
... y la música se volvió
MEXICANA
51
Testimonio Musical de México

... y la música se volvió

MEXICANA



51

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 XVIII, 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.cncpbs.inah.gob.mx
www.inah.gob.mx

ISBN XXX XXX XX XXXX X

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

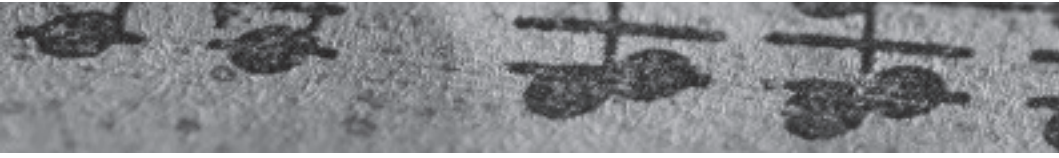
7 *Prefacio*

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 Elízaga 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 Noreste de México a finales del siglo* XIX
Juan Antonio Martínez

149 *La música mexicana de concierto en el siglo* XIX*: los prenacionalistas*
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
Víctor 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*
Benjamín 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

Prefacio

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 subtituló "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 murciélago*...

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]
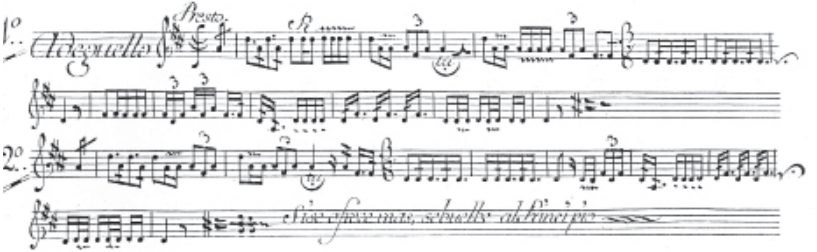
---

[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", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, director y coordinador general, Emilio Casares 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] Ibídem, 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 ardides 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] Ibídem p. 72.
[10] Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, FCE, México, Colección Popular núm.109, 1972, pp. 146-147.
[11] Ibídem, 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 infiere 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 chinesco), 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 retrertas

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 quatro 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] Ibídem, p. 8.
[22] Ibídem, 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 trasmitía 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 deserción 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-

[4] Archivo Generald e la Nación, *Infidencias*, vol. 63, exp. 1, f. 1.

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,

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 Elízaga 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 [...]
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 exclaustración 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 les 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 ayudarle 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 carrocero, 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 Maria 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 Teódulo 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 Maria 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 Maria 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 Maria, *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 huichol[11] 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, Conaculta, 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, Lepizig, 1912. Margarita Valdovinos, "Les chants de *mitote* náyeri. 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 mexicanero.[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 Maria 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 Jícora in Durango. Dritter Teil: Gebete und Gesänge*, Quellenwerke zur Alten Geschichte Amerikas Aufgezeichnet in den Sprachen der Eingenborenen 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 Maria, *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 romance[16] 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] Ibídem, p. 27.
[17] Ibídem, pp. 22-23.
[18] Ibídem, 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] Ibídem, p. 237.
[23] Ibídem, p. 240.
[24] Ibídem, 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 Pansacola 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 mañañas" [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 transcripción[30]

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 mitazas 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, costeó 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 Hidalgo[32]
y su tropa de insurgentes.

¿Qué harán esos gachupines,
mercaderes y mineros
con Hidalgo y con Iriarte[33]
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.

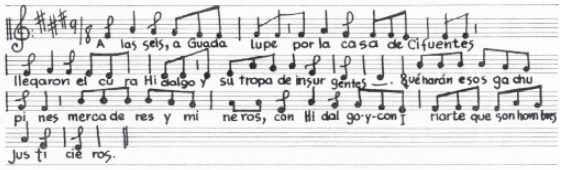
[33] José Rafael Iriarte (1776?-1811), nació en la ciudad de Zacatecas. Comisionado por Hidalgo para insurreccionar en las intendencias de Guanajuato, Zacatecas, San Luis Potosí y Durango, forma un ejército de indios y mestizos indisciplinados. Teniente general de los Ejércitos Americanos, defecciona 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 Zaldúa[34]
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,
contimás 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 Maria 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 Rechereches 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 unte mexikanischen Indianern I. Die Religion der Cora-Indianer in Texten nebst Wörterbauch Cora-Deutsch*, G. B. Teubner, Lepizig, 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 Eingenborenen, 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* nayeri", 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 recibirlas 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. 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 enseñar: "Los conocimientos principales, pasos de rigodón, *gragouillade*, *batiman* o *batutan*, cabriolas, etc., bailes de todo bolero, sonecillos 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 música bailable 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 bailarlo. Esta contagiosa danza en compás de 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 una, 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 valses 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 polca 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 polca 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 polca 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 polca son difíciles de ejecutar con la debida naturalidad, es por ello que explica con todo detalle los pasos de esta apreciada danza.[10]

