

CANTAR, BAILAR Y TAÑER: NUEVAS APROXIMACIONES A LA MÚSICA
Y EL BAILE POPULARES DE LA NUEVA ESPAÑA

José Antonio Robles Cahero*

Este artículo sobre la música y el baile populares de la Nueva España intenta ofrecer una visión sintética de un tema complejo y abundante que, aunque ya ha sido estudiado por investigadores mexicanos y extranjeros por lo menos desde la década de 1930 (Saldivar: 1934), aún requiere de mucho trabajo de síntesis y reflexión historiográfica. Se trata de un viejo tema que pide y requiere nuevas aproximaciones e interpretaciones bajo la luz de nuevos enfoques académicos mixtos: tanto históricos y musicológicos como antropológicos y etnomusicológicos.

Digo "nuevas" aproximaciones porque mi interés por el viejo tema no es reciente: comenzó hace más de dos décadas cuando, siendo estudiante de historia y música, empecé a investigar en los ricos fondos del Archivo General de la Nación (AGN), que hacia 1982 se ubi-

caba en el centro de la ciudad de México. En esos años mi indagación se centró en el archivo de la Inquisición, cuyos tesoros documentales han descubierto (y siguen descubriendo) materiales valiosos para los historiadores de la cultura y las artes novohispanas. Como resultado de mis primeras investigaciones históricas en el AGN, publiqué varios artículos (Robles Cahero: 1984, 1985, 1986), y escribí dos tesis: una de licenciatura (1989) y otra de maestría (1991).

Además, mi intensa relación juvenil con el AGN rindió otros frutos en 1986, cuando mis intereses musicales se vieron recompensados al encontrar y publicar con un colega un valioso tratado de guitarra, escrito en 1776 por un español que fue profesor de guitarra en Veracruz (Vargas y Guzmán: 1986). Aquella atractiva edición del AGN en tres

volúmenes, hoy casi agotada, tuvo la suerte de ganar la primera entrega del Premio Robert Stevenson de Historia de la Música y Musicología Latinoamericana en 1989, otorgado por la Organización de Estados Americanos. Así que, veinte años después de mis inicios como investigador, me es muy grato recordar y agradecer todo lo que le debo al AGN como historiador y musicólogo.

A manera de homenaje personal, resulta oportuno revisar —a partir de la historiografía disponible— el relato histórico de cómo se creó y desarrolló una rica diversidad de músicas, bailes y canciones que son herencia de 300 años de mestizaje cultural. En suma, los invito a explorar cómo comenzó la aventura de cantar, bailar y tañer en la Nueva España.

1. LA "GUERRA DE LOS SONIDOS": UNA CONCEPCIÓN ESCÉNICA DEL MESTIZAJE Y LA CULTURA POPULAR

En un artículo reciente sobre los procesos de occidentalización y mestizaje musical en la Nueva España, presenté algunas ideas que invitan a proponer nuevos enfoques académicos mixtos

("mestizos") para estudiar la historia de las músicas mestizas de México (Robles Cahero: 2003). Las ideas básicas que sustentan ese trabajo se apoyan en los estudios del historiador francés Serge Gruzinski, cuyos libros sobre la Nueva España aportan otras formas de entender la historia cultural de México mediante conceptos como "la guerra de las imágenes", la "colonización del imaginario" o el "pensamiento mestizo" (Gruzinski: 1991, 1994a, 1994b, 2000). Veamos si la idea de una "guerra de los sonidos" puede llevarnos a plantear una concepción escénica y musical del mestizaje y la cultura popular en la Nueva España.

Dentro de la cultura mundial mediática y globalizada que parece reinar al comenzar el siglo XXI, es útil recordar que en el Nuevo Mundo del siglo XVI ocurrió la primera confluencia "global" de cuatro continentes en uno solo: América, Europa, África y Asia, hecho histórico que afectará el futuro del planeta. El Nuevo Mundo "americano" comenzó de forma abrupta en el siglo XVI con un proceso de cambio occidental que involucró a indios, europeos, afri-

canos y asiáticos en la construcción de una inédita sociedad multiétnica. Las culturas mestizas de la Nueva España son resultado de tres siglos de procesos de fusión, hibridación y síntesis entre elementos culturales muy diversos. Al comenzar el siglo XIX, el legado que recibieron México y los nuevos países independientes de América Latina fueron sociedades mestizas o interculturales, cristalizadas a partir de la mezcla de las cuatro raíces históricas que confluyeron en América.

Entre las estrategias socioculturales de adaptación que generó el mestizaje en la Nueva España está la "versatilidad mestiza" (o simulación social) que, al permitir a grupos (sociales y étnicos) e individuos "pasar" de una cultura a otra (a manera de una traducción cultural), propició la formación de identidades "camaleónicas" (o confusas), tanto personales como grupales. Esta "aptitud identitaria" mestiza puede entenderse como una forma de falsedad e hipocresía social, pero también puede "leerse" como una respuesta adaptativa al caos de la conquista y al proceso de occidentalización, iniciados en el Nuevo Mun-

do del siglo XVI. El mestizaje favoreció el uso de "identidades múltiples", flexibles y versátiles, a manera de "máscaras culturales" que se usaban según las conveniencias individuales o colectivas (Robles Cahero: 2003).

Una concepción escénica del mestizaje debería considerar no sólo las mezclas biológica y étnica, sino también las estrategias culturales de adaptación y apropiación mediante las cuales grupos e individuos usaron los elementos que necesitaban para formar sus identidades personales y grupales. Si pensamos en las artes escénicas barrocas (hispánicas y novohispanas), quizá podríamos imaginar la formación identitaria como una especie de "dramaturgia social": donde los individuos y grupos (actores) eligen o crean (aprenden e improvisan) las identidades culturales (papeles y personajes) que desean representar (actuar) dentro de la trama social (escenario). De esta suerte, la simulación mestiza ya no se percibe sólo como un defecto social o una inconsistencia moral, sino como una forma de sobrevivencia (o representación) que permite a los actores (individuos y grupos)

interactuar más eficazmente dentro de una compleja obra escénica o trama narrativa: la sociedad multicultural de la Nueva España (Robles Cahero: 2003).

Con el uso de estrategias mestizas de yuxtaposición, adición y combinación de elementos culturales heterogéneos, surgieron nuevas formas artísticas híbridas, fusionadas a partir de rasgos indígenas, africanos, asiáticos y europeos. Las florecientes artes mestizas novohispanas (poesía, pintura, danza, teatro y música) combinaron sus herencias indígenas con préstamos europeos medievales, renacentistas y barrocos, además de los elementos africanos y asiáticos. Así las formas artísticas occidentales fueron reinterpretadas, apropiadas o "traducidas" por los artistas indígenas y africanos mediante la imitación, la distorsión y la adaptación. Las nuevas identidades mixtas (las "castas") fueron simbolizadas, estereotipadas y difundidas tanto por la cultura popular como por las artes barrocas novohispanas: la pintura, la poesía, el teatro, la danza y la música (Robles Cahero: 2003). Veamos un par de ejemplos: la pintura de castas y los villancicos barrocos.

En cuanto a la pintura, los "cuadros de castas" representaban visualmente a los nuevos grupos étnicos mixtos a partir de sus elementos originarios. Existen ejemplos como el óleo del pintor José de Páez (activo a mediados del siglo xviii), *De mestizo e india, coyota*, donde se observa a un mestizo tocando una guitarra barroca española, en este caso frente a su mujer india y su hija "coyota". Este tipo de obra simboliza la relación de la guitarra popular (tocada con técnica rasgueada) con la vida cotidiana de los mestizos en el siglo xviii, generando así el estereotipo "mestizo-guitarra popular" que será tan importante a través de la historia musical de México. Es notable también una cierta actitud

José de Páez, *De mestizo e india, coyota*, núm. 4 de la serie *Castas novohispanas* (siglo xviii), óleo sobre lámina, 50.2 x 63.8 cm (Lafaye, 249).



escénica de las tres figuras que componen este cuadro dieciochesco, que parecen estar posando para el artista y el observador.

Además del repertorio usual de música sacra en latín para la misa y el oficio divino, los maestros de capilla de las catedrales de México, Puebla y otras ciudades de los siglos xvii y xviii compusieron numerosos villancicos barrocos para diversas fiestas religiosas del calendario litúrgico (Navidad, Asunción, San Pedro, etc.), muchos de los cuales dan testimonio de la presencia de la música popular en la música religiosa.

