



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA**

**“CANTOS Y BAILES POPULARES PERSEGUIDOS
POR LA INQUISICIÓN NOVOHISPANA
EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII E INICIOS DEL
SIGLO XIX”**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA
PRESENTA

MA. ISABEL ROJAS LÓPEZ

ASESOR: DR. ANTONIO RUBIAL GARCÍA



México, D.F.

2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco profundamente a la Universidad Nacional Autónoma de México por la oportunidad que me brindó de formarme como profesional en sus aulas. Por su alto nivel académico y por su espíritu, es un orgullo formar parte de la comunidad universitaria.

Agradezco al Dr. Antonio Rubial, por aceptar dirigir este trabajo y por el valioso tiempo que le dedicó. Por ser un catedrático excepcional y un modelo a seguir como historiador.

A cada uno de los integrantes del sínodo: Dr. Sergio Ortega Noriega, Dr. Felipe Castro Gutiérrez, Dr. Antonio García de León Griego, Dra. Marcela Corvera Poiré. Gracias por todas sus observaciones y comentarios.

A todos los catedráticos del Colegio de Historia que me abrieron las puertas al conocimiento histórico.

A mi padre, por enseñarme el valor de la responsabilidad y el trabajo.

A mi madre, por enseñarme el amor a los libros y al conocimiento.

A mis hermanos, por cuidarme, apoyarme y aconsejarme.

A mis sobrinos, por devolverme mi infancia cada día.

A Karina y Nicolás, por escucharme, compartir mis sueños e inspirarme.

A mis compañeros del Colegio Fray García de Cisneros, por ser mi segunda familia.

A mis alumnos, por las lecciones de cada día.

“Ser inconforme es mejor que ser idiota”

ÍNDICE

	<i>Pág.</i>
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I. LA MÚSICA EN LA NUEVA ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XVIII	11
A. La música popular en la Nueva España	11
B. La música y las autoridades	12
C. Temática de la música popular colonial	14
D. Géneros musicales en boga en la Nueva España durante el siglo XVIII.	
1. La contradanza	15
2. El vals	16
3. Seguidillas	17
4. El son	17
5. El jarabe	18
6. El huapango	19
CAPÍTULO II. COPLAS Y BAILES PROHIBIDOS POR LA INQUISICIÓN	21
A. Antecedentes: el siglo XVII.	
1. El tumteleche	21
2. El puerto rico chiqueador	23
3. El catiteo	23
B. Auge: el siglo XVIII.	
1. El baile de la maroma	25
2. La zarabandilla	27
3. El jarro	28
4. Pan de manteca	28
5. Temascal(es)	44
6. La bamba	45
7. El chuchumbé	45
8. Saranguandingo	64
9. El animal	67
10. La cosecha	68
11. El vecumpé, el cha y Me pica la hormiga	71
12. Totochí y Juégate con candela	71
13. Pan de jarabe	72
14. Canto del peyote	79

15.	La maturranga	81
16.	Los panaderos	82
17.	Sacamandú	87
18.	Seguidillas o bolera	88
19.	La llorona, el rubí, la manta, las lanchas, el zape y la poblanita.	99
20.	El volador	99
21.	Las bendiciones	99
22.	Una vieja se sentó...	102
23.	El mambrú	102
24.	Mandamientos ilustrados y Mandamientos glosados	122
25.	Padre Nuestro glosado	133
26.	Garbanzos, perejiles, chimizclanes, lloviznita, paterita, melorico, catacumbas, bergantín, suá y fandango.	140
27.	El viaje del arriero	140
28.	El cuando	143
C. Fin de la colonia: el siglo XIX.		
1.	Jarabe gatuno	143
2.	Caña o cañita	152
3.	Torito	152
4.	La Juana	154
5.	Pan pirulo	155
6.	Contra “la sargenta”	156
7.	El bonete	156
8.	Cristo del desmayo	157
9.	La balsa (vals)	158
10.	Olé, sorongo y boleras	163
11.	El cristo pacífico y el jarabe dormido	164
12.	El sapo, el gallinero y el abuelo	164
CONCLUSIONES		166
ANEXOS		173
FUENTES CONSULTADAS		182

INTRODUCCIÓN

El estudio de la cultura en la época colonial no debe limitarse solamente a las expresiones emanadas desde las clases altas, es decir, a la cultura oficial, pues más allá del discurso oficial, subyacen numerosas expresiones culturales que divergen, e incluso se oponen, a la ideología oficial. Por eso, a lo largo de esta investigación, pretendo describir la manera en que las clases bajas reinterpretaron la cultura oficial, generando expresiones culturales particulares, así como analizar los elementos de estas expresiones que la cultura oficial rechazó e intentó perseguir.

Este trabajo tiene como objetivo inicial describir uno de los aspectos más interesantes de la cultura popular: las diversiones. Dado que se trata de un tema muy amplio, he limitado la investigación a una de las formas de diversión más popular durante la época colonial: los cantos y los bailes, enfocándome especialmente en aquellos que, ya sea por su letra o por el tipo de movimientos con que se bailaban, fueron perseguidos por la Inquisición.

He elegido el siglo XVIII para iniciar el análisis de este fenómeno, porque es precisamente en la segunda mitad de ese siglo cuando proliferan las denuncias sobre bailes populares, existiendo sólo tres casos de bailes prohibidos en el siglo XVII. Finalizo el estudio en las dos primeras décadas del siglo XIX, obviamente tomando como parámetro el movimiento de independencia.

Parto del supuesto de que la proliferación de procesos inquisitoriales relacionados con bailes y cantos populares en la segunda mitad del siglo XVIII constituye un reflejo de la crisis que comenzaba a gestarse al interior del sistema colonial. La multiplicación de las denuncias era una muestra del malestar social latente y de la incapacidad de las autoridades para mantener el orden.

Los cantos y bailes populares son una muestra de la rebeldía constante de la población sometida. Sus diversiones fueron el vehículo para expresar su propia visión de la cultura oficial, criticarla, burlarla e incluso negarla. A pesar de las prohibiciones, este tipo de expresiones, calificadas como “vulgares” fueron compartidas también por las clases altas.

Al momento de iniciar este trabajo había básicamente tres trabajos sobre el tema. El primero es un capítulo de la Obra de Pablo González Casanova, “La Literatura Perseguida en la Crisis de la Colonia” (1986) que describe la proliferación de bailes profanos hacia la segunda mitad del siglo XVIII, aunque sólo profundiza en uno de ellos (*el chuchumbé*); mientras que otros bailes sólo se mencionan por sus nombres. El segundo trabajo es la Obra de Gabriel Saldívar “Historia de la Música en México” (1987), que enuncia algunas de estas canciones populares, en el marco de la descripción que hace de la música colonial en general. Finalmente en 1989, Antonio Robles Cahero realizó una tesis para la Universidad Autónoma Metropolitana titulada “Inquisición y Bailes populares en la Nueva España Ilustrada: Erotismo y Cultura Popular en el Siglo XVIII”, donde aborda específicamente el tema de los bailes prohibidos por la Inquisición, aunque el análisis que hace es básicamente cuantitativo, sin profundizar demasiado en sus conclusiones.

Durante el tiempo que desarrollé esta investigación, se han publicado también varios trabajos que abordan el tema desde diferentes perspectivas, muy valiosos todos ellos, han enriquecido el análisis del problema. No obstante, la aportación de esta investigación es la de reunir en un solo texto todos los casos de bailes y coplas perseguidas, proporcionando una visión en conjunto del fenómeno y el análisis profundo de su significación.

Para realizar esta investigación comencé con una revisión bibliográfica sobre el tema en general: la música, el baile, las diversiones. Posteriormente profundicé en el tema realizando una revisión exhaustiva de los índices del Archivo General de la Nación

para localizar todos los documentos referentes a bailes y cantos prohibidos, siendo el ramo Inquisición, el más prolífico.

El trabajo se divide en dos capítulos, en el primero analizo los aspectos generales de la música en la Nueva España durante el siglo XVIII, destacando la música popular, la actitud que las autoridades novohispanas tomaron frente a ella y los temas y géneros más comunes. En el capítulo II describo los bailes que fueron prohibidos por la Inquisición, ordenados cronológicamente, de acuerdo a la fecha de su primera mención en los documentos inquisitoriales y divididos en tres subcapítulos: los antecedentes, comprendido por tres bailes que se denunciaron en el siglo XVII; la época de auge durante el siglo XVIII, con un total de cuarenta y cinco bailes distintos; y el fin de la época colonial en las dos primeras décadas del siglo XIX, con quince bailes más.

Los apartados se dividen por el nombre de los bailes y describo, también en orden cronológico, los diferentes procesos sobre cada uno. En total se mencionan sesenta y tres bailes diferentes, aunque no todos con la misma extensión, pues de algunos de ellos no conocemos mas que el nombre. Decidí incluir los tres casos que conocemos del siglo XVII, a pesar de que no corresponden a los límites temporales de esta investigación, con la finalidad de que sirvan como punto de comparación entre la época de su proliferación y los años que antecieron al surgimiento de este fenómeno.

Uno de los rumbos que orientó mis preguntas iniciales sobre este tema fue el concepto de ideología. Usualmente aceptamos el término ideología, como el conjunto de ideas imperantes en una época y en una sociedad; de acuerdo a esta concepción, estas ideas imperantes rigen la conducta de los individuos y guían su comportamiento, ¿Por qué, entonces, encontramos estas expresiones populares tan contradictorias a la cultura oficial? ¿Por qué si la religión imperante era la católica encontramos en la época colonial estos cantos profanos, satíricos y llenos de sensualidad?

De acuerdo a Marx, la ideología no es la suma de las ideas de una sociedad, sino solamente las ideas de la clase dominante, que son difundidas al resto de los grupos sociales para mantener la cohesión social. En el caso del fenómeno que nos ocupa podríamos aplicar el concepto marxista en toda su extensión: esta idea de la sociedad colonial como una sociedad dedicada al cultivo de las virtudes cristianas no sería sino una “falsa representación” de la realidad. Las autoridades novohispanas trataron de inculcar a la población los ideales cristianos, como una manera de mantener el orden; sin embargo, no tuvieron mucho éxito. La población asimiló la cultura oficial, difundida “desde arriba”, de maneras muy peculiares, mezclándola con elementos indígenas y africanos, cuyas expresiones son precisamente el tema de esta investigación.

Estudiar las diversiones populares nos proporciona una idea más precisa de los valores, representaciones, creencias e ideología de la población novohispana. De estas expresiones podríamos obtener también un análisis de las expresiones culturales de la élite.

El marco teórico en el que se inserta esta investigación se encuentran cerca de la llamada *Historia de las Mentalidades*, pues intenta analizar y describir la mentalidad de las clases bajas, es decir, su forma particular de pensar y sentir el mundo, reflejada en sus canciones; la manera en que las clases bajas percibían la ideología oficial; la forma en que reinterpretaron esta ideología y el discurso presente en las letras de sus canciones, donde expresaron parte de su visión del mundo. Al mismo tiempo, el desafío a las normas, nos indica su actitud frente al orden establecido.

Esta investigación pretende describir la representación mental que estos individuos tenían de la sociedad en la que vivían, siendo ésta la imagen que guiaría su conducta y que nos podría arrojar cierta luz sobre la inconformidad que permaneció latente durante trescientos años, para finalmente desbordarse hacia 1810.

Este trabajo ofrece entonces un fragmento de la vida cotidiana en la época colonial como una forma de acercarse a la realidad de este momento histórico. Nuestro conocimiento de la sociedad colonial no estaría completo si solo incluimos los acontecimientos militares, políticos o económicos, hace falta conocer también más de cerca su vida diaria.

Finalmente, una de las raíces más importantes de la cultura mexicana es la música. A través del estudio de la música popular novohispana podemos asistir a la formación de la música mexicana, a su enriquecimiento a partir de diversas influencias y a la consolidación de estilos y ritmos que han llegado hasta nuestros días como parte del folclore y la cultura popular.

De esta manera, con este trabajo busco aportar una mirada distinta a este periodo tan fascinante de la Historia de México; iniciaremos un recorrido por aquellas vecindades para revivir una pequeña reunión en el cuarto de una mujer sola; asistiremos a las reuniones clandestinas de un grupo de cigarreros que se fingían frailes, compartiremos con un grupo de monjas una tarde disipada con un joven acompañante y miraremos los miedos de los sacerdotes y frailes, impotentes para influir en el comportamiento de sus feligreses. Los retazos de la vida colonial que se describen, constituyen un espejo más para mirarnos a nosotros mismos, contemplar el reflejo y concluir que, a dos siglos de distancia, la vida privada de estos hombres y mujeres late en nuestra propia sangre al compás de sus ritmos musicales.

CAPÍTULO I. LA MÚSICA EN LA NUEVA ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XVIII

En este primer capítulo abordaré los aspectos generales de la música popular en la Nueva España, analizando la postura de las autoridades hacia este tipo de expresión cultural de las masas, así como los temas más recurrentes que se trataron en ella. Además realizaré una breve descripción de los géneros musicales más populares en la sociedad novohispana hacia el siglo XVIII, refiriendo los orígenes y características más sobresalientes de la contradanza, el vals, las seguidillas, los sones, el jarabe y el huapango. Dada la complejidad y extensión del tema, y los alcances limitados de este trabajo, este capítulo no pretende sino proporcionar un panorama general que sirva de preludio a la descripción de los cantos y bailes prohibidos, expuesta en el segundo capítulo.

A. LA MÚSICA POPULAR EN LA NUEVA ESPAÑA

La música europea llegó a territorio americano junto con los conquistadores. El propio Hernán Cortés describió en su quinta Carta de Relación su encuentro con el Señor de Taiza, en el que ordenó se acompañara la misa con música de chirimías y sacabuches.¹ Consumada la conquista, los primeros colonos se encargaron de propagar la música popular de sus tierras de origen, cantando y bailando en los festejos, acompañados de arpa y vihuela.² Más tarde, fueron las propias autoridades españolas quienes propagaron el gusto musical.

En 1527, a tan solo seis años de haberse consumado la conquista de México-Tenochtitlán, fray Pedro de Gante fundó la primera escuela de música para indígenas; en ella, se enseñaba a los muchachos indígenas a tocar y construir diversos instrumentos musicales de origen europeo: la chirimía, la guitarra, las vihuelas de arco, bajones, arpas, salterios, laúdes, orlos, pífanos, sacabuches,

¹ Hernán Cortés, *Cartas de Relación*, México, Editorial Porrúa, 1983, p. 242

² Electra Mompradé y Tonatiuh Gutiérrez, *Historia General del Arte Mexicano. Danza y Bailes Populares*. México, Editorial Hermes, 1976, p. 42

cometas, panderos e inclusive órganos. La difusión de este arte fue promovida por los religiosos, quienes auspiciaron la formación de coros y orquestas para cada iglesia y adiestraron a los indígenas, quienes comenzaron a componer sus propios motetes y misas. Cuando a los españoles les pareció peligrosa la educación de los indígenas, cerraron las escuelas, pero para entonces los indios habían llevado las nociones musicales aprendidas a sus pueblos de origen y la guitarra se convirtió en el instrumento más popular de la Colonia.³

De este modo, desde épocas muy tempranas, la población se apropió de diversos elementos culturales traídos de España, imprimiéndoles su propio estilo, y reinterpretándolos de acuerdo a su modo de ver y vivir el mundo. De un conjunto de danzas europeas originales, como las gallardas, pasacalles, seguidillas, zarabandas, valonas, malagueñas, jotas y fandangos, y su mezcla con elementos indígenas y africanos, derivan los bailes populares mexicanos de carácter mestizo, como sones, jarabes, huapangos y jaranas.⁴

La música y el baile fueron dos elementos constantes en las diversiones novohispanas, puesto que se encontraban al alcance de todos, sin importar su condición económica y social. Estuvieron presentes en todas las celebraciones, como matrimonios, bautizos y fiestas religiosas. Cualquier acontecimiento podía convertirse en el pretexto ideal para escuchar música, bailar y embriagarse y, aún las ocasiones más tristes como el llevar los Santos Óleos a los moribundos, eran acompañadas por una pequeña orquesta de contrabajos, violines y guitarras.⁵

B. LA MÚSICA Y LAS AUTORIDADES

La música y el baile constituían una fuente de esparcimiento para las clases bajas, un medio para desahogar las emociones reprimidas por una cultura oficial que les imponía rígidas normas morales y religiosas. En este sentido, las autoridades consideraron la música como un elemento peligroso, que invitaba al relajamiento y la

³ *Ídem*

⁴ *Ibid.*, p. 42

⁵ Samuel Martí, "Música Colonial Profana" en *Cuadernos Americanos*, primer bimestre, 1970, p.105

subversión. Por ello, la música popular fue calificada como “soplo del diablo”, “mancillador de almas inocentes”, “pasaporte seguro al infierno” y “perdedor seguro del alma”. Sin embargo, esta asociación de la música con el mal, fue matizada cuando se trataba de bailes que se ajustaban a las normas de las autoridades, o cuando éstos eran practicados por “gente decente”, es decir, por las clases altas, en cuyo caso eran considerados como honestos.⁶

A pesar de las reiteradas condenas de la Iglesia, el gusto por la música popular fue compartido de manera velada por las propias autoridades, tanto civiles, como religiosas, quienes asistían a fiestas y bailes populares. Esta conducta provocó la emisión de prohibiciones respecto a su participación. Lo anterior nos indica que la preocupación de las autoridades no era tanto el baile o la música, sino la ocasión que ambos daban a la plebe para reunirse y expresarse, cometer desórdenes o contravenir las normas establecidas por las cúpulas. Lo anterior produjo un estado de tensión constante entre las autoridades y las masas, por el temor de aquéllas a una rebelión por parte de la población que numéricamente las rebasaba y su preocupación por mantener el orden y la estabilidad del régimen. En este contexto, podemos decir que la música popular constituyó una preocupación constante, pues podía convertirse en el vehículo de la subversión del orden establecido.

No obstante, los bailes populares no fueron castigados con la dureza que el Santo Oficio utilizó para otros delitos mayores. A pesar de que fueron constantemente prohibidos y en muchas ocasiones perseguidos, no se tomaron acciones contundentes para eliminarlos. Las denuncias son numerosas, pero son pocos los casos a los que se les dio seguimiento hasta llegar a un castigo, y aún en estos casos, los castigos aplicados fueron bastante leves, limitándose a simples regaños y amonestaciones o pequeñas penitencias en el peor de los casos.⁷ Aunque en los documentos oficiales se amenazara siempre con la pena máxima, las autoridades estaban conscientes de la imposibilidad de erradicarlos, pues apenas se prohibía uno, surgían otros nuevos, o variaciones del mismo, que hacían imposible su

⁶ Ángel López Cantos, *Juegos, Fiestas y Diversiones en la América Española*, Madrid, editorial Mapfre, 1992, pp. 73-77

⁷ Véanse las tablas incluidas en los anexos al final de este trabajo, donde se resumen los casos analizados y se señala en cuáles de ellos se ordenó un castigo.

identificación y castigo. Además las autoridades debieron saber que su desaparición ocasionaría un descontento mayor, quizá difícil de controlar y los toleraron veladamente, permitiendo su subsistencia en la clandestinidad, a condición de que no sobrepasaran estos límites. Esta tolerancia se pone de manifiesto también cuando algunas autoridades expresan la posibilidad de que los bailes prohibidos, pudieran ser considerados como “honestos”, dependiendo del modo de bailarlos. La tibieza de las autoridades para castigar este tipo de delitos, ocasionó que las amenazas no fueran tomadas en serio por la población, pues aun cuando estaban plenamente conscientes de las penas con las que se les castigaría, los seguían practicando, llegando inclusive a reclamar a quienes les reconvenían, su derecho a divertirse por estos medios.⁸

C. TEMÁTICA DE LA MÚSICA POPULAR COLONIAL

Los temas que abordan las coplas que acompañaban a la música popular versan sobre tres temas centrales: la crítica política, la sátira religiosa y la sexualidad explícita. La música popular se convierte de este modo en un medio de expresión para los temas que en otros ámbitos eran considerados como tabú, pues en sus canciones el pueblo podía expresar lo que en la vida social se encontraba prohibido. En las letras de estas canciones el pueblo expresó su inconformidad con la corrupción de los gobernantes y el libertinaje de los clérigos, vulneró la sacralidad de ciertas imágenes al colocarlas en situaciones jocosas y expresó los deseos sexuales que todos ocultaban. Además de las letras, la música iba acompañada con movimientos atrevidos que se ejecutaban en medio del desenfreno, de la alegría y la bebida, sin ninguna restricción.

De este modo, los cantos y bailes populares constituyen una rica fuente que nos permite penetrar en el pensamiento de los grupos subalternos. Son estas expresiones culturales producidas al interior de los grupos las que nos revelan lo que Scott llama “el discurso oculto”, en el que las clases bajas expresaron su verdadera

⁸ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1410, s/e, f. 73

visión del mundo. En una sociedad en la que no se permitía disentir, las críticas se volcaron en estas composiciones que circulaban en la clandestinidad y que, protegidas bajo el anonimato, se convirtieron en una forma cotidiana de resistencia.⁹

D. GÉNEROS MUSICALES EN BOGA EN LA NUEVA ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XVIII

1. La contradanza

La contradanza es de procedencia inglesa, su nombre original *country dance* nos indica que se trata de un baile de origen campirano. Surgió hacia finales del siglo XVI como un baile popular que fue más tarde acogido por los estratos altos por ser una danza coral mixta, es decir, que se ejecuta en grupos, al contrario de las danzas de pareja que predominaban entonces en las cortes europeas. La sencillez de sus movimientos la hizo asequible para un gran número de personas deseosas de divertirse, a pesar de que no tuviesen grandes facultades de bailarines. Estas características permitieron su propagación, de modo que hacia mediados del siglo XVII, había sido ya adoptada por la alta sociedad, a pesar de la condena de los maestros de baile que la despreciaban por la facilidad con que se aprendía y por su origen rústico.¹⁰

A finales del siglo XVII y principios del XVIII, la contradanza llegó a España, a través de Francia, siendo practicada inicialmente en espectáculos teatrales. Hacia 1729, el *Diccionario de la Real Academia* indicaba que se bailaba entre seis, ocho o más personas, formando diferentes figuras y movimientos. Finalmente, de la península Ibérica, la contradanza pasó a la Nueva España, donde tenemos noticias de ella a partir de 1775, año en que se le anunciaba como atracción en el Coliseo de la Ciudad de México, junto con otros sones *del país*, como *La Cosecha*, *La Bamba* y *El*

9 Véase James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, Tr. Jorge Aguilar Mora, México, Ediciones Era, 2004, 314 pp.

¹⁰ Gabriel Saldívar, *Historia de la Música en México*, México, SEP-Gemika, 1987, p. 254

Totochí, además de los tradicionales *minué* y *fandango*.¹¹ Es en esta época (finales del siglo XVIII) cuando la contradanza alcanzó su máxima popularidad, siendo común su presencia en algunos géneros escénicos, como la ópera y el ballet. Finalmente, durante el siglo XIX siguió gozando de gran popularidad en la Nueva España, dando origen después, a otros bailes nuevos.

2. El vals

El vals se clasifica dentro de las danzas de pareja y de las llamadas *danzas de giro*, como lo indica su propio nombre en alemán *walzen* (girar). Su origen es popular y se localiza probablemente en los pueblos alpinos alemanes y los barrios pobres austriacos en los albores del siglo XVI, desde donde se fue popularizando, sobre todo en los bailes de bodas. Durante mucho tiempo fue considerado como un baile indecente, debido a su origen popular, a la mezcla de besos y abrazos entre las parejas al bailar, a la rapidez de sus movimientos y a sus numerosos giros. Por estas razones las autoridades trataron de erradicarlo mediante decretos y sermones eclesiásticos.¹²

Pero a pesar de su origen humilde y de la controversia que levantó, el vals se fue propagando rápidamente en los bailes de la Corte, primero en Alemania, y más tarde por toda Europa. En medio de críticas y escándalo llegó a Francia y España en el último tercio del siglo XVIII, y hacia 1812 a Inglaterra. A pesar del rechazo de los sectores más conservadores, las nuevas generaciones lo aceptaron con entusiasmo, y la sociedad burguesa lo adoptó como el baile representativo de la nueva sociedad ilustrada pues simbolizaba el rechazo a la rigidez de la cultura cortesana.¹³ Una vez llegado a España, la propagación del vals al continente americano fue sencilla, en donde aparece hacia 1808 en Lima y San Salvador (con el nombre de *Balsa*) y en Nueva España en 1815, despertando una reacción similar a la provocada en Europa

¹¹ Extraído de un manuscrito del Museo Nacional de Historia, Etnografía y Arqueología, Ramo Casa de Comedias del Hospital Real de Naturales titulado “Defensa que hace el censor de las Obras del Coliseo sobre cierto Baile”, Exp. 1, 1775 citado por Gabriel Saldívar, *Op. cit.*, pp. 309-310

¹² José A. Robles Cahero, *Inquisición y Bailes Populares en la Nueva España Ilustrada*, México, UAM, 1989, pp. 48-49

¹³ *Ibíd.*, pp. 50-51

por sus movimientos extrovertidos y su franca expresión de la pasión romántica,¹⁴ motivos por los que las autoridades trataron de erradicarlo.

3. Seguidillas

Las seguidillas son un baile popular español, originario de la región de La Mancha, característico por sus letras y movimientos atrevidos y que suele acompañarse con castañuelas y guitarras. Sabemos que se bailaba y cantaba desde el siglo XVI, como se observa en algunas partes de *El Quijote* de Cervantes. Más tarde, formó parte esencial en los sainetes y tonadillas del siglo XVIII y posteriormente, de las zarzuelas. Las seguidillas tienen diversas variantes, entre las cuales destacan las *manchegas*, originarias de La Mancha y con un ritmo muy vivo; las *boleras*, las *murcianas*, las *sevillanas*, las *gitanas* (también llamadas *payeras*) y las *siguiriyas*, de carácter sentimental y movimientos más lentos. En relación con el texto, las seguidillas constan de estrofas de cuatro versos alternativos de siete y cinco sílabas, seguidas de estribillos de tres versos de cinco sílabas el primero y tercero y de siete el segundo.¹⁵ Al pasar a la Nueva España, las seguidillas fueron adoptadas por el pueblo, sufriendo algunas modificaciones y dando lugar a varios tipos de sones, como los jarabes.¹⁶ Sobre algunas seguidillas en particular abundaremos más adelante, pues conocemos algunos fragmentos de la letra que se cantaba al bailarlas.

4. El son

En el siglo XVI se cantaban en la Nueva España algunas canciones con coplas de corte picaresco, derivadas probablemente del cantar español, que despectivamente eran llamadas “letrillas”, “coplas” o “coplillas”. Según Gabriel Saldívar, estas “letrillas” son el antecedente inmediato de los sones, nombre que no surgió sino hasta el siglo XVIII, para referirse a toda clase de cantos y bailes populares, producto de la mezcla de elementos africanos, indígenas y españoles.¹⁷ La palabra *son* aplicada a la música, al parecer fue utilizada oficialmente por primera vez en el año de 1766, en la

¹⁴ AGN, Ramo Inquisición, vol.1449, s/e, ff. 187-188

¹⁵ “Seguidillas” en *Enciclopedia Microsoft Encarta*, Washington, Microsoft Corporation, 2001.