La polca *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.

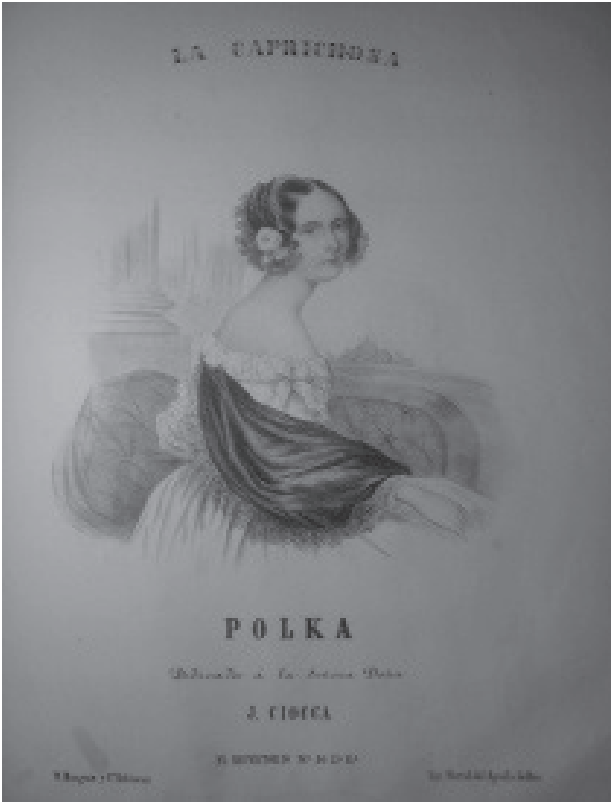
El Schottisch

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 estadunidenses 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.


LA CAPRICIOSA
POLKA
J. CIOCA

género que combinaba los pasos de la polca con el ritmo de 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 interdisciplinares 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 jarocha, 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

[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.

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]".

[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]



Dibujo de Federico García Lorca [DR]

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.

---

[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 desgarre 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 azucena, 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 música 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 petenera 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 comparar 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*)	(*b*)	(*c*)
Pero Pando, Pero Pando,	Yo vi una pelona crespa,	Que tiene el reino extranjero
quando la mar passó,	yo vi un calvo bien peinao,	una gran fotografía.
maravíllome, marabíllome	yo vi un muerto que lloraba	Yo vide un barco velero
cómo no, cómo no se haogó.	con el resuello parao.	que venía desde Oceanía,
		andaba de pasajero
Passó el mar en dos delfines,	Yo vide un barco en La Vela	por las playas de Turquía
que tiraban seis rozines,	y un marinero en la popa	
y bailaba los Matachines	que navegaba hacia Suiza	Por las playas de Turquía
que un cangrejo les tocó,	regresando de Polonia.	paseándome con afán,
con trescientos palanquines		navegando noche y día.

[10] *Crónica de Pisaflores, Hidalgo,* Centro Médico Quirúrgico "Santa Elena": http://www.hidalguia.com.mx/pisaflores/1/izq.htm. Consultada el 28 de abril de 2007.

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

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

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.

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 imaginario 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 transformación 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, renacentistas y folclóricas de *El Aleph*", en *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 14, 1996, pp. 215-234.

que destaca en la petenera flamenca, en la jarocha 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 adultera, 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.



La sirena de la Lotería Huasteca de Alec Dempster

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.

Ingrata, tirana y vil,
la soga 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 jarocha)

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-*

[*] Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos AC.

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 parián 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 'ráiz' 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.