Uno de los rasgos más notables del villancico barroco hispánico fue la exitosa colaboración que generó su factura entre poetas y compositores. Durante quince años (entre 1676 y 1691), la poeta sor Juana Inés de la Cruz escribió los textos de muchos villancicos para variadas fiestas del año litúrgico, que fueron musicalizados por cuatro compositores de las catedrales de México, Puebla y Oaxaca. Al incluir sabrosos diálogos entre diversos personajes novohispanos (indios, mestizos, mulatos, etc.), los atractivos villancicos de sor Juana

pueden ser vistos como una suerte de "espectáculo dramático" donde no están ausentes los géneros populares del siglo xvii ("tocotín" mestizo, "portorricos" negros, "canarios" españoles, etc.), que seguramente hacían las delicias de indios, españoles y castas en los templos donde fueron interpretados y escuchados.

La teatralidad del villancico se puede apreciar en su forma de representación escénica durante el servicio litúrgico de Maitines: cada uno de los tres nocturnos incluía tres villancicos, en total nueve poemas en tres "actos". Juan José Escorza lo explica así: "Si consideramos la serie como una pequeña obra dramática, cada villancico cumple la función de una escena separada en el curso de la acción. Los villancicos del primer Nocturno pregonan el tema, convocan al público y establecen el escenario". Uno de los villancicos del segundo o tercer nocturnos era llamado "jácara", poema narrativo que describe "las proezas y hazañas del santo" celebrado con el lenguaje de los jaques y pícaros barrocos. Al final de la secuencia aparecía la "ensalada" o "ensaladilla", extenso poema de forma irregular,

"salpimentada con bailes y coloquiales estribillos de tipo dialectal", donde intervienen los "caracteres que representan los distintos grupos étnicos o tipos populares de la abigarrada sociedad hispana de la época." Así, sor Juana hace cantar a un indio, "en una guitarra", "un tocotín mestizo de español y mejicano". Sin duda, el "plato fuerte" para el público asistente a un largo servicio de Maitines eran estas ensaladas del tercer nocturno "que estratégicamente remataban la pieza con un poco de bufonería" (Escorza: 1987).

Al estar escritos en castellano, en varios dialectos ibéricos y hablas mestizas, los villancicos fungieron como polo de atracción del pueblo hacia Iglesias y catedrales, como una alternativa —en cierto modo "populista"— de la Iglesia frente a la mayoría de servicios litúrgicos en latín. La "guerra sonora" que combatieron los villancicos en el mundo hispánico no se puede entender fuera del ambiente religioso —barroco y dramático— de la Contrarreforma, ya que fueron una más entre las varias "armas artísticas" (al lado del teatro y las artes visuales) que empleó la Iglesia católica

hispánica contra los ataques de la reforma protestante en Inglaterra y Francia.

En el apartado sobre el origen mestizo de los cantos y danzas populares veremos algunos casos de bailes en villancicos barrocos de la Nueva España. Basten por ahora estos ejemplos artísticos que vinculan lo visual con lo escénico y lo musical, para anticipar lo que una idea como la de la "guerra de los sonidos" podría aportar al estudio de la música y el baile populares.

2. LA "FASCINACIÓN DE OCCIDENTE": DE LAS ESTRATEGIAS CULTURALES AL PERFORMANCE VIRREINAL

Al estudiar el mestizaje como parte de un proceso de occidentalización desde el siglo xvi ("la fascinación de Occidente"), se observa tanto la imposición del modelo occidental como su rechazo o aceptación, su asimilación o modificación por parte de las culturas indígenas y negras. La "colonización del imaginario" se enfrentó a reacciones defensivas y de resistencia, que al generar nuevas estrategias de adaptación cambiaron el modelo original. Este modelo introdujo

un nuevo orden espacial y temporal, visual y gestual, con apoyo de la arquitectura y la escritura alfabética, las artes plásticas y el teatro de evangelización (Gruzinski: 1981).

Si la "guerra de las imágenes" impulsó una visualidad y una estética occidentales en la Nueva España, habría que entender el papel que jugó la "guerra de los sonidos" en la creación de un paisaje sonoro occidental. Los estudios sobre el mestizaje musical a partir de los cronistas de los siglos XVI y XVII, coinciden en que el uso estratégico de la música y la danza en las celebraciones festivas y representaciones escénicas también contribuyeron al modelo occidental. En mi artículo citado seguí la ruta de esa "guerra sonora" en tres fases sucesivas: a) la violencia sonora: las armas musicales en la guerra de conquista; b) la seducción sonora: las armas musicales en la cruzada religiosa, y c) la fascinación sonora: estrategias festivas y escénicas de la utopía novohispana (Robles Cahe-ro: 2003). Recordemos algunos ejemplos que ilustran la fascinación indígena (visual y sonora) con el modelo occidental y su posterior apropiación.

Ante las resistencias indígenas para aceptar la nueva religión, en la Navidad de 1528 fray Pedro de Gante organizó una gran fiesta en el convento de San Francisco, a la que invitó a los indios "principales" y sus comunidades del valle de México, y se les permitió "cantar, bailar y usar sus atavíos, tal como en los tiempos antiguos". Aquí aparece claramente la estrategia festiva y ceremonial iniciada pocos años después de la caída de la ciudad de México. Las cartas y crónicas franciscanas consideran que con esa celebración navideña comenzó el éxito de la evangelización, pues desde entonces los "principales" aceptaron que sus comunidades participaran en los rituales cristianos de los atrios de los conventos, y que sus hijos fuesen educados en las escuelas anexas a los monasterios (Turrent: 1993).

Las primeras generaciones de jóvenes indígenas educados en castellano y música sacra fueron claves en la estrategia franciscana, al actuar como agentes culturales de los pueblos de indios. Los indios cristianos no podían ser sacerdotes, pero la Iglesia les permitió fungir como cantores, ministriles, sa-

cristanes, etc. Transmisores de la fe cristiana a sus comunidades, los líderes indios cumplieron la función estratégica de intermediar entre el mundo español y el mundo indígena. Asesorados por los franciscanos, los indios cristianos iniciaron la tradición de organizar las fiestas religiosas anuales (santo patrón del pueblo, Corpus Christi y Jueves Santo) y otras fiestas del calendario litúrgico (Navidad, Candelaria, Fieles Difuntos, Virgen de Guadalupe, etc.). Como estas festividades religiosas eran muy costosas, los gastos para su organización se financiaban mediante los cabildos, los gremios y las cofradías, cuerpos colectivos en los que los músicos eran miembros honorarios con gran influencia en la vida festiva comunitaria (Tanck de Estrada: 1999).

Los misioneros realizaron la educación selectiva de niños y jóvenes, la educación masiva de comunidades indígenas (misas en capillas abiertas) y las representaciones escénicas con música en días festivos. Las tradiciones indígenas de cantar y bailar en honor de sus dioses fueron sustituidas por las tradiciones cristianas: la historia sacra,

la vida de Jesús y de los santos. En las celebraciones festivas se mezclaban la música y la danza españolas (religiosa y popular) con la música y bailes indígenas (mitotes y tocotines), fenómeno mestizo que expresaba "una religiosidad nueva". La fundación de cofradías indígenas ayudó a preservar las devociones a Jesús, la Virgen María y los santos, cuyos miembros se apoyaban y turnaban para financiar los elementos festivos: procesiones y vestuario, comida y bebida, flores y adornos, danzas y música. Las cofradías fueron tan bien aceptadas por los indios, que con el tiempo se independizaron de las autoridades religiosas y continuaron su vida autónoma por casi cinco siglos (Turrent: 1993).

La cultura religiosa festiva iniciada en el siglo xvi permaneció y se arraigó en las tradiciones indígenas del México actual. Hoy día, los antropólogos estudian el mestizaje en las fiestas de pueblos indígenas y mestizos ancladas en una fuerte tradición oral que se renueva cada año. Las fiestas patronales, con su sistema de cargos y mayordomías (herencia de las cofradías), permiten

analizar los diversos significados simbólicos del cristianismo indígena: ofrendas, mitos, danzas, vestidos y máscaras prehispánicas; cantos litúrgicos, procesiones, danzas de moros y cristianos, corridas de toros y fuegos artificiales de origen español (Madrazo Miranda: 1998).

En la fiesta de Corpus Christi de 1539, para celebrar la paz firmada en 1538 por Carlos I de España y Francisco I de Francia, miles de indios participaron en dos espectáculos públicos en las ciudades de México y Tlaxcala: "La conquista de Rodas" y "La conquista de Jerusalén". Bernal Díaz del Castillo y Bartolomé de las Casas narraron la representación de México, y Motolinía narró la tlaxcalteca. Para la de México se construyó un grandioso escenario urbano con réplicas de ciudades griegas y musulmanas, y se fabricó una flota de naves con ruedas de tamaño real que navegó por la plaza mayor al compás de la música. Según Las Casas:

"[...] hubo grandes edificios como teatros postizos, altos como torres, en la plaza de México, con muchos apartamentos y distinciones, [...] y en cada

uno su acto y representación con sus cantores y ministriles altos de chirimías y sacabuches y dulzainas y otros instrumentos de música, trompetas y atabales, que creo yo que se juntaron para aquel día de toda la provincia más de mil indios tañedores y cantores de canto de órgano. Hubo castillos y una ciudad de madera que se combatió por indios por de fuera y defendió por los de dentro; hubo navios grandes con sus velas que navegaron por la plaza como si fueran por agua, yendo por tierra" (Gruzinski: 1994a) (Horecasitas: 1974).