¹⁶ Electra Mompradé, *Op. cit.*, p. 42

¹⁷ Gabriel Saldívar, *Op.cit.*, p. 298

prohibición del son *el chuchumbé*, baile al que me referiré más adelante, y que fue seguido de una gran cantidad de coplas irreverentes, todas ellas denominadas sones. Se denominaba *sones de la tierra* a los sones que se producían en Nueva España, para distinguirlos de los que se generaban en otras partes del Imperio Español.¹⁸

Los sones generalmente eran interpretados en fiestas populares, coloquios y funciones de teatro, aunque también se llegaron a escuchar en algunas ocasiones más solemnes como las posadas o misas de aguinaldo, y aun se dieron casos en que estos sones lascivos se escucharon en plena misa.¹⁹ Las coplas de los sones casi nunca son fijas, sino que pueden ser acomodadas en un orden distinto cada vez que se interpretan, se pueden interpretar versos correspondientes originalmente a otros títulos o simplemente improvisarlas en el momento, bajo la única condición de que se adecuen al esquema de la estructura métrica; de lo anterior resulta que sea prácticamente imposible recuperar la versión original de un son, pues en cada una de sus versiones ha sufrido modificaciones. Los sones no se aprenden palabra por palabra, sino por fórmulas métricas lo cual complicó enormemente a las autoridades la identificación de las composiciones para su prohibición.²⁰

Con el paso del tiempo, las canciones que originalmente eran denominadas con el término genérico de *sones*, fueron tomando diferentes nombres, de acuerdo a la región en que se originaron y a otras características particulares, surgiendo entonces el *jarabe*, el *huapango* o la *jarana*, entre otros.²¹

5. El jarabe²²

¹⁸ Ana E. Santos, *Los sones de la tierra en la Nueva España del siglo XVIII*, Tesis de Licenciatura en Historia, México, UNAM/FFyL, 2003, p. 25

¹⁹ Electra Mompradé, *Op. cit.*, p. 43

²⁰ Ana E. Santos, *Op. cit.*, p. 66 y James Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, México, Ediciones Era, 2004, p. 67

²¹ Electra Mompradé, *Op. cit.*, p. 43

²² De acuerdo a Mendoza y a Aguirre Tinoco, el término “jarabe” se deriva de la palabra árabe *xarab* que se refiere a una bebida a base de azúcar y esencias y que se utilizaba también para describir a una bebida que se consumía en las fiestas hecha de esencias, azúcar y aguardiente de caña. Estaría además relacionada con el *charape* de Michoacán, que es una bebida hecha con piloncillo. Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, México, IIE, 1956. p. 72 y Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, México, Premia editora-SEP, 1983, p. 76.

El jarabe es un tipo de son que se baila en parejas separadas y consiste en una especie de zapateado en el que abundan los taconeos y los giros. Su origen es una mezcla de varios bailes españoles (jota, zapateado español, jarabe gitano, seguidillas) y la música indígena.²³ Este sincretismo originario del jarabe es evidente en el caso de uno de los jarabes más conocidos, *El tapatío*, que guarda grandes similitudes, tanto con una danza prehispánica (la *danza del guajolote* practicada por los huicholes) como con la versión española de la misma (la *pavana*), ya que la base de estos tres bailes es la imitación de los movimientos del guajolote al cortejar a la hembra.²⁴ Los primeros jarabes mexicanos comenzaban con una introducción instrumental en la que los bailarines escogían a su pareja, la invitaban a bailar y comenzaban el cortejo, al tiempo que insinuaban los primeros pasos del baile; seguían con una copla, cuyo tema daba su nombre al jarabe y finalizaban con un estribillo relacionado con la copla, que se repetía varias veces. Con el paso del tiempo se le agregó, entre la copla y el estribillo, un vivo zapateado, que permitía a los bailarines hacer gala de su habilidad y un descanso para reponer las energías, continuar con el galanteo y proseguir después bailando.²⁵

El jarabe llegó a la Nueva España en el siglo XVIII y a partir de entonces se extendió de manera notable hasta llegar a considerarse el baile típico por excelencia de nuestro país. Hacia fines del siglo XVIII, el jarabe había ya tomado su forma y características propias, siendo practicado fundamentalmente en las regiones de Jalisco y Michoacán. Los jarabes más famosos en esa época eran: el *pan de manteca*, *las bendiciones*, el *pan de jarabe*, el *jarabe gatuno*, *la lloviznita* y otros que, por sus letras burlescas y de doble sentido, fueron objeto de persecución en varias ocasiones.²⁶

6. El huapango

²³ Se considera que originalmente venía de España, dónde se caracterizó por ser una degeneración licenciosa de la seguidilla, pero una vez en México se le dio la denominación de jarabe a una gran variedad de sones que compartían elementos del baile. Ana E. Santos, *Op. cit.*, p. 43

²⁴ Electra Mompradé, *Op. cit.*, p. 41 y Gabriel Saldívar, *Op. cit.*, p. 333-334

²⁵ *Idem*

²⁶ *Ibíd.*, pp. 43-44

Aunque etimológicamente se llamarían huapangos todos los bailes sobre tarimas (cuauhpanco significa “sobre el tablado”), en realidad el huapango es un baile que se circunscribe a un área localizada en la costa norte del Golfo de México (Veracruz y Tamaulipas), la Huasteca (Veracruz, Tamaulipas, Hidalgo y San Luis Potosí) y la Sierra de Huauchinango, en Puebla. Se trata de una gran variedad de sones, que tienen como raíz los boleros, seguidillas y fandangos españoles, mezclados con los ritmos autóctonos y afro-antillanos.²⁷ El Huapango se baila por parejas sobre un tablado de madera, con un taconeo muy variado y que exige gran libertad de improvisación. Su ritmo es cadencioso y se combina con acompañamiento de arpa, jarana y a veces violines y guitarras.²⁸

²⁷ *Ídem*

²⁸ Gabriel Saldívar, *Op. cit.*, p. 353

CAPÍTULO II. COPLAS Y BAILES PROHIBIDOS POR LA INQUISICION

En este segundo capítulo describiré cada uno de los bailes perseguidos por la Inquisición, presentándolos en orden cronológico, de acuerdo a la primera fecha en que son mencionados en los documentos inquisitoriales; y divididos en tres subcapítulos, de acuerdo al siglo en que aparecieron. La descripción de cada baile consiste básicamente en la reconstrucción de cada uno de los casos en los que se le menciona, enfatizando los datos que los personajes implicados proporcionan del baile en cuestión. Este capítulo contiene un total de sesenta y tres bailes diferentes, algunos de ellos, como el *chuchumbé* o el *pan de manteca*, abundantes en datos, mientras que de algunos otros solo conocemos su nombre.

A. ANTECEDENTES: EL SIGLO XVII

1. El *tumteleche*

El *tumteleche* es el baile perseguido más antiguo del que tenemos referencia en los archivos inquisitoriales. En 1623 se abre un expediente en San Bartolomé Mazatenango (Guatemala), para investigar sobre este baile que era practicado por los indios de la Sierra de Guatemala. Podríamos colocar al *tumteleche* en una categoría aparte del resto de los bailes analizados en este trabajo, pues no se trata de una interpretación popular de la cultura oficial, sino de una manifestación cultural prehispánica que trató de sobrevivir a la imposición cultural española, sin embargo, lo presentamos por la información que proporciona sobre las preocupaciones de las autoridades respecto a los bailes.

El *tumteleche* fue prohibido por la Iglesia desde los primeros años del siglo XVII (hacia 1606), pues se consideró que era una remembranza de los sacrificios que los naturales ofrendaban a sus dioses y, según el comisario del Santo Oficio que lo investigó, la representación era tan vívida que “sólo les faltaba matar y sacar el

corazón al hombre que allí traen bailando”.¹ No obstante, a decir del informante de la Inquisición, muchos religiosos no habían puesto demasiada atención a su prohibición debido a que no entendían la naturaleza del baile. Los indios tenían gran afición por practicarlo y, a pesar de la prohibición, hacían todo lo posible para que los ministros de la Iglesia les dieran licencia para bailarlo, especialmente durante las festividades de los santos patronos de sus pueblos. El *tumteleche* fue bailado, en varias ocasiones con el consentimiento de los párrocos, en regiones como San Martín Zapotitlán, Zamayaque, San Juan de Nagualapa, San Antonio Juchitepec y San Bernardino.

De acuerdo a la descripción proporcionada por un testigo, en el baile se representaba a un prisionero de guerra que era sacrificado, lo ataban a un madero y era embestido por otros cuatro que representaban a sus naguales: un tigre, un león, un águila y otro animal que el testigo no recordó. La representación era acompañada de un ritmo triste y estrepitoso que se tocaba con una especie de trompetas alargadas y curvas, parecidas a un sacabuche y probablemente de algunos cantos (“alaridos” según la descripción del testigo). La música “causaba temor” al oírla y la población entera “se alborotaba” al oír las trompetas.²

Según el comisario del Santo Oficio en Zapotitlán, Antonio Prieto de Villegas, este baile debía ser prohibido debido a que, de permitir su práctica, se dejaba abierta la posibilidad de que, en secreto, los indios terminaran haciendo en realidad lo que sólo se representaba en público durante las fiestas cristianas. Por ello se decidió amenazar a los indios que se atrevieran a ejecutar este baile con penas de doscientos azotes y tres años de destierro de sus pueblos.³

Este testimonio nos muestra las preocupaciones que despertaba en la Iglesia el comportamiento del pueblo. Por una parte está el horror que producían en los sacerdotes las prácticas religiosas consideradas como “salvajes”, la reunión de un grupo de indios desenfrenados, animados por el estruendo de la música que los llevaba a un estado irracional y la presencia de lo que se concebía como un culto demoníaco a la muerte. Por otra parte, estaba la preocupación expresada por el

¹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 303. exp. 54, ff. 357-363

² *Ibid.*, f. 363

³ *Ibid.*, ff. 357-363

comisario, respecto a permitir cualquier práctica que pudiera desembocar en la materialización de lo que se representaba de manera simbólica. Esta es una preocupación constante a lo largo de las prohibiciones: considerar los bailes como una invitación a realizar en secreto aquello que solo se insinuaba en las reuniones públicas. Los sacerdotes sabían que no podían mantener vigilada a la población en todo momento y que no tenían forma de regir sobre lo que se hacía en privado, por eso se ocuparon de mantener el orden, por lo menos en lo público. Esto les daba cierta sensación de control sobre lo que ellos mismos sabían estaba fuera de su alcance, pues consideraban que cualquier señal de tolerancia podría ser aprovechada para transgredir el orden establecido; estaban pues obligados a prohibir actos que aparentemente no eran tan graves, para prevenir otros males mayores. Los indios los superaban numéricamente y muchos sacerdotes eran engañados y terminaban por consentir estas prácticas, porque no alcanzaban siquiera a comprenderlas. Por eso el único recurso del que disponían era la coacción, amenazar a los rebeldes con castigos físicos y expulsión de sus comunidades para mantener a la población dentro de las líneas establecidas.

B. El puerto rico chiqueador

En 1645, un clérigo, acusado de solicitante, describió al Santo Oficio lo ocurrido en el Recogimiento de La Magdalena, lugar al que había acudido el día de los festejos de la santa para presenciar una comedia en la que algunas “mujeres de mala vida” se vistieron de hombre. El clérigo se escandalizó al ver en el coro de la iglesia a una de las recogidas, Doña Jusepa de Vilches, “en hábito de hombre con un pañuelo en las manos bailando el *puerto rico chiqueador*”, baile que le pareció muy deshonesto por tantos “quebrantos de cuerpo”, por lo que en nombre del obispo ordenó la suspensión del acto.⁴

C. El catiteo⁵

⁴ AGN, Ramo Inquisición, vol. 583, exp. 2, ff. 172-173. Citado por Maya Ramos, “Que esta canalla se abstenga de estos bailes: una mirada a las danzas populares de los siglos XVI y XVII” en Boletín del Archivo General de la Nación, publicación trimestral, México D.F., Archivo General de la Nación, abril-junio de 2005, p. 152.

⁵ *Catiteo*: costura a mano con puntadas en línea quebrada o en forma de punta de flecha.

En el año de 1694 fue denunciado por primera vez en el pueblo de Tenancingo por el mestizo Nicolás de Peralta, quien declaró que el día anterior, estando en la Hacienda Jalmolonga escuchó que uno de los sirvientes, un mozo de quince años, mestizo, sobrino de su mujer cantó una tonada que decía que San Pedro tenía una moza y San Pablo se la quitó escandalizando a todos los circunstantes. De inmediato avisaron al hermano Pedro de Herrera, religioso de la Compañía de Jesús y administrador de la hacienda, quien hizo al muchacho repetir la canción en su presencia y de inmediato lo puso en la cárcel. El acusado se llamaba Manuel Antonio de Almanza y declaró haber cantado las siguientes coplas:

San Pedro tenía una moza
San Pablo se la quitó,
miren los benditos santos
si no es también garañón.⁶

El tribunal decidió que por la corta edad y capacidad del acusado, se le aplicaran en la misma hacienda, delante de todos los sirvientes, veinte azotes y se le reprendiera agria y severamente por el desacato y blasfemia que cometió contra los apóstoles y después se le soltara.⁷ Obviamente la pena fue determinada como una forma de castigo ejemplar para las personas que lo presenciaron.

En 1735 un hombre castellano que residía en la Ciudad de México, llamado Diego López de Vallarta, acudió a denunciar lo que había presenciado en la Alameda una noche después del día de San Juan. En aquella ocasión se encontraba Don Diego en compañía de dos amigos en un puesto de los que solían colocar en los días de fiesta, cuando escuchó cantar una tonada nueva llamada *el catiteo* que empezaba:

“San Juan tenía una dama/ San Pedro se la quitó” y remataba con otros dos versos “indecorosos” contra los santos, de los que no recordaba el tercero, pero el cuarto decía “también era garañón”. La irreverencia con que se hablaba de los santos llevó a Don Diego a denunciar ante la Inquisición a José de Villavicencio, quien había cantado las coplas y que sabía tenía plaza de naipes y recién había llegado a la ciudad. Poco después de tomar la declaración de Don Diego, la Inquisición interrogó

⁶ *Garañón*: semental.

al hombre que lo acompañaba el día del incidente, se llamaba Sebastián Pérez de Salcedo, de oficio platero, natural de la Ciudad de México, soltero y de 19 años. El testigo añadió a la declaración de Don Diego que el acusado vivía en una casa grande en la calle de San Francisco, inmediata al Callejón de Nuestra Señora de los Dolores y completó la copla que Don Diego no había podido recordar:

San Juan tenía una novia
San Pedro se la quitó,
que aunque son santos
también dan en garañones.⁸

Ochenta y tres años después, en 1818, aún encontramos reminiscencias del *catiteo* en la declaración de Cayetano Camacho, natural de la hacienda Arroyo Sarco en Aculco, casado, de 38 años y de oficio zapatero quien dijo recordar que hacía más o menos dos años había oído a tres soldados que pasaron frente a su casa cantar la siguiente tonada:

Por vida del otro Dios,
que en el cielo no hay gobierno,
San Juan tenía su Pinzita
y se la robó San Pedro”.⁹

El conjunto de estos tres casos muestra la asombrosa evolución de un canto que sobrevivió más de un siglo en la zona central de la Nueva España y que otorga una dimensión mundana a la figura de varios santos que aman, roban y riñen al igual que los seres humanos.

B. AUGE: EL SIGLO XVIII

1. El baile de la maroma

⁷ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1532 (Rivapalacio 58), sin foliar. Citado por Georges Baudot y Ma. Águeda Méndez, *Amores Prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*, México, siglo XXI, 1997, pp. 99-100.

⁸ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1175, exp. 36, ff. 380-381. Citado por Georges Baudot, *Op. cit.*, pp. 97-99. El propio Baudot da noticia de una versión castellana de la misma copla: “En el cielo no hay gobierno, / San Juan tenía una novia/ y se la quitó San Pedro”. *Ídem, Cf. Narciso Alonso-Cortés, Cantares de Castilla*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1982, p.221, Núm. 2761.

⁹ AGN, Ramo Inquisición, caja 194, exp. 59, sin foliar. Citado por Georges Baudot, *Op. cit.*, pp. 100-101.

El *baile de la maroma* es el primer baile prohibido que conocemos en el siglo XVIII. Fue denunciado en 1719 por Juan Manuel Miranda, un joven español de 22 años, casado, que trabajaba como labrador en una hacienda del pueblo de Calimaya, perteneciente a la jurisdicción de Tenango del Valle, en el actual Estado de México. El joven Juan Manuel tenía un vecino, llamado Matías de Campuzano, quien era también español, casado, y que poseía una tienda en Calimaya. Cuatro años atrás Campuzano le había contado a su vecino que sabía ejecutar dos suertes, no recordaba bien cómo era la primera, pero recordaba que la otra era con dos espadas, ensartándolas por los pies y sacándolas por la cabeza, y que dichas suertes las sabía “por arte mala”. El testigo nunca había visto a Campuzano ejecutar tales suertes, pues su confesor le había ordenado que no las hiciera, por lo que todo lo que sabía era por boca de su amigo, pero sabía además que en aquel entonces Campuzano ejecutaba también el *baile de la maroma*, aunque enfatizó que en ese momento ya no lo hacía.¹⁰

Basados en su título, podemos inferir que el baile de la maroma consistía en una danza en la que se daban vueltas, saltos o maromas que requerían de mucha habilidad y causaban el asombro de quienes lo presenciaban. De tratarse de un baile de este tipo, no existe ninguna razón aparente para perseguirlo, ya que acrobacias semejantes eran comunes tanto en España como en la Nueva España, constituyendo incluso un oficio común: el de maromero. Sin embargo, además de las maromas, Campuzano había confesado a Miranda practicar suertes con espadas, habilidad común en diversos bailes practicados en Europa y en México en los que se manejaban cuchillos, espadas y demás armas filosas, como la *danza de espadas*, muy popular en el País Vasco. Estas danzas se ejecutan en círculo por cuatro o más bailarines, que realizan complicados movimientos entrecruzando las espadas y saltando por encima de ellas. Los bailarines con espadas golpean sus armas, acentuando de esta forma el ritmo de la danza.¹¹

Miranda argumentó que la razón para acudir a denunciar un hecho ocurrido varios años atrás había sido que así se lo aconsejó Doña Juana de Mendoza, viuda dueña

¹⁰ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1169, exp. 17, ff. 176-177

¹¹ "Folclore (baile)" y "Danza del sable" en *Enciclopedia Microsoft Encarta*, Washington, Microsoft Corporation, 2001.

de una tocinería en el Puente de la Leña, en la Ciudad de México, a quien le había contado un día lo sucedido. Esta explicación nos hace pensar en la posibilidad de que Miranda y Doña Juana concibieran las suertes que Campuzano sabía realizar con armas peligrosas, sin causarse ningún daño, como obra del demonio. Quizá eso es a lo que se refería Miranda al decir que lo había aprendido por “arte mala”, y él no quería verse involucrado en un asunto como ése, por lo que prefirió denunciarlo voluntariamente, a sabiendas de que no existía ningún riesgo para él al hacerlo. Por otra parte, también es factible pensar como lo hace Robles Cahero, que los involucrados pudieron haber tenido algún disgusto, por lo que Miranda quiso vengarse de su vecino, echando mano de lo que Campuzano le había contado años atrás, denunciándolo ante la Inquisición.¹²

2. La zarabandilla¹³

En 1735 encontramos la única mención de la *zarabandilla* en el proceso contra Juan Joseph Gómez del Valle, acusado de blasfemar reiteradamente, predicar sermones burlescos y hacer escarnio de la religión en los fandangos. En su declaración, el acusado refirió las siguientes coplas que había aprendido en la Ciudad de México:

¡Toca la zarabandilla, mi alma!
Yendo un fraile dominico por una calle
encontró a una niña bonita en la ventana.

¡Toca la zarabandilla, mi vida, tócala, mi alma!
Y le dijo: “Dueño mío,
¿Quiere ser dueño de mis alpargatas
y de todo lo demás?”
Y hallándose falta de monedas,
convidó al padre para la madrugada.

¹² Robles Cahero, *Inquisición y Bailes*, p. 14

¹³ La zarabanda es un tipo de baile que se usó en Europa durante los siglos XVI y XVII. Originalmente era una danza popular en España que se convirtió en una danza procesional lenta al llegar a la corte francesa en el siglo XVII. Como forma musical estilizada, era una obra lenta en Francia y Alemania y más rápida en Italia, España e Inglaterra. “Zarabanda” en *Enciclopedia Microsoft Encarta*, Washington, Microsoft Corporation, 2001. La mayoría de los autores concuerdan en que la *zarabanda* surgió en América en un contexto popular, para luego convertirse en una danza cortesana. Era un baile alegre y sensual con coplas atrevidas que se cantaban acompañadas con panderetas, castañuelas y cascabeles. Maya Ramos, “Que este canalla...”, pp. 140-141. La primera mención de esta danza cuya letra se conserva es la de la *zarabanda* “a lo divino”, compuesta por Pedro Trejo en 1556 cuyo estribillo decía: “Zarabanda ven ventura / zarabanda ven y dura.” AGN, Ramo Inquisición, vol. 113, s/e, ff. 9-10, citado por Maya Ramos Smith, *La danza en México durante la época colonial*. México, Alianza Editorial-CONACULTA, 1990, p. 38

¡Toca la zarabandilla, etc.!
Vino el padre y halló la puerta algo emparejada,
y se metió hasta la cama.

¡Toca la zarabandilla, etc.!
Se levantó la niña, y de una gaveta sacó una camisa
grande y ancha.
Y jugaron aquel juego que llamamos nosotros
“la encamisada”.
Fuese el padre portero, avisó al peón, y le mandó
muy buena trotada, mandándolo colgar de
los compañeros,¹⁴ ¿qué he dicho?
de las campanas.¹⁵

A pesar de tratarse de un caso aislado, el tema de estas coplas fue bastante frecuente en las diversiones perseguidas durante la Colonia: la sátira de la vida sexual de los religiosos; y a pesar de que no tenemos más datos alrededor de este proceso, la *zarabandilla* constituye el ejemplo más temprano de una serie de coplas que se esparcirían rápidamente durante todo el siglo XVIII.

3. El jarro

El único caso sobre este baile es un proceso iniciado en 1752 en contra de un fraile del convento de Tematlac llamado Luis Martínez por proposiciones. En el documento se cita la declaración de uno de los testigos que afirmó que fray Luis había dicho en un fandango, que quien bailara y cantara la tonada del *jarro* no se condenaría, ya que era un medio para conseguir la bienaventuranza, más eficaz incluso que “cierto jubileo anunciado”. Otro de los testigos explicó que el fraile había dicho a un músico que tocara *el jarro*, que era un son que resucitaba a las almas y que quien lo cantara no se podría condenar.¹⁶ El propio Saldívar aventura que pudiera tratarse de uno de los cantos prohibidos por el edicto de 1767, en el que también se prohibía *el animal*, que iniciaba: “Tomás, estrella brillante... y acababa: jarro, caja y chocolate”. Más allá de estos indicios no conocemos nada más sobre este canto.

4. Pan de manteca

¹⁴ *Compañones*: Testículos.

¹⁵ AGN, Ramo Inquisición, vol. 858, s/e, f.104.

¹⁶ Gabriel Saldívar, *Op. cit.*, pp. 308-309.

También conocido con el nombre de *tirana*,¹⁷ el *pan de manteca* pertenece a un grupo de bailes que surgieron en el siglo XVIII con nombres de panes: *pan de manteca*, *pan de jarabe*, *chimizclanes* y *pan pirulo*. La primera mención que tenemos del *pan de manteca*, aparece en 1755 en la Ciudad de México, en una denuncia presentada por una mujer española de veinticinco años, llamada Agustina Baeza, en contra del bachiller Joaquín Victoria, por haberla solicitado en el confesionario. En su acusación la señora Baeza relató haber consultado al bachiller si podía bailar, a lo que él le contestó:

*“... que bien podía bailar el pan de manteca y temascalitos sin quitarle el gracejo al son, y que no bailara como muchas sacando el culo para que lo señale la saya, porque esto era malo, y que todo lo debía hacer con gusto y alegría, que no fuera veleidosa, que se destapara la cara para verla”.*¹⁸

En este documento podemos observar que el sacerdote conocía de sobra los bailes que se acostumbraban, tanto sus nombres, como la manera de bailarlos, por lo que podemos suponer que habría presenciado su ejecución en más de una ocasión, permitiéndole fijarse en todos los detalles. Por otro lado, el bachiller muestra en esta conversación el concepto que tenía de estos bailes: eran “malos” sólo si se practicaban de una manera provocativa “sacando el culo” para mostrarlo por debajo de las ropas, pues con esto se le quitaba la gracia al son, pero de otra manera, podían bailarse “con gusto y alegría” e incluso parece animar a su confesada a que no fuera tan mojigata. De esta manera, podemos tener una idea de la forma en que podía bailarse el *pan de manteca*, moviendo las caderas de un lado a otro con movimientos provocativos. De ahí la razón por la que fuera prohibido, observar a las mujeres bailando de esta manera excitaba a los presentes, quienes podían adivinar la forma de sus cuerpos a través de sus vestidos, exaltando el deseo sexual que tanto se cuidaba en reprimir.

Doce años después de que el padre Victoria diera constancia de la existencia del *pan de manteca* en la Ciudad de México, éste aparece en Acapulco (1767) según una carta escrita por Joaquín Ramírez. No sabemos nada del emisor, y tampoco

17 Según Baudot la tirana era una canción popular antigua, de ritmo lento y sincopado en compás ternario, que comenzaba con las palabras “¡ay tirana, tirana!” y que había sufrido variaciones métricas y formales de inspiración popular durante el siglo XVIII. Georges Baudot, *Op. cit.*, p. 101.

18 Robles Cahero, *Inquisición y Bailes*, pp. 19-21

sabemos a quién iba dirigida la carta, pues ésta sólo inicia con las palabras “querido hermanito”, pero este documento nos describe algunos de los abusos relacionados con los bailes deshonestos que practicaban las mujeres en ese puerto. Ramírez sostenía que el propio Comisario del Santo Oficio gustaba de tales diversiones, por lo que su actitud frente a su práctica era permisiva, mientras que el párroco del lugar, tampoco había tomado ninguna medida al respecto, por haber llegado recientemente y encontrarse enfermo. Ramírez no da mayor información sobre los bailes, salvo que eran una “provocación del pecado”, pero es interesante la manera en que la carta enfatiza el papel de las mujeres como protagonistas del baile.¹⁹

Cinco años después, en 1772, el clérigo Agustín Rotea alertaba a las autoridades en la Ciudad de México sobre la presentación de bailes obscenos durante el intermedio de las funciones teatrales del Coliseo de la Ciudad de México. Rotea denunciaba específicamente el baile de la cosecha, al que nos referiremos mas adelante, pero aprovechó la ocasión para informar que también se usaban el *temascal*, el *pan de jarabe* y el *pan de manteca*.²⁰ De esta manera sabemos que, casi veinte años después de su primera denuncia, el *pan de manteca* y el *temascal* seguían estando de moda en la capital del virreinato y generando controversias.