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 churrimpampli*, *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 empapados 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 chimixclán, 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 "cocolixcle", 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

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 churrimpampli*, *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 empapados 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 chimixclán, 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 "cocolixcle", 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 chínguere 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 pespuntear un jarabe que le valió los aplausos de la rueda.

Payno anota lo siguiente después de observar a los bailadores: "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 pespuntear'. Pespuntear un jarabe es bailarlo 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, alhelíes 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 pespunteado, el de punta y talón, el de la Pasadita o la Perica." Todo este medio vivenciado alegremente entre tragos de rasposo "chínguere" 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

* Investigador del Cenidim-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, Cenidim, CNCA, México, 1991, 1ª. ed. pp. 127-139.

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

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 percata 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 sones 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

[3] Ricardo Miranda. *Mariano Elízaga. Últimas Variaciones para teclado*. Reproducción facsimilar. Edición y estudio preliminar por Ricardo Miranda. Cenidim, 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.

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, Pennsilvania, 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

dada Sociedad Filarmónica Mexicana, entre ellos Lucas Alamán, Isidro Yáñez, José María Sotres, Manuel González Ibarra, José Cataño y José Mariano Elízaga, para discutir el Reglamento que la regiría.

La primera aportación de Elízaga se dio en el terreno de la pedagogía al publicar en 1823 sus *Elementos de música*, con el cual, dice Gabriel Saldívar, "rompió los antiguos moldes de la preceptiva colonial [*sic*] y sentó los modernos de la pedagogía musical mexicana".[12]

Este texto, a pesar de sus exiguas dimensiones, fue pionero entre los libros teórico-musicales publicados en el México Independiente; su discurso sigue de cerca las ideas del jesuita Antonio Eximeno,[13] propias de la Ilustración y el enciclopedismo europeos, una época crítica, materialista, sensualista, rebelde contra toda autoridad, deslumbrada por la naturaleza recién puesta ante la mirada atónita de la sociedad por Julien Offroy de La Mettrie, el barón Paul Heinrich Dietrich von Holbach, Karl von Lind, el conde Buffon y el marqués de Sade, entre otros.

---

[12] Gabriel Saldívar, ibídem.

[13] José Antonio Pedro Vicente Matías Damián Ignacio Eximeno Pujades (Valencia, *ca*. 1729; Roma, *ca*. 1809), matemático, astrónomo, filósofo sensualista, poeta irónico, novelista sarcástico, tratadista. Desterrado en 1767 como jesuita se exilió en Roma. Estudiante frustrado de música en Italia, critica descalificando a Pitágoras, Boecio, Guido d' Arezzo, Pietro Cerone, Pablo Nassarre, al P. Martini, Tartini y Rameau. Según Eximeno todas las reglas del contrapunto de que hablan los tratados musicales de los siglos XVI, XVII y XVIII, basados en el canto llano, son una falacia, pues "la música procede del instinto, lo mismo que el lenguaje […] Para componer música debe uno abandonarse en brazos de la Naturaleza y dejarse guiar por las sensaciones". Su intención es encontrar los principios fundamentales del arte musical para deducir de ellos sus reglas principales con una "actitud plenamente neoclásica" en busca de los principios inalterables y unas pocas reglas generales que no coarten la libertad del artista. Su tratado *Dell'origine e delle regole della musica, colla istoria del suo progreso, decadenza e rinovazionne* se publicó en Roma en 1774 con éxito gracias a las polémicas que suscitó. La primera traducción al español fue hecha doce años después por Francisco Antonio Gutiérrez, Capellán de S. M. y Maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid. (Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, vol. 4, pp. 847-855. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999).

De la primera Sociedad Filarmónica Mexicana nace, en 1825, la Academia Filarmónica, que puede considerarse como el primer conservatorio de América —y del mundo ibero, dice Jesús C. Romero—, pues resultó anterior al de Madrid, España, y al de Lisboa, Portugal.[14] Esta institución se fincó sobre bases pedagógicas nuevas, caracterizadas por las experiencias didácticas de Elízaga, que constituirán el fundamento de todas las enseñanzas musicales posteriores.