Para Gruzinski, estas dramatizaciones indígenas masivas organizadas por los franciscanos no sólo eran diversiones públicas o espectáculos edificantes, sino verdaderas estrategias de "transposición del imaginario occidental en la Nueva España". Imaginemos la curiosa escena urbana de batallas navales en la plaza mayor de la ciudad de México, organizada para explicar una de las grandes obsesiones europeas del siglo XVI: la cruzada contra los turcos. En esta especie de *performances* novohispanos, los indios participaron como constructores de escenografías monumentales y co-

mo actores-espectadores de espectáculos musicales basados en temas tan ajenos a ellos como "la práctica ibérica de la cruzada" y "el odio del Islam" (Gruzinski: 1994a).

Para Horcasitas, ambas representaciones escénicas celebraban dos acontecimientos imaginarios como parte "de un nuevo género teatral franciscano", más parecido al torneo medieval que al drama misional, cuyos fines eran también didácticos pero se alejaban del "drama bíblico y del moralizador". Para los franciscanos milenaristas, las conquistas de Rodas y Jerusalén simbolizaban al rey de España "como Emperador Universal", además de la conquista espiritual del mundo por el cristianismo. Unidos europeos e indios bajo el papa, el rey y el virrey, y con la derrota del enemigo (Carlos I derrotó a los turcos en 1535), "comenzaría para todos una nueva y utópica era" (Horcasitas: 1974). La comparación franciscana es clara: la nueva Jerusalén y la utopía de una "nueva" España eran parte de una conquista simbólica que debían aprender, asimilar y escenificar los indígenas.

Aquí está el origen de la vieja cultura religiosa (festiva y de conquista), cuyos símbolos e imágenes, gestos y sonidos empezaban a poblar (colonizar) las mentes, los ojos y los oídos de los indígenas del siglo XVI. Parece que se dejaron seducir y fascinar por un nuevo entorno religioso mestizo, festivo y escénico en el que la música y la danza indígenas se mezclaron con las europeas. La "fascinación de Occidente" es parte del mestizaje que gradualmente occidentalizó los parámetros visuales, corporales y auditivos indígenas, y modificó sus hábitos de crear y percibir las artes escénicas sin abandonar totalmente las antiguas tradiciones culturales. Aunque es evidente la fascinación musical indígena ante la cultura festiva y espectacular cristiana, los historiadores de la música y la danza aún tenemos mucho que entender sobre la "guerra de los sonidos": cuándo y dónde, cómo y por qué ocurrió la conquista de los oídos y los cuerpos indígenas.

Es curiosa la trayectoria histórica por la que ha transitado el mestizaje latinoamericano durante 500 años: desde el Nuevo Mundo "global" del viejo siglo

xvi (tan a menudo olvidado) hasta la "globalización" posmoderna del nuevo siglo xxi (que con frecuencia nos parece tan novedosa). Quizá una concepción escénica del mestizaje y la cultura popular nos ayude a entender los nexos entre el pasado y el presente: cuando los artistas de todo el mundo, a través del *performance*, la instalación y otras formas nuevas de practicar las artes visuales y escénicas, se reencuentran con algunas de las formas más antiguas de practicar dichas artes (a veces sin saberlo).

3. EN BUSCA DE LA MÚSICA Y EL BAILE POPULARES DE LA NUEVA ESPAÑA

Es necesario dedicar atención académica especial a la música y el baile populares de la Nueva España y el México del siglo xix, ya que pocas veces los musicólogos e investigadores se han interesado en su historia anterior al siglo xx. Esto se debe no sólo a una cierta actitud elitista y "aristocratizante" de algunos historiadores de la música y la danza, sino que a veces se explica también por la impotencia académica: las difi-

cultades metodológicas que ofrece la historia de la artes escénicas populares (música, teatro y danza).

Entre los obstáculos que dificultan el estudio histórico de las culturas populares se encuentra el hecho de que presentan un carácter oral y visual que explica su relación paradójica con la escritura. ¿Cómo recuperar la oralidad a partir de la escritura? Según Peter Burke, el historiador tiene que hacer "aproximaciones oblicuas" a la cultura popular, usar fuentes y métodos oblicuos o indirectos que le ayuden a aproximarse a los fenómenos orales. La evidencia histórica preservada casi siempre proviene de "intermediarios" sociales que produjeron documentos (públicos o privados) donde describieron dichos fenómenos desde su punto de vista personal (Burke: 1976).

El problema de las fuentes históricas para el estudio de las culturas populares radica en que por lo regular son de tipo indirecto: hay que recurrir a documentos elaborados por las élites o por grupos con capacidad de escribir (burócratas, intelectuales, etc.), a menudo ajenos a ellas. Así, los historiado-

res tenemos que usar nuestro ingenio para aproximarnos, con una cierta mirada oblicua, a los fenómenos artísticos de la tradición oral que dejaron pocas huellas escritas. Por ejemplo, las llamadas "fuentes de la represión" (archivos policíacos y criminales), generadas por instituciones cuya tarea fue controlar, vigilar y castigar los actos delictivos de nuestros antepasados, pueden ser una herramienta valiosa cuando deseamos aproximarnos a la cultura popular de siglos anteriores a las tecnologías para capturar sonidos e imágenes (fotografía, grabación sonora y video) (Robles Cahero: 1984 y 1985).

En suma, existen varias fuentes documentales para historiar la música y el baile populares hasta el México del siglo *xix*: crónicas y libros de viajeros, diarios y cartas, periódicos y gacetas, textos literarios (poesía, teatro y narrativa), archivos civiles y eclesiásticos (públicos y privados), además de las fuentes musicales que contienen bailes y música popular en algún sistema de escritura musical: notación mensural (música religiosa), partituras vocales (canciones) e instrumentales (piano, guitarra, etc.), y tabla-

turas para guitarra barroca y otros instrumentos musicales históricos (clavecín, órgano, etc.) (Robles Cahero: 1985).

Las fuentes iconográficas también pueden ser muy útiles para aproximarse a la música y el baile populares de siglos anteriores al *xx*: cuadros, murales, dibujos, grabados, esculturas, artes aplicadas (biombos, mobiliario), edificios, etc. Aunque la iconografía musical es una disciplina bien reconocida en los ambientes académicos y universitarios de Europa y Estados Unidos, ha sido muy poco utilizada aún por los historiadores de la música y la danza en México. Ante la posible carencia de imágenes de música y bailes populares de la Nueva España (si bien falta mucho por investigar de este tema iconográfico), las abundantes pinturas y grabados de la primera mitad siglo *xix* nos aproximan a los bailes de moda (como el jarabe), a los ambientes históricos populares en los que se bailaba (fandangos, fiestas al aire libre, pulquerías), a los instrumentos musicales usados (guitarras, jaranas y arpas), así como a la gestualidad, el vestuario y las actitudes corporales de bailarines y músicos, par-

ticipantes y observadores (Moreno: 1973) (Robles Cahero: 1994).

La iconografía nos provee datos "visuales" sobre música y baile no asequibles mediante otro tipo de fuente. Pero lo más interesante es cuando el historiador puede comparar las narrativas históricas y literarias con las narrativas visuales, que pueden ser (o no) complementarias. Entre los muchos ejemplos de imágenes del siglo XIX están las fuentes iconográficas producidas por artistas nacionales y extranjeros: *El canal de la Viga* (1831) y *Dancing Mongrels* (Mestizos bailando), del viajero alemán Johann Moritz Rugendas (1802-1858); *El jarabe* (ca. 1858), del pintor mexicano Manuel Serrano (1814-1883), y las

Johann Moritz Rugendas (1802-1858),
El baile en el canal de la Viga (1831),
col. Museo Nacional de Historia, INAH.



Manuel Serrano (ca.1830-ca.1869), *El jarabe* (sin año), col. particular.

litografías de fandangos de Casimiro Castro (1826-1889). Por supuesto, en las obras de estos y otros autores del siglo XIX temprano, la guitarra, las jaranas y el arpa siempre son fieles acompañantes de los bailes.