A pesar de los esfuerzos de los sacerdotes, el *pan de manteca* se siguió bailando en la Ciudad de México en los años siguientes, y en 1778, un joven llamado José Varela y Avendaño afirmó haber asistido a un baile en la calle de San Francisco, donde se bailó este son que, según el testigo, era un baile que “descuadraba” a todos. El joven era un hidalgo español, soltero, de 34 años, originario de la Ciudad de México, que frecuentaba las casas de juego y las corridas de toros, había gozado de buena educación, estudiando gramática, filosofía, medicina y teología, pero en ese momento no tenía trabajo alguno. Fue llamado por el Santo Oficio para declarar acerca de ciertas proposiciones que había hecho, negando la validez de las indulgencias obtenidas a cambio de dinero por la Bula de la Santa Cruzada. Durante la investigación que se realizó a José Varela, compareció Miguel Antonio Mateos, español, casado, de cincuenta y cinco años de edad y de oficio platero; este testigo

¹⁹ AGN, Ramo Inquisición, vol.1460, s/e, ff. 254-255

²⁰ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1162, exp. 32, f. 382. Un documento más extenso es citado por Robles Cahero, *Inquisición y bailes*, p. 29

dio cuenta de cierta reunión en la que se encontró con el acusado, descripción que podría darnos una aproximación del tipo de ambiente en el que Varela se desenvolvía. Según el testigo, la reunión tuvo efecto alrededor de la una de la tarde, en uno de los locales asentados en los bajos de la casa de un tal Melgarejo, en la calle de la Profesa; en ella se sirvieron bocadillos y pulque, acompañados de música interpretada por los músicos de la iglesia de la Profesa y estuvo entre los presentes un ministro de la misma. Aseguró que uno de los temas sobre los que versó la plática fue la autenticidad de la consagración, ocasión que Varela aprovechó para tratar de impresionar a sus compañeros, diciendo que, dada su experiencia como vinatero, dudaba de la autenticidad de la consagración “si el pan o el vino no eran legítimos”.²¹ El caso no pasó a mayores ya que las autoridades consideraron que las proposiciones de Varela eran irrelevantes, pues solo las había hecho para presumir ante la gente inculta. Lo interesante de este caso es, en primer lugar, el contexto social de los involucrados, ambos declarantes eran españoles, y en el caso concreto del acusado, este poseía una buena educación, aunque se encontraba desempleado y parecía matar su tiempo asistiendo a las casas de juegos y otros espectáculos, y aunque el pretencioso acusado desdeñó el baile diciendo que “descuadraba a todos”, debía haberles gustado, pues de otra manera no lo habrían estado bailando. Por otro lado resulta interesante observar que en una reunión casual como la descrita por el testigo, con comida, bebida y música, el tema de conversación versara sobre cuestiones religiosas, e incluso podríamos decir, teológicas. Es lógico que en sus tiempos de esparcimiento la gente converse sobre las cosas que viven a diario y en la época colonial la religión era una constante en todo momento, por lo que no es de extrañarse que cuestiones como éstas surgieran fuera de los recintos religiosos. La religión estaba impregnada en cada momento de su vida cotidiana, era el material corriente para pláticas informales o para aplicar el ingenio y obtener un poco de diversión inventando alguna copla o canción.

El mismo año en que se produjo la denuncia anterior (1778), aparece el *pan de manteca* en el puerto de Veracruz, en el testimonio de un joven llamado Juan José Bejarano, soltero, natural de Veracruz, de 18 años y de oficio pendonista. Cuando

²¹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1167, exp. 16, f. 303

Bejarano fue llamado por el Santo Oficio, describió lo ocurrido en un baile al que había asistido el 20 de enero de ese año en una casa del Callejón de la Campana, a cuyo dueño dijo no conocer. En ese lugar dos parejas habían salido a bailar el *pan de manteca*, con movimientos muy provocativos, por lo que el testigo se acercó a uno de los músicos para recordarle la prohibición que había sobre el baile y la pena de excomunión a quienes lo bailaran, mas éste no le contestó, por lo que Bejarano abandonó la casa. Los músicos eran tres o cuatro, uno se llamaba Fulgencio, y le apodaban “el chino de Manila”, el músico al que había llamado la atención se llamaba José Ventura y de los otros no recordaba el nombre. De los bailarines solo conocía a uno de vista, pero sí recordaba a uno de los concurrentes, Mariano Rangel, quien se había reído de él cuando le dijo que esas eran cosas indecentes. Además apuntó que ya había presenciado en varias ocasiones bailarse ese son, pero con decencia, ya que los movimientos lascivos, en opinión del testigo, no los traía el son por sí mismo.²² Días después compareció Mariano Rangel, un hombre soltero de 44 años, nacido en la Antigua Veracruz y de oficio marinero. A pesar de ser bastante mayor al joven Ventura, Rangel parecía ser más relajado que él, pues en su declaración dijo que el *pan de manteca* se había bailado en esa ocasión “con el mismo uso de siempre” y “sin novedad particular”, agregando que, dado que tenía ciertos movimientos “irregulares” porque no era muy honesto, tal vez el que lo había denunciado no lo había visto antes y por eso se había escandalizado.²³ De esta manera, el testigo atribuye al espectador, y no al baile, la causa del escándalo; sin embargo, advierte, existía otro baile que sí era escandaloso llamado el *sacamandú*, al cual nos referiremos más adelante. Al no tener una descripción detallada de los movimientos que se hacían en el baile, podemos darnos cuenta que la cuestión de su desaprobación era un asunto totalmente subjetivo, que dependía de las personas que lo bailaban, pero también de quienes lo observaban. En este caso no sólo nos referimos a un mismo baile, sino a un mismo incidente, que provocó apreciaciones opuestas: por un lado, el joven Bejarano lo consideró indecente e indignante, mientras que al marinero Rangel le pareció de lo más normal, aunque reconoció que no era muy honesto.

²² AGN, Ramo Inquisición, Vol. 1178, exp. 1, ff. 1-5

En julio de 1779 comparecieron ante el Santo Oficio los músicos acusados, el primero era Fulgencio Gervasio Arias, natural de Filipinas, apodado “el chino”, vecino de Veracruz desde hacía once años, soltero, de 34 años de edad, quien además de ser músico era también bordador. Este testigo dijo no acordarse si había tocado en el baile referido por Bejarano, pero admitió que era bastante probable que lo hubiera hecho; sin embargo, negó que en ése o cualquier otro baile en el que hubiera tocado se hubiera bailado algún son de manera deshonesta pues, debido a la amonestación que había hecho el Comisario del Santo Oficio el año anterior, siempre procuraba antes de empezar a tocar, prevenir a los que pedían este tipo de bailes que se vería obligado a dejar de tocar si observaba alguna indecencia. El segundo músico llamado a testificar fue José Ventura Bartel, era natural de Veracruz, casado, de 44 años de edad y además de ser músico tenía el oficio de carpintero. Ventura aceptó haber tocado en el baile, pero al igual que “el chino”, negó que se hubiera bailado con deshonestidad, e incluso advirtió que desde que se negaba a tocar sonos deshonestos había dejado de ser llamado para tocar en muchos bailes, pues otros compañeros músicos sí los tocaban.²⁴ Esta supuesta autocensura que los músicos decían aplicar constituyó su principal argumento de defensa, aunque parece bastante inverosímil que un músico se ocupara de sermonear a los invitados del baile para el que habían sido contratados, y aún más, que perdieran oportunidades de trabajo por tratar de apegarse a los preceptos religiosos. Sin embargo, este argumento nos muestra la excusa más frecuente a la hora de enfrentar las prohibiciones, la malicia del baile podía ser calificada de manera tan ambigua que todos se justificaban diciendo que se hacía con decencia, aunque el baile estuviera prohibido. Esta era la principal debilidad de las autoridades en lo concerniente a bailes prohibidos, se trataba de un asunto demasiado subjetivo que podía despertar la indignación de los más conservadores, pero ser aprobado incluso por algunos clérigos, y al amparo de esta debilidad los bailes prohibidos se siguieron propagando. En las declaraciones de Ventura y “el chino” podemos observar que el oficio de músico no solía ser un oficio de tiempo completo, sino que se combinaba con otras actividades, como en este caso la de bordador o carpintero.

²³ *Ibid.*, ff. 5-11

Otro de los testigos de este caso, Francisco Bolaños, un hombre soltero de 29 años natural de Teposcolula, de oficio platero y carpintero, informó al Santo Oficio que en un fandango al que había asistido en la plazuela de Santo Domingo, presencié una contradanza en la que bailaron hombres y mujeres abrazándose y con movimientos lascivos, aunque dijo no recordar si oyó versos deshonestos; agregó que, caminando por el callejón de Palo Gordo, oyó una noche cantar versos deshonestos en un fandango y finalmente que en un bodegón en la esquina del callejón de San Vicente, percibió el eco de un canto profano, pero no pudo escuchar bien por encontrarse lejos.²⁵ Después de tomar las declaraciones de todos los implicados, la Inquisición decidió reiterar la prohibición sobre bailes profanos publicada en 1766, pues pudo constatar lo común que era encontrar este tipo de diversiones en esa ciudad. Los músicos fueron amonestados y el caso se cerró.

Este proceso es una muestra de la tibieza con que la Inquisición persiguió este tipo de diversiones. En otros casos podría pensarse que los procesos no llegaban a término porque las acusaciones eran vagas, porque había pasado mucho tiempo desde que el incidente perseguido ocurriera o porque no se localizaba a los responsables, pero en este caso la Inquisición tenía por lo menos a dos de los responsables que habían aceptado su culpa y sólo los castigó con un llamado de atención. Podemos inferir pues, por la levedad de las penas, que este tipo de delitos no era de los que más preocupaban al Santo Oficio, pero siempre se cuidó de mantener a la población a raya reiterando las prohibiciones y asustando a los que parecían caer en la tentación del relajamiento con interrogatorios que nunca terminaban en algo contundente.

Un año después del incidente con los músicos veracruzanos, el *pan de manteca* apareció por primera vez en la zona del Bajío, en Valladolid (hoy Morelia, Michoacán). Fray Felipe Zentellín escribió a las autoridades inquisitoriales para denunciar su propagación en estrados, fandangos, tabernas, calles, ventanas y puertas de las casas. Además de practicarlo estando prohibido, la gente de Valladolid había llegado a tal grado de desafío de la autoridad que, según el fraile, procuraba cantar la tonada cuando estaba presente algún religioso para provocarlo y

²⁴ *Ibid.*, ff. 21-23

ridiculizarlo enfrente de todos y los niños pequeños se esmeraban en memorizar sus coplas en lugar de aprender los dogmas cristianos. Y es que las coplas del *pan de manteca* eran innumerables, pues cada día salían nuevas; no obstante, fray Felipe pudo conseguir que le escribieran algunas de ellas y las remitió al Santo Oficio, su letra era la siguiente:

*En San Juan de Dios de aquí
el enfermo que se queja
lo arrebatan cuatro legos
y lo hacen como arpa vieja*

*En San Juan de Dios de aquí
el enfermo que no sana
lo llevan al campo santo
y le cantan la longana*

*En San Juan de Dios de aquí
el enfermo que respinga
lo areban (sic) cuatro legos
y le echan con la jeringa²⁶*

*En San Juan de Dios de aquí
el enfermo que se muera
lo bajan al campo santo
y le cantan jodedera*

*En San Juan de Dios de aquí
el enfermo que se arrolla²⁷
lo arrebatan el Padre Prior
y le saca la mondonga*

*En San Juan de Dios de Puebla
el que está de celador
lo bajan al campo santo
y sacan el alfajor²⁸*

*En San Juan de Dios de aquí
hay once legos pelones
que siempre se están rascando
la bolsa de los cojones*

*En este San Juan de Dios
el santo con gran despego*

²⁵ *Ibid.*, 5-11

²⁶ Jeringa era equivalente en el siglo XVIII a lo que hoy se conoce como lavativa.

²⁷ Arrulla

²⁸ Alfajor: daga o cuchillo. También relleno, o golosina.

*los enfermos que se quejan
los hace pedir arroz
apuntando con el miembro.*²⁹

Gracias a la denuncia del padre Zentellín contamos con esta copia de algunos de los versos del *pan de manteca* que nos ayuda a comprender las razones de su censura. Ya habíamos examinado el componente erótico en sus movimientos, y agregamos ahora el componente satírico de sus versos. Las coplas de esta canción hacen referencia a las actitudes poco piadosas de los frailes de la orden de San Juan de Dios³⁰, su pereza, los maltratos físicos para con los enfermos que se quejaban y las humillaciones para alimentarlos. Quizá de estas actitudes provenga el sobrenombre con que también se conocía este baile: *la tirana*. Resulta fácil imaginar la escena de los habitantes de Valladolid provocando a los religiosos al cantar estas coplas injuriosas cuando iban pasando, y la furia de los frailes al escuchar, incluso a los niños, evocándolos de manera tan irreverente. No resulta nada extraño que surgieran nuevas coplas cada día, pues el ingenio popular debía inventar nuevas rimas para causar la risa de los demás, burlarse de las autoridades e inclusive quejarse de una manera anónima y jocosa. Sin embargo, al leer las coplas denunciadas por fray Felipe pareciera que estamos hablando de un asunto distinto al mencionado en otras ciudades con anterioridad, pues en esta versión no está presente el contenido erótico, ni se hace ninguna alusión a algún tipo de baile o

²⁹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1098, exp. 9, ff. 401-402

³⁰ San Juan de Dios fue un religioso portugués del siglo XVI que fundó la orden de los Hospitalarios de San Juan de Dios. Cuando tenía cuarenta años comenzó a realizar penitencias públicas por lo que las autoridades consideraron que había perdido la razón y lo ingresaron en un hospital para enfermos mentales donde conoció de cerca los maltratos que estos enfermos recibían, por lo que decidió consagrar su vida al cuidado de estos enfermos y a la mejora de los establecimientos que los atendían. Fundó la Orden de los Hospitalarios de San Juan de Dios en 1537, cuyos miembros son conocidos también como Hermanos de la Caridad. La esencia hospitalaria de la orden los obliga a un cuarto voto, el de consagrarse a la atención de los enfermos. En América, los hospitales de San Juan de Dios se convirtieron en el principal baluarte contra la enfermedad, las epidemias y la pobreza, a pesar de que carecían de los medios e instalaciones necesarias para el cumplimiento de sus objetivos. El Antiguo Hospital de San Juan de Dios de la Ciudad de México estuvo ubicado en el lugar que actualmente ocupa el Museo Franz Mayer. Josefina Muriel sostiene que hasta la primera década del siglo XVIII, la atención prodigada en dicho hospital fue buena, pero que a partir de 1716 decayó y comenzaron las acusaciones contra el hospital por atender a los enfermos. Estas acusaciones motivaron una investigación por parte de las autoridades, pero no fue posible comprobar los cargos. En 1770, un fraile de la orden envió una relación al virrey Bucareli de las atrocidades cometidas por el comisario general de la orden, aunque ésta tampoco fue atendida. De este modo, el *pan de manteca* sólo sería una manera de expresar la inconformidad que los malos servicios de la institución despertaba entre la población. Josefina Muriel, *Hospitales de la Nueva España*, tomo II, México, Editorial Jus, 1960, p. 33

movimientos que le acompañaran. Posiblemente la canción se fue deformando con el paso del tiempo y la distancia y sería factible pensar que existieron versiones “locales” de la tonada, más cargadas del elemento sensual en las costas y con mayor énfasis en la crítica religiosa en esta versión del Bajío.

Hacia 1781 encontramos mencionado una vez más el *pan de manteca*, en un expediente formado con motivo de dos papeles manuscritos que el Comisario de Veracruz, José Ma. Lazo de la Vega, remitió al Tribunal intitulados *Solemne Funeral del Difunto Medellín* y *Resurrección de Medellín*. El primer texto, era una sátira política de algunas de las autoridades de aquella ciudad, dirigido principalmente contra Don Rafael Vasco, Teniente Coronel del Regimiento de Granada, pero en el que también se mencionaban al alcalde de la ciudad y notario del Santo Oficio, José de las Piedras, al teniente Gobernador de la Villa -de quien decía siempre estaba ebrio- a Don José Amar, a quien se acusaba de tener amores con la hija de Don Antonio Santa María, entre otros; utilizando algunos fragmentos de la Biblia para ridiculizarlos. El segundo texto, *Resurrección de Medellín*, había sido compuesto contra el *Solemne Funeral* en un intento de reivindicar a los personajes que el primer texto agraviaba.³¹

El propio comisario describió en su carta la historia que motivó la composición de estos textos satíricos. Resulta que en Veracruz, la gente acostumbraba después de la Pascua, viajar a Medellín para descansar y bañarse en sus aguas curativas; pero en mayo del año anterior, en un intento de poner orden a los bailes que allí se celebraban, Don Rafael Vasco había dispuesto que éstos se celebraran en un salón al que sólo podrían entrar las personas “decentes”. De esta manera, el comisario explicaba el origen del texto como una reacción de inconformidad por las medidas de Vasco. Este documento nos muestra una vez más la postura ambigua de las autoridades frente a las diversiones: las diversiones de las masas eran prohibidas debido al temor al desorden y escándalo de la plebe, pero los bailes censurados a la multitud podían ser practicados de manera lícita en espacios especialmente reservados para la gente “decente”, por lo tanto los bailes no eran nocivos por sí mismos, sino por la gente vulgar que los practicaba. Éste es además un caso que

³¹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1126, exp. 9, ff. 40-65

muestra la penetración de una diversión de origen popular a las clases altas, tal como ocurrió con el *vals*.

Ambos textos estaban escritos a manera de metáfora, por lo que el comisario advirtió que podrían ser muy oscuros para aquellos que no estuvieran familiarizados con las diversiones y personas de Veracruz, pero los condenaba por ser “motivo de pasatiempo a los ociosos con detrimento de la caridad cristiana” y porque habían perturbado a algunas familias, además de profanar los textos sagrados.³² De todas las razones anteriores, salta a la vista que lo que más preocupaba al comisario era que se ventilaran públicamente las intimidades de tan connotados personajes, por lo que consideraba que el texto de defensa era tan perjudicial como el primero, ya que ambos permitían que las autoridades fueran comida del pueblo. Citamos a continuación la parte más significativa del *Solemne Funeral del Difunto Medellín*:

Después de pasados los tres días de Pascua y la diversión de bailes dirigidos por el Teniente Coronel del Regimiento de Granada Don Rafael Vasco, Caballero de la Orden de Santiago, acabó su vida el tan vociferado Medellín y en el mismo salón que fue teatro de sus gustos se colocó un mausoleo (...) mucha gente quería ver este espectáculo, pero se les impidió hasta las cuatro de la tarde en que en el intermedio se dividieron varias cuadrillas para hacer los últimos sufragios: entraba una de varias niñas, siendo su capataz Don Pedro Lagunas y le cantaban 'El Rubí', venía otra y entonando cantaban el 'pan de manteca' con su estribillo <Malaya sea la vieja> tan zapateado y repetido que había una de las dolientes que, no obstante estar hecha un mar de lágrimas (verdaderas o fingidas) por la desgracia que tenía presente, se ponía hecha un demonio y con los ojos y el abanico quisiera deshacer y aniquilar a las bailarinas y cantores. Hubo también sus responsos de borrego y tangos. Llegada la hora se juntaron todas las gentes para acompañar el entierro (...) iban Don Martín de los Reyes de pareja con Don Vicente Espejo, con joyas negras como signo de luto, pero con las caras risueñas, seguían Don Joseph de las Piedras y Don Juan de Vieyra, el primero llevaba en el pecho un letrero que decía 'a fortiori' y el segundo este tercío 'cuando empecé a disfrutarte te dio gana de morir, razón tengo de sentir', Don Antonio Santa María y Don Pedro Zavala seguían del mismo modo y el primero llevaba en la espalda una tarjeta que decía 'Bienaventurados los pobres de espíritu', el segundo otro que expresaba 'siga el mundo la rueda que yo a todo me acomodo', cerraba la fila Don Francisco Medina, Don Sebastián Bobadilla, aquel iba diciendo con su acostumbrado buen humor 'si Medellín perdió la vida, Vasco ha sido el homicida'....³³

A la luz de la historia contada por Lazo de la Vega, el texto se puede comprender con claridad: Vasco mató a Medellín al reglamentar las diversiones y la reunión organizada por él en el salón no era más que la sombra de la antigua celebración, una especie de velorio al que asistieron los más destacados personajes, pero que no

³² *Ibid.*, ff. 64-65

tenía el brillo del antiguo baile popular. Vasco le quitó la diversión al baile al tratar de reglamentarlo, la gente tenía que esperar hasta el intermedio y seguir el estricto orden de las cuadrillas, cuando todo debería haber sido espontáneo. La mujer con el abanico que refunfuñaba contra los que bailaban y cantaban el *pan de manteca*, representaba la mojjigatería de la gente rica, que no olvidaba criticar, aunque estuviera fuera de lugar, dentro del salón en donde sí estaba permitido practicar estos bailes. Finalmente aparecían las personalidades de la ciudad, como en una procesión, exhibiendo todos sus defectos: iban en parejas del mismo sexo, perfectamente enojados, mostrando su hipocresía al guardar el luto en el exterior pero manteniendo la sonrisa en sus rostros; los letreros de la segunda pareja demostraban el autoritarismo y nuevamente la hipocresía de quienes disfrutaban las mismas cosas que criticaban; la tercera pareja señalaba la contradicción entre las personas ricas que enarbolaban la bandera de la humildad del catolicismo y el oportunismo. De esta manera el conflicto originado en Medellín por la reglamentación de una celebración popular nos dejó una viva descripción de la manera en que las clases bajas percibían las diversiones oficiales y la censura que se impuso a las expresiones populares.

Además de la información anterior, este documento menciona al *pan de manteca*, como uno de los bailes mas “zapateados y repetidos” en Veracruz. No obstante, es de notarse que el estribillo mencionado en este texto (“Malaya sea la vieja”) no coincide con la letra que envió fray Felipe Zentellín desde Valladolid, debido que las coplas se improvisaban y variaban de una región a otra, aun cuando el baile conservara el mismo nombre.

Un año después de este caso, en 1782, el obispo de Oaxaca Don Gregorio Alonso de Ortigosa, prohibió, entre otros bailes, el *pan de manteca*, amparado en la Real Cédula de 1760 que otorgó a los obispos esta facultad.³⁴

En 1787 Salvador Rodríguez, religioso del convento Grande del Hospital de Nuestra Señora de los Desamparados en la Ciudad de México, envió las siguientes coplas del *pan de manteca* a la Inquisición, por considerarlas como una sátira contra su religión:

³³ *Ibid.*, ff. 40-65

*En San Juan de Dios de acá
son los legos tan cochinos
que cogen a las mujeres
y les tientan los toc [inos].*

*En San Juan de Dios de acá
el enfermo que no pilla
lo cogen entre dos legos
y le echan una calilla.³⁵*

*En San Juan de Dios de Cádiz
el enfermo que no sana
lo bajan al campo santo
y le cantan la tirana.*

*En San Juan de Dios de acá
el enfermo que no orina
lo cogen entre ocho legos
y le echan una jeringa.³⁶*

*En San Juan de Dios de acá
A el enfermo, dice el prior
Que los legos que quisieren
Le saquen el alfajor.*

*En San Juan de Dios de Puebla
el enfermo que no duerme
lo bajan al Campo Santo
[y] lo ponen a que escarmene.*

*En San Juan de Dios de acá
el enfermo que no mea
lo levantan unos legos
y le meten la zalea.*

*En San Juan de Dios el prior
se baja a la portería
para sacarles a todos
por detrás la porquería.*

*En San Juan de Dios de México
el enfermo que requeja,
lo matan entre los legos
y le quitan lo que deja.*

*En San Juan de Dios de acá
el enfermo que no muere*

³⁴ Ana E. Santos, *Op. cit.*, pp. 95-96. Cf. *Historia Documental de México*, pp. 416-417

³⁵ Cala: Mecha que se introduce en el ano para facilitar la defecación

³⁶ Una jeringa es una molestia, pues la jeringa hipodérmica que conocemos hoy en día fue inventada hasta 1855.

*lo matan los celadores
y le quitan lo que tiene.*

*En San Juan de Dios de acá
el lego que cura abajo
registra las espinacas
y les anda por abajo.*

*En San Juan de Dios de México
el enfermero ratero
luego que muere el enfermo
llama a el baratillero.³⁷*

*En San Juan de Dios de acá
a el enfermo que se mea
le quitan el colchoncito
y le meten la salea.*

*En San Juan de Dios de acá
no tienen misericordia
porque matan al enfermo
por cogerse la concordia³⁸*

*En San Juan de Dios de aquí
el enfermo que se queja
lo arrebatan cuatro legos
y lo hacen como arpa vieja.*

*En San Juan de Dios de aquí
el enfermo que no sana
lo llevan al campo santo
y le cantan la longana.³⁹*

*Con ésta, y no digo más,
que les cuadre o no les cuadre
que aquí se acaba la tira [na]
pero no el carajo Padre”.⁴⁰*

Esta segunda versión del *pan de manteca* incluye más versos que la proporcionada por Zentellín en Valladolid, algunos un tanto más agresivos que, o no existían en esa

³⁷ Baratillero: persona que tiene una pequeña tienda o vende cosas de poco precio. AGN, Ramo Inquisición, vol. 1253, exp. 9, ff. 42-45

³⁸ Concordia: sortija. Instrumento jurídico autorizado en debida forma en el que se contiene lo tratado y convenido entre las partes. Estos dos versos, provienen del mismo documento, aunque fueron escritos al final de la canción. Por la última estrofa, podemos suponer que no iban al final, sino intercalados antes del cierre de la canción.

³⁹ Estas dos últimas estrofas no provienen del mismo documento, pero complementan la versión que tenemos del Pan de Manteca. AGN, Ramo Inquisición, vol. 1098, exp. 9, ff. 401-402

⁴⁰ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1253, exp. 9, ff. 42-45

versión y fueron inventados en México, o fueron omitidos por el fraile o su informante por vergüenza. Esta versión incluye alusiones más explícitas a la lujuria de los frailes, su codicia respecto a los bienes de sus enfermos y un lenguaje más grotesco sobre los “remedios” de los hospitalarios. Por ello no es extraño que fray Salvador pidiera que se prohibiera el *pan de manteca* que tanto desprestigiaba la orden a la que él mismo pertenecía.

La última mención del popular *pan de manteca* en los archivos inquisitoriales la encontramos en 1796, en la Ciudad de México, cuarenta y un años después de su primera aparición. En este último documento encontramos que los bailes populares habían traspasado las puertas de los recintos sagrados y habían penetrado en su interior, tal como lo denunció José Máximo Paredes, Ministro del Coro de la Catedral Metropolitana y profesor de música. El padre Paredes había tratado de investigar al respecto y había encontrado que ya se acostumbraban en varias iglesias, en las llamadas “misas de aguinaldo”, en casas particulares en las que se realizaban una especie de novena o septenario llamados “posadas” y en otras funciones similares dedicadas al niño Jesús recién nacido, visitado por los Magos o perdido en el templo. En algunas de esas solemnidades, se habían tocado los bailes prohibidos, aun en presencia del Santísimo Sacramento e incluso en una ocasión, en uno de los conventos de monjas recoletas de la ciudad, se habían visto en la necesidad de parar el canon⁴¹ y enviar un recado al organista, porque al tiempo de elevar la hostia para su consagración el organista se había puesto a tocar el *pan de manteca*, quien para colmo se había atrevido a desafiarlo, mandando decir al padre que quien pagaba su dinero gustaba de aquella música. Esta respuesta indignó de tal manera al sacerdote, que lo hizo decidirse a denunciar el hecho ante el Santo Oficio, especialmente porque se consideraba a sí mismo como todo un experto en música, y era una insolencia absoluta que un simple organista se atreviera a desafiar sus juicios en la materia.⁴²

Después de contar su historia, el padre Paredes dedicó algunas líneas a disertar sobre el uso de la música en las celebraciones religiosas, resaltando que en algún tiempo la Iglesia se había valido de este medio para atraer al pueblo, pero que este

⁴¹ *Canon* es la parte de la misa que va del *Te igitur* al *Pater noster*.

uso había degenerado en toda clase de composiciones deshonestas como los *sonecitos de la tierra*, las *seguidillas*, las *tiranas* y las *boleras* que, no solo eran atrevidas, sino que habían llegado al extremo de ridiculizar pasajes religiosos de Jesús, María y José, desde la salida de Nazareth, hasta la pérdida en el Templo, componiendo letrillas alusivas a esos misterios religiosos y acomodándolas en diversas composiciones, mezclándolas además con expresiones obscenas que se usaban en toda clase de diversiones populares. Los nombres que el sacerdote conocía de ese tipo de composiciones eran: *pan de manteca*, *garbanzos*, *perejiles*, *chimizclanes*, *lloviznita*, *paterita*, diversas clases de *boleras*, otras tantas de *tiranas*, *melorico*, *sacamandú*, *catacumba*, *bergantín*, *suá*, *fandango* y *mambrú*, aunque declaraba que sólo eran una parte pues existían muchas más. Además describió otra celebración que se llevaba a cabo los viernes de Cuaresma, desde la medianoche hasta el amanecer, donde se juntaban varias personas de diferentes sexos y edades para “andar el calvario”, desde el Convento de San Francisco hasta la última ermita que llegaba a Ejido. El propio sacerdote vivía desde hacía tiempo en la Alameda y sabía que la oscuridad de la zona y los “muchos rincones” que tenía, propiciaban toda clase de desórdenes ante la unión de sexos.⁴³ En este rico documento encontramos una magnífica descripción de la manera en que la gente se las arreglaba para convertir las fiestas religiosas en ocasión para divertirse, adaptando los temas sagrados para su entretenimiento y aprovechando ese tipo de reuniones para mezclarse con el sexo opuesto. Esto es lo que la Inquisición parecía querer evitar, el ingenio popular que se escabullía por las más mínimas grietas que la autoridad descuidara para impregnarlo todo de relajamiento y desorden, incluyendo los espacios más sagrados. Pero esta no era una afición exclusiva de “la plebe” como la Iglesia pretendía, sino que era compartida, como ya vimos, por las clases altas, por los sacerdotes y, en este caso, incluso por las mismas monjas. De ahí que resulte legítimo preguntarse, ¿cómo podría la Iglesia mantener a raya a la plebe ignorante si no era capaz siquiera de mantener el control entre los propios religiosos?, de ahí la necesidad de normarlo todo y mantener constantes las amenazas y prohibiciones.

