1900

10. **Número 1** 01:08

11. **Número 2** 01:11

12. **Número 3** 01:09

Intérprete: Joel Almazán Orihuela • Grabación: Martín Audelo Chicharo, 2010

¿MÚSICA SACRA EN EL MÉXICO REVOLUCIONARIO?

Lorena Díaz

13. **Maitines de la Asunción** 22:37

- Venite adoremos
- *Quem terra pontus sidera*
- *Vidi speciosam*
- *Ornatam monilibus*
- *Difusa est gratia*
- *Beata est Virgo Maria*

Género: maitines • Autor: Miguel Bernal Jiménez • Intérprete: Coro Mixto del Conservatorio de las Rosas; Alfonso Vega Núñez, órgano; J. Jesús Carreño, director José Carmen Saucedo, organista acompañante; Luis Berber, director • Disco: Festival Internacional de Música de Morelia



DISCO4



DESFILE DE ORQUESTAS TÍPICAS MEXICANAS. SIGLOS XIX Y XX

Víctor Corona

1. La típica 03:39

Género: polca • Autor: Carlos Curtí • Intérprete: Orquesta Típica de la Ciudad de México, Director, Pablo Marín • Grabación: 1949 • Disco: Aires Nacionales, AMEF

2. Adiós a México 03:47

Género: vals • Autor: Jaime Nunó

3. Los bicicletistas 03:06

Género: polca • Autor: Vicente Cordero

4. Adiós 03:47

Género: canción • Autor: Alfredo Carrasco • Intérpretes: Grupo típico musical siglo xx: Miguel W. Pacheco García, salterio; Yasbil Mendoza Huerta y Norberto Sosa Martínez, violines; Carlos Velarde Paredes, violonchelo; Rodrigo Gutiérrez Ramírez, clarinete; Enrique González Ramírez, bajo/guitarrón; Víctor M. Corona Audetatt y Lorenzo Lara Hernández, guitarras; Mariano Herrera Castro, vihuela; arreglos y dirección, Lorenzo Lara Hernández. Grabación, Rafael González Soria, 2010

5. La danza de los apuros 01:58

Autor: Miguel Lerdo de Tejada • Intérprete: Orquesta Típica de la Ciudad de México • Grabación: Ca. 2001 • Disco: Tres siglos de música mexicana, 1884-2001. Orquesta Típica de la Ciudad de México

LA MÚSICA Y LA REVOLUCIÓN EN DOCUMENTOS LOCALIZADOS EN EL ARCHIVO BAQUEIRO FÓSTER DEL CENIDIM: APROXIMACIONES PARA SU ESTUDIO

Herlinda Mendoza Castillo

6. Heraclio Bernal 03:05

Género: corrido • Autor: desconocido • Intérprete: Trío Nava Cenidim, Colección de grabaciones de Baqueiro Fóster
Transferencia de grabación, Martín Audelo Chicharo

7. El beso 02:51

Intérprete: Ábrego y Picazo
Cenidim, Colección de grabaciones de Baqueiro Fóster
Transferencia de grabación, Martín Audelo Chicharo

8. Guarda esta flor 02:49

Género: canción menor • Autor: Melesio Morales • Intérprete: Martiniano Rosales Cenidim, Colección de grabaciones de Baqueiro Fóster
Transferencia de grabación, Martín Audelo Chicharo

9. Marcha panamericana 02:04

Género: marcha • Autor: Rodolfo Anibal Sciammarella • Intérprete: Banda de Estado Mayor de México • Grabación: 1901, fonograma Edison • Cortesía: Syracuse University

LA BOLA SURIANA Y EL CORRIDO MEXICANO MÁS ALLÁ DE SUS ESTEREOTIPOS

Catherine Héau

10. Entren jilgueros 03:30

Género: saludo

11. Bola de Cuba libre 12:31

Género: bola suriana • Autor: anónimo

12. La lira de Refugio Montes 09:06

Género: corrido

13. Conchita 08:02

Género: romance • Intérpretes de las tres piezas: Jesús Peredo Flores, primera voz y bajo quinto; Miguel Bello Bello, segundo • Grabación: Héctor Villazón Espinosa; asistente, Omar Quijas Arias, 2010



DISCO5



LOS RITMOS AFROCARIBEÑOS DURANTE EL PORFIRIATO

Jesús Flores y Escalante y Pablo Dueñas

1. Amalia Molina 03:21

Grabación: 1909 • Intérprete: Orquesta Valenzuela

2. Danzones veracruzanos 02:50

Autor: Esteban Guerrero • Género: danzón • Grabación: 1906 • Intérprete: Octaviano Yáñez y Miguel Guerrero, guitarras