Desde la obra pionera de Gabriel Saldívar (1934) hasta las investigaciones de Maya Ramos Smith (1990 y otros trabajos recientes), una de las fuentes eclesíásticas más usadas y exploradas sobre la música y la danza populares ha sido el archivo del Santo Oficio de la Inquisición de la Nueva España. Una de las ventajas de este inmenso archivo, que conserva más de 1,500 volúmenes de manuscritos de los siglos XVI al XIX

(1571-1820), es la de que la Inquisición se interesó por delitos de tipo religioso relacionados con la cultura popular (teatro, música, danza, poesía, etc.) que atentaban contra la "pureza de la fe" católica y las "buenas costumbres".

Tanto las denuncias aisladas hechas ante la Inquisición como los procesos del tribunal contra los delincuentes religiosos, nos ofrecen información muy rica sobre diversidad de cantos, bailes y músicas. Aunque las penas estipuladas en los edictos inquisitoriales para los transgresores populares eran severas (excomunión, azotes y sanciones pecuniarias), pocas veces se llegaron a aplicar. Así, más que en reprimir a los músicos y bailarines populares —como a veces se piensa—, los burócratas inquisidores se interesaron en perseguir con mayor celo profesional otros delitos religiosos más importantes para ellos, relativos a la "pureza de la fe" (herejía, blasfemia, brujería, judaísmo, etc.). Los pocos procesos encontrados (que revelan la acción real del tribunal) parecen indicar que los inquisidores trataron de vigilar y controlar los contenidos heterodoxos y eróticos de cantos y bailes,

pues los castigos aplicados con mayor frecuencia fueron penitencias de oración, amonestaciones y regaños (Robles Cahero: 1984 y 1985).

La escasa actividad inquisitorial sobre música y baile populares contrasta con la gran cantidad de denuncias sobre distintos delitos religiosos menores relacionados con ellos, hechas por un grupo heterogéneo de denunciantes: desde sacerdotes y funcionarios hasta indígenas y miembros de las castas. Como testigos de los actos culturales que observaron y escucharon, sus testimonios orales y escritos —transcritos fielmente en las actas inquisitoriales— son muy valiosos para tratar de reconstruir la historia de la música y el baile populares de la época virreinal. Los notarios del Santo Oficio eran burócratas profesionales que registraban, con el mayor detalle y fidelidad, las deposiciones orales de todo tipo de personas convocadas a denunciar. Los denunciantes son nuestros "informantes" novohispanos que "grabaron" sus testimonios orales en la burocracia de papel del Santo Oficio, especie de "grabadora" y "máquina del tiempo" que nos permite

"viajar" para "escuchar" y "recoger" las voces del pasado. Mediante las denuncias inquisitoriales, el historiador puede aproximarse a los fenómenos orales del pasado, paradójicamente, a través de la escritura que las registró (Robles Cahero: 1984 y 1985).

¿Cómo estudiar los cantos y bailes populares novohispanos a partir de estas fuentes históricas? Aunque el método dependerá del tipo de fuente, es posible analizar los géneros populares como artefactos o textos culturales que fueron creados y cultivados en diversos contextos espaciales, temporales y sociales. Su contenido incluía tres ingredientes: canto, baile y música instrumental. Y se cultivaron dos tipos genéricos comunes en el mundo hispánico: las canciones, con un texto poético cantado y acompañado por instrumentos (guitarra, arpa, etc.), y los bailes o sones, con un texto poético también cantado y acompañado, además de los movimientos coreográficos de los bailarines. En los contextos sociales, culturales y geográficos de circulación y consumo de los géneros populares participaron, como intérpretes o especta-

dores, miembros de los más diversos grupos étnicos: españoles, criollos, mestizos, negros, indios y castas en fiestas profanas y religiosas, públicas o privadas; en "fandangos caseros" y escenarios teatrales; en tabernas y fondas de ciudades y villas, puertos y zonas mineras y agrícolas de la Nueva España (Robles Cahero: 1996).

4. ESPAÑOLES, INDIOS Y NEGROS: EL ORIGEN MESTIZO DE LOS CANTOS Y BAILES POPULARES

Una de las características más importantes de los cantos y bailes populares virreinales son sus elementos étnicos y sociales de creación, circulación y consumo. El proceso de aculturación fue mutuo entre españoles, indios, negros y castas (todos influyeron a los demás), ya que mediante sincretismos, fusiones y mezclas se creó todo un espectro anónimo y colectivo de artefactos culturales mestizos, cuyo origen histórico es complicado estudiar. Aunque es tentador intentar descomponerlos en sus componentes étnicos originales —lo que quizá sea posible en algunos casos—,

hay que preguntarse sobre la pertinencia de tal procedimiento analítico: ¿es posible calcular el porcentaje preciso de elementos hispánicos, africanos e indígenas en cantos y bailes? Quizá sería más útil indagar cómo se formaron, mezclaron y fusionaron los distintos ingredientes étnicos y sociales de los géneros populares de la Nueva España, y observar si las redes sociales mestizas nos ayudan a entender su origen y desarrollo durante más de 300 años.

Los conquistadores y colonizadores recién llegados al Nuevo Mundo venían de lo que hoy llamamos España, pero que en el siglo xvi era un conglomerado de reinos con una variedad de tradiciones culturales y lenguas compartidas en la península ibérica. Al dispersarse por el inmenso territorio de la Nueva España, los soldados y aventureros que acompañaban a los misioneros llevaban consigo canciones y bailes populares de sus regiones de origen: Andalucía, Castilla, Galicia, Portugal, Extremadura y Aragón. Así se extendió por la geografía novohispana una diversidad de tradiciones culturales peninsulares, que no tardó en entrar en contacto con las tra-

diciones indígenas locales y con las africanas recién importadas (Robles Cahero: 1996).

Como otros cronistas de la aventura hispánica en América, Bernal Díaz del Castillo menciona varias canciones populares cantadas por los soldados conquistadores para darse valor en su empresa militar, romances y baladas con los que recordaban sus regiones de origen, como la que empezaba así: "Dénos Dios ventura en armas/ como al paladín Roldán [...]". El romance fue un género poético muy apreciado por los españoles, debido a su poder narrativo de evocación histórica que recuerda a un personaje o una hazaña memorables (Robles Cahero: 1996).

En la España del siglo xvi se publicaron cancioneros y romanceros (textos sin música) con vastas colecciones de poesías cortesanas y coplas populares, algunas de tipo erótico. Ciertos temas del romancero tradicional generaron ciclos de romances como el famoso "ciclo carolingio" medieval sobre la época de Carlomagno. Algunos romances continuaron su popularidad en el Nuevo Mundo y en 1568 se publicó el primero

en la ciudad de México, mientras otros llegaron hasta la lejana región septentrional de Nuevo México, donde ciertos romances se conservan gracias a la tradición oral. Es posible comparar las variantes de textos y melodías de romances como *Delgadina*, *La esposa infiel*, *Mambrú* y *La batalla de Roncesvalles*, así como la persistencia de elementos hispánicos en sus variantes americanas, pues del romance surgieron géneros mestizos como el corrido y la décima, aún cultivados en diversas regiones del México actual (Robles Cahero: 1996).

Es difícil hablar de música profana indígena del siglo XVI, pues la religión permeaba todas las actividades artísticas en las culturas prehispánicas. Los misioneros bautizaron a los indios pero no los secularizaron: sus alabanzas se dirigieron a Cristo, la Virgen y los santos en vez de a Tezcatlipoca y Huitzilopochtli. La primera música profana de la Nueva España fue cultivada por los españoles. Si cronistas como Motolinía, Mendieta y Torquemada concuerdan en que fray Juan Caro fue el primero en enseñar castellano y música polifónica hacia 1526, el primero confirma

que la mayoría de los primeros maestros de música no fueron frailes sino músicos profanos. Llegaron tantos instrumentistas al Nuevo Mundo antes de 1530 que tuvieron que ser repartidos en varios pueblos de indios, quienes pronto aprendieron a tocar y construir instrumentos europeos de cuerda (vihuela, guitarra, etc.) y aliento (chirimía, flauta, etc.) (Stevenson: 1952, 1968, 1986).

En varias ocasiones refiere Bernal Díaz la afición de Hernán Cortés por la música. Entre sus servidores personales siempre había músicos, como los que amenizaron el banquete para celebrar la paz firmada entre Francisco I de Francia y Carlos I de España en 1538. Como Díaz estuvo en aquel banquete, años después recordó con deleite la calidad de la música ejecutada por cantantes e instrumentistas: trompetistas, arpistas, vihuelistas, flautistas, chirimías, etc. Bernal Díaz también relata que entre los 300 hombres que acompañaron a Cortés en su viaje a Cuba en 1519 iban seis excelentes músicos. Entre ellos un tal Ortiz que hacia 1521 ya era maestro de danza y viola en la ciudad de México, y el valenciano Maese

Pedro "el del arpa" quien, junto con otro soldado-músico, Benito de Bejel, instaló en 1526 una de las primeras escuelas de danza en la ciudad (Stevenson: 1952, 1968, 1986).