⁴² AGN, Ramo Inquisición, vol. 1312, exp. 17, f. 149

De esta manera, el *pan de manteca* constituye un interesante ejemplo del desarrollo que pudieron haber seguido las diversiones populares. Se trataba en primer lugar, de diversiones que se propagaron en las zonas de mayor actividad comercial: la Ciudad de México, los puertos de Acapulco y Veracruz y la rica zona del Bajío. Comenzaron como diversiones marginales, exclusivas de las clases bajas y poco a poco fueron ganando espacios entre las clases altas, en los teatros y finalmente llegaron a las celebraciones religiosas.

5. Temascal(es)

Nombrado en uno de los documentos como *temascal* y en otros como *temascales*, este baile aparece por primera vez en 1755 en la Ciudad de México, en aquel proceso que comentamos al inicio del apartado anterior (*pan de manteca*) contra el bachiller Joaquín Victoria. En dicho documento el Bachiller le dijo a una mujer a la que confesaba que podía bailar los *temascalitos* sin quitarles la gracia y sin “sacar demasiado el culo”.⁴⁴ Al parecer, ya desde ese año, los *temascales* eran un baile bien conocido en el que las mujeres bailaban con ciertos movimientos sensuales que hacían a la confesada dudar de su licitud. Casi veinte años después, hacia 1772, el *temascal* seguía siendo popular en la Ciudad de México y se acostumbraba presentarlo en los intermedios de las funciones del Coliseo, junto con otros bailes deshonestos como el *pan de manteca* y el *pan de jarabe*, pero, según el denunciante Agustín Rotea, el *temascal* era el más torpe de todos, no tanto por sus coplas, sino por sus movimientos.⁴⁵

En 1774, un español llamado Juan de Córdoba, vecino de la ciudad de Puebla, acudió a denunciar a un zapatero de Huauchinango que era popular entre los indios como curandero. En su declaración Don Juan mencionó que se había decidido a denunciarlo después de haber oído leer el edicto sobre la prohibición de bailes de *santiagos* y *temascales*. A pesar de que no encontramos copia del edicto que el declarante mencionó, sabemos que los *santiagos* son un tipo de danzas que se practican hasta hoy en día en localidades como Xicotepec de Juárez, en el estado de

⁴³ *Ibid.*, f. 150

⁴⁴ Documento citado por Robles Cahero, *Inquisición y bailes.*, pp. 19-21

⁴⁵ AGN, Ramo inquisición, vol. 1162, exp. 32, f. 382

Puebla, especialmente durante la festividad de San Juan Bautista, el 24 de junio.⁴⁶ En esta festividad se usa también un baile llamado *los negritos* que, de acuerdo a Saldívar, procede también de la época colonial, figurando en los programas del Coliseo de la Ciudad de México en el último tercio del siglo XVIII.⁴⁷

Finalmente, en 1782, el obispo de Oaxaca Don Gregorio Alonso de Ortigosa, prohibió, entre otros bailes, *los temascales*, que hasta ese momento sólo se había denunciado en la zona central de la Nueva España.⁴⁸ De esta manera terminan los procesos relacionados con este baile que fue censurado principalmente por sus movimientos provocativos y que sobrevivió durante casi treinta años.

6. La bamba

Aparece mencionada en 1775, dentro de los bailes que se presentaban en el Coliseo de la Ciudad de México, entre los que figuraban *la cosecha y el totochí*.⁴⁹ El propio censor de las obras del Coliseo escribió una carta al Corregidor, defendiendo estos bailes,⁵⁰ en la que afirmó que *la bamba* era frecuentemente presentada en el teatro, aunque sin los movimientos provocativos que algunos acostumbraban, por lo que era una diversión permitida.⁵¹ Sin embargo, en 1804, el exceso en el alcohol ocasionó que la diversión se tornara en tragedia cuando, al bailar *la bamba poblana*⁵² en Cuautla de Amilpas, los cuchillos con que se ejecutaba el baile terminaron con un asesinato, lo que llevó a este baile al terreno criminal.⁵³ Hasta hoy en día este baile se conserva en la zona de la Huasteca, considerado como un huapango, su fama ha llegado incluso a nivel internacional.

7. El chuchumbé

⁴⁶ “Xicotepec de Juárez” en *Enciclopedia Microsoft Encarta*, Washington, Microsoft Corporation, 2001.

⁴⁷ Gabriel Saldívar, *Op. cit.*, p. 306

⁴⁸ Ana E. Santos, *Op. cit.*, pp. 95-96. Cf. *Historia Documental de México*, pp. 416-417

⁴⁹ Museo Nacional de Historia, Etnografía y Arqueología, Ramo Casa de Comedias del Hospital Real de Naturales, “Defensa que hace el censor de las Obras del Coliseo sobre cierto Baile”, Exp. 1, 1775 citado por Gabriel Saldívar, *Op. cit.*, pp. 309-310

⁵⁰ Ver el apartado sobre *la cosecha*.

⁵¹ Gabriel Saldívar, *Op. cit.*, p. 310

⁵² Se piensa que esta versión de la bamba habría sido una adaptación novohispana de las numerosas danzas de cuchillos que existían en Europa.

⁵³ Roble Cahero, *Inquisición y bailes*, p. 17

El *chuchumbé* es uno de los bailes más populares del periodo estudiado, al encontrarse mencionado en, por lo menos, diez expedientes diferentes del Ramo Inquisición, entre los años 1766 y 1797. La primera persona en denunciarlo fue un fraile del Convento de Nuestra Señora de la Merced de Veracruz, llamado Nicolás Montero, quien informó a las autoridades inquisitoriales que este baile se había extendido por las esquinas y calles de la ciudad de Veracruz desde hacía mes y medio. La denuncia de Montero fue enviada al Comisario de Veracruz, Miguel Francisco Herrera, quien apoyó la petición de Montero y envió al Santo Oficio más información sobre el escandaloso baile. De acuerdo a esta información el *chuchumbé* consistía en una serie de coplas que se cantaban, mientras otros las bailaban. Los bailarines eran hombres y mujeres que podían bailar en parejas o en grupos de cuatro, dos hombres y dos mujeres. En el baile se hacían ademanes y movimientos que el comisario calificó como “contrarios a la honestidad”, agregó que se mezclaban “manoseos de tramo en tramo” y que los bailarines se abrazaban de frente hasta quedar “barriga con barriga”.⁵⁴ Sobre el ambiente en el que se bailaba, el informe decía que el *chuchumbé* se bailaba solo en las casas de mulatos y “gente de color quebrado” y era popular sobre todo entre soldados, marineros y “broza”, pues la “gente seria” no lo acostumbraba.⁵⁵

Además de los movimientos provocativos, se había propagado también cierta moda en los vestidos conocida como “diablesca”, usada en los bailes, tanto por hombres como mujeres de todas las clases. Estos atuendos consistían en unos géneros o tafetanes, adornados con listones amarillos, negros y rojos, aderezados en cada trecho con unos ramitos negros puestos con alamares negros⁵⁶, que acompañaban con unas redecillas de colores (también negro, rojo y amarillo), considerados por el comisario de mal gusto por su falta de uniformidad. Esta moda “diablesca” ya había sido censurada en Cádiz por el Obispo, pero en aquel caso la “diabólica” combinación había aparecido en los rosarios, que eran ensartados en un cordón negro, combinando una cuenta roja con una negra. Y aunque esta moda no se había visto aún en Veracruz, Herrera consideraba factible que muy pronto llegaran este tipo

⁵⁴ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1052, exp. 20, f. 296

⁵⁵ *Ídem*

⁵⁶ Alamar: especie de presilla y botón que se cosen juntos.

de rosarios de contrabando. Lo que sí se estilaba ya entre las señoras, al vestirse para realizar una visita, o para asistir al Coliseo o a un baile, era no portar su rosario, presumiblemente también por efecto de una moda y para guardar lo que llamaban “clase”.⁵⁷ Esta crítica a la “moda diabólica” muestra una actitud un tanto exagerada por parte del Comisario pues, si ponemos atención a su descripción, encontraremos que lo único diabólico en tales indumentarias era la combinación de los colores, por lo que no podemos menos que percibir cierta obsesión por el orden y la uniformidad en las palabras de Herrera. Pero según él mismo informa, esta moda ya había sido prohibida en España por el Obispo de Cádiz, por lo que sabemos que su apreciación no era aislada, sino que era producto de la visión religiosa que compartía el clero. Bajo este razonamiento podríamos pensar que en muchas de las ocasiones en que la Inquisición condenó las expresiones populares, estaba presente esta misma actitud de satanizar cualquier cosa que se saliera de la regla, sobre todo aquellas expresiones espontáneas de lo religioso, que reinterpretaban de manera muy particular los dogmas de la Iglesia, como estos rosarios coloridos o estas modas que ponían la diversión o la “clase” por encima de la devoción. Pese a la reflexión anterior, dentro del mismo documento, podemos encontrar una buena razón para justificar el enojo del fraile: las coplas del *chuchumbé*. Estas coplas fueron recabadas por el comisario y enviadas al Santo Oficio en la Ciudad de México, y su contenido es bastante menos inocente de lo que podrían ser los vestidos de colores, como veremos a continuación:

*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 santularia
que va y viene a San Francisco
toma el Padre, daca⁵⁸ el Padre*

⁵⁷ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1052, exp. 20, ff. 292-299

⁵⁸ Daca: contracción de “da acá” o “dame acá”. Se utiliza en la frase “andar al toma y daca” que significa andar en dares y tomares.

y es el padre de sus hijos

*De mi chuchumbé de mi cundaval⁵⁹
que te pongas bien
que te voy [a] aviar⁶⁰*

*El demonio de la china⁶¹
del barrio de la Merced
y como se zarandeaba
metiéndole el chuchumbé.*

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

*Eres Marta la piadosa⁶²
en cuanto a tu caridad
que no llega peregrino
que socorrido no va*

*Si vuestra merced quisiera
yo le mandara
el cachivache⁶³ 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 Villalba⁶⁴ le dará el castigo.*

⁵⁹ *Cundaval*: cundería.- acción maliciosa o rabiosa; cunda.- persona alegre y bromista.

⁶⁰ *Aviar*: prevenir, disponer, preparar, arreglar alguna cosa para el camino, aprestar, alistar, componer. Activar, apresurar, urgir, avivar, despachar la ejecución de lo que se está haciendo. Loc. Fam.: *estar aviados*: expresa cierta disposición desventajosa, o la perspectiva de un suceso desagradable. *Aviarse*: despabilarse, agenciárselas, componérselas, administrarse, arreglarse, apañarse, desenvolverse.

⁶¹ *China*: Término utilizado popularmente para referirse a la mujer india o mestiza que se dedica al servicio doméstico.

⁶² Se refiere a Marta de Betania, hermana de María y Lázaro, a quien Jesús resucitó. Marta y María solían hospedar a Jesús en su casa, sirviéndole afanosamente. María era aquella que ungió con perfumes a Jesús y le enjugó los pies con sus cabellos, ante la inconformidad de Judas Iscariote. *Evangelio según San Lucas*, X, 38-42; *Evangelio según San Juan*, XI y XII. En esta estrofa ridiculiza la “piedad” de cierta mujer, comparándola con la de Santa Marta.

⁶³ *Cachivache*: pedazo de alguna vasija quebrada, o traste viejo que se arrincona por inútil o de poco servicio. Se designa también así al hombre ridículo, embustero, despreciable e inútil.

⁶⁴ Juan de Villalba era el capitán de las tropas españolas llegadas a México desde Europa, a mediados del siglo XVIII, cuyos soldados introdujeron a nuestro país las prácticas del “cortejo” y la “marcialidad”, consistentes en utilizar el galanteo para conquistar jovencitas y la moda imperante en las corte Borbónicas de entrar a las casas extrañas sin saludar y salir de ellas sin decir adiós ni avisar al dueño y enamorar a la “madama” de la casa frecuentada aunque se opongan sus padres. Por eso en esta estrofa se satiriza a la autoridad, supuestamente vigilante del orden, pero que finalmente es la impulsora del relajamiento de las costumbres. Con referencia a un

*Animal furioso un sapo
ligera una lagartija
y más valiente es un papo⁶⁵
que se sopla esta pija*

*Si vuestra merced no quiere venir conmigo
Señor Villalba le dará el castigo.*

*Y si no vienes de buena gana
te dará el premio Señor Villalba.*

*Me casé con un soldado,
lo hicieron cabo de [es] cuadra⁶⁶
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 ha 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 mueras⁶⁷*

fragmento de Pablo González Casanova en *La Literatura Perseguida en la Crisis de la Colonia*, México, SEP, 1986, p.78-79

⁶⁵ De acuerdo al *Diccionario de Mexicanismos* de Francisco J. Santamaría, *papo* es un modo vulgar de referirse al órgano sexual femenino, mientras que *pija* se utiliza para el miembro masculino.

⁶⁶ *Escuadra*: Corto número de soldados a las órdenes de un cabo. Es la unidad menor en las fuerzas militares.

⁶⁷ En Santo Domingo, Flérida de Nolasco señala una copla “de negros” parecida: “¿Qué te puede dar un negro, / por lo mucho que te quiera? / una mano de guineo/ y un grajo pa’ que te hieda”. Georges Baudot, *Op. cit.*, p. 36 Cf. Flérida de Nolasco, *La poesía folclórica en Santo Domingo*, Santiago, República Dominicana, Editorial El Diario, 1946, p. 18.

*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.⁶⁸*

*Por aquí pasó la muerte
con su aguja y su dedal,
preguntando de casa en casa:
¿Hay trapos que 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?*

⁶⁸ Alusión burlona que proviene del epíteto impuesto a los soldados y achichincles de Agustín Ahumada y Villalón, Marqués de las Amarillas, 42º virrey de la Nueva España, que gobernó de 1755 hasta su muerte, acaecida en Cuernavaca en 1760. Tuvo fama de reformador; metió en cintura a los naturales que se habían relajado mucho por la permisividad de Juan Francisco de Güemes y Horcasitas, su antecesor. Ángel Fernández, “Las coplas del Chuchumbé” en *La Tarántula*, Xalapa, año 1, Diciembre, 1990, no. 3, p.7

*que me meto a gringo⁶⁹
y me llevo a vuestra merced.*

*Cuando me parió mi madre
me parió en un campanario
y 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 [a]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 zurriago⁷⁰
tan grande como su padre.*

*Si vuestra merced quisiera,
y no se enojara
“la fornicadorita” se le quedara.⁷¹*

⁶⁹ De acuerdo al *Diccionario* de Corominas, *gringo* es una palabra derivada de “griego”, connotando el sentido de “lenguaje incomprensible” y, por extensión, de extranjero.

⁷⁰ *Zurriago*: látigo con que se zurra o castiga. Por el contexto del verso se infiere que es una imagen del miembro viril.

⁷¹ AGN, Inq. , vol.1052, exp. 20, ff. 294-295 y vol. 1297, exp. 3, ff. 18-22

Como consta en el texto, las coplas están plagadas de expresiones eróticas explícitas, en las que el propio *chuchumbé* representa, según algunos autores, el falo, que “se sopla, se mete, cuelga, pertenece a las doncellas y además, se baila”.⁷² Otros autores, como Humberto Aguirre Tinoco y Roberto Williams-García, sostienen que el término *chuchumbé* se deriva del vocablo de origen africano *cumbé*, que significa ombligo y que da origen a palabras como *paracumbé* en España, *merecumbé* en las Antillas y *cumbia* en Colombia, refiriéndose esta última, al tipo de baile que se practica “ombligo con ombligo” al igual que el *chuchumbé*.⁷³

La letra del *chuchumbé* maneja varios elementos considerados como tabú en la época colonial. En primer lugar trata sobre la sexualidad de los frailes, retratando a un fraile de la merced exhibiéndose en la calle con los hábitos alzados, a una mujer que va y viene al convento de San Francisco, no porque sea muy devota, sino porque mantiene relaciones amorosas con el sacerdote, una mujer que es mantenida por un fraile como si fuese su esposa y a un jesuita con un miembro muy grande. Y aunque los casos de sacerdotes que sostenían relaciones amorosas o sexuales con mujeres de la feligresía no eran raros en la Colonia, resultaba demasiado escandaloso decirlo abiertamente y de manera tan directa; aunque todos lo supieran debía guardarse como un secreto a voces. En segundo lugar, podemos mencionar la manera en que las coplas se refieren a la mujer, de una manera inusual a la concepción tradicional. Se habla de mujeres desenvueltas en el aspecto sexual, como la mujer a la que se refiere la séptima copla a la que se compara con Marta “la piadosa”, equiparando los servicios que este personaje bíblico dio a Jesús, con la “caridad” de una mujer que presta favores sexuales a todos los peregrinos. Las mujeres casadas cuyo marido estaba ausente son representadas satisfechas por poder vivir “en cueros” y “amancebadas”, contentas por la muerte de sus maridos y rogándole a Dios que nunca volvieran o ganándose la vida “bailando el *chuchumbé*”. Además se proponen una serie de sobrenombres para ellas, alusivos a su

⁷² Robles Cahero, “La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares del siglo XVIII” en *La memoria y el Olvido. Segundo Simposio de Historia de las Mentalidades*, México, INAH, 1985, p.169

⁷³ Humberto Aguirre Tinoco, “El chuchumbé, sal y pimienta con más de doscientos años” en *Dictamen. Suplemento El Correo*, Veracruz, 2 de Noviembre, 1980 y Roberto Williams-García y Francisco Sardiñas Salgado, *Dos ensayos sobre la Ciudad de Veracruz*, Veracruz, Gobierno del Estado de Veracruz- IVEC, 1993, p.35

sexualidad: “la puta en cuaresma”, “meneadora de culo” y “la fornicadorita”. Todas estas coplas muestran una imagen de la mujer muy distinta al concepto tradicional de esposa o madre dependiente de su marido, destacando su aspecto sexual. Otra imagen solemne de la que se burla es de la muerte, la cual es retratada en situaciones jocosas: en cueros, remendando trapos, sentada en un taburete o en un escritorio y rodeada de pulque y aguardiente. Finalmente, podemos destacar un último tema: la sátira política, pues en las coplas del *chuchumbé* se hace referencia a las autoridades mediante la figura del militar Juan de Villalba. Se sugiere que las propias autoridades eran impulsoras de prácticas deshonestas, castigando al que se negaba a participar y premiando al que cooperaba. Además hace referencia a las tropas del Virrey Agustín Ahumada y Villalón, Marqués de las Amarillas, lo que nos permite imaginar que las coplas del *chuchumbé* fueron escritas durante la segunda mitad del siglo XVIII, ya que el virrey tomó el poder hacia 1755 y la primera denuncia del *chuchumbé* está fechada en 1766. Todos los temas anteriores contenidos en el *chuchumbé* van acompañados de un lenguaje picaresco, que en algunos casos insinúa imágenes sexuales y en otros las describe de manera totalmente explícita, por lo que no es extraño que después de leer estos versos el Santo Oficio haya decidido prohibir el *chuchumbé* en un edicto especial fechado el 31 de octubre de 1766, bajo el argumento de que sus coplas eran “*en sumo grado escandalosas, obscenas y ofensivas*”.⁷⁴ La sanción con que se amenazaba a los reincidentes era la excomunión mayor *Latae Sententiae*, y otras penas que quedaban al arbitrio de los Inquisidores. El edicto se publicó en diversas ciudades novohispanas como Córdoba, Guadalajara, Oaxaca, Atlixco, y Tochimilco⁷⁵ pero, a pesar de la prohibición, el *chuchumbé* se siguió practicando y se extendió rápidamente de Veracruz a la Ciudad de México, donde apareció un año después en tres denuncias diferentes.

El primer caso que aparece en 1767 es un pequeño proceso que duró poco más de quince días, en contra de un cocinero llamado Juan Luis Soler. El episodio protagonizado por Soler, se suscitó alrededor de las siete de la noche en la cocina de la casa de Don José de Castro, ubicada en el barrio de Santa Cruz, en la calle de Santa Teresa, cerca del puente que iba para la Candelaria. En dicho lugar se

⁷⁴ AGN, Ramo Edictos, vol. 2, s/e, f. 8

encontraban varios de los sirvientes que trabajaban en la casa: Bárbara Juana, india doncella de 33 años, molendera de chocolate, Gertrudis de Rivera, española doncella de 28 años, quien aparentemente había sido hija de familia pero había quedado huérfana, por lo que en ese momento se desempeñaba como ama de llaves, su hermana Petra, de quien no se dieron más datos y no fue llamada a declarar, María Nicolasa Castañeda, india doncella de 28 años que era la recamarera y finalmente el acusado Juan Luis Soler, único varón presente, español, natural de Zaragoza, soltero, de 21 años, quien a decir de una de las testigos (Ma. Nicolasa) era “de buenas costumbres”. Estando los anteriores reunidos en la cocina, Soler se había puesto a cantar el *chuchumbé* y, aunque Bárbara, la molendera, se escandalizó y le señaló que se trataba de un canto prohibido, éste sólo se rió ante el regaño y continuó interpretando su alegre canción. El incidente no pasó a mayores hasta que Bárbara fue a denunciarlo ocho días después ante el Santo Oficio. Después de interrogar a tres de las mujeres presentes, el Santo Oficio decidió llamar al acusado quien, al ser cuestionado sobre su delito, confesó haber cantado el *chuchumbé*, con las coplas siguientes:

*Sabe vuestra merced
que tengo un deseo
que me lleves a la Habana,
encimita del Morro
me cantas a la prusiana.*

*El día seis de junio
la centinela avisaron
que veían distintas velas,
prevengan la granada
los granaderos
que ya el enemigo
cerca tenemos*

*Avanzan habaneros
a la cabaña
¡muera la Inglaterra!
¡que viva España!*

*Adiós, Habana triste
de ti me aviento
pero con la esperanza*

⁷⁵ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1075, exp. 14, ff. 136-142

de verte presto.

*Avanzan habaneros
a la cabaña
¡muera la Inglaterra!
¡Que viva España!*⁷⁶

Es de suponerse que al verse acorralado e imposibilitado de negar su culpa, el denunciante optó por improvisar estas coplas, en las que no aparece ninguna de las frases eróticas que conocemos y, en cambio, están plagadas de referencias heroicas y patriotas en pro de España. Soler reconoció que había sido reconvenido por una india, a la cual no había atendido, pues las coplas que él cantaba “no eran las que se habían prohibido”, aunque aclaró que más tarde un tendero le había advertido que estaban prohibidas, por lo que no las volvió a cantar. Parece obvio que Soler mentía, tratando de salvarse y sin embargo, sólo recibió como castigo una llamada de atención y la amenaza de un castigo más severo en caso de que llegara a reincidir, quedando de esta forma cerrado el caso. Este pequeño incidente ubica al *chuchumbé* en un contexto doméstico, en el que se trataba de amenizar la vida cotidiana acompañándola de música. Los implicados eran todos sirvientes, principalmente mujeres indias, una española venida a menos y un cocinero español bastante alegre.

El segundo caso relacionado con el *chuchumbé* acaecido en el año de 1767 en la Ciudad de México, se presentó en el mes de septiembre, cuando el bachiller Joseph Antonio de Borda, acudió a denunciar ante la Inquisición haber escuchado cantar el *chuchumbé* en uno de los cuartos de la vecindad en la que vivía, ubicada en la primera calle de San Lázaro No. 5. El denunciante había realizado algunas investigaciones y por la información proporcionada por algunos de los vecinos, entre ellos una huérfana de la vecindad llamada María Estefanía de Borda, se había enterado de que en el cuarto donde se había cantado el *chuchumbé* vivía una viuda llamada Juana Gertrudis López, a la que también se conocía como María Ignacia Fresco, quien tenía dos hijos pequeños de su matrimonio y un puesto de comida en la plaza. La noche en cuestión se hallaban en el cuarto de Gertrudis,

⁷⁶ AGN, Inq., vol.1034, exp.6, ff.345-354

acompañándola, un muchacho de entre diez y doce años llamado Joseph Laya y un hombre de origen poblano llamado Tomás Pacheco, quien visitaba con frecuencia el cuarto de la viuda. El hombre y el muchacho cantaban las coplas mientras Gertrudis bailaba y los acompañaba con su voz. Pero esa no había sido la única vez en que habían cantado, en una ocasión anterior Tomás y Gertrudis habían cantado en compañía de dos muchachas que también vivían en la vecindad y que eran hermanas, Rosa y María, hijas de una mujer *parda* llamada Feliciano. En esa ocasión no solo habían cantado el *chuchumbé*, sino también *el animal*, ambos bailes prohibidos por la Inquisición y, aunque el denunciante había advertido a las hermanas que no debían cantar ese tipo de canciones por estar prohibidas, ellas habían reiterado en su práctica. Todos los acusados fueron llamados por la Inquisición a declarar y, a pesar de que negaron las acusaciones, se les reprendió y amenazó con un castigo más severo si reincidían. El único que no se presentó fue Tomás Pacheco, quien al enterarse de que lo buscaban, se ausentó para siempre de la casa de Gertrudis.⁷⁷ Al parecer en este caso solo se trató de un pasatiempo inocente de un grupo de vecinos, incluyendo a un niño, que se reunieron para divertirse un poco; pero su diversión fue estropeada por aquel que se dedicó a vigilarlos y posteriormente los denunció. El delito no era grave, así que los acusados solo recibieron regaños y amenazas; sólo en el caso de Tomás Pacheco, podríamos pensar que había algo más que esconder, pues de inmediato escapó para evitar problemas.