Esta empresa, a cuya inauguración, efectuada en el Salón General de la Real y Pontificia Universidad de México el domingo 17 de abril de 1825, asistió el primer presidente mexicano don Guadalupe Victoria, en compañía de las personalidades más notables de la época, fue celebrada el 21 de abril de ese año con una misa y un *Te Deum* en la Iglesia de San Francisco de México, como se hacía en aquellas épocas, según reporta Jesús C. Romero[15], y aseguró a Elízaga una bien ganada reputación como maestro y promotor de actividades musicales.

Relata Enrique de Olavarría y Ferrari en su *Reseña histórica del Teatro en México*:

> Entre nuestros aficionados y profesores venía distinguiéndose don Mariano Elízaga, quien, con el apoyo del gobierno, abrió el lunes 18 de abril de aquel año las clases de la "Sociedad Filarmónica", en la casa número 12 de la calle de las Escalerillas,[16] mientras se le proporcionaba un lugar a propósito. El domingo 17 de abril se verificó en el salón general de la Universidad la apertura de la susodicha academia filarmónica, con asistencia del presidente don Guadalupe Victoria y la de todos los funcionarios públicos; por la noche hubo un gran concierto en el mismo salón, y el

[14] Jesús C. Romero, *op. cit.*, 176.
[15] Ibídem. p. 182.
[16] Hoy primera calle del Monte de Piedad esquina con Tacuba, en el Centro Histórico de la ciudad de México.

jueves 21 se cantaron en la iglesia de San Francisco misa y *Tedéum* [*sic*] en celebridad 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] Ibídem.

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 Saldívar, *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.

El doctor Saldívar menciona dos *misereres*, uno grande para el miércoles santo y otro menor; una *lamentación*, un *responsorio*, unos *maitines* para celebrar la Transfiguración de Cristo, fiesta titular de la catedral de Morelia; un *oficio* para los religiosos mercedarios de México y otro para las monjas concepcionistas; un *oficio* y una *misa* para la catedral de Guadalajara; además, un par de páginas fotografiadas por Jesús Carlos Romero del manuscrito del *Dúo de las Siete Palabras*. Versos de tercia de quinto tono "a toda orquesta". En el archivo musical de la Colegiata de Guadalupe se encuentran varios *magníficats*, unos *maitines* para la fiesta de la Purísima Concepción, *Misa a la Virgen de Guadalupe* y *Misterios a la Virgen de Guadalupe*.

En la catedral de Guadalajara se encuentran unas *Vísperas de la Asunción de María Santísima*. Después de la Independencia Elízaga también compuso obras seculares de carácter patriótico, como la canción *Ínclito gran Morelos*, sobre un texto anónimo aparecido en el número 24 del *Correo Americano del Sur* del 22 de julio de 1813 en Oaxaca,[25] en la que "se cantaba por aquellos días las glorias de este gran caudillo en el mismo México, a pesar de la vigilancia del más bárbaro espionaje del gobierno", reporta Carlos María Bustamante en el diario que llevaba de las campañas de Morelos. Y reporta también: "El sabio profesor D. Mariano Elízaga (de esta ciudad de Valladolid) está encargado de componer la música." También el *Himno cívico*, ya mencionado, para toda orquesta o fortepiano, "dedicado a la Junta Patriótica de México por los ciudadanos Francisco Manuel Sánchez de Tagle, autor del texto, y Mariano Elízaga". En 1994 Ricardo Miranda encontró la obra *Últimas variaciones del profesor michoacano D. Mariano Elízaga* para teclado. Impresa hacia 1826 en la imprenta musical ya referida, según Miranda debe ser considerada como punto de partida para la evolución de la música en el México Independiente:[26]

[25] Carlos María Bustamante, amigo y colaborador de Morelos y redactor del *Correo Americano del Sur.*

[26] Ricardo Miranda. "Una obra desconocida de Mariano Elízaga", *Heterofonía*, núm. 108. enero-junio de 1993. Cenidim. México.

> Esta partitura revela el cultivo de una escritura imaginativa y correcta, inscrita dentro del estilo clásico europeo […] en la cual la influencia de Joseph Haydn es más que evidente, pues se trata de un juego de tres variaciones dobles, estructura desarrollada por Haydn en dos de sus sonatas (Hob. XVI/22 y 40) y en sus *Variaciones en Fa menor* (Hob. XVII/6). Asimismo, la escritura amplia de algunas líneas melódicas acusa un gusto particular por la ópera italiana, en particular por Rossini, a quien Elízaga admiraba profundamente.