Aquellos primeros maestros de música y danza enseñaban las danzas cortesanas de moda en la Europa del siglo xvi: pавanas y gallardas, zarabandas y chaconas, que han generado largas discusiones sobre si su origen está en el Nuevo Mundo. Cortés mismo bailó la pavana —en armadura completa— ante Carlos I a su regreso a España en 1527, de donde se quiso derivar su origen americano o español, aunque las primeras pavanas se publicaron en libros de música italianos de 1508. Los antecedentes de la zarabanda se ubican en Panamá en 1539 y en México en 1569: la "Çaravanda" del poeta español Pedro de Trejo, radicado en Michoacán. Si la más temprana prohibición de la chacona en España data de 1583, el dominico Diego Durán la cita como una danza común en Nueva España antes de 1579. Los comentarios europeos sobre estas danzas se refieren a su carácter lascivo y vulgar, pues no olvidemos que antes

de ser cortesanas fueron bailes populares. Para probar su ascendencia americana se ofrecen a menudo ciertos pasajes de obras de Cervantes, Lope de Vega y Quevedo (Stevenson: 1952, 1968, 1986).

Sea cual fuere el modesto origen popular de la zarabanda, su primera aparición en un manuscrito musical americano fue en el villancico "guineo" a seis voces del compositor portugués Gaspar Fernández (1570-1629), maestro de capilla de la catedral de Puebla. En esta obra polifónica se escucha un exaltado ritmo negroide, mientras las voces cantan: "Zarabanda tengue que tengue, zumba casú cucumbé". Este "guineo" fue titulado *Eso rigor e repente* en la transcripción de Stevenson, aunque sería más correcto titularlo —para Margit Frenk— *Eso digo de repente*. Una excelente grabación de esta obra la realizó el grupo venezolano Camerata renacentista de Caracas, dirigido por Isabel Palacios, usando voces con efectos vocales negroides y copias de instrumentos musicales barrocos (guitarras, violas, bajón, etc.) (Palacios: 2000).

La presencia de los africanos en Nueva España se remonta a la conquista: con Cortés arribaron los primeros negros soldados, agricultores y músicos. A partir de la lucha de Bartolomé de las Casas para sustituir el trabajo indígena con mano de obra africana, los negros llegaron en número creciente; a tal grado que el virrey Luis de Velasco suplicó a Carlos I en 1553 que no permitiera la introducción de más negros, que entonces se calculaban en más de 20,000. Para 1580 la Nueva España tenía cerca de 15,000 españoles, mientras los negros rozaban la cifra de 19,000, más 1,500 mulatos registrados. Como grupo sojuzgado también por el conquistador blanco, los indios sintieron curiosidad por los hombres de color. Una de las diversiones favoritas de los negros era reunirse en la plaza mayor de la ciudad de México alrededor de la famosa piedra del calendario azteca, con el fin de bailar y hacer música. A fines del siglo XVI los tambores negros eran quizá tan conocidos como el *huéhuetl* mexicana, pues hasta el historiador indígena Alvarado Tezozómoc describió el tambor ceremonial de sus abuelos nahuas, com-

parándolo con "un atambor de los negros que hoy bailan en las plazas" (Stevenson: 1952, 1968, 1986) (Aguirre Beltrán: 1971).

La interacción e influencia mutua entre las culturas negra, indígena y española fueron amplias y generosas, como se aprecia en varias fuentes. El virrey Luis de Velasco emitió un decreto en 1569 con el fin de reglamentar las danzas en la plaza mayor de la ciudad de México, que sólo fueron toleradas los domingos y días festivos desde mediodía hasta las seis de la tarde. En 1612, México y Puebla emitieron más reglas para controlar los bailes públicos patrocinados por las cofradías de negros, según consta en actas de cabildo. Lo que más preocupaba a las autoridades era la violencia generada por aquellos "cantillos" y bailes: no tanto la moral sino la paz pública. En los lugares donde no se temía a las riñas públicas de las grandes ciudades, la mezcla libre de bailes y cantos indígenas con los de negros y españoles fue más fácil (Stevenson: 1952, 1968, 1986).

Un caso de la Inquisición ayuda a ilustrar el mestizaje involucrado en las

costumbres bailables negras e indígenas de la región costera de Pánuco, al norte de Veracruz. La danza indígena llamada *payó* se bailaba al son del *teponaztli* y del *huéhueltl*, la cual se apropiaron en 1624 los negros, mulatos y mestizos de la región huasteca con fines curativos. El director de la danza era el esclavo negro Lucas Olofá, quien bailaba con indumentaria indígena y caía en trance para "curar" (?) a las mujeres indias. Quizá para resistir a la influencia española de forma solidaria y colectiva, los indios huastecos del Pánuco aceptaron el liderazgo de los negros, quienes pronto aprendieron la lengua y las prácticas bailables de ellos (Stevenson: 1952, 1986).

La actividad de negros y mulatos no se limitó a las prácticas curativas sincréticas: también enseñaron música y danza, celebraron "oratorios" y pusieron en escena comedias musicales. Un tal Joseph Chamorro —hombre libre de color— enseñaba danza y guitarra en Oaxaca en 1682, como refiere el proceso de bigamia que enfrentó ante el Santo Oficio. En Puebla (1669) y en Cuernavaca (1684), negros y mulatos

dirigían "oratorios" a pesar de su prohibición por un edicto inquisitorial de 1643. Reunión nocturna con música, bailes y bebidas (en especial chocolate), el oratorio se celebraba con algún pretexto religioso en honor de la Virgen o un santo, frente a un altar con velas donde se colgaban retratos de amigos y familiares fallecidos. El oratorio se realizaba en forma de "novenario" durante nueve noches con diferentes invitados cada noche, sin faltar la música popular de arpas y guitarras.

A su vez, las comedias de grupos teatrales de negros encontraron tal aceptación entre las élites criollas y españolas, que hasta las quejas de irreverencia religiosa fueron ignoradas. Así ocurrió en 1746 al denunciarse los "conventículos" y las procesiones de mulatos y negros de la ciudad de Guadalajara (Nueva Galicia), con música de trompeta y tambor, a manera de comedias musicales caseras en las que prevalecía "grandísimo desorden". Los inquisidores en turno respondieron al denunciante que no prohibirían tales diversiones ofrecidas por los negros, las cuales gustaban mucho a la gente pro-

minente de la ciudad [Stevenson: 1952, 1986].

Como ejemplo sonoro de lo que quizá pudieron haber sido aquellas obras escénicas con música de los negros en los siglos xvii y xviii, podríamos escuchar otro villancico del ya famoso cancionero poblano (1609-1616) del maestro portugués Gaspar Fernández. Se trata de un "guineo a seis voces", titulado *Tantarantán a la guerra van*, en el que se escucha un sabroso diálogo entre un negro y un soldado —sazonado con los ritmos que captó el compositor—, el cual también fue grabado con gracia y sabor escénico por la Camerata renacentista de Caracas (Palacios: 2000).

Entre las abundantes imágenes iconográficas del siglo xix, a veces es posible encontrar alusiones a la conocida musicalidad de los negros y mulatos de México, como ocurre en el *Músico de Veracruz* (óleo sobre papel, 1851?) de Edouard Pingret (1788-1875), artista francés que vivió en México a mediados del siglo xix. Esta obra rinde homenaje al sorprendente talento de un músico negro veracruzano —popular y anónimo— quien, sentado junto a su choza



Edouard Pingret (1788-1875), *Músico de Veracruz* [1851?], óleo sobre papel, 40 x 28 cm. Col. Banco Nacional de México.

de techo de paja, se daba el lujo de tocar tres instrumentos musicales al mismo tiempo, usando la boca (jarana), las manos (violín) y los pies (bajo).

5. LOS BAILES POPULARES EN LAS FUENTES HISTÓRICAS Y MUSICALES DE LA NUEVA ESPAÑA

El baile fue uno de los géneros populares más practicados por los diversos grupos sociales y étnicos de la Nueva España. A la menor provocación bailaban hombres y mujeres en su casa y en

la calle, en el teatro y la taberna, en el campo y las ciudades, y hasta en la iglesia y el convento. Como diversión y forma de ejercer la crítica social y la sátira política, el baile contribuyó al desarrollo y al ejercicio de una cultura popular novohispana auténtica. Como ejemplo de las "fuentes de la represión", gracias a un expediente criminal por homicidio del AGN sabemos que la "Bamba poblana" se bailó entre dos amigos —algo borrachos— con cuchillos (bastante peligrosos) en Cuautla Amilpas en 1804.