En el mismo año de 1767, tenemos una tercera denuncia en la Ciudad de México, realizada por el presbítero Agustín Medrano. La historia se desarrolló de la siguiente manera: el Padre Medrano, de tan solo 26 años, que vivía en una de las casas del Santo Oficio en la calle de las Cocheras, había asistido un sábado por la noche a la vecindad “La Colorada” en la cuarta calle del Reloj, a acompañar a su madre a visitar a Doña Gregoria Francisca Contreras, quien vivía en la mencionada vecindad, en compañía de su madre e hijas. Estando en la casa de Doña Francisca, escucharon en el cuarto de abajo unas voces de bulla, aparentemente de soldados y mujeres que festejaba una especie de fandango, en el que se cantaban y bailaban sonos

⁷⁷ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1019, exp. 20, ff. 385-387

prohibidos, entre ellos el *chuchumbé*, produciendo tal escándalo que se escuchaba en toda la vecindad. En el cuarto, donde se producía el alboroto, vivían dos muchachas españolas, llamadas María Simona y Ana María, conocidas por todos por vestir provocativamente y por recibir continuamente, sobre todo por las noches, la visita de soldados, ya en el zaguán o en su propio cuarto. Cuando el padre se retiraba pudo constatar que, efectivamente, en el zaguán se encontraban las mujeres del cuarto de abajo, acompañadas por varios soldados y por otras mujeres. Cuatro días después del incidente, el padre Medrano acudió al Santo Oficio a denunciar lo ocurrido, y casi una semana después, Doña Francisca fue requerida por el Tribunal para ser interrogada. Era una mujer nacida en Tula, pero de origen español, viuda, de 41 años que se encontraba bastante molesta por los continuos escándalos que promovían sus vecinas, a quienes se refería de manera despectiva llamándolas “mujercillas”. Las acusadas en cuestión, vivían en el segundo patio de la vecindad y eran por todos conocidas porque daban “mucho entrada a toda clase de soldados”, y por los bailes y glosas prohibidas que continuamente practicaban, sobre todo por las noches y que tenían a toda la vecindad escandalizada y aburrida por interrumpir su quietud. Según la testigo, la casera de la vecindad ya les había pedido que se mudaran, pero ellas se habían negado, alegando que sólo se les acusaba por envidia, pues todas las mujeres en la vecindad eran viejas, mientras ellas eran jóvenes y bonitas y estaban dispuestas a divertirse. Ante esta negativa, habían pedido ayuda a un religioso, fray Cayetano Ruiz, dominico y administrador de las casas de Santa Catarina, quien las había amonestado, y desde entonces habían suspendido sus bailes y cantos y no se les había visto. Diez días más tarde, fue llamado a declarar otro vecino más, Sebastián Garcés, a quien Doña Francisca había señalado como uno de los que más se habían escandalizado. Don Sebastián era un impresor, nacido en la Ciudad de México pero de origen español, tenía 67 años y era viudo. A pesar de lo señalado por Doña Francisca, el interrogado no mostró en su declaración demasiada molestia o interés, por el contrario, afirmó que no entendía muy bien las cantinelas por estar “medio sordo”. El Señor Garcés no pudo ampliar demasiado la historia referida por Doña Francisca, pero sí agregó que las muchachas habían sido echadas de la vecindad por las continuas quejas, y que su

hermana le había contado que se habían mudado a una accesoria y cigarrería en la calle de Chiconautla. Con los testimonios de Doña Francisca y el Señor Garcés, el Santo Oficio consideró tener pruebas suficientes y mandó llamar a las muchachas, quienes acudieron al llamado, acompañadas por su madre, María Marqués. Cuando los funcionarios del Santo Oficio las reprendieron, las muchachas respondieron “humildes y obedientes”, negando haber cometido tales culpas, y señalando que de lo único que se acordaban era de que el día de Santa Ana, había acudido a su casa una prima suya, llamada María Josefa Guevara, casada, que vivía en la plazuela de Santa Catarina Mártir, quien había tomado una vihuela para cantar el *chuchumbé* y otros sones, sin que ellas participaran cantando. No sabemos si la historia de Simona y Ana fue verdad, porque más tarde María Josefa fue llamada a declarar y también negó los cargos, por lo que todos fueron reprendidos de igual manera y en eso terminó todo el asunto.⁷⁸ Este curioso pasaje parece ser una muestra el eterno conflicto entre las generaciones jóvenes y las adultas, en este caso protagonizado por las mujeres de una vecindad. Las declaraciones de Doña Francisca, la vecina quejosa, parecen un tanto exageradas cuando las confrontamos con el testimonio más indiferente de su vecino Don Sebastián; además, las muchachas alegaban que solo se les juzgaba por envidia, alegato que no parece del todo disparatado si imaginamos a una viuda desocupada que parece llenar su existencia dedicándose a juzgar las andanzas de sus vecinas mas jóvenes. Y aunque Doña Francisca dijo que la molestia era generalizada, hasta ese momento ninguno de los vecinos había acudido a denunciarlas. Los únicos que parecían coincidir con Doña Francisca eran el padre Medrano, y supuestamente la casera que les había pedido que se mudaran; aunque lo que el padre Medrano contó, debió habérselo dicho la propia Doña Francisca durante la visita que le hizo con su madre, pues él no vivía en la vecindad y la casera pudo actuar movida por las quejas de la misma viuda. Las jóvenes pudieron haber hecho escándalos, pero las afirmaciones de Doña Francisca parecen exageradas cuando las describe casi como prostitutas, diciendo que vestían provocativamente y recibían a muchos soldados en su cuarto, pues las jóvenes vivían con su madre. Además se habían mostrado dóciles y habían suspendido sus

⁷⁸ AGN, Ramo inquisición, vol. 1065, exp. 3, ff. 13-20

fiestas cuando el religioso dominico les había llamado la atención. Las muchachas pertenecían a una familia que gustaba de la música y la diversión y seguramente no tenían las mismas reglas morales que su vecina. En este caso resulta además interesante el papel que representan los sacerdotes, quienes rebasaban su función de guías espirituales, para convertirse en mediadores de las tensiones sociales surgidas de incidentes como éste.

Después de pasar por México, el *chuchumbé* llegó hasta el Puerto de Acapulco en 1770, año en que encontramos una carta del Comisario de Acapulco informando que había recibido y publicado en la parroquia de ese puerto los dos edictos que prohibían los bailes lascivos. Además aprovechó la ocasión para informar que ese tipo de sones y bailes continuaban practicándose por aquellos sitios, especialmente desde los días en que estuvo allí la Nao de China. En los días de San Juan la gente había salido por la noche a las calles cantando el *chuchumbé* y otros cantos semejantes y, por la tarde, cuatro sujetos había salido de mojjanga, uno con una mitra fingiendo dar bendiciones y otro disfrazado de clérigo ridículo rociando a la gente con suciedad. Aunque el Comisario les había llamado la atención y los había amenazado con la excomunión, los sujetos habían hecho caso omiso de sus regaños, pues aparentemente no entendían cuando se les hablaba de castigos espirituales y sólo se apabullaban con castigos corporales. Estas prácticas se habían extendido no sólo en el puerto, sino también en las poblaciones circunvecinas como Atoyac y Coyuca, en donde los bailadores se excusaban cuando se les llamaba la atención, argumentando que en sus comunidades no se había publicado la prohibición.⁷⁹ No deja de ser notorio que esta primera ocasión en que apareció el *chuchumbé* en el puerto de Acapulco, coincidiera con la llegada de la Nao al puerto, pues precisamente en esa temporada del año (alrededor de los meses de enero y marzo) arribaban a Acapulco personas venidas de diversas partes de la Nueva España, especialmente de la Ciudad de México. De esta manera podemos observar claramente la ruta que el *chuchumbé* siguió al propagarse, coincidiendo con la ruta comercial más importante de la Colonia: surge como un baile afroantillano en Veracruz, de donde se traslada a la Ciudad de México en menos de un año, y de ahí

⁷⁹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1170, exp. 21, ff. 201-202

llega a Acapulco en la época de la feria. Por otro lado, es interesante la observación hecha por el Comisario cuando trató de explicar a la Inquisición la causa del fracaso de las prohibiciones. Los edictos inquisitoriales hablaban un lenguaje distinto al del común, tratando de amedrentar con castigos que resultaban una mera abstracción, la gente solo podía temer a castigos más palpables, como los castigos físicos y aún los pobladores de Coyuca y Atoyac consideraban que la prohibición no pesaba sobre ellos si los edictos no se habían leído en sus poblados.

Además de la denuncia sobre la propagación de los bailes, el Comisario de Acapulco informó del uso de ciertos “rosarios de moda” hechos de oro y algunos otros de oro y coral. El problema no eran los materiales con que estaban hechos, sino el modo en que las mujeres los lucían colgados en el cuello, como si fueran joyas. Ya habíamos hablado de una práctica semejante en Cádiz, los rosarios “diablescos”, que parecen ser, al igual que los rosarios de moda de Acapulco, producto del afán de embellecer los objetos religiosos llegando al punto de convertir un objeto religioso en una simple vanidad. Su uso se había hecho tan popular que el Comisario tuvo que recurrir al párroco del puerto y al padre asistente del Convento de San Francisco para que reprendieran en misa a los que los usaban, con lo que logró disminuir un poco su uso.⁸⁰

En 1771, tenemos un nuevo caso sobre el *chuchumbé*. Resulta que el 25 de diciembre, hacia las cuatro de la mañana, se celebró la misa de Navidad en el Convento de San Francisco de Jalapa, y durante el momento de la elevación de la ostia, el organista comenzó a tocar el *chuchumbé*, el *totochí* y *juégate con candela*, causando gran escándalo entre la concurrencia, que asombrada constató que habían sido los propios franciscanos quienes habían pedido al organista que tocara tan inusual música.⁸¹ Aunque lo acontecido llegó a oídos de los Inquisidores mediante una denuncia, no se abrió ningún proceso, ni se persiguió a los culpables, cosa que resulta por demás extraña pues, no sólo habían alentado que se tocaran sones prohibidos, sino que además lo habían hecho dentro de la iglesia, en una de las celebraciones más importantes del año, en plena misa y en el momento más solemne. Esta indiferencia por parte del Santo Oficio pudo deberse a la naturaleza de

⁸⁰ *Ídem*

los presuntos transgresores, los propios religiosos, quienes no estaban sujetos a las mismas reglas o por lo menos a la misma rigurosidad que se pretendía aplicar para la feligresía. Así encontramos que a cinco años de su aparición, el *chuchumbé* ya había dejado de ser una diversión exclusiva de “la broza” como había declarado su primer denunciante, para llegar incluso al interior de un templo a instancias de los propios religiosos que también disfrutaban de su melodía.

Aunque no contamos con ninguna mención previa del *chuchumbé* en Celaya, hacia 1779 el fraile Francisco Eligio Sánchez, predicador del Colegio de San Francisco afirmaba en una carta a la Inquisición que con una sola prohibición que el Santo Oficio había emitido contra el *chuchumbé* había bastado para erradicarlo y que en ese momento en Celaya ya sólo se le conocía por su nombre.⁸² Quizá esta afirmación era un tanto exagerada, pues en su carta fray Eligio intentaba persuadir a la Inquisición para que emitiera un edicto prohibiendo un nuevo baile llamado *los panaderos*, por lo que pudo haber exagerado la efectividad de los edictos en aras de obtener una respuesta positiva a su petición.

El último testimonio que tenemos del *chuchumbé* proviene de un afanoso fraile llamado Gabriel de la Madre de Dios Pérez de León, quien en reiteradas ocasiones escribió al Santo Oficio para denunciar la propagación de bailes prohibidos. Los documentos relacionados con las cartas de fray Gabriel abarcan desde 1779, año en que envió su primera denuncia, hasta 1797 cuando recibió la última carta por parte de la Inquisición de México sobre este asunto. Fray Gabriel era presidente de la Misión del Colegio Apostólico de Pachuca, y escribió por primera vez al Santo Oficio para denunciar los excesos ocurridos en los fandangos, en el pueblo de San Agustín Tlaxco, perteneciente al obispado de Puebla, en el que se encontraba de misión, para solicitar se le enviaran copias de los edictos que prohibían los sones deshonestos, pues los había solicitado en cuatro curatos en los que había misionado y no los había conseguido. Tres semanas después, el Santo Oficio envió a fray Gabriel copias de los edictos de 1766 y 1767 para que los publicara, ordenándole que enviara más información sobre las coplas del *pan de jarabe*. El fraile publicó los edictos, pero surgieron nuevos bailes y en 1784 decidió escribir nuevamente

⁸¹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1181, exp. 3, f. 123

solicitando edictos que prohibieran expresamente estos nuevos bailes por su nombre. Esta vez la respuesta llegó cuatro años después, solicitando más información y aclarando que había asuntos más urgentes que atender. En 1788, fray Gabriel escribía nuevamente para informar que los sones deshonestos seguían siendo cantados en Puebla y que estos solo se terminarían cuando se mandara un edicto expreso. En 1789 envió una nueva carta desde Tulancingo, en la que coincidía con el denunciante del caso anterior, fray Eligio, expresando que el *chuchumbé* solo se había logrado erradicar tras diez años de publicar el edicto que lo prohibía expresamente. De esta manera, tenemos un nuevo testimonio indicando que hacia fines del siglo XVIII el *chuchumbé* por fin había desaparecido, después de más de veinte años de su aparición y de la continua publicación del edicto que lo prohibía. Pero a pesar de toda la información recabada y enviada por el tenaz fraile, la Inquisición no publicó un nuevo edicto contra los nuevos bailes, argumentando que si los bailes no se habían extinguido no era por falta de providencias, sino porque los escándalos eran males necesarios en el mundo, y por lo tanto inevitables y que si bien era cierto que los bailes habían disminuido, no habían desaparecido del todo, por lo que consideraban inútil repetir los edictos.⁸³ Finalmente en 1797 la Inquisición envió una última carta indicando los mismos documentos que ya se le habían enviado anteriormente, como si se tratase de la primera vez que le escribieran.⁸⁴ Con esta serie de cartas, se terminan los documentos relacionados con el *chuchumbé*, cartas que nos muestran una total indiferencia del Santo Oficio hacia las súplicas de un misionero que no encontraba las armas para combatir el pecado en las regiones donde predicaba. Este documento nos ilustra de manera muy clara dos de las razones que llevaron a que estos bailes se propagaran por todo el virreinato sin que las autoridades pudieran evitarlo. Destaca en primer lugar, la actitud de la Inquisición, que podía tardar años en responder una petición, sólo para dar las mismas indicaciones una y otra vez, y en el peor de los casos, para aceptar abiertamente que nada podía hacerse para erradicar estos males en una actitud pasmosamente derrotista en la que se muestra consciente de la absoluta inutilidad

⁸² AGN, Ramo Inquisición, vol. 1178, exp. 2, ff. 24-28

⁸³ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1297, exp. 3, f. 16-24

⁸⁴ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1333, exp. 14, f. 177

de sus edictos. En segundo lugar, destaca la ineficacia de la institución que contaba con muy pocos recursos para atender tantos asuntos en un territorio tan amplio. Los funcionarios inquisitoriales eran ridículamente pocos y carecían de experiencia; eran perezosos e incompetentes⁸⁵ por lo que no resulta raro que tuvieran asuntos “más urgentes” que tratar. Al abrigo de estas deficiencias los bailes siguieron apareciendo, y después del *chuchumbé* surgieron muchos otros con contenidos o movimientos similares. Durante el siglo XVIII solo el *chuchumbé* y el *animal* fueron prohibidos por sus nombres expresos en todo el territorio virreinal, en 1766, 1767 y 1769. En los años siguientes las autoridades religiosas sólo se limitarían a reiterar los documentos anteriores, sin publicar edictos nuevos contra los bailes que iban surgiendo.

Aunque las características del *chuchumbé* no se describen en los documentos, González Casanova sostiene que era de origen africano, basándose en la similitud de los movimientos descritos por los informantes con los que se practicaban en las danzas de negros.⁸⁶ Estos movimientos habrían sido llevados por los esclavos negros, primero a las Antillas y después a Veracruz, donde habría surgido este baile, pues era precisamente a ese puerto a donde llegaban los esclavos provenientes de África y donde encontramos la primera denuncia sobre el *chuchumbé*. Esta hipótesis es apoyada también por Aguirre Tinoco, quien sostiene que fue traído de la Habana por individuos que, por no tener recursos para continuar su viaje tierra adentro, se estacionaron en el puerto de Veracruz.⁸⁷

Respecto a la música que acompañaba a estas coplas, podemos deducir que era muy parecida a la de los actuales sones veracruzanos, que tendrían su antecedente inmediato en el *chuchumbé* y, por su origen en los barcos negreros llegados a Cuba, podemos suponer el uso de instrumentos de percusión y de cuerda en su interpretación.⁸⁸ Sobre el modo de ejecutarlo, ya hemos mencionado en los testimonios anteriores que se hacía por parejas, un hombre y una mujer, que se movían uno muy cerca del otro, entrelazados por los brazos. Esta descripción es complementada por Alejo Carpentier, quien lo describe con movimientos similares a

⁸⁵ Para un análisis más detallado de la estructura inquisitorial consultar Solange Alberro, *Inquisición y sociedad en México 1571-1700*, México, Fondo de cultura económica, 622 pp.

⁸⁶ Pablo González Casanova, *Op. cit.*, p. 173.

⁸⁷ Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y cantares jarocho*, *Op. cit.*, pp. 14-16

⁸⁸ J. Roberto Sánchez F., *Bailes y Sones deshonestos en la Nueva España*, Veracruz, IVEC, 1998, p. 28

los de la rumba, baile que considera como una evolución del *chuchumbé*. Transcribimos a continuación esta descripción porque nos proporciona una imagen más clara del modo en que se bailaba:

*“El más hábil canta una canción [...] cuyo estribillo es coreado por todos los espectadores. Los bailarines están dispuestos en dos hileras; los hombres de un lado, las mujeres del otro lado. Saltan [y] giran sobre sí mismos, se acercan a dos o tres pies los unos de los otros, retroceden a compás hasta que el ruido de los tambores los haga reunirse de nuevo [...] parece como si diesen golpes de vientre, en realidad solo son sus muslos los que topan. Se retiran en el acto, dando vueltas con gestos absolutamente lascivos. De cuando en cuando se abrazan. [...] El talento para la bailarina está en la perfección con que puede mover sus caderas y la parte inferior de sus riñones, conservando todo el resto del cuerpo en una especie de inmovilidad que no le hacen perder los suaves movimientos de sus brazos que sostienen las dos extremidades de sus faldas. Un bailador se acerca a ella; se lanza súbitamente y cae a compás, cuando está a punto de tocarla. Retrocede y avanza de nuevo, invitándola a la lucha más seductora. La danza se anima y pronto ofrece un cuadro cuyos rasgos, de voluptuosos se hacen lascivos [...] Las mujeres se colocan frente a los hombres [...] con movimientos ondeantes en que la cabeza queda inmóvil [...] se acerca al compañero, se estrechan, se restriegan con él”.*⁸⁹

Consideramos pertinente insertar esta larga cita ya que la imagen que nos describe parece contener elementos de varios de los bailes que se tratan en este trabajo: los abrazos y contacto de vientre del *chuchumbé*, la actitud provocadora del *torito* y el movimiento de caderas del *pan de manteca*. Además nos permite imaginarnos la escena de los bailes y comprender el porqué gustaba tanto a la gente que deseaba divertirse y causaban tanto disgusto entre los más conservadores.

8. Saranguandingo

El primer documento en el que se menciona este tipo de baile fue en el proceso iniciado en 1767 en la Ciudad de México, contra la viuda Juana Gertrudis López por bailar y cantar sones deshonestos en su vivienda en una vecindad de la calle de San Lázaro. En dicha ocasión, descrita en el apartado anterior, en la que la viuda se reunió con su amigo Tomás y con sus vecinas Rosa y María, habían cantado, además del *chuchumbé*, las coplas de *el animal*, canto que el denunciante no conocía, pero que le habían dicho tenía “unas voces saranguandinga”.⁹⁰ En este documento parecería que el término *saranguandingo* se refiere a un tipo de coplas, aunque el

⁸⁹ Alejo Carpentier, *La Música en Cuba*, México, FCE, 1972, pp. 66-69

mismo denunciante no lo sabía del todo bien. Sin embargo, en el segundo documento que tenemos sobre él, fechado cuatro años después (1771), se utiliza el término *saranguandingo* como si éste fuera el título de un baile. Debido a que el segundo documento es el que proporciona una información más amplia, nos quedaremos con la segunda acepción, pues además es probable que en el primer caso su uso fuera tan reciente que todavía no se le definía como un baile en sí, sino como una forma de canto lascivo, relacionado con otros más conocidos, como *el animal* o el *chuchumbé*. El *Saranguandingo* fue denunciado por única ocasión en 1771, en la Ciudad de México, por una testigo que acudió voluntariamente ante el Comisario del Santo Oficio en el Convento de Santo Domingo, para describir lo que solía ocurrir en las tepacherías de la Ciudad de México. La denunciante se llamaba Manuela Fernández, era una mujer mulata mayor de 50 años, que había quedado viuda de un esclavo llamado Nicolás Barbosa. En su testimonio Manuela explicó que en todas las casas donde vendían tepache y tonos, entre el Puente de Santo Domingo y el de Amaya y Pila Seca, constantemente se reunían soldados, mujeres y vagos, y bailaban y cantaban el *saranguandingo* y otros cantares deshonestos que servían para excitar la lujuria por la desenvoltura con que lo hacían. Según la denunciante, todo el que los escuchaba se retiraba espantado, incluyendo los niños. Además describió que hacía cuatro meses, cuando iba del puente de Anaya hacia el puente de la Misericordia, en una accesoria cercana a la pulquería “Tepechichilco”, había oído a dos indios de manta cantar el *saranguandingo* con el responso de San Antonio que decía “humilde y divino San Antonio, rogad por los pecadores”.⁹¹ En otra ocasión en que estaba lloviendo y se guarecía del agua en una casa de “El Empedradillo”, se encontró con una mujer que había salido a comprar azúcar y que también se guarecía en ese sitio y comenzaron a platicar sobre los desórdenes en las tepacherías; allí la mujer le contó un incidente que había presenciado en uno de estos establecimientos cercanos al Puente de Amaya. En dicha ocasión, estaban bailando un soldado con una mujer, cuando entró un indio que llevaba una figura del Niño Dios cargando para vender, entonces el soldado, animado por los efectos del alcohol, tomó al Santo Niño, para seguir bailando con él en los brazos. Después de contar estos episodios, la

⁹⁰ AGN, Ramo inquisición, vol. 1019, exp. 20, ff. 385-387

denunciante se disculpó por no conocer a nadie más que pudiera proporcionar mayor información sobre los delitos que declaró, pues ella no vivía en esos barrios. Pero sus declaraciones fueron secundadas por un fraile llamado Francisco Larrea, quien declaró que este tipo de sones deshonestos como el *saranguandingo* eran tan comunes, que había llegado noticia de ellos hasta su celda y se ofrecía a investigar más al respecto entre la gente del barrio, pero la causa fue despreciada por los inquisidores y no se hizo nada más al respecto.⁹²

Este interesante documento nos proporciona varios elementos para imaginar el ambiente que se vivía en esa zona de la Ciudad de México durante el siglo XVIII. Se trata de una zona marginal, alrededor de varios puentes, en la que había varios expendios de bebidas alcohólicas frecuentados por personas de bajos estratos como soldados, vagos y borrachos, principalmente indios y castizos. En estos lugares la gente se reunía para pasar un buen rato bebiendo, cantando y bailando, por lo que no resulta raro que se presentaran episodios como los referidos por la denunciante. En este ambiente, el *saranguandingo* parecía ser un baile muy popular, que permitía gran desenvoltura al bailarlo; y es que ya “entonados” y en un ambiente tan festivo, la moral se relajaba y se podía mezclar una canción obscena con la estrofa de una oración, o tomar la figura de un niño Dios para provocar la risa de los presentes y seguirse divirtiendo. Seguramente esta fue la razón de que la Inquisición desechara el caso, pues resultaba demasiado pretencioso intentar normar lo que ocurría en establecimientos marginales, cuando además no se contaba siquiera con el nombre de alguno de los implicados. Acerca de la denunciante, parece factible pensar, como indica Robles Cahero, que era asidua a tales lugares, pues aun habiendo declarado que no vivía en la zona parecía conocerla bien. De ser así, podríamos pensar que había acudido a denunciar para descargar el peso de su conciencia, probablemente había sido ella misma quien presencié el episodio de la figura del niño Dios, pero inventó la historia de la mujer que fue a comprar azúcar por sentirse avergonzada, tratando de dar aviso a las autoridades para que hicieran algo al respecto, pero sin verse involucrada. Podríamos concluir diciendo que el *saranguandingo* debió ser un baile local, popular entre los sectores más marginales de la Ciudad de México, que se

⁹¹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1168, exp. 19, f. 244

reunían en los expendios de bebidas alcohólicas cercanos a la zona de puentes, y que estuvo tan de moda que su nombre llegó a utilizarse como sinónimo de indecente, como ocurre en la descripción de Joseph de Borda sobre la viuda Gertrudis y sus alegres amigos.

9. El animal

Sobre *el animal*, solo conocemos una denuncia efectuada en 1767 en la Ciudad de México; se trata nuevamente del caso de la viuda Gertrudis. En la ocasión que ya describimos, en la que Gertrudis se reunió con su amigo Tomás y con sus vecinas Rosa y María, además de cantar el *chuchumbé*, se cantó también *el animal*, canto que el denunciante no conocía, pero que le habían dicho tenía “unas voces saranguandinga”.⁹³ A pesar de que no contamos con más datos sobre *el animal*, este debe haber sido bastante popular, pues en junio de 1769 la Inquisición consideró conveniente emitir un edicto prohibiéndolo expresamente por su nombre, bajo el argumento de que sus coplas eran obscenas, escandalosas y ofensivas.⁹⁴ No deja de llamar la atención que, a pesar de las incontables denuncias e información que la Inquisición recabó sobre numerosos sones deshonestos y de que muchos sacerdotes pidieron edictos para prohibirlos, solo se emitiera este tipo de documento para tres bailes: el *chuchumbé*, el *jarabe gatuno* y *el animal*. Las abundantes denuncias ameritaron edictos prohibitivos en los dos primeros casos, pero en el caso del *animal* no conocemos ningún otro documento que lo denunciara, salvo el que hemos mencionado, el cual contiene muy escasa información. No sabemos cómo se bailaba, ni el contenido de sus coplas, ni tenemos noticia alguna de otro lugar, fuera de la Ciudad de México, en el que se haya practicado; pero si acaso ameritó que se escribiera un edicto en su contra, podríamos suponer que la Inquisición llegó a tener mas datos sobre este baile, que no han llegado hasta nuestros días.

10. La cosecha

⁹² *Ibid.*, ff. 244-245

⁹³ AGN, Ramo inquisición, vol. 1019, exp. 20, ff. 385-387

⁹⁴ AGN, Ramo inquisición, vol. 1178, exp. 1, f. 11

Aparece por primera vez en el puerto de Veracruz, en el año de 1768, en la declaración de un joven de dieciocho años llamado Juan José Bejarano (ver *pan de manteca*). Este joven refirió que el día trece de junio había asistido como bastonero a un baile celebrado en ocasión de los festejos de San Antonio de Padua; en dicho baile, un hombre llamado Tomás, dependiente de la casa de Ustariz, pidió que tocaran *la cosecha*, para salir a bailar con una mujer, de una manera tan escandalosa, que el declarante y su tía fueron precisados por algunos de los concurrentes a pedir a los músicos que no siguieran tocándola.⁹⁵ Cuatro años después de este incidente, *la cosecha* fue denunciada en la Ciudad de México, en 1772 por el clérigo Agustín Rotea (ver *pan de manteca*). En su carta, el Padre Rotea explicaba que la noche del 16 de mayo, había asistido al Coliseo de la Ciudad de México, a la representación de la tragedia titulada *Reinar después de Morir*⁹⁶, que sería acompañada de un sainete.⁹⁷ Al final de la función, como era costumbre, el público comenzó a pedir que se ejecutara, para cerrar el espectáculo, alguno de los “sones de la tierra” que estaban de moda; entonces salieron dos cómicas a cantar y bailar un son llamado *la cosecha*. Según el padre Rotea, en este baile se hacían una serie de movimientos y contorsiones del cuerpo, emulando “lo que no permite la decencia expresar”, es decir el acto sexual. Rotea consideraba que este tipo de espectáculos corrompían las costumbres, pues servían de ocasión a los jóvenes, especialmente cuando el público los animaba a semejantes actos con sus aplausos, sus risas y sus comentarios obscenos. Respecto a las coplas que acompañaban este baile, el Padre Rotea declaró ignorar lo que decían, aunque eso no le impidió suponer que debían “estar llenas de alusiones torpísimas”.⁹⁸

La cosecha había sido prohibida con anterioridad por el Corregidor, pero el Señor Viana, Juez del Coliseo, se había opuesto a esta medida. La controversia aumentó, hasta que el asunto llegó a oídos del Virrey Don Antonio María de Bucareli, quien

⁹⁵ *Ibid.*, ff. 5-11

⁹⁶ Se trata del drama más famoso del poeta y dramaturgo español Luis Vélez de Guevara, autor de *El Diablo Cojuelo*. *Reinar después de morir* versa sobre los trágicos amores de Doña Inés de Castro con Don Pedro de Portugal, tema recurrente en la literatura española; fue publicada en 1652, en Lisboa, aunque fue representada con anterioridad aún en vida del escritor.