Es muy interesante el juicio que Ricardo Miranda expresa acerca de esta obra de Elízaga que tuvo la fortuna de hallar:

> El hecho de poseer hoy una partitura de carácter profano […] pone al alcance de los músicos interesados una obra significativa del repertorio mexicano. Además de que estas variaciones incrementan el conocimiento sobre Elízaga y su música, se trata de una de las partituras más interesantes de su época que conozcamos, tanto por su estructura intrínseca como por su valor histórico. Las *Últimas variaciones* se inscriben dentro de un estilo musical que vive su auge durante los últimos 20 años del siglo XVIII y que continúa por otros 30 años, aproximadamente. A grandes rasgos podemos definir este siglo como el del clasicismo mexicano, es decir, como la época en la que el estilo y el gusto musical se ven profundamente marcados por la influencia del clasicismo vienés —en particular por las obras de Joseph Haydn— y por la música italiana representada por Domenico Cimarosa y Giocchino Rossini.
>
> A primera vista resulta un tanto paradójico que el estilo clásico haya permanecido en el gusto musical de la época sin que los eventos de 1810 a 1821 hayan dado lugar a un cambio en la estética musical. Sin embargo, es necesario recordar que el cultivo de la música europea en el nuevo país fue una actitud deliberada, consecuencia de los problemas políticos que afectaron nuestra nación en aquel

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 "culta" 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 Cande[1] 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. Acholes[2] menciona que el vals es una danza en compás ternario de la que puede decirse que deriva del antiguo *Ländler* alemán que se conoció a fines del siglo XVI. Al respecto, Fred Hamel[3] 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"

* 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.

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

2 Pery A. Acholes, *Diccionario Oxford de la Música*, décima edición, Hermes, México, 1984, tomo II., pp. 1294, 1295.

3 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. Saldívar[4] 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". Éstas 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. 1 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 Bavilonia 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 Paciones, 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 deceos, 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, (gobernandolas 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 qe 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 qe se entregan licenciosamente.

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

Los Patronos qe 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, qe 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 qe la sala donde se ejecuta, el enredo qe forman, figura una Maquina a la manera de los tornos, qe usan los qe 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 qe profana con ello su honestidad, antes bien continuan variando muchas posturas indecorosas, y torpes manoseos, procurando cada uno en las qe hace (a su idea, y antojo) qe sean de aquellas mas adecuadas para manifestar su dañada intención y las mas significatibas de sus desordenados apetitos, pues se unen de manera con la muger, qe 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, qe 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, qe para qe no les falte en las demas piesas de baylado (como las contradanzas y otras) los incentibos de obscenidad, qe en sus mudanzas ofrece el Bals, han ideado que todas se baylen abalsadas, y atraidas de lo artificioso de su exterioridad, no se rehusan a entrar inadvertidas a el precipicio, agregandose a esto, el consentimiento, y condenscendencia qe 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 qe por ser Bayle permitido, lo tienen por bueno siendo tanta la maldad, qe encierra dicho Bals qe se puede decir, qe por mas, qe la malicia del Hombre aquilate sus ideas, no inventara cosa mas nociba ni todo el Ynfierno brotará otro Monstruo mayor de obscenidades, y solo el qe lo vea baylar, con livertad, y sin escusa, advertira los daños a qe se hace transcendental.

Dejo a la alta consideración de Ns. Los incentibos lividinosos, qe a mas de lo qe 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 desasón o queja.

Aunque la pintura qe 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 qe le faltan a el bosquejo, para hacerse cargo del original, y en vista de su buena intención con qe dirijo esta, a ese supremo Tribunal, sin otro abajeto qe el qe se atajen tantos tantos desordenes, dandole por el fin a semejante Bayle, espero de la notiria Justificación, Integridad, y Zelo, con qe siempre se ha dirigido a materias qe tocan a el aviso de las buenas costumbres, y a evitar las qe perturban y corrompen el centro de la Religión, tomará las providencias, qe urgen oportunas, y determinará lo qe contenga, y sea de su superior agrado, así lo suplica, su más rendido subdito qe 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 valses 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)

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, 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.

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 Bablot, 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 valses 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 antirreelecionista 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 valses 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. 26.

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 3/8, lo cual le imprime un movimiento ligero, aunado al