Además de numerosas menciones a bailes sin título, en el archivo inquisitorial se han localizado al menos 43 bailes distintos de los siglos XVII y XVIII —la mayoría del periodo 1766-1819, según las denuncias—, cuya distribución geográfica y social fue generosa a lo largo y lo ancho del territorio novohispano. Entre ellos, sólo diez bailes fueron denunciados entre dos y doce veces, lo cual dice bastante de su popularidad: el "Chuchumbé" (1766-1784), el "Animal" (1767-1769), el "Pan de manteca" (1769-1796), "La cosecha" (1772 y 1778), el "Pan de jarabe" (1772-1796),

"Sacamandú" (1778 y 1796), las "Seguidillas" (1784-1803), el "Jarabe gatuno" (1801-1807), el "Torito" (1803) y el "Vals" (1808 y 1817). De estos diez bailes más frecuentes, sólo tres fueron prohibidos mediante un edicto de la Inquisición: el "Animal" y el "Chuchumbé", en 1767, y el "Jarabe gatuno" en 1802, lo que muestra que el tribunal no se interesó mucho en ellos (Robles Cahero: 1984 y 1996).

Aunque el jarabe ya se bailaba desde 1772 (como "Pan de xarabe") y desde 1801 (como "Jarabe gatuno"), al comenzar el siglo XIX se convertirá en el baile favorito de los insurrectos que pelearon en la guerra de Independencia, pues ya se bailaba en las sesiones conspirativas donde se planeó dicha guerra.

Edouard Pingret (1788-1875), *El Jarabe* (1852)



De hecho, el jarabe fue el baile popular emblemático de los "mejicanos" hasta la segunda mitad del siglo XIX, como lo muestran varias partituras para piano y guitarra con jarabes anónimos, y lo confirman pinturas y grabados con títulos como *El jarabe*, entre los que se encuentra la del francés Edouard Pingret firmada en 1852.

Gracias a los denunciadores se han conservado algunos textos y descripciones de esos bailes, que nos permiten conocer los contenidos textuales y corporales que circulaban a través de ellos. Los temas más importantes eran tres: la crítica social, la sátira religiosa y el erotismo, a menudo mezclados en el texto. Del famoso baile negro y mulato llamado el "Chuchumbé" se conservaron no menos de ocho denuncias entre 1766 y 1784. Su primer denunciante, fray Nicolás Montero, monje mercedario de Veracruz, lamentaba que se hubiera extendido por toda la ciudad entre hombres y mujeres, y que fueran tan deshonestos "sus palabras y modo de que lo bailan". Las 25 coplas conservadas de este texto muestran que el fraile tenía razón, pues casi todas están llenas de

expresiones sexuales y eróticas, además de ejercer una fuerte crítica a los frailes de la Merced, de aquí el enojo del denunciante (ver Anexo 1: texto completo del *Chuchumbé*).

La fama del "Chuchumbé" ha trascendido los estudios históricos de los varios especialistas que lo han citado desde 1934 (Saldívar), pues ha llegado a ser musicalizado por grupos —con sanas intenciones pero escaso conocimiento musical— que intentan "recrear" la música perdida (jamás escrita) que acompañaba a aquellos bailes populares. Pero más notable aún podría ser el caso de grupos recientes de música jarocho que hasta han llegado a adoptar el nombre del baile (como el grupo Chuchumbé), o bien grupos jarochos como Monoblanco que, al tomar y glosar algunas de las coplas del "Chuchumbé" original, han grabado estupendas versiones actuales del son antiguo, restituyéndolo a su entorno veracruzano original con una propuesta actual que quizá haga mayor justicia a la del siglo XVIII. Veamos dos coplas y dos estribillos de la versión de Monoblanco tal como la grabó el grupo Chuchumbé,

que es orgullosa heredera de la cultura alburera y pícaro veracruzana ya presente desde el siglo XVIII (Chuchumbé 1999):

El Chuchumbé fue penado
Por la Santa Inquisición
Pero ellos olvidaron
Que es un ritmo sabrosón.

Que te vaya bien
Que te vaya mal
Que el Chuchumbé
Me has de agarrar.

El Chuchumbé fue penado
Siempre anduvo pene y pene
Y por fin ha regresado
Cierren las puertas que ahí viene.

Que te pongas bien
Que te pongas mal
Que el Chuchumbé
Me has de agarrar.

Otros textos de bailes, como los del "Pan de manteca" (1787) y del "Baile de los panaderos" (1779), revelan los mismos elementos eróticos y satíricos co-

mo temas fundamentales de los anónimos autores populares. Pero en el caso de "Los panaderos", la descripción de un hombre que lo vio bailar en un "fandango casero" en Celaya —en 1779— casi se acerca a la de un etnomusicólogo, ya que junto al texto transcrito se describen con detalle las entradas de los bailarines (Robles Cahero: 1984 y 1996) (ver Anexo 2: texto completo de "Los panaderos").

Para acompañar los cantos y bailes populares, las fuentes históricas y visuales indican que los cantantes y bailarines tuvieron preferencia por la guitarra barroca y el arpa en la Nueva España de los siglos XVII y XVIII. El archivo de la Inquisición incluye muchos casos relativos a la guitarra y el arpa populares, que lo mismo acompañan curaciones sincréticas que bailes en fandangos caseros. Aquí es donde podemos usar las fuentes musicales para complementar los datos que proveen las otras fuentes usadas. Además del estilo cortesano de tocar la guitarra (más punteado), los manuscritos disponibles muestran algunas evidencias del estilo popular (más rasgueado), de danzas es-

pañolas y de bailes de posible origen local.

En el valioso archivo musical del investigador Gabriel Saldivar se conservan varios manuscritos, uno de ellos el *Método de cítara* atribuido a Sebastián de Aguirre en Puebla, que contiene en su mayor parte danzas para cítara de procedencia española (folias, moriscas, marionas, etc.), además de doce piezas para guitarra barroca también hispánicas (tono, pasacalles, fantasías, canarios, jácaras, pavana, minué, zarabandas, etc.); pero en su sección para cítara incluye dos *tocotines*, una danza huasteca (el "Guasteco"), un "Panamá" y un "Portorrico de los negros", además de una "Chamberga", seis *balonas* y otras danzas con claros calificativos locales: "Chiqueador de La Puebla", "Puerto Rico de la Puebla" (más otros siete *portorricos*) y "El prado de San Jerónimo", así como la presencia de dos corridos: tal vez los primeros ejemplos conservados del famoso género popular mexicano (Stevenson: 1986).

Otro valioso manuscrito en tablatura para guitarra barroca del siglo XVIII también pertenece al archivo Saldivar.

El llamado *Códice Saldivar IV* proviene de León (Guanajuato) y ha sido atribuido al guitarrista y teórico español Santiago de Murcia (ca. 1682-1737), quien posiblemente viajó a Puebla con su patrón a fines de la década de 1730. El repertorio de este libro incluye danzas cortesanas españolas (fandango, españoletas, etc.) y francesas (rigodón, La Christian, etc.), amén de 17 minués y varias danzas populares españolas (jota, gaitas, zangarilleja, etc.). Pero las piezas más interesantes para nuestro tema son los "Cumbees" y "Zarambeques o muecas" de clara influencia negra, los primeros subtitulados como "cantos en idioma guineo" y los segundos considerados por Cotarelo y Mori como una "frenética danza de negros".

El curioso manuscrito 1560 de la Biblioteca Nacional de México (UNAM) está formado por una parte de violín y otra de tablatura para guitarra barroca, que es la principal. Copiado en el siglo XVIII, muestra varias influencias de la música cortesana de moda para ambos instrumentos: española, francesa, italiana (en especial Corelli), inglesa (Sonata de Samuel Trent) y varios minués.

En la sección de guitarra barroca incluye ciertas piezas que podrían estar inspiradas en canciones o bailes populares de color local, como la "Valona de Voca Negra" (Stevenson: 1986).