⁹⁷ El sainete es una pieza dramática de un solo acto, de asunto jocoso y carácter popular que suele representarse al final de las funciones teatrales.

⁹⁸ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1162, exp. 32, f. 382

revocó la prohibición, con la condición de que se bailara con decencia. La decisión del Virrey no dejó contentos a los clérigos, quienes protestaron diciendo que eso era imposible, debido a la naturaleza pecaminosa del baile. Por ello Rotea consideraba que la liviandad de las autoridades había cobijado la propagación de éste y otros bailes deshonestos. Además del baile, el denunciante mencionó una comedia que se presentaba con frecuencia en el Coliseo llamada *Los celos del vizcaíno y el amor en Francés* que tenía una pintura “muy viva” y por consiguiente “muy torpe”, de una mujer desnuda y que además, contenía un pasaje en el que supuestamente una mujer vizcaína entraba a rendir su honor al francés, de tal modo que los actores se ocultaban tras una cortina o cancel, ocasionando que los espectadores dejaran volar su imaginación y visualizaran en su mente toda clase de ideas obscenas. Pese a la indignación que dicho espectáculo le había causado al clérigo, las autoridades no consideraron pertinente tomar ningún tipo de medida al respecto, por considerar que la situación era muy delicada, debido a la polémica suscitada entre el Corregidor y el Juez del Coliseo.⁹⁹ De esta manera, tenemos que *la cosecha* ocasionó un altercado político, por la defensa que hizo de este baile el Juez del Coliseo, quien debía estar más familiarizado con este tipo de espectáculos y consideraba que no había razón para que fueran prohibidos. El virrey trató de dar una solución intermedia, sin dar a nadie la razón, ocasionando un incidente político que hizo pensar a las autoridades inquisitoriales que lo mejor era no entrometerse en un asunto tan delicado.

Tres años después de este incidente, cierto censor de las obras del Coliseo escribió una ferviente defensa de los bailes prohibidos que parece ser una réplica a las críticas del Corregidor. Según dicho censor, que bien podría ser el mismo Señor Viana, cualquier baile podía ser deshonesto si se bailaba con movimientos provocativos, pero ésa no era razón para considerar al baile malo por sí mismo, sino que lo que los hacía indecentes, eran las personas que los bailaban y la forma en que lo hacían. Bailes como el minué, las contradanzas o el fandango que eran por todos considerados como diversiones lícitas, podían ser bailados con deshonestidad y no por ello habían sido prohibidos alguna vez en las casas o en los teatros. De la misma manera, los “bailes del país” que se solían representar en los teatros como *la bamba*,

⁹⁹ *Ídem*

el *totochí* o *la cosecha*, podían ser bailados de manera indecente, pero eso no significaba que fueran malos porque, por lo menos en el Coliseo, no se acostumbraba bailarlos con deshonestidad. Las críticas contra ellos eran obra de personas adustas, inclinadas a reprobador y considerar como malo todo lo que no se ajustaba a su criterio. Así que según este funcionario no había bailes decentes o indecentes, todo dependía de la manera en que se bailaran. Este punto de vista difiere del de muchos de los religiosos que hemos mencionado anteriormente, que condenaron los bailes populares de manera contundente, pues a diferencia de ellos, este personaje, que era al fin y al cabo quien decidía qué piezas se escenificaban o no, parecía ser bastante flexible, sobre todo con aquellas diversiones que eran del gusto popular. De esta manera, el censor consideraba que en la discusión sobre si los bailes debían ser presentados o no, uno de los argumentos de mayor peso era el gusto que el público tenía por ellos: si la gente los aplaudía esto era suficiente para considerar que debían ser permitidos. Por ello, en su defensa, describió la aclamación que el público dio a *la cosecha* la primera vez que ésta se bailó en el teatro. En dicha ocasión “la tapia” y “la bárbara” habían sido las cómicas que lo bailaron, con tal éxito que tuvieron que repetirlo para gusto de los espectadores que se encontraban en el patio.¹⁰⁰ Y es que si el “desairado” talle de “la tapia” era ya de por sí atractivo cuando cantaba un aria o representaba un papel, se hacía mas “reparable” cuando bailaba *la cosecha* o el minué, debido a sus continuos movimientos de cabeza, brazos y cuerpo. Sin darse cuenta, con estas palabras el censor estaba dando la razón al Padre Rotea, pues el público no iba a contemplar el arte del teatro, sino que iba a deleitarse con la belleza de las actrices, cuyos cuerpos podían ser mejor apreciados cuando bailaban alguno de los *sones de la tierra*, que cuando cantaban o actuaban. A pesar de la apreciación anterior, el censor del Coliseo aseguraba al final de su defensa que, atendiendo a las críticas del Corregidor, al día siguiente había ordenado al autor, un español llamado Don Pedro Galup, que recomendara a “la Tapia” eliminar cualquier acción que pudiera tener visos de deshonestidad, tanto en *la cosecha*, como en los demás bailes que presentaba.

¹⁰⁰ El patio es la parte baja en los teatros donde se encuentran las butacas. En los antiguos corrales esta parte carecía de asientos.

En el proceso anterior se describe claramente la manera en que los bailes y cantos deshonestos ganaron espacios de tolerancia, incluso en lugares públicos como el propio Coliseo de la Ciudad de México. En 1794 las autoridades intentaron prohibirlos, pero tuvieron que retractarse a los tres días porque los espectadores dejaron de asistir al teatro, lo que menguó dramáticamente las entradas económicas y con ello los ingresos del Hospital Real de Naturales que se sostenía de los recursos que generaba este importante establecimiento.¹⁰¹ Por ello, y a pesar de toda la controversia que despertó, *la cosecha* se siguió bailando, según Gabriel Saldívar, hasta los primeros años del siglo XIX.¹⁰²

11. El vecumpé, el cha y me pica la hormiga.

Estos tres bailes fueron denunciados en una única ocasión en el año de 1767 en Acapulco junto con el *chuchumbé*, en una carta firmada por Joaquín Ramírez que ya comentamos anteriormente. La carta no da ningún dato adicional sobre ellos, salvo que eran bailados especialmente por mujeres.¹⁰³

12. Totochí y juégate con candela

El *totochí* y *juégate con candela* fueron dos bailes que se hicieron populares hacia la década de los setentas del siglo XVIII en Jalapa y la Ciudad de México. A pesar de que contamos con muy poca información sobre ellos, sabemos que debían estar muy extendidos, pues la primera vez que se les menciona en los documentos inquisitoriales (1771) fueron tocados en el órgano durante la misa de Navidad en un templo de Jalapa por petición de los propios religiosos (ver *chuchumbé*).¹⁰⁴ Ésta es la única mención que tenemos de *juégate con candela*, pero el *totochí* aparece nuevamente en 1775, siendo un baile muy popular en los intermedios de las funciones del Coliseo de la Ciudad de México, como ya se comentó en el apartado anterior.¹⁰⁵

¹⁰¹ Juan Pedro Viqueira, *¿Relajados o reprimidos?*, México, FCE, 2001, p. 99

¹⁰² Tomado de un documento titulado “Defensa que hace el censor de las obras del Coliseo sobre cierto baile”, Museo Nacional de Historia, Etnografía y Arqueología, Ramo Casa de Comedias del Hospital Real de Naturales, exp. 1, 1775, citado por Gabriel Saldívar, *Op. Cit.*, pp. 309-310

¹⁰³ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1460, s/e, ff. 254-255

¹⁰⁴ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1181, exp. 3, f. 123

¹⁰⁵ Museo nacional de Historia, etnografía y Arqueología, Ramo Casa de Comedias del Hospital Real de Naturales, exp. 1. Citado por Gabriel Saldívar, *Op. Cit.*, p. 309-310

13. Pan de jarabe

La primera vez en que el *pan de jarabe* es mencionado en los documentos inquisitoriales, es precisamente en la denuncia de 1772 del padre Rotea sobre los bailes obscenos en el Coliseo de la Ciudad de México que comentamos en los dos apartados anteriores, la cual no nos proporciona ningún otro dato además de su nombre.¹⁰⁶ Siete años después (1779) el *pan de jarabe* fue denunciado en el obispado de Puebla por el misionero fray Gabriel del Madre de Dios Pérez de León. Estando el padre Gabriel predicando en el pueblo de San Agustín Tlaxco contra los desórdenes que se cometían en los fandangos, algún miembro de la feligresía le informó sobre la letra del *pan de jarabe* que se bailaba entre hombres y mujeres y cuyos versos más moderados fueron remitidos a la Inquisición en México. Los versos decían así:

*Esta noche he de pasear
con la amada prenda mía
y nos hemos de holgar
hasta que Jesús se ría.*

*¡Ay Tonchi¹⁰⁷ del alma!
¿qué te ha sucedido?
porque te casaste
me has aborrecido.*

*¡Que vete corriendo!
¡que con tu marido!
yo me iré a una ermita
con mi calavera,
con mi Santo Cristo,
con mi San Onofre,
con mi San Benito.*

*En la orilla del río
pones tu cuartito,
para que se halle contigo
aqueste chinito.¹⁰⁸*

El fraile comentaba alarmado el gran auge que tenían en ese momento los fandangos en México y Puebla, y se lamentaba de lo estériles que resultaban los esfuerzos de los misioneros para erradicarlos. Quince días más tarde, los versos remitidos por fray

¹⁰⁶ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1162, exp. 32, f. 382

¹⁰⁷ Tonchí es el diminutivo de Antonio.

Gabriel, fueron enviados a especialistas para que los analizaran. Sólo dos días después de recibir las coplas los calificadores Francisco Larrea y Joseph Vergara emitieron su dictamen, considerándolas obscenas y lascivas, de acuerdo a lo expresado en las reglas 7ª y 16ª del expurgatorio. Las expresiones concretas que los calificadores censuraron eran: “hasta que Jesús se ría” por contener una “blasfemia herética manifiesta y clara”, y “yo me iré a una ermita, con mi calavera, con mi Santo Cristo” por ser irrisoria de las cosas sagradas y mezclar en una canción amorosa que contenía palabras lascivas los nombres de Cristo y de sus santos. Después de obtener la opinión de los calificadores, la Inquisición decidió enviar a su informante copias de los edictos de 1766 y 1767 y a la vez ordenar al cura de San Agustín Tlaxco que investigara quién era el autor del *pan de jarabe*¹⁰⁹, pero pasarían mas de cinco años antes de que la Inquisición recibiera nueva información sobre el caso por parte de fray Gabriel.

En ese lapso, la Inquisición supo que se había bailado el *pan de jarabe* en un convento de Puebla, hacia el año de 1781. Esta información se localizó entre un conjunto de cartas escritas por un joven llamado Jerónimo Covarrubias, quien no tenía trabajo ni dinero alguno. Las cartas fueron dirigidas a varias personas, entre ellas a sus hermanos y a una joven monja a la que llamaba “Isabel”, aunque en realidad su nombre era Francisca Xaviera Cuesta. En una de las cartas a *Isabel*, escrita hacia 1781, su joven enamorado se disculpaba por no haberle escrito el día anterior, por haber estado fuera, aparentemente en un convento en donde había pasado toda la tarde en compañía de un peculiar grupo de monjas. Esa tarde lo habían coronado “monjo” y había “profesado” con una corona que le había prestado la recién profesa Sor Josefa de los Dolores Fuentes. Además de la coronación había habido fandango, seguidillas y “todo lo demás adherente” y hasta las monjas habían bailado el *pan de jarabe* al final del festejo. La abadesa estaba un poco apurada porque el provincial le había negado la licencia para realizar dicha función, pero se animaba diciendo que “ya puesta en el borrico, lo mismo son cien que doscientos”.¹¹⁰ Covarrubias continuaba su descripción diciendo que la abadesa era muy “corretona” y

¹⁰⁸ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1178, exp. 1, ff. 13-14

¹⁰⁹ *Ibid.*, ff. 14-15

¹¹⁰ AGN, Ramo inquisición, vol.1310, exp.8, f. 81

nada le espantaba, se despedía y remataba diciendo: “ya pasarán algunos días antes de que me vuelvan a coger”.¹¹¹ El conjunto de cartas escritas por Covarrubias, en total diez, fueron consideradas como inútiles por la Inquisición y las desecharon.¹¹² Sin embargo, esta correspondencia nos proporciona una interesante descripción sobre la relajación de costumbres en un convento, en el que la propia abadesa consintió e incluso alentó la práctica de bailes deshonestos, aún cuando se le hubiera prohibido hacerlo. Cuando su conciencia le recordaba que era ilícito lo que estaba haciendo, alegremente se excusaba pensando que poco importaba rebasar un poco más la inobediencia. En esa tarde las monjas no sólo bailaron, sino que convivieron con un varón laico y efectuaron una jocosa simulación de un acto solemne - la coronación de una monja – utilizando para ello, la propia corona que una recién profesada había usado en la ceremonia verdadera. Finalmente, por la última línea de su carta podemos suponer que Covarrubias convivía frecuentemente con las monjas, pues decía que pasarían algunos días antes de que los volvieran “a coger”.¹¹³ De esta forma tenemos otro caso más de bailes prohibidos que se desarrollan en un contexto religioso, por un grupo de monjas encabezadas por su alegre abadesa a la que “nada le espantaba”. Un año después, en 1782, el obispo de Oaxaca Don Gregorio Alonso de Ortigosa, prohibió, entre otros bailes, el *pan de jarabe*, que debió haber sido bastante popular en esa zona.¹¹⁴ Hacia 1784 el Santo Oficio recibió una nueva carta de fray Gabriel sobre el pan de jarabe. A cinco años de haber recibido el edicto sobre bailes prohibidos para que lo reiterara, el fraile se quejaba de que todavía muchas personas, incluso “de carácter” seguían mandando tocar el pan de jarabe y las seguidillas. Parece ser que lo que más alarmaba al fraile era que el baile se extendiera entre la gente “respetable”, pues si bien era comprensible que las masas se inclinaran por este tipo de diversiones vulgares, era totalmente inadmisibles que fueran adoptadas también por “personas de carácter”. Pero la indignación del

¹¹¹ *Ibid.*, ff. 81-82

¹¹² No está muy claro si las cartas fueron escritas a Isabel antes de que se convirtiera en monja o después, porque en el encabezado del documento se lee “diez borradores de él a su monja” y se dice que Francisca Xaviera Cuesta era novicia; pero Covarrubias dejó de escribirle en 1781, cuando al parecer se enteró que quería ser monja. Isabel tomó el hábito en 1781 y profesó al año siguiente. La carta donde se menciona el pan de jarabe esta fechada en 24 de septiembre, pero no se especifica el año, por lo que anotamos el año de 1781 como la fecha alrededor de la cual se escribió la carta. El proceso está fechado en 1782.

¹¹³ AGN, Ramo inquisición, vol.1310, exp.8, ff. 81-82

denunciante no era compartida por la Inquisición, que consideró que el asunto no tenía tanta importancia, por lo que en su respuesta explicó que había asuntos más urgentes que atender y que hacía falta recabar más información para proceder a la redacción del edicto.¹¹⁵

En 1788 fray Gabriel escribió nuevamente sólo para informar que había escuchado nuevos versos que se cantaban con el pan de jarabe, y aunque no se acordaba de ellos, sí recordaba que eran escandalosos. Llama la atención que fray Gabriel se molestara en escribir una carta para dar una información tan vaga, razón por la que seguramente la Inquisición ni siquiera se molestó en contestar, así que al año siguiente (1789) envió una nueva misiva con información un poco más consistente. En ella expresó haber escuchado el pan de jarabe en varios pueblos del obispado de Puebla, con nuevos versos que inventaban cada día. Estos versos eran tan deshonestos que fray Gabriel los había quemado sin mostrárselos siquiera a sus compañeros, sólo había reservado uno de ellos al que llamaban pan de jarabe ilustrado para enviarlo a las autoridades. Estos versos se cantaban en Tulancingo, no solo en casas particulares, sino también en público, la nueva copla decía así:

*Ya el infierno se acabó
ya los diablos se murieron
ahora sí chinita mía
ya no nos condenaremos”.*¹¹⁶

Este nuevo verso tenía un contenido similar a los anteriores, mencionando conceptos religiosos como el infierno, el diablo y la vida ultraterrena, de una manera jocosa y superficial. Se trata de un *pan de jarabe* “ilustrado”, en el que ya no existe el temor a los castigos divinos, por lo que se puede dar rienda suelta a las pasiones. Y por más que el fraile se dedicaba a amonestar a la gente para que no lo practicara, solo lo abandonaban por unos días para luego retomarlos, llegando inclusive a idear una artimaña para evadir las prohibiciones, que consistía en inventar nuevas coplas y modificar un poco los nombres de los bailes, de manera que si un día se prohibía el pan de jarabe, al día siguiente se cantaba el pan de jarabe ilustrado, con lo que se

¹¹⁴ Ana E. Santos, *Op. cit.*, pp. 95-96. Cf. *Historia Documental de México*, pp. 416-417

¹¹⁵ AGN, Ramo Inquisición, Vol. 1297, exp. 3, ff. 16-17

¹¹⁶ *Ibid.*, ff. 21-24.

podían justificar quienes lo cantaban y bailaban si se les echaba en cara la prohibición, argumentando que se trataba de otro baile diferente. Probablemente la tenacidad de fray Gabriel en denunciar las coplas y solicitar un edicto provenía de la impotencia, o quizá incluso de la burla de la que era objeto; su autoridad era totalmente ignorada y por eso el fraile tenía esta obstinación por lograr un castigo ejemplar para la gente que se creía intocable. En 1790 el Santo Oficio pidió al fraile que fuera más específico en sus informes, puesto que con los datos que mandaba no se podía proceder, además le indicaron que no debía quemar los versos, sino remitirlos.¹¹⁷ Es interesante esta diferencia de criterios: mientras que el misionero creía que debía destruir todas estas manifestaciones pecaminosas, el Santo Oficio pugnaba por conservarlas para poder combatir las mejor, pues sabía de sobra que debía conocer primero lo que habría de atacar.¹¹⁸

Finalmente, en 1797 fray Gabriel recibió la última respuesta de la Inquisición indicándole que debía publicar los edictos anteriores de 76 y 77, pues en ellos se extendía la prohibición a toda clase de coplas, bailes o sonos deshonestos que se inventaran en lo sucesivo.¹¹⁹ Parece que la Inquisición llegó a entender lo efímeros que podían ser algunos de estos bailes, o incluso comprendió las tretas de que la gente se valía para evitar las prohibiciones, por lo que decidió no molestarse en publicar edicto tras edicto solo para ser objeto de burla. La correspondencia entre fray Gabriel y la Inquisición abarca dieciocho años, diez de los cuales el fraile intentó afanosamente lograr un edicto que prohibiera el *pan de jarabe* y las *seguidillas*, sin conseguir nunca su propósito. El Santo Oficio había apostado a que el tiempo sería el arma más eficaz para hacer desaparecer estas expresiones populares que, a fin de cuentas, no le parecían del todo graves.

En 1791, en la ciudad de Querétaro tenemos un interesante caso sobre un grupo de sujetos que se reunían para fingir ceremonias religiosas semejantes a las de la Iglesia Católica. No sabemos con certeza si se trataba solo de una diversión, ya que los individuos parecían tomarse el asunto con bastante seriedad, se habían asignado

¹¹⁷ *Ídem*

¹¹⁸ *Ibid.*, f. 24

¹¹⁹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1333, exp. 14, f. 177

jerarquías entre ellos y habían conseguido o fabricado la parafernalia necesaria para sus ceremonias. Los sujetos involucrados eran la mayoría trabajadores de una cigarrería, aunque el fundador de todo el movimiento era un sacristán de las monjas de Santa Clara que se llamaba Andrés. El resto de los involucrados tenía diversos oficios como zapatero, curtidor, hilandero, sastre, sombrerero, platero, tejedor e incluso escribiente. Al parecer asistían tanto hombres como mujeres, aunque estas últimas no tenían ningún cargo, solo asistían como “feligreses”. Tenían dos capillas que habían acondicionado a manera de una iglesia, con altar, retablo, figuras de santos, etcétera; una de las capillas estaba dedicada a San Francisco y la otra a Santo Domingo, de la misma forma se dividían los “padres” en dos órdenes, con sus respectivos padres guardianes, priores, provinciales, e inclusive un obispo. Las reuniones se llevaban a cabo los días festivos y los domingos por la tarde, entre las cuatro y las diez de la noche y todos los asistentes daban dos reales para sufragar los gastos. Los “padres” se reunían en un cuartito a discutir asuntos relacionados con la fe y en la capilla celebraban misa y daban sermón, mientras que otros confesaban, además de rezar maitines y vísperas. Al terminar la ceremonia religiosa, iniciaban fandangos con bailes y bebidas, y en una de estas ocasiones bailaron el *pan de jarabe*. Según uno de los testigos, estas ceremonias eran “muy antiguas”, pero se habían suspendido seis años atrás, solo para reanudarse en 1790, un año antes de que fueran descubiertas y denunciadas por el Comisario de Querétaro. El expediente de este caso no está completo, parece que la Inquisición tomó ciertas medidas resolutorias que no se encuentran en el documento. Solo sabemos que en 1805 se pidió al Comisario de Querétaro que enviara las diligencias sobre el caso, pero éstas se perdieron y se dice que con una ronda de azotes al líder del movimiento todo terminó, si bien esto sólo parece una excusa para minimizar la pérdida de los papeles y dar por cerrado el caso.¹²⁰ De esta manera encontramos el *pan de jarabe* en un contexto bastante peculiar, aunque parecido al de algunos otros de los casos que hemos revisado: al final de una ceremonia religiosa; aun cuando en este caso no

¹²⁰ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1326, exp. 1, ff. 1-36 El expediente es muy amplio y proporciona muchos detalles sobre las personas involucradas, descripciones de las ceremonias que se efectuaban y la parafernalia utilizada en ellas, no consideré pertinente incluir toda la información para no desviarme del tema central, ya que no podemos estar seguros de que se trata de una diversión o de un verdadero movimiento religioso.

fuera ortodoxa. Los bailarines eran gente de todos los grupos sociales, aunque de oficios modestos, que se reunían para practicar sus “creencias” de un modo bastante particular, y no podían dejar de incluir el baile y la bebida al final de sus celebraciones, por más solemnes que pretendieran que éstas fueran. Así, en la interpretación que estos sujetos hicieron de la religión católica, no solo copiaron los sacramentos, los rezos y las indumentarias, sino también la costumbre de que las ceremonias religiosas fueran el pretexto ideal para alegrarse con un poco de música.

En 1796 aparece nuevamente la versión del *pan de jarabe* denunciada por fray Gabriel desde Tulancingo siete años atrás, esta vez en la Ciudad de México. La responsable de cantar las coplas era Felipa Olaeta, una joven doncella de 24 años que acudió voluntariamente a denunciarse, por consejo de su confesor, por lo que fue absuelta sin agregar penas adicionales a las recibidas después de la confesión y se encomendó su dirección espiritual al comisario del Santo Oficio.¹²¹

El mismo año se produjo la última denuncia que conocemos, relacionada con el *pan de jarabe*, en ella encontramos nuevos versos de este baile consignados entre un conjunto de papeles que fray Joseph María de Jesús Estrada, misionero del Colegio de Pachuca, guardaba, y que fueron remitidos al Santo Oficio cuando se comenzó un proceso en su contra por solicitante. Los papeles habían sido recogidos por el fraile en diferentes años y de diferentes personas, y entre ellos se encontraba un Padre Nuestro glosado, algunos versos que se cantaban en los fandangos y otros en boleras. En el encabezado de los versos se explica que estos se cantaban en el *pan de jarabe* a manera de refranes, al último pie de cada cuarteta, los versos eran los siguientes:

Cuando estés en los infiernos
ardiendo como tú sabes
allá te dirán los diablos
ay hombre, no te la acabes.

Cuando estés en los infiernos
todito lleno de moscas,
allá te dirán los diablos
ahí va te dije de roscas.

¹²¹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1391, exp. 8, ff. 163-190. Citado por Georges Baudot, *Op. cit.*, pp. 264-265. La cuarteta era prácticamente la misma aunque los versos estaban ordenados de manera diferente: “Ahora sí china del alma/ ya no nos condenaremos/ ya el infierno se acabó/ y los diablos se murieron”. Para mayor información sobre el caso de Felipa Olaeta véase el apartado sobre los *Mandamientos ilustrados o Mandamientos glosados*.

Cuando estés en los infiernos
todito lleno de llamas
allá te dirán los diablos
ahí va la india ¿qué no le hablas?»¹²²

Como se puede ver, este fragmento es mucho menos ofensivo que el anterior, versando sobre el tema del infierno y tratándolo como algo chusco. En este caso podemos notar también la diferencia de criterios entre los miembros del clero, pues mientras algunos religiosos, celosos de su deber, gastaban sus energías en combatir bailes y cantos, otros parecían ser cómplices al omitir su denuncia.

A pesar de las constantes denuncias, el *pan de jarabe* se practicó durante veinticuatro años en la zona central del Virreinato, en lugares como la Ciudad de México, Pachuca, Puebla y Querétaro.