3. Jamón con yuca 03:01

Autor: Felipe Valdés • Grabación: 1907 • Intérprete: Orquesta de Felipe Valdés

DANZAS Y DANZONES DE LA FAMILIA CUEVAS

Álvaro Vega

4. Los ojos de Josefa 01:28

Género: danzón • Autor: Juan D. Cuevas

5. Mercedita 01:31

Género: danza • Autor: José Jacinto Cuevas

6. A bordo del Washinton (sic) 01:31

Género: danza • Autor: María Cuevas

7. Ternura 01:23

Género: danzón • Autor: Justo Cuevas

8. Carlota Regil 01:15

Género: danza • Autor: Justo Cuevas

9. Aquí está Satur 01:11

Género: danzón • Autor: Justo Cuevas

CANCIONES YUCATECAS DEL PORFIRIATO

Enrique Martín Briceño

10. Sueño (Soñó mi mente loca) 02:43

Autor: A. Tamayo • Intérpretes: Claudia Rodríguez, soprano; Alberto Álvarez, piano

11. ¿Te acuerdas? 02:31

Autores: C. Baqueiro/R. de Zayas • Intérpretes: Claudia Rodríguez, soprano; Alberto Álvarez, piano

12. Serenata 02:55

Autores: C. Baqueiro/R. de Zayas • Intérpretes: Arturo Martín, tenor; Claudia Rodríguez, soprano; Alberto Álvarez, piano

13. A ti 03:05

Autores: J. Romero/ Rosado Vega • Intérpretes: Eduardo Rosado, tenor; Claudia Rodríguez, soprano

14. La mestiza 03:47

Autores: C. Baqueiro/M. Nogués

15. ¡Qué importa! 03:23

Autores: Pastrana/Juanes • Intérpretes: Arturo Martín, tenor; Claudia Rodríguez, soprano

EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO Y LA MÚSICA A TRAVÉS DE EL UNIVERSAL ILUSTRADO

Beatriz Hernández Gutiérrez

16. Tristes recuerdos 04:43

Autor: José de Jesús Martínez • Intérprete: Miguel García Mora, piano • Disco: *Visitas románticas mexicanas* 1172am 1989

17. Juguetonas. *Vivo moderato* 01:07

18. Juguetonas. *Allegro* 00:40

19. Juguetonas. *Allegro* 00:32

Autor: Ernesto Elorduy • Intérprete: Josef Olechowski, piano • Disco: *Composiciones del Romanticismo Mexicano/Ernesto Elorduy, Irodarte, ca. 1995*

LA APARICIÓN DEL CINE Y LA RADIO EN EL MOLDEAMIENTO DE LA MÚSICA POPULAR

Pablo Dueñas

20. Allá en el Rancho Grande 02:38

Género: canción ranchera • Autor: Silvano Ramos • Intérprete: Tito Guizar • Grabación: 1936

21. Ay, Jalisco no te rajes 03:38

Género: canción ranchera • Autor: Manuel Esperón González y Ernesto Cortázar Intérprete: Lucha Reyes • Grabación: 1941

22. Al son de la marimba 02:49

Género: bolero • Autor: Abel Domínguez • Intérprete: Emilio Tuero • Grabación: 1940

23. Flores negras 02:47

Género: bolero • Autor: Sergio de Karlo • Intérprete: Pedro Vargas • Grabación: 1936

24. Humo en los ojos 03:01

Género: bolero • Autor: Agustín Lara • Intérprete: Fernando Fernández • Grabación: 1946

DE LAS POSTRIMERÍAS DEL SIGLO XIX A LOS ALBORES DEL XX: DATOS SOBRE LA MÚSICA BAILABLE EN EL MÉXICO URBANO

Enrique Jiménez López

25. No. 12 Bis, Benamor 03:05

Género: fox trot • Autor: Pablo Luna • Intérprete: Banda Cubana Mexicana Danzonista • Lugar y fecha de grabación: Nueva York, 9 de septiembre de 1924 • Sello discográfico y número: Okeh Records, 16146 (Lado A) • Tipo de grabación original y soporte: Analógico / disco de shellac (78 rpm) • Acervo: Fonoteca Nacional (Col. Armando Pous)

26. Ojos verdes 02:44

Género: danzón • Autores: Belisario de Jesús García y Abel M. Loretto • Intérprete: Banda Cubana Mexicana Danzonista • Lugar y fecha de grabación: Nueva York, 9 de septiembre de 1924 • Sello discográfico y número: Okeh Records, 16146 (Lado B) • Tipo de grabación original y soporte: Analógico / disco de shellac (78 rpm) • Acervo: Fonoteca Nacional (Col. Armando Pous)

27. I Wish I Could Shimmy Like My Sister Kate 03:03

Género: dixieland • Autores: Clarence Williams y Piron Armand • Intérprete: OKEH Syncopators • Lugar y fecha de grabación: Nueva York, 11 de octubre de 1922 • Sello discográfico y número: Okeh Records, 4694 (Lado A) • Tipo de grabación original y soporte: Analógico / disco de shellac (78 rpm) • Acervo: Fonoteca Nacional (Col. Rebeca Rangel) • Autor: Ignacio Piñeiro

28. Échale salsa 03:51

Género: son cubano • Intérprete: Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro • Año de grabación: 1928 • Tipo de grabación original: Analógico • Fuente: Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro, *Sones de mi Habana*, WS, serie Glorias de Cuba, 2010 (CD)



DISCO6



GENDIN
DIFUSION



CENIDIM



Instituto
Nacional de
Bellas Artes



Instituto Nacional
de Antropología
e Historia

CONACULTA

ISBN: 978-607-484-128-2



9 786074 841282