En los últimos años han aparecido varias grabaciones de guitarra barroca que nos ofrecen diversas versiones (para guitarra sola y arreglos con otros instrumentos) de las obras de Santiago de Murcia, debidas a músicos y grupos europeos como Paul O'Dette y Andrew Lawrence-King (Inglaterra) y el Ensemble Kapsberger (dirigido por el guitarrista noruego Rolf Lislevand), además de grupos estadounidenses como Chatham Baroque. Para aproximarnos al sonido de la guitarra barroca como instrumento solista, así como en arreglos con copias de instrumentos barrocos, es necesario escuchar los "Cumbees" y "Zarambeques" de Murcia en las muy distintas versiones de Paul O'Dette (pistas 9 y 13) (O'Dette: 1998), el Ensemble Kapsberger (pistas 12 y 15) (Kapsberger: 2000) y Chatham Baroque (pista 5: "Zarambeques") (Chatham: 1999). El grupo mexicano Continuo produjo en 2004 el cd *Laberinto en la guitarra: el espíritu ba-*

rroco del son jaracho, donde ofrece versiones interesantes con instrumentos barrocos y tradicionales mexicanos, de piezas de guitarra barroca como "Cumbees" (pista 3), "Zarambeques" (pista 5), "Chiqueador de la Puebla" (pista 7), "Los imposibles" (pista 8) y "Fandango" (pista 10).

Para aproximarnos al mundo visual de la guitarra barroca, por fortuna tenemos muchos ejemplos iconográficos (cuadros, dibujos y grabados novohispanos y del siglo *xx*): guitarras que aparecen en "cuadros de castas", biombo, lienzos con escenas de fiestas virreinales, retratos, etc. Una imagen valiosa es un pequeño cuadro de sutiles colores pintado por José Guerrero (17??-18??), titulado *Retrato de José Manuel Guerrero en la edad de 17 años (México, 1808)*, que se encuentra en el Museo Nacional de Historia (castillo de Chapultepec) del INAH. Este cuadro muestra a un joven de 17 años (José Manuel Guerrero) tocando una espléndida guitarra de siete órdenes en 1808, que fue pintado por su padre (José Guerrero) después de 1826. Este tipo de guitarra séptima tiene antecedentes en



José Guerrero (s. XVIII-S XIX),
*Retrato de José Manuel Guerrero en la edad
de 17 años (México, 1808) [ca. 1826].*
Museo Nacional de Historia (castillo de
Chapultepec), INAH.

Nueva España desde fines del siglo XVIII, cuando el español Juan Antonio de Vargas y Guzmán escribió un tratado para aprender a tocar las guitarras de seis y siete órdenes, manuscrito que copió en Cádiz y en Veracruz en 1776, editado por José Antonio Robles Cahero y Juan

José Escorza (México, AGN, 1986) (Vargas y Guzmán: 1986).

Como hemos visto, el investigador que hoy desea aproximarse con seriedad a la música y el baile populares de la Nueva España, tiene ante sí todo un arsenal de fuentes y conocimientos históricos y musicológicos que lo deben guiar en sus pesquisas. Es decir, tiene que poner en marcha la "versatilidad mestiza" mexicana para convertirse a veces en historiador o antropólogo, a veces en musicólogo o etnomusicólogo; tiene ante sí bibliografías, iconografías y discografías que lo esperan para conectar los mundos académicos de especialistas que casi nunca se conectan. Así que el mestizaje puede ser también, en este caso, una buena metáfora académica para lograr sobrevivir como investigadores de la cultura popular y la oralidad entre máscaras, identidades múltiples y "guerras sonoras".

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre Beltrán, Gonzalo, 1971, "Balle de negros", en *Heterofonía*, vol. II, núm. 17, marzo-abril, pp. 4-9 (publicado originalmente en la *Revista de la Universidad de México*, vol. XXV, núm. 2, octubre de 1970).

Burke, Peter, 1976, "Oblique Approaches to the History of Popular Culture", en C.W.E. Bigsby (ed.), *Approaches to Popular Culture*, Londres, Edward Arnold, pp. 69-84.

Escorza, Juan José, 1987, "Villancicos de Nueva España", en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 24, octubre-diciembre, pp. 68-78.

Guzmán Bravo, José Antonio, 1986, "La música instrumental en el virreinato de la Nueva España" (cap. II), en Julio Estrada (ed.), *La música de México, ¿Historia, Período virreinal (1530 a 1810)*, vol. 2, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 75-145.

Gruzinski, Serge, 1991, *La colonización de la imaginaria. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVII* (trad. de Jorge Ferreiro), México, FCE (Sección de obras de historia); edición en francés: París, Gallimard, 1988.

———, 1994a, "Las repercusiones de la conquista: la experiencia novohispana", en Carmen Bernard (comp.), *Descubrimiento, conquista y colonización de América a quinientos años*, México, CONACULTA-FCE (Sección de obras de historia), pp. 148-171.

———, 1994b, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, México, FCE, trad. de Juan José Utrilla (Sección de obras de historia); edición en francés: París, Fayard, 1990.

———, 2000, *El pensamiento mestizo*, Barcelona, Piadós, trad. de Enrique Folch González (Biblioteca del Presente, 12); edición en francés: París, Fayard, 1999.

Hórcasitas, Fernando, 1974, "27. La conquista de Rodas y la batalla de los salvajes" y "28. La conquista de Jerusalén", en *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 499-504 y 505-509.

Madrazo Miranda, María, 1998, "Mestizaje y sincretismo en la fiesta patronal de Xico, Veracruz", en Herón Pérez Martínez (ed.), *México en fiesta*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán-Gobierno del Estado-Secretaría de Turismo, pp. 485-496.

Moreno, Salvador, (1973), *La imagen de la música en México*, en *Artes de México*, vol. XVIII, núm. 148, México, 105 pp.

Ramos Smith, Maya, 1990, *La danza en México durante la época colonial*, 2a. ed., México, CONACULTA-Alianza Editorial (Los Noventa).

Robles Cahero, José Antonio, 1984, "La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo xviii novohispano", en *Heterofonía*, vol. xvii (2), núm. 85, México, INBA, Conservatorio Nacional de Música, abril-junio, pp. 26-43 (también publicado en *La memoria y el olvido. Segundo Simposio de Historia de las Mentalidades*, México, INAH, Dirección de Estudios Históricos, 1985, pp. 165-177).

_____, 1985, "El archivo de la Inquisición como fuente de la música popular novohispana. Cuatro casos del norte", en *Heterofonía*, vol. xviii (3), núm. 90, México, INBA, Conservatorio Nacional de Música, julio-septiembre, pp. 165-177.

_____, 1986, "Nadie se engaña si con fe baila... Entre lo santo y lo pecaminoso en el *Baile de San Gonzalo*, 1816", en Sergio Ortega (ed.), *De la santidad a la perversión. O de por qué no se cumplía la ley de Dios en la sociedad novohispana*, México, Grijalbo [Enlace/Historia], pp. 93-126.

_____, 1989, "Inquisición y bailes populares en la Nueva España ilustrada. Erotismo y cultura popular en el siglo xviii, 1760-1820", tesis de licenciatura en Humanidades (Historia), México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

_____, 1991, "Don Giovanni in Zacatecas: Love, Culture and Politics in Bourbon Mexico", tesis de maestría en Estudios latinoamericanos (Historia y literatura), University of Cambridge.

_____, 1994, "El arte de ver los sonidos. Las imágenes de la música en la Nueva España", en María del Consuelo Maquivar (coord.), *Tepozotlán y la Nueva España. Memoria del coloquio*, México, INAH, Museo Nacional del Virreinato, pp. 274-284.

_____, 1996, "Un paseo por la historia de la música popular mexicana", *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento cultural de *El Nacional*, nueva época, núm. 2, México, domingo 11 de febrero, pp. 2-4.

_____, 2003, "Occidentalización, mestizaje y 'guerra de los sonidos': hacia una historia de las músicas mestizas de México", en Steven Loza (ed.), *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*, Los Angeles, University of California, Los Angeles (UCLA), Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology (Selected Reports in Ethnomusicology, vol. xi), pp. 57-78.

Saldívar, Gabriel (colaboración de Elisa Osorio Bolio), 1934, *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, México, SEP, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 324 pp.

Stevenson, Robert, 1952, *Music in Mexico: a Historical Survey*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 300 pp.

———, 1968 (1976), *Music in Aztec Et Inca Territory*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 378 pp.

———, 1986, "La música en el México de los siglos XVI a XVIII" (cap. I), en Julio Estrada (ed.), *La música de México, I. Historia, Período virreinal (1530 a 1810)*, vol. 2, México, INAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 7-74.

Tanck de Estrada, Dorothy, 1999, "Las fiestas", en *Pueblos de indios y educación en el México colonial, 1750-1821*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, pp. 287-336.

Turrent, Lourdes, 1993, "Música, evangelización y conquista", en *La conquista musical de México*, México, FCE (Sección de obras de historia), pp. 113-185.

Vargas y Guzmán, don Juan Antonio de, 1986, *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo. Veracruz, 1776*, México, AGN, 3 vols.:

Vol. I: José Antonio Robles-Cahero y Juan José Escorza, *Estudio analítico*, XVI + 83 pp.