14. Canto del peyote

Este canto aparece en una sola denuncia, fechada en 1776, proveniente de Tecoripa, en la zona de la Pimería Baja. Esta denuncia fue enviada por Ángel Antonio Núñez Fundidor, fraile español, que recién había llegado con la última Misión de padres franciscanos para evangelizar en esa zona tan difícil de la Nueva España. El fraile se quejaba, en primer lugar, de los muchos abusos que cometían los indios, relacionados con la práctica de abusiones diabólicas y hechizos; y en segundo término, de la insuficiencia de autoridades españolas, especialmente de la falta de un comisario del Santo Oficio. Los sucesos llegaron a tal límite, que lo llevaron a ponerse en contacto con la Inquisición, cuando después de regresar de un viaje que duró tres días a la localidad de Llano Colorado se enteró de que un indio viudo del pueblo y real de Suaquí, llamado Ambrosio había llegado al pueblo de Tecoripa a enseñar a sus pobladores el *canto del peyote*. Este canto, según decir del sacerdote, se acompañaba “con unos meneos y compases muy ridículos” y durante su ejecución los indios bailaban con unas figuras pequeñas de unos negritos que, según Ambrosio, venían de Oriente. Antes del baile, aquel indio les daba a los bailadores a beber un agua que él mismo “bendecía” y que, al instante de ingerirla, los hacía caer dormidos,

¹²² AGN, Ramo Inquisición, vol. 1377, exp. 7, f. 396

logrando hacerlos volver en sí, al cantar el *canto del peyote*, con un palito y una baya pintada de encarnado.¹²³ Al tocar el son se despertaban de aquel sueño y comenzaban el baile. Además de esta danza, el indio Ambrosio practicaba otras hechicerías, como aparecer flores cuando estaban bailando, las cuales según presumía le otorgaban la habilidad de practicar cualquier cosa que deseara a aquel que las tocara. Todo lo anterior era realizado frente a una pequeña figura de San Antonio, del largo de un dedo¹²⁴ que ponían en un altarcito frente a ellos, pues Ambrosio sostenía que este santo se le aparecía cuando era muchacho y había sido él quien le había enseñado tales habilidades. Estas celebraciones se llevaban a cabo por las noches, y en Tecoripa habían asistido alrededor de unos doce individuos, incluyendo “uno de razón”, pero este último al ser interrogado negó haber bebido u observado nada extraño. Por lo anterior, el sábado 26 de octubre el padre Núñez, el comisario real de Tecoripa y el gobernador indio apresaron a Ambrosio, quien fue puesto en prisión e interrogado varias veces; en estos interrogatorios fray Ángel pudo obtener información adicional sobre los extraños rituales de su prisionero, como por ejemplo, el uso de un curioso “atadito” de cabellos que, a decir del inculpado, pertenecían a un hermanito pequeño, a quien se los cortó para quemarlos y beberlos ya que, según él, así obtendría la habilidad de curar dolores; además se enteró de que Ambrosio ya había sido castigado en ocasiones anteriores e incluso de que había causado la muerte de algunos, habiéndolos dejado dormidos. Es especialmente relevante la obstinación que muestra el fraile por atrapar a los indios en alguna de sus practicas supersticiosas, utilizando toda clase de recursos para sorprenderlos *in fraganti*. Por ejemplo, a los indios que había sorprendido asistiendo a la ceremonia del indio Ambrosio, les hizo creer que no tenían culpa alguna, para “tomarlos descuidados” cuando las autoridades inquisitoriales se lo indicaran. Además explicó que tenía la intención de construir una cárcel “para tenerlos toda la vida, ya que no podía matarlos”. De esta manera, fray Ángel parecía ser un religioso preocupado por cumplir estrictamente con su misión, con lo que pudo conseguir que el Santo Oficio lo

¹²³ La baya es una variedad de la planta llamada *güiro* o *lagenaria*. El güiro produce un fruto en forma de calabacín, largo y cilíndrico, cuya corteza, una vez seca, se utiliza en América como instrumento musical, pues al rasparlo produce un sonido melódico con el que se acompaña un ritmo.

¹²⁴ Un dedo es la duodécima parte de un palmo, equivale a unos dieciocho milímetros

nombrara comisario en los meses siguientes a su denuncia del *canto del peyote*. Pero este nombramiento le acarreó una gran controversia con el comisario de las Misiones de la Provincia de Santiago de Jalisco en Sonora, fray Juan de Prestamero, pues éste se negó a reconocerle tal autoridad, y pidió a los inquisidores se le revocara el cargo debido a su poca seriedad, acusándolo de hacer cosas “inusuales”, como sentarse a hacer la consagración mientras se decía el Credo o bajar después de misa al río para jugar con las indias a que lo mecieran. En medio de esta polémica, fray Ángel confesó que los indios no le hacían caso y se escondían entre los carrizales cuando iba a predicar, mofándose de él.¹²⁵

Este caso es bastante diferente al resto de los que hemos analizado, en primer lugar, por la zona en la que se desarrolló, al norte de la Nueva España de donde no tenemos ningún otro caso relacionado con diversiones populares, puesto que como sabemos, el patrón de asentamiento en este territorio era muy distinto al de la zona central y sur. En segundo lugar, este baile no aparece específicamente como una diversión, más bien se trata de una práctica religiosa bastante peculiar, que muestra una mezcla de elementos prehispánicos (el peyote), españoles (la figura de San Antonio) e incluso africanos (los “negritos”). Lo que puede resultar relevante de este caso para el tema que tratamos, es la actitud del religioso, quien muestra una doble moral en su comportamiento, estricto con los indios, pero relajado en sus propias costumbres, comportamiento que fue tema para algunas de estas coplas populares como el *chuchumbé* y el *pan de manteca*, analizados anteriormente.

15. La maturranga

En 1778, el Comisario del Santo Oficio en Veracruz, José Ma. Lazo de la Vega, escribió a la Ciudad de México para alertar a las autoridades sobre la propagación en esa ciudad de algunos “soncillos alegres” que se bailaban con poca honestidad. Antes de hacer su denuncia, el Comisario se había encargado ya de conminar a los músicos a que no los tocaran, aún cuando se los pidieran, siempre que las casas o las personas que los bailaran fueran “sospechosas”, y aunque con esta medida se había logrado algo, no se les había exterminado del todo. Un año después de su

¹²⁵ AGN, Ramo inquisición, vol. 1104, exp. 24, ff. 302-336

primera carta, el comisario escribió nuevamente, esta vez para denunciar un baile en específico: *la maturranga*. Se trataba de una modalidad que se había propagado recientemente, corrompiendo los bailes, pues su estribillo era poco honesto.¹²⁶

No se menciona ninguna otra información sobre el baile en cuestión, pero resulta interesante preguntarse a qué se referiría el comisario al hablar de personas y casas “sospechosas”. Fácilmente podemos deducir que el Comisario, igual que el resto de las autoridades, consideraba como sospechosas a las personas de las clases bajas. De este modo, tenemos un testimonio más de que el criterio para normar las diversiones consideradas como ilícitas, estaba fuertemente impregnado del elitismo imperante en la sociedad colonial, donde las actividades de las masas eran siempre vistas con recelo y desconfianza.

16. Los panaderos

El mes de abril de 1779, fray Francisco Eligio Sánchez, predicador del Colegio de San Francisco en Celaya, denunció por primera vez el baile de *los panaderos*. El fraile había visto este baile en un cortijo cerca de Pénjamo, y desde ese momento había intentado conseguir una copia de sus coplas para denunciarlo, lo cual pudo lograr después de mucho trabajo porque la gente se las negaba por temor. Al leer las coplas, fray Eligio las envió al Santo Oficio para que emitieran una prohibición, pues en ellas se despreciaban los principios de la Redención. Según fray Eligio se tenía noticia de que este baile se había comenzado a propagar “entre los principales y casas especiales” de esa ciudad desde hacía tres meses. Después de recibir la denuncia el Santo Oficio llamó a fray Eligio a declarar para obtener más información.

En su declaración, fray Eligio dijo que este baile se practicaba desde el mes de enero en varias casas de la ciudad. La primera vez que había escuchado de él fue por boca de un herrero, pero no le había dado importancia porque pensó que la denuncia era falsa o que sólo se limitaba a una u otra casa particular; pero cuando estuvo en Pénjamo pudo constatar que se trataba en realidad de una diversión bastante más extendida de lo que pensaba. En esa ocasión se encontraba el fraile hospedado en una casa particular, cuando vio pasar a una patrulla de gente vulgar con gallo

¹²⁶ AGN, Ramo inquisición, vol. 1178, exp. 1, f. 1-2

cantando *los panaderos* con tanto escándalo, que la dueña de la casa y su hija se retiraron de la puerta invocando los nombres de Jesús y María. Más tarde, el fraile se dirigió a un cortijo, donde se dio cuenta que las cocineras lo bailaban y lo cantaban y aunque era sólo un canto simple, sin ningún tipo de metro formal, que no tenía en sus movimientos deshonestidad alguna, se dio cuenta de que en él se remedaban crucifijos, dolorosas y guajolotes, por lo que reprendió a las cocineras. A partir de ese momento fray Eligio se dedicó a investigar más datos sobre *los panaderos*, logrando obtener el testimonio de tres testigos que lo habían visto bailar.

El primer testigo era un hombre español de 61 años llamado Miguel Pérez, quien había escuchado hablar del baile de *los panaderos* por primera vez en una plática que tuvo con el boticario Don Antonio Valdés. Don Antonio le había contado a su amigo que la noche anterior había asistido a un fandango en el que todos los concurrentes, sin excepción, habían salido a bailar un son llevado a Celaya por una mujer de Valladolid, en el que se remendaban varios animales, las imágenes de Jesucristo y su Madre Dolorosa y las de varios santos, todas en medio de términos insolentes. Más tarde, el propio Don Miguel tuvo ocasión de constatar con sus propios ojos lo que el boticario le había contado, cuando su familia fue convidada a un fandango casero al que también asistió la mujer de Valladolid que, supuestamente, había inventado el baile. En el fandango se bailó y cantó nuevamente *los panaderos*, mismo que el testigo reprobó de inmediato por el modo en que se bailaba y por la letra de sus versos, ya que hacía irrisión de imágenes sagradas para los cristianos. La noche siguiente el testigo asistió a otro fandango en el que nuevamente se encontró con la mujer de Valladolid y en el que todos los concurrentes comenzaron a pedir que se tocara *los panaderos*, por lo que el testigo mandó a su familia que se retirara y pidió al dueño del fandango que no permitiera aquella canción. Después, el testigo contó lo sucedido a fray Eligio y éste le pidió que describiera los versos, por lo que Don Miguel escribió en un papel, con ayuda de su familia, las coplas que habían escuchado, cuyo texto es el siguiente:

Sale una mujer cantando y bailando desenvueltamente con esta copla:

Esta si que es panadera

*que no se sabe chiquear
que salga su compañero
y la venga a acompañar.*

Sale un hombre bailando y canta:

*Este sí que es panadero
que no se sabe chiquear
y si usted le da un besito
comenzará a trabajar.*

Estos dos siguen bailando con todos los que fueren saliendo. Salen otro hombre y mujer, y canta la mujer:

*Esta sí que es panadera
que no se sabe chiquear
quítese usted los calzones
que me quiero festejar.*

Canta el hombre, y seguían bailando los cuatro:

*Este sí que es panadero
que no se sabe chiquear
levante usted más las faldas
que me quiero festejar.*

Salen otros dos, hembra y macho. Canta la hembra (que no lo hiciera una bestia y sí los Judíos):

*Esta sí que es panadera
que no se sabe chiquear
haga usted un crucifijo
que me quiero festejar.*

Canta el macho (que solo los herejes):

*Este sí que es panadero
que no se sabe chiquear
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, a perros, guajolotes, lagartijas, etc. Van saliendo cuantos concurren al fandango, pero acompañado siempre hombre y mujer, y quedándose en el puesto que les toca bailan y cantan, formando al fin porterías de monjas, baratillos, fandangos y todo comercio y comunicación de hombres y mujeres, hasta que no queda grande ni chico y cuanta mezcla hay, sea la que fuere, que no salga a hacer.¹²⁷

El propio testigo señaló en el texto, a manera de notas que insertó entre paréntesis, los párrafos más escandalosos de la canción. De acuerdo a sus comentarios

¹²⁷ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1178, exp. 2, ff.24-32

podemos notar que lo que le causó mayor impacto fueron las alusiones sexuales de los primeros párrafos, sino los dos últimos en los que se mencionan imágenes sagradas como el crucifijo y la dolorosa. Lo escandaloso del baile radicaba, una vez más, en la mezcla de imágenes románticas y eróticas, con figuras sagradas, pues lo mismo se festejaba “quitándose los calzones” y “levantándose las faldas”, que haciendo un crucifijo o una dolorosa. Resulta factible pensar que el crucifijo fuera una representación de la figura que hace el amante tendido con los brazos abiertos y como desmayado, como más adelante veremos en otro baile llamado el *Cristo del Desmayo*, aunque en ese caso, no estamos seguros de lo que representaría “la dolorosa”. Lo cierto es que este texto nos proporciona una magnífica descripción del baile que nos permite imaginarnos el espacio en que se celebraba el fandango, a la gente muy animada incorporándose poco a poco y por parejas, cantando e imitando los movimientos de diferentes animales y tomándose de las manos para armar las “porterías” en un juego que permitía a hombres y mujeres acercarse un poco más de lo que era aceptado en la vida cotidiana y que por otra parte incluía en la diversión tanto a niños como a jóvenes y adultos.

El segundo testigo era Don Luis Alcocer, un hombre de setenta y dos años que declaró que el baile de *los panaderos* había sido llevado a Celaya por una mujer de Valladolid, que ya no se encontraba en la ciudad, pero en su ausencia un sujeto conocido como Piña se había encargado de seguirlo propagando. El sujeto se encontraba en ese momento en Salamanca con Don Juan de Santa Anna. Finalmente, declaró el tercer testigo, el boticario Antonio Valdés, un español de cincuenta y ocho años que declaró haber visto y escuchado el baile de *los panaderos* en dos o tres ocasiones, en cuyos versos se mencionaban una gran variedad de animales, tanto racionales como irracionales, en oficios de sastres, costureras, etcétera; pero el que más le había escandalizado era el que decía “hazme una dolorosa que la quiero yo mirar”, al tiempo que los que bailaban “accionaban” esa advocación. La denuncia de fray Eligio no llegó mas lejos, la Inquisición tomó las declaraciones de los testigos pero el caso no prosiguió, a pesar del señalamiento directo de uno de los testigos contra Piña y de saber que se le podía encontrar en Salamanca.

Dos meses después de la denuncia de fray Eligio, el baile de *los panaderos* fue denunciado en Puebla por el Presidente de la Misión del Colegio Apostólico de Pachuca, fray Gabriel de la Madre de Dios, al que ya nos hemos referido en el apartado del *chuchumbé* y del *pan de jarabe*. Según el denunciante, *los panaderos* era aún más escandaloso que el *pan de jarabe*, especialmente por el modo de bailarlo, pues en él hombres y mujeres se besaban públicamente, además de dar ocasión a “otras indecencias”.¹²⁸ La Inquisición se limitó a enviar copias de los edictos ya publicados como única acción resultante de estas dos denuncias sobre el baile.

Veinticinco años después de la primera denuncia, hacia 1804, el canto de *los panaderos* se bailó en un fandango celebrado en una casa particular en Toluca, al que asistieron varios religiosos.¹²⁹ La información de este documento es abundante sobre *los mandamientos*, pero de *los panaderos* sólo menciona el nombre, por lo que describiremos el caso en el apartado correspondiente.

Un año más tarde *los panaderos* se bailaba en Cuernavaca, de acuerdo a una denuncia consignada por Gabriel Saldívar fechada en 1805. No hemos localizado este documento en los archivos inquisitoriales, por lo que sólo contamos con la información de Saldívar, quien nos dice que habiendo cantado y bailado *los panaderos*, los músicos pidieron, de acuerdo a la costumbre, que los que cantaban y bailaban hicieran “alguna cosa”. De acuerdo a Saldívar esa frase se refería a cierta costumbre que aún hoy se conserva en los poblados pequeños de la Huasteca y del estado de Tamaulipas, que consiste en que los bailarines lleven después del baile a su pareja a cenar o tomar algún refrigerio en la fonda que se instala a un lado del sitio del baile. Esta referencia no nos proporciona mayores datos acerca del modo de bailarlo, solo menciona que *los panaderos* era un tipo de huapango.¹³⁰

Actualmente es considerado como un son de invitación que reúne un *popurrí* de distintos sonos y que suele ser el último en tocar, sirviendo para dar por concluida la fiesta. En él, los músicos invitan a una mujer a la tarima, improvisando una copla que haga referencia a sus características físicas o a su vestimenta, para después decir:

¹²⁸ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1178, exp. 1, f. 12

¹²⁹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1426, s/e, ff. 86-90. citado por Georges Baudot, *Op. cit.*, pp. 73-77

¹³⁰ Citado por Gabriel Saldívar, *Op. cit.*, p. 349

“déjenmela solita, que la quiero ver bailar”, interpretando una parte de otro son. Al final ella tiene que elegir a un compañero que suba a bailar con ella, repitiéndose el mismo esquema, con el objetivo de que nadie se quede sin bailar aunque no sepa hacerlo.¹³¹

17. Sacamandú

A raíz del proceso que se iniciara en 1779 por las noticias que llegaron al Santo Oficio sobre cierto baile celebrado en el Callejón de la Campana, en el puerto de Veracruz (ver *pan de manteca*), un hombre llamado José Mariano Rangel, fue llamado a declarar ante el Santo Oficio. El testigo tenía 44 años, era soltero, había nacido en la Antigua y su oficio era marinero. En su declaración dijo haber estado presente en el mencionado baile y haber presenciado el *pan de manteca* y, aunque aceptó que dicho baile tenía ciertos “movimientos irregulares” y que no era muy honesto, no se mostró en absoluto escandalizado por ello, ya que, aseguró, se le había bailado “con el mismo uso de siempre”. No obstante, aprovechó la ocasión para mencionar otro baile: *El Sacamandú*. Este baile había sido llevado a Veracruz por un negro de la Habana que había estado forzado en San Juan de Ulúa y el testigo lo había visto bailar en varias ocasiones, a cada una de las cuales le había parecido más y más deshonesto.¹³²

Podemos suponer que el testigo debía estar familiarizado con este género de bailes, por ser marinero y encontrarse viviendo en el puerto de Veracruz, por lo que no resulta extraño que considerara que escandalizarse con el *pan de manteca* era una exageración, pues era algo bastante común de verse. Sin embargo, llama la atención que la laxitud de su criterio sobre el *pan de manteca* se convirtiera en rigidez, a la hora de referirse al *sacamandú*, baile que también debió ser común, puesto que el testigo lo había visto bailar varias veces, aunque aun así no se había acostumbrado a sus movimientos, los cuales debieron ser bastante libertinos para lograr escandalizar a un veterano marinero familiarizado con la jocosidad de semejantes diversiones. Otra

¹³¹ Ana E. Santos, *Op. cit.*, pp. 57-58. Georges Baudot refiere una grabación de Arturo Warman del *Jarabe de los Panaderos*, identificado como un son de Minatitlán, Veracruz que puede ser consultado en el disco *Música indígena de México*, INAH, México, 1983, 6ª ed., núm. 9, MC. 0121, SEP.

¹³² AGN, Ramo inquisición, vol. 1178, exp. 1, f. 6

información importante que nos proporciona el testigo es el origen del baile, que según sus declaraciones se ubica claramente como afroantillano, siendo un esclavo negro, que había pasado previamente por Cuba, su vehículo.

Hacia 1796, el *sacamandú* había traspasado los límites porteños para convertirse en un baile popular también en la Ciudad de México. En ese año el Ministro del Coro de la Catedral Metropolitana denunció con energía la propagación de numerosas composiciones que incitaban a la sensualidad y que se habían propagado tanto en teatros y bailes, como dentro de las propias iglesias.¹³³ Dentro de una larga lista de títulos de bailes que incluían movimientos y letras indecentes el denunciante mencionó el *Sacamandú*.¹³⁴

18. Seguidillas o bolera

Ya comentamos anteriormente que las *seguidillas*, no eran un canto en particular, sino un tipo de danza española que se acompañaba con coplas improvisadas. En la Nueva España fueron muy populares, y por ello encontramos ocho menciones diferentes en los archivos inquisitoriales entre *seguidillas* y su variante la *bolera*.

En 1782 se les menciona como parte de las diversiones organizadas por un grupo de monjas poblanas; pues siendo las *seguidillas* un elemento acostumbrado en los fandangos las monjas las incluyeron en aquella alegre tarde que pasaron con el joven Jerónimo Covarrubias.¹³⁵ En este caso, el único elemento prohibitivo de la danza en cuestión parece ser el contexto en el que se efectuó, sin que haya mención alguna sobre sus coplas o movimientos.

Sin embargo, dos años más tarde, las *seguidillas* ya eran calificadas como un baile deshonesto debido a sus movimientos, como podemos constatar en la denuncia realizada por el misionero fray Gabriel de la Madre de Dios. Este fraile informó al Santo Oficio que en el obispado de Puebla era cosa común que se ordenara tocar y bailar las *seguidillas*, incluso por personas “de carácter”, a pesar de las prohibiciones que existían al respecto. Fray Gabriel sostenía que las *seguidillas* eran incluso peores que otros bailes prohibidos, por el manoseo que había en ellas entre hombres

¹³³ Ver *Pan de Manteca y Seguidillas*

¹³⁴ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1312, exp. 17, f. 150

¹³⁵ AGN, Ramo Inquisición, Vol. 1310, exp. 8, ff. 81-82 ver el apartado sobre el Pan de Jarabe.

y mujeres. La primera denuncia que fray Gabriel envió fue fechada en 1784, pero la reiteró cinco años más tarde con las mismas palabras, por lo que podemos suponer que las prácticas que tanto reprobaba se siguieron llevando a cabo, por lo menos hasta 1789, sin que la Inquisición decidiera tomar medidas al respecto.¹³⁶

En 1796 se inició en la Ciudad de México un proceso en contra de un músico llamado José Ignacio Trejo, quien trabajaba en las casas de tertulia o baile y en los fandangos, por cantar versos en *seguidillas* y un canto llamado *Mandamientos Ilustrados*. En dicho proceso compareció Don Antonio Fuentes, un comerciante soltero de treinta y un años que vivía en el Puente de la Leña. Este testigo declaró haber escuchado varios versos en seguidillas, conocidos como *boleras*, que le habían molestado mucho, de entre los que recordaba unos que decían: “Señora deme usted a su hija, que Dios da ciento por uno” y otros más que decían:

*No sé que tiene
Pepa tu Santo
que siempre cae en cuaresma
que es tiempo santo.*

*Yo no tengo, no tengo
tú tienes, tienes
yo no te pido nada
pero si quieres,
dámelo chula,
que bien puedo comerlo
que tengo Bula.”¹³⁷*

Estas *boleras* referidas por el testigo, agregan un nuevo elemento que no habíamos encontrado hasta el momento: los versos satíricos, pues ambos versos incluyen expresiones religiosas mezcladas con insinuaciones sensuales. En la primera estrofa, se utilizan las palabras de Jesús en la parábola del sembrador¹³⁸ para tratar de convencer a una madre de ceder a su hija a las peticiones del que canta; mientras que el segundo verso alude a la compra de indulgencias, pues en el fragmento insinúa que le es permitido obtener favores amorosos de una mujer sin temer a

¹³⁶ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1297, exp. 3, ff. 17 y 23

¹³⁷ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1312, exp.6, f. 66

¹³⁸ Evangelio según San Marcos, cap. 4, versículos 3-20.

ningún castigo, pues tenía “bula”, con lo que se burla de la facilidad de obtener excepciones a las reglas religiosas, incluso para los asuntos más triviales.

En ese mismo año, el Bachiller José Máximo Paredes, Ministro del Coro de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México envió al Santo Oficio un reporte informando el resultado de las investigaciones que emprendiera el año anterior sobre los abusos que se cometían los días de fiesta en celebraciones religiosas como las misas de aguinaldo y las posadas. El sacerdote se quejó encarecidamente de la disolución que invadía a la música en esos días en las celebraciones religiosas y, sobre todo, en concurrencias privadas donde abundaban ciertas composiciones, como los *sonecitos de la tierra*, las *seguidillas*, las *tiranas* y las *boleras*. Estas composiciones, denunciaba el padre Paredes, encendían las pasiones carnales y ridiculizaban pasajes religiosos como la salida de Jesús, María y José de Nazareth o la pérdida del Niño en el templo, mezclándolos con expresiones obscenas.¹³⁹

Otro testimonio similar, fechado en el mismo año, surge del proceso contra un sujeto andaluz de nombre José Gutiérrez quien, de acuerdo al encabezado del documento, era un supuesto familiar del “Excelentísimo Señor Flores”,¹⁴⁰ por haber compuesto un canto deshonesto titulado *El viaje del arriero*, y por cantar *seguidillas* y *boleras* obscenas. El denunciante fue un sacerdote de sesenta años llamado Juan Francisco Peredo, que había escuchado a Gutiérrez interpretar las mencionadas tonadas en una reunión a la que había asistido el mes anterior en el callejón de los Betlemitas, en la casa de un dependiente de la renta de correos. En la reunión habían estado otros cuatro o cinco hombres, también dependientes de correos y algunos oficiales de tropa, quienes celebraron mucho los cantos de Gutiérrez. El testigo dijo además que escenas como la que él había presenciado eran cosa común y se repetían siempre que había oración. Después de la denuncia de Peredo, pasaron varios años sin que se mencionara nuevamente el caso y fue solo nueve años después, en 1805,

¹³⁹ AGN, Ramo inquisición, vol. 1312, exp. 17, ff. 149-150

¹⁴⁰ Debido al trato de excelentísimo y a la fecha del documento se podría suponer que se trate de Manuel Antonio Flores y Angulo, quien fuera virrey de la Nueva España en el periodo 1787-1789, aunque no contamos con ningún otro dato que lo relacione. En el documento dice literalmente: “... *Don José Gutiérrez, familiar que fue del Excelentísimo Señor Flores...*”, Manuel Antonio Flores, murió hasta 1799 y el documento está fechado en 1796, aunque pudiera decir “familiar que fue” debido a que ya no era virrey en esa época. De ser así, estaríamos en presencia de un personaje de alta categoría involucrado con canciones deshonestas que eran atribuidas solo a la plebe.

que se ordenó investigar a Gutiérrez y comenzaron los interrogatorios a los testigos, centrándose la investigación en la canción *El viaje del arriero*.¹⁴¹ Gutiérrez nunca fue a declarar ni se le aplicó castigo alguno, pero varios testigos coincidieron en afirmar que este músico solía cantar en las reuniones coplas obscenas, no por escandalizar ni por malicia, sino solo para divertir, pues todos señalaron que era un buen sujeto que estaba por ordenarse como fraile.

Otro ejemplo de versos que se cantaban en boleras lo encontramos entre los papeles entregados por fray José Ma. de Jesús Estrada, misionero del Colegio de Pachuca, cuando acudió al Santo Oficio a denunciarse espontáneamente por solicitante. Dichos papeles habían sido recogidos por el sacerdote en diferentes épocas y de diferentes personas, encontrándose entre ellos algunos versos que se cantaban en boleras, cuya letra era la siguiente:

*Ciento y cincuenta pesos
daba una viuda,
sólo por la sotana
de un cierto cura.*

*El cura le responde,
con gran contento,
que no da la sotana
si él no va dentro.*¹⁴²

*(Estribillo)
¡Ay, que me muero!
Que me traigan un padre
que sea bolero*

*Una recién casada
ha preguntado:
¿Que si tener cortejo
sería pecado?*

*El padre le responde
tomando un polvo:
si yo soy tu cortejo
ego te absolvo.*

¹⁴¹ AGN, Ramo inquisición, vol. 1362, exp. 14, ff. 122-133

¹⁴² Las dos primeras coplas de esta versión fueron recogidas por Vicente T. Mendoza en el Distrito Federal en pleno siglo XX, a partir del testimonio oral de tres mujeres. La única diferencia entre la versión colonial y la contemporánea, son un par de versos que agregan al final en la versión moderna: “la viuda le responde con alegría/ que eso es precisamente, precisamente lo que quería”. Vicente T. Mendoza, *Op. cit.*, p. 203.

(Va el estribillo:)
Una monja y un fraile
y un cleriguillo.

Quítate de la puerta,
jardín de flores,
que por ti no me absuelven
los confesores.

Padrecito de mi alma
si vuestra merced quisiera
arrullarme en sus brazos
yo me durmiera.

(Estribillo)
Ay que me muero
que me traigan un padre
que sea bolero

Al pasar por el puente
de San Francisco
el demonio de un fraile
me dio un pellizco.

Y mi madre me dice
con gran paciencia:
deja que te pellizque
su reverencia.

(Va el estribillo:)
Una monja y un fraile
y un monaguillo.¹⁴³

Al igual que en ejemplos anteriores, el tema de los versos es la sátira religiosa, utilizando en este caso, como objeto de burla, las prácticas sexuales ocultas de los religiosos, quienes aprovechan su posición de ministros de la Iglesia para seducir mujeres.