Vol. II: *Reproducción facsimilar*.

Vol. III: [Juan Antonio de Vargas y Guzmán], *Trece sonatas para guitarra y bajo continuo* (versión de J.A. Robles-Cahero y J.J. Escorza), XIV + 55 pp.

DISCOGRAFÍA

Chatham, 1999, *Sol y Sombra. Baroque Music of Latin America*, Chatham Baroque, Nueva York, Dorian Recordings, disco compacto: DOR-9063.

Chuchumbé, 1999, *¡Caramba niña! Chuchumbé: son jaracho*, México, Ars Flventis, Discos Alebrije, Culturas Populares-CONACULTA, disco compacto: ALCC1004/AFD1003.

Continuo, 2004, *Laberinto en la guitarra: el espíritu barroco del son jarocho*, Ensemble Continuo, México, Urtext-CONACULTA-FONCA-UNAM, disco compacto: UMA 2018.

Kapsberger, 2000, *Santiago de Murcia Codex*, Ensemble Kapsberger, director: Rolf Lislevand, París, Audivis, Astrée (Naive), disco compacto: E 8661.

O'Dette, Paul, 1998, *Jácaras! 18th Century Spanish Baroque Guitar Music of Santiago de Murcia*, Paul O'Dette (guitarra barroca), Andrew Lawrence-King (arpa y salterio), Pedro Estevan (percusión), Pat O'Brien y Steve Player (guitarras barrocas), Los Angeles, Cal., Harmonia Mundi USA, disco compacto: HMU 907212.

Palacios, Isabel, 2000, *Música del pasado de América*, vol. v: *Virreinato de Nueva España*, Camerata Renacentista de Caracas, directora: Isabel Palacios, Caracas, Venezuela, Fundación Camerata de Caracas, disco compacto: CC 1 107 07.

ANEXOS

ANEXO 1. EL "CHUCHUMBÉ"

AGN, Inquisición, vol. 1052, exp. 20, ff. 292-299r y 302-303.

"Veracruz, año de 1766. Denuncia de unas coplas que llaman del Chuchumbé, y unos rosarios y vestidos a la moda diabólica". (Nota de la Redacción: el documento original se reproduce en la sección Ecos de este Boletín.)

En la esquina está parado
un fraile de la Merced
con los hábitos alzados
enseñando el chuchumbé.

Que te pongas bien
que te pongas mal
el chuchumbé te he de soplar.
Esta vieja santuaría
que va y viene a San Francisco
toma el Padre, daça el Padre
y es el Padre de sus hijos.

De mi chuchumbé de mi cundabal
que te pongas bien que te voy aviar.

El demonio de la china
del barrio de la merced
y cómo se sarandiava
metiéndole el chuchumbé.

Que te pongas bien
que te pongas mal
el chuchumbé te he de soplar.

Eres Marta la piadosa
en cuanto a tu caridad
que no llega pelegrino
que socorrido no va.

Si vuestra merced quisiera
yo le mandara
el cachivache de verinduaga.

En la esquina hay puñaladas
ay Dios que será de mí
que aquellos tontos se matan
por esto que tengo aquí.

Si vuestra merced no quiere venir
conmigo
Señor Villalva le dará el castigo.
Animal furioso un Sapo
ligera una lagartija
y mas valiente es un papo
que se sopla esta-pija.

Si vuestra merced no quiere venir
conmigo
Señor Villalva le dará el castigo.
Y si no vienes de buena gana
te dará el premio Sr. Villalva.
Me casé con un soldado
lo hicieron cabo de escuadra
y todas las noches quiere
Su merced montar la guardia.

Sabe vuestra merced que,
sabe vuestra merced que

canta la Misa le han puesto
a vuestra merced.

Mi marido se fue al Puerto
por hacer burla de mí
el de fuerza a de volver
por lo que dejó aquí.

Que te pongas bien
que te pongas mal
con mi chuchumbé te he de aviar.

Y si no te aviare yo te aviaré
con lo que le cuelga a mi chuchumbé.

Qué te puede dar un fraile
por mucho amor que te tenga
un polvito de tabaco
y un responso cuando mueras.

El chuchumbé de las doncellas
ellas conmigo, y yo con ellas.

En la esquina está parado
el que me mantiene a mí
el que me paga la casa
y el que me da de vestir.
Y para alivio de las casadas
vivir en cueros, y amancebadas.

Estaba la muerte en cueros
sentada en un escritorio,
y Su Madre le decía
¿no tienes frío demonio?

Vente conmigo
vente conmigo
que soy soldado de los amarillos.

Por aquí pasó la Muerte
con su abuja y su dedal
preguntando de casa en casa:
¿hay trapos qué remendar?
Sabe vuestra merced que
sabe vuestra merced que,
la puta en cuaresma
le han puesto a vuestra merced.

Por aquí pasó la muerte
poniéndome mala cara
y yo cantando le dije
no te apures alcaparra.

Si vuestra merced quisiera y no se enojara
carga la jaula se le quedara.

Estaba la muerte en cueros
sentada en un taburete
en un lado estaba el pulque
y en el otro el aguardiente.
Sabe vuestra merced que,
sabe vuestra merced que
que me meto a gringo,
y me llevo a vuestra merced.
Cuando me parió mi Madre
me parió en un campanario
cuando vino la partera
me encontraron repicando.

Repique y repique le han puesto
a vuestra merced
si no se enoja se lo diré.
Cuando se fue mi marido
no me dejó qué comer
y yo lo busco mejor
bailando el chuchumbé.

Sabe vuestra merced que,
sabe vuestra merced que
meneadora de culo
le han puesto a vuestra merced.

Mi marido se murió
Dios en el cielo lo tiene
y lo tenga tan tenido
que acá, jamás, nunca vuelva.

Chuchumbé de mi cundaval
que te pongas bien que te voy aviar
que si no te aviare, yo te aviaré
con lo que le cuelga a mi chuchumbé.

El demonio del Jesuita
con el sombrero tan grande
me metía un surriago
tan grande como su padre,

Si vuestra merced quisiera,
y no se enojara
la fornicadorita se le quedara.

ANEXO 2. "LOS PANADEROS"

AGN, Inquisición, vol. 1178, exp. 2, ff. 24-36r.

"Celaya año de 1779. Expediente formado con motivo del canto y bayle, que llaman de los Panaderos".

El *Vayle de los Panaderos* que se usa hoy en día es:

Sale una muger cantando y
baylando desenvueltamente
con esta copla:

Esta sí que es Panadera
que no se sabe chiquear
Que salga su compañero
y la venga a acompañar.

Sale un hombre baylando, y canta

Este sí que es Panadero
que no se sabe chiquear
y si usted le da un besito
comenzará à trabajar.

Estos dos siguen baylando con
todos los que fueren saliendo.

Salen otro hombre, y muger.
Y canta la muger:

Esta sí que es Panadera
que no se sabe chiquear
quitese usted los calsones
que me quiero festejar.

Cantá el hombre

Este sí que es panadero
que no se sabe chiquear
lebante usted mas las faldas
que me quiero festejar.

Siguen baylando los cuatro.

Salen otros dos, hembra y macho;
Canta la hembra
(que no lo hiciera una bestia
y sí los judios)

Este sí Etc.
que no se Etc.
haga usted un Crucifijo
que me quiero festejar.

Canta el macho (que sólo los hereges):

Este sí Etc.
Que no se Etc.
haga usted una dolorosa
que me quiero festejar.

Salen otros dos como va dicho. Y siguiendo el mismo son, canto, y estribillo. Mezclando con la Soledad de Nuestra Señora, y otros Santos; Perros, Guajolotes, lagartijas etc.

estaban saliendo cuantos concurren a el fandango, pero acompañado siempre hombre y muger, y quedándose en el puesto que les toca, bayfan y cantan, formando al fin, Porterías de Monjas, Baratillos, fandangos y todo comercio, y comunicación de hombres, y mugeres hasta que no queda Grande, ni chico, y quanta mezcla hay sea la que fuere que no salga, a hacer algo. Y lo mas de mi sentimiento es, que no se haya puesto remedio, por los principales, y casas especiales de esta Ciudad en donde se dio principio, por un Demonio (que ya se fue) en forma de Muger que vino de Valladolid y dejó esta mala semilla sembrada. Estoy bastante de personas de mi confianza, bien informado, y cierto de que asi como explico, se usa dicho bayle (aunque yo no lo he visto). Pero lo declaro, para que se remedie a honra, y Gloria de Dios Nuestro Señor, de su Santísima Madre y de Pecadores, y su total remedio.

* Investigador del CENIDIM (INBA).