Hacia 1803 las *seguidillas* se habían vuelto tan populares en el puerto de Veracruz, que el Comisario de ese puerto afirmaba derrotado, que había podido recoger algunos de los versos con que se acompañaban, aunque sin esperanza de desterrarlos “por estar ya encomendados a la memoria de muchos”. El Comisario se llamaba Ignacio José Jiménez, y escribió al Santo Oficio para informar sobre la propagación de bailes deshonestos en el puerto, como *el torito*; y aunque el clérigo

estaba bastante dudoso de la posibilidad de desterrar las populares *seguidillas*, se encontraba indignado por la propagación de ciertas cuartetos, que utilizaban de pie algún texto de la Biblia, aplicado a conceptos profanos o amorosos, de entre las que podía recordar una llamada *Boleros del Miserere*, que terminaban uno de sus versos con las palabras “*tibi soli peccari*”.¹⁴⁴

Finalmente, en 1808, Juan Bautista de Arizpe envió a la Inquisición una “obrita” en dos tomos titulada *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, cuyo autor se hacía llamar “Don Preciso”, quien también había publicado en 1796, en la ciudad de Madrid una obra que satirizaba la contradanza llamada *Elementos de la Ciencia Contradanzaria*.¹⁴⁵ El denunciante tenía dudas acerca de si la obra enviada transgredía alguna de las reglas del Índice expurgatorio, por lo que pedía la revisaran y le enviaran una respuesta. La Inquisición envió la obra al Calificador S. Cirilo, quien al parecer era un hombre de avanzada edad, pues se previene que se le envíen “a ver si la cortedad de vista y los achaques de S. Cirilo se lo permiten”. En su respuesta el calificador insertó numerosas citas en latín para demostrar la necesidad de prohibirla, por tratarse de “una obra de Satanás para pervertir las costumbres de los fieles”, cuyas “canciones no tienen otro espíritu que el de enseñar los celos, los modos de expresar el amor mutuo y por lo mismo de promover la obscenidad hasta el grado de provocar hasta la cópula consumada”. Y para reforzar sus argumentos envió una copia de algunas de las coplas que le parecieron más perniciosas:

Tomo I

Folio 62

*Con los ojos me explicas
tu amante llama
repasa bien los míos
besar la (¿paga?)
y en los extremos
serán los ojos lenguas
para entendernos.*

63

¹⁴³ AGN, Inq. , vol.1377, exp.7, ff. 396

¹⁴⁴ AGN, Ramo Inquisición, vol.1410, exp. 1, f. 96

¹⁴⁵ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1438, exp. 10, ff. 69-74

*No mires tanto al suelo
hermosa deidad
que me causa vergüenza
tanta honestidad
a ti te digo
que bajas los ojos
cuando te miro*

*173
Si a otro cuando me quieres
la mano le das
cuando ya no me quieras
di, ¿Qué le darás?
más no lo digas
que yo estaba creyendo
que eras mas fina*

*105
Amor antiguamente
fue trato honesto
y ahora de tanto trato
se ha hecho comercio
y como en feria
quien da más por la alhaja
aquel la lleva*

*117
Que te tuve en mis brazos
anoche soñé
lo que reí dormido
despierto lloré*

*123
Toda la noche velo
considerando
cuando serás tú mía
y yo tuyo cuando.*

*125
Ingrata que me engañas
bien lo conozco
pasas conmigo el tiempo
con otro el gozo.*

*138
Ponte un alfilercito (alfirerito)
en el pañuelo
que se te ven los naipes
y haces mal juego.*

140

*Dame niña la mano
que jugaremos
porque amor sin licencia
todo es respecto.*

*141
Válgame Dios, mi vida
que ingrata que eres
mil finezas me has hecho
y una no quieres*

*185
Pensando en ti me dormí
hermosura de los cielos
y despertando me hallé
sin mí, sin ti, sin consuelo.*

*194
Contra veneno, triaca
agua fría cuando hay sed
para las sardinas vino
para el hombre la mujer.*

Tomo II

*Folio 30
Si omisión te parece
lo que es respeto
dame a entender que gustas
de atrevimiento
pues en tal lance
ni bien soy atrevido
ni bien cobarde.*

*34
Yo quisiera explicarme
con un sujeto
cierta cosa que la alma...
pero no hay tiempo:
¡ah! si lo hubiera,
pronto de mis amores
razón le diera.*

*43
Cuantas veces mi sueño
finge apariencias
de que estás [en] mis brazos
horas enteras
y en despertando
solo veo evidencia*

de que he soñado

51

*En perdiendo el momento
que ha de lograrse
suelen las pretensiones
eternizarse
y así es preciso
aprovechar el tiempo
con el aviso.*

87

*Encima de tu puerta
pondré un letrero
aquí se vende a todos
a menos precio
bastante digo
que echas mi tiempo en balde
nunca he querido.*

97

*El cazador que es diestro
de noche caza
de este modo la liebre
pilla en la cama
y acierta el golpe
si es que no desperdicia
las municiones.*

112

*Esta noche he soñado
¡Qué dulce sueño!
decírtelo pensaba
más no me atrevo
permita el cielo
que lo que he soñado
ambos lo gocemos.*

114

*Me quisiste, te quise
no hay que pedirme
me olvidaste, te olvido
laus tibi xpte (aquí profana estas palabras)*

149

*Enfermo estoy de amores
por mi Teresa
mujer al fin ingrata
mujer perversa.*

En esta parte el Calificador escribe: “Aquí se advierte una profanación manifiesta de la Divina Escritura en el Cantar de los Cantares: *Amore lan*. Y por lo mismo una expresa trasgresión al precepto del Ecuménico Tratado y de la regla dieciséis del Índice.

154
*Sueño en ti vida mía
pero entre sueños
sueño lo que quisiera
no fuera sueño.*

165
*Cuando dos corazones
se dan la mano
se dice el uno al otro
tira tirano.*

*Cuando dos que se quieren
se ven solitos
que de cargos se hacen
los pobrecitos.*

170
*Cada vez que te ves
digo con risa
quien te quemara el forro
de la camisa*

*El que enferma de amores
dice Galeno
que le den lo que quiere
se pondrá bueno.*

*Querer por querer solo
no es apreciable
que amor que no se goza
no satisface*

187
*Que harán dos que amando se hallan
heridos de una centella
ella de vergüenza calla
y el calla de temor de ella.*

Según se explica al final de la obra su autor quiso desplazar las canciones obscenas que anteriormente cantaban los jóvenes aficionados a la música, confiando en que a partir de su publicación ya no se verían aquellos cuadernos de coplas indecentes que

corrían de mano en mano para copiarlas entre los aficionados y ya solo se oírían los cantares “decentes” y “graciosos” de su colección que, sin corromper las buenas costumbres, llenarían de complacencia y diversión al auditorio. A pesar de la explicación anterior, el calificador cuestionó la bondad de sus intenciones argumentando que si fueran tales el autor habría dado su nombre y no se habría escondido tras el seudónimo de “Don Preciso”.

Tras recibir la respuesta del calificador, el Santo Oficio remitió el libro al Prior de San Agustín, fray Dionisio Casado y al definidor fray Bernardo González para que también las revisaran y expusieran su opinión. Pero los frailes de San Agustín dieron una respuesta similar a la del calificador: condenaron el libro por “pernicioso a las costumbres” argumentando que este tipo de versos licenciosos encendían las “llamas impuras” y debilitaban los ánimos. Consideraron que las escenas románticas descritas en ellos, imprimían en la mente y el corazón de los que los leían, especialmente de los jóvenes, imágenes peligrosas que de ficciones, podían fácilmente convertirse en realidades. Apoyados en citas de San Jerónimo, Platón y Cicerón calificaban a la poesía como “avivadora de sentimientos impuros”, por lo que el libro fue prohibido al año siguiente mediante un edicto.¹⁴⁶

Así se terminan los documentos relativos a las populares *seguidillas* y *boleras*, que constituyeron dos de las diversiones más populares de la Nueva España durante veintiséis años, apareciendo siempre acompañadas de coplas jocosas sobre temas religiosos.

19. La llorona, el rubí, la manta, las lanchas, el zape y la poblanita.

Son un grupo de bailes que sólo son mencionados en una ocasión en Oaxaca, donde el obispo Don Gregorio Alonso de Ortigosa, publicó un edicto en 1782 para perseguirlos. En el documento, el obispo afirmaba que estos bailes eran de uso corriente en la época, y que debido al desorden que causaban habían sido siempre muy vigilados por la Iglesia, siendo tanta su gravedad, que daban materia, no sólo para un edicto, sino para una “pastoral muy dilatada”.¹⁴⁷

¹⁴⁶ *Ídem*

¹⁴⁷ Ana E. Santos, *Op. cit.*, pp. 95-96. Cf. *Historia Documental de México*, pp. 416-417

20. El volador

Este baile es mencionado en una sola ocasión en los documentos inquisitoriales, en un proceso que se seguía en 1783 contra Don Manuel Vázquez, alcalde mayor de Pánuco y Tampico, por leer y retener libros de Voltaire, Montesquieu y otros autores prohibidos, amén de ser sospechoso de judaísmo, proposiciones y supersticiones. En el extenso informe que da el cura de Tempoal¹⁴⁸ habla de unos bailes que acostumbraban ejecutar unos indios de Pánuco en la punta de un palo, llamado *el volador*, acompañado de música de teponaxtle y clarín o paya.¹⁴⁹ En este caso se trata del popular baile totonaca practicado extensamente en nuestro país hasta hoy en día, por lo que podemos suponer que su desaprobación no se refería a cuestiones morales, como en el caso del resto de los bailes analizados en este trabajo, sino a una reminiscencia de los antiguos rituales indígenas que la religión católica veía con gran recelo.

21. Las bendiciones

Las bendiciones es un baile que, al igual que los tres anteriores, aparece en un sólo documento, aunque en este caso la información es bastante más abundante. Se trata de una denuncia escrita en 1785 en la Ciudad de Querétaro por Francisco de la Maza Rivas, un hombre español, casado, de 53 años, natural de Xochimilco, que trabajaba como Guarda Mayor de la Real Aduana. Su denuncia era acerca de una gran celebración llevada a cabo la noche del dos de febrero, día de la Candelaria, en la ciudad de Querétaro, a la que habían asistido alrededor de seiscientas personas. Esa noche, como ya era costumbre, hubo tapada de gallos y luces artificiales, pero además se agregó a la celebración un fandango acompañado de música. Entre la música que se bailó estaba un son llamado *las bendiciones*, que era ejecutado por dos mujeres, que cantaban unas coplas cuyo estribillo era el siguiente:

*“Por ti no tengo camisa,
por ti no tengo capote,
por ti no he cantado misa,*

¹⁴⁸ Villa en el Estado de Veracruz

¹⁴⁹ AGN, Ramo inquisición, vol. 1283, exp. 5, ff. 75-171

por ti no soy sacerdote.”

Al finalizar cada copla y el citado estribillo, una de las bailadoras se ponía de rodillas y la otra de pie, y con ademanes “impuros” la que estaba arrodillada decía:

*Mi vida no te enternescas
y porque ves que me voy
para la última partida
échame la bendición.*

La que estaba de pie hacía el ademán de “echar la bendición”, entonces la que la recibía se paraba a seguir el baile hasta que éste finalizaba.¹⁵⁰ Según el propio denunciante, lo reprobable de este baile era el simular un acto que era exclusivo de las sagradas ceremonias, por lo que era considerado como una profanación. La carta de Francisco de la Maza logró que la Inquisición ordenara al comisario del Santo Oficio en aquella ciudad una investigación sobre *las bendiciones*, a lo que éste contestó diciendo que la primera vez que había escuchado ese canto había sido el día 30 de junio (no aclara de que año), cuando un soldado desertor muy inclinado a la música la cantaba, pero sospechaba que para ese entonces ya estaba muy propagada, por lo menos entre “los profesores de ese arte”, es decir, entre los músicos. El Comisario dijo desconocer su origen y autor, pero aceptaba haberla escuchado varias veces después de la ocasión citada, algunas veces entonada por dos mujeres, otras veces por cuatro, pero nunca con la disolución que Francisco de la Maza denunció. Posiblemente el sacerdote sólo se estaba excusando por no haber denunciado él mismo este canto anteriormente, siendo que ya lo había escuchado en varias ocasiones, por lo que hizo este último comentario para ocultar su negligencia. Si así fuera, podríamos afirmar que este cura había consentido o incluso disfrutado, en varias ocasiones de un baile que utilizaba de manera jocosa el símbolo religioso de la bendición, sin que hubiera encontrado nada de reprobable en ello. A las coplas enviadas por Francisco de la Maza, el comisario agregó el siguiente párrafo:

*Casó Don Patricio con mujer hermosa,
sentadita en su butaque,
parece una mariposa,*

¹⁵⁰ AGN, Ramo inquisición, vol. 1272, exp. 9, f. 30

*mi vida no te enternezcas
que me duele el corazón.
¡ay! yo quiero arroz,
por vida tuya nanita,
que me eches la bendición.
¡ay! válgame Dios.¹⁵¹*

En la última parte de su informe, el cura finalmente aceptó que las coplas de *las bendiciones* eran susceptibles de viciarse, por la mezcla que había en el baile de hombres con mujeres y por los gestos y acciones provocativas que según sabía solía utilizar la plebe en él. Estas acciones “provocativas” fueron descritas con mayor exactitud por el propio señor de la Maza, al ser interrogado en una fecha posterior a su denuncia. En su declaración explicó que durante el baile, las mujeres “se alzaban las enaguas hasta la rodilla” y en las vueltas violentas que daban se dejaban ver “hasta las ligas”. Además agregó que este baile se había difundido por toda la ciudad y era fomentado por el propio público.¹⁵² No conocemos ningún otro documento en el que se denuncie este baile, pero parece ser que era bastante popular en Querétaro, puesto que se bailó en una reunión tan numerosa, por lo que podríamos suponer que se trataba de un baile local. Las coplas en sí no eran del todo ofensivas, sobre todo si las comparamos con otras como las del *chuchumbé*, siendo su único defecto el evocar un símbolo religioso en un contexto totalmente inapropiado. El resto provenía de la desenvoltura que podrían tener las bailadoras, que en medio de la excitación y la algarabía terminaban olvidando el recato y mostraban un poco más de lo que las buenas conciencias consideraban como adecuado.

22. Una vieja se sentó...

En 1787, el capitán Joaquín Muñoz fue acusado de decir que era muy conveniente fornicar una vez al mes, pues hacía provecho al cuerpo y lo preservaba de enfermedades. Además se le acusó de haber cantado la siguiente copla imitando a una vieja:

Una vieja se sentó
encima de una sepultura
y el muerto sacó la mano

¹⁵¹ *Idem.*

¹⁵² *Idem.*

y le agarró la natura.¹⁵³

A juzgar por el contenido relativamente inofensivo de los versos, y a que sólo contamos con una mención de esta copla en los archivos inquisitoriales, podríamos pensar que se trata de un caso aislado y sin importancia; sin embargo, Baudot y Méndez han localizado un par de variantes de la misma copla en Cuba, consignadas por Samuel Feijoo, lo que otorga especial importancia a este caso y lo convierte en testimonio del intercambio musical del que muchas de las coplas y bailes que se tratan en este texto son producto.¹⁵⁴

23. El Mambrú

El *Mambrú* es una canción de origen francés que sigue siendo popular hasta nuestros días, ahora como una canción infantil. La canción original cuenta la historia de John Churchill, Duque de Marlborough, militar inglés nacido en 1650, que llegó a ser Comandante en jefe de los Ejércitos de Inglaterra y los Países Bajos y Capitán General de las Fuerzas Aliadas en la Guerra de Sucesión Española (1702-1714), donde encabezó memorables batallas que le hicieron famoso.¹⁵⁵ Sus numerosas victorias sobre Francia lo convirtieron en un personaje temido y odiado por los soldados franceses, quienes al parecer compusieron esta canción a principios del siglo XVIII, creyendo que el temible Duque había muerto en el campo de batalla en Malplaquet. La letra original, en francés, decía: “Marlborough s’en va-t-en guerre/ Miron ton miron ton miron tene”.¹⁵⁶ Se piensa que llegó a España durante el siglo XVIII, debido al influjo francés que predominaba entonces; y así el nombre de Marlborough, se cambió por el más accesible *Mambrú* en la versión española: “Mambrú se fue a la guerra/ Chiribín chiribín chin chin”.¹⁵⁷ Una vez en España, su paso a América fue

¹⁵³ AGN, Ramo inquisición, vol. 1210, s/e, ff. 91-94 (2ª numeración). Cf. Georges Baudot, *Op. cit.*, p. 105

¹⁵⁴ Las variantes de la copla sólo son diferentes en el último verso: “... y le tocó la pintura.” o “y le tocó la montura.”, lo cual parece un intento de suavizar el contenido, conservando la rima. Baudot, *Op. cit.* p. 105. Cf. Samuel Feijoo, *Refranes, adivinanzas, dicharachos, trabalenguas, cuartetos y décimas antiguas de los campesinos cubanos*, Universidad Central de las Villas, 1962, pp. 117 y 130

¹⁵⁵ “John Churchill, Duque de Marlborough” en *Enciclopedia Microsoft Encarta*, Washington, Microsoft Corporation, 2001.

¹⁵⁶ María Teresa Corral y Osvaldo Terranova, “¿Y Mambrú?” en www.revistaplanetario.com

¹⁵⁷ *Ídem* y María Águeda Méndez, “La metamorfosis erótica del Mambrú en el XVIII novohispano” en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Roig*, México, El Colegio de México, 1992, p. 391.

sencillo, adquiriendo en el contexto americano nuevos significados, como se podrá apreciar en la descripción de los siguientes procesos.

El primer proceso sobre *el Mambrú* encontrado en los archivos inquisitoriales, está fechado en 1789, y es una denuncia hecha en Durango por Don José Manuel Esquivel sobre la propagación de una “cantadilla” conocida como *el Mambrú* por todo el obispado de Michoacán. En primera instancia las coplas parecían ser sobre la historia del Mambrú muerto en batalla y después resucitado, pero en realidad se trataba, de acuerdo al denunciante, de una “diabólica analogía” referida a “*algún joven lascivo que en el cebo de sus vicios queda en lo que le es distintivo del otro sexo, muerto o desmayado, y su resurrección solo es efecto de sus pasiones*”¹⁵⁸ El contenido sexual de la canción era remarcado por los *accesorios* con que se *adornaba* el baile: los peinados que, con una especie de “roscones”, emulaban al sexo femenino; y los zarcillos, que mediante dos hilos largos y una “malicia refinada” semejaban a los dos sexos.¹⁵⁹ Esta interpretación parece un tanto exagerada, al relacionar un canto militar y los accesorios femeninos con semejantes contenidos sexuales; incluso el propio denunciante reconoció que la única vez que la había escuchado, también la había interpretado solo como una simple historia, agregando que el contenido sexual escondido se lo había revelado un “hombre de juicio”, como él lo llamaba, el Capitán Juan Manuel Castañón, quien a su vez había recibido esta información de un hombre francés.¹⁶⁰

Seis años más tarde de la primera denuncia, encontramos en 1795 una denuncia más del *Mambrú* en Zacatecas, donde se acusaba a Don José Monter, tesorero de las Cajas Reales, de haber compuesto esta tonada y cantarla junto con Don Joaquín Quintana. Este documento es un largo proceso de casi cien fojas en el que se anotan las excentricidades de este peculiar sujeto que, a pesar de pertenecer a la clase acomodada, distaba mucho de actuar según lo establecido. El proceso se abrió cuando Monter fue acusado de haber preguntado a una mujer que venía de comulgar que por qué se ocupaba de comer pan. Era de conocida reputación como hombre

¹⁵⁸ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1029, exp. 18, ff. 259-260

¹⁵⁹ *Ídem*

¹⁶⁰ *Ídem*

“perverso” que tenía “jugueteos indecentes” con varias mujeres a la vez; había tenido una vez una disputa con un fraile franciscano por decir que no era pecado contra la castidad besarse hombres y mujeres, asistía a misa los días de fiesta y comulgaba, pero no guardaba abstinencia de carnes, sus conversaciones eran libertinas y torpes, y “echaba relaciones torpes” en todos los fandangos a los que asistía. Además era irreverente pues, en cierta ocasión que había pasado una procesión con el sacramento, se había quedado parado sin hacer señal de reverencia alguna. En otra ocasión en que un fraile dio un sermón sobre el sexto mandamiento, reprendiendo a los lascivos, salió de la iglesia totalmente enfurecido. Gustaba además de participar en representaciones de comedias obscenas en los fandangos, o aun en las casas, y en estas últimas, incluso había llegado a aparecer en escena vestido solo con un calzón blanco de olán de manta “muy delgado y más transparente que el cambrey”. En una función celebrada en casa de Monter en 1792, con motivo de salir el pendón de Bulas, estando en el estrado con varias señoras, había dicho que si lo pusieran preso lo fueran a ver todas ellas y le escribieran papelitos y luego que saliera o que lo vieran le dieran mil abrazos y ósculos, pues no era pecado oscular a las mujeres. En la mencionada función habían estado presentes Doña María Cabal, mujer del ensayador, el comendador de la Merced José Martínez, el contador de dicha casa Don Francisco Freyre, la mujer de Don Vicente Castillo y la del administrador de Aduanas, quien era también amigo de Monter.¹⁶¹

Monter era un hombre casado y tenía un hijo que estudiaba en el Colegio de San Luis Gonzaga, quien compartía sus extravagancias. Otro testigo afirmó que desde que Monter había arribado a esa ciudad se habían presentado tanto él como su hijo en un escandaloso traje al que llamó “de currutacos”, el cual era escandaloso principalmente por el corte de los calzones y por su color, el cual “inducía a la torpeza”, amén del extraordinario corte de pelo. Y parece ser que el vástago de Monter iba siguiendo puntualmente la escuela de su padre, pues en una ocasión en que el alcalde ordinario había tratado de contener a la concurrencia de una corrida de toros y poner fin a su diversión, había sido insultado por él.¹⁶²

¹⁶¹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1129, exp. 3, ff. 1-59

¹⁶² *Ibid.*, ff. 95-96

Su cinismo había llegado al límite cuando compuso un sainete llamado *Mambrú*, nombre que utilizó para referirse a sí mismo, en el que se jactaba de haber “comerciado ilícitamente” con las señoras más distinguidas de la ciudad. La canción se había propagado y todavía podía escucharse en los fandangos de “gente ordinaria”, aun cuando el Corregidor de esa provincia había tomado providencias para combatirlo. La tonada denunciada había sido compuesta por Monter, aparentemente como una manera de juego con sus amigos, para alardear sobre sus numerosas conquistas y divertirse, aunque otra versión sostenía que el verdadero autor había sido el interventor de correos, de apellido Quintana. Lo cierto es que varias personas en la ciudad tenían una copia de las coplas, entre ellas Don Francisco González, Don Manuel Salvino Cortés (oficial de la Real Caja), un tal Lanas, Prendes, Celis, Aranda, la mujer de Iriarte (a quien aludía una de las estrofas), la mujer de Castillo, la mujer de Pascua y otros más. La canción constaba de alrededor de ciento sesenta o ciento ochenta y tantas cuartetos, algunas de ellas eran las siguientes:

ESTRIBILLO

*Mambrú es el tesorero
Fontiranilla la s[í]erva
el tesorero es Mambrú
no se en la que vendrá.¹⁶³*

ENDECHAS O CUARTETAS

*Si se vendrá en la Pascua¹⁶⁴
por linda y liberal
privándose por ella
de visitar a la [Otal]*

MAMBRU

*Ricarda¹⁶⁵ que lo espera
desesperada esta
esperando a Mambrú
que la entre a consolar*

¹⁶³ Este estribillo se repetía después de cada cuarteta, lo cual se encuentra indicado por la palabra “Mambrú” al inicio de cada una de ellas. La función del estribillo era, por un lado, dar unidad a la composición y por otro, propiciar la participación activa de los oyentes coreándolo. María Águeda Méndez, “La metamorfosis erótica del Mambrú en el XVIII novohispano” en Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Roig, México, El Colegio de México, 1992, p. 396

¹⁶⁴ Se refiere a Ana López de Nava, mujer del regidor zacatecano Pedro Antonio de Pascua. Aquí se aprovecha el homólogo de la festividad de la versión original con el apellido de una de las “amigas” de Monter, además de que se torna el verbo en reflexivo, obteniendo así un significado muy distinto. *Ibid.*, p. 397

¹⁶⁵ María Ricarda Alonso y Valle, mujer de Vicente Castillo, amigo de Monter

MAMBRU
La Viaña por tan fea
a Mambrú no lo da
diciendo que Rosita
guarda castidad

MAMBRU
Pero a la Castañeda¹⁶⁶
por babosa, y tal
Mambrú nunca ha querido
meterle el tea¹⁶⁷ letal

MAMBRU
La de Moreno el médico
con Don Genaro esta
y por eso Mambrú
ya no la abrazará

MAMBRU
Marianita la [churra]
a Mambrú le cantó
el laudate dominum
que un fraile le enseñó

MAMBRU
Tomacita Corral
a Mambrú admitirá
dándole un par de pesos
y a su marido un real

MAMBRU
Metida en un rincón
la viudita se está
de arroyo¹⁶⁸ con un clérigo
Mambrú, ¿a donde se irá?

MAMBRU
A la gorda Cancela
Mambrú no le extraña
pues parece bodoque
o que no esta cabal

MAMBRU
La mujer de [Lozano]
de nada sirve ya
por lo mismo Mambrú
no la va a visitar

¹⁶⁶ Mujer de Don Francisco Castañeda.

¹⁶⁷ Tea: astilla o raja de pino que encendida alumbra. Es una alusión fálica.

¹⁶⁸ Meciéndose.

MAMBRU
Las pobre perejiles¹⁶⁹
muy babose(a)da está
del viejo Don Rafael
que a Mambrú asco da

MAMBRU
Las hijas de este viejo
mil caravanas hacen
a Mambrú por saber
si les tiene voluntad

MAMBRU
El Negro de Quintero
dicen ha de casar
con una colegiala
que Mambrú ha de velar

MAMBRU
Doña Maria la Iriarte
es dama singular
ella aunque tenga varios
Mambrú la ve gozar

MAMBRU
A Toribia Brihuega
Mambrú no inquietará
mirándola tan vieja
que parece un charal

MAMBRU
La señora estanquera
hecha un trinquete¹⁷⁰ está
Don Ventura le ha dicho
que eche a Mambrú a vagar

MAMBRU
Xaviera la negrita
comulgándose está
y por eso Mambrú
ni el sombrero le quita

MAMBRU
Doña Ana la aduanera
es una tauronota¹⁷¹
que a Mambrú no le paga

¹⁶⁹ Perejil: apodo de prostituta.

¹⁷⁰ Término que expresa corpulencia, fuerza o robustez.

¹⁷¹ Palabra que podría derivar de *tahúr*, persona aficionada al juego.

y le ha hecho muchas drogas

*MAMBRU
La mujer de leche ingrata
de Mambrú se reirá
pues dice que con el cura
harta de dinero está*

*MAMBRU
Mariquita la poblana
sin manto se pasara
sin embargo que Mambrú
la ha solido cortejar*

*MAMBRU
Recién llegado estaba
Mambrú en esta ciudad
cuando supo que a Ignacia
la tronó¹⁷² un colegial*

MAMBRU¹⁷³

Uno de los testigos en el caso, Don Francisco Bartolomé González Martínez, quien era originario de Castilla pero que vivía en Zacatecas, de oficio comerciante, de 33 años de edad y que además era soltero declaró haber escuchado las coplas del Mambrú, cuyo tema era la ridiculización de personas distinguidas de la sociedad zacatecana, a las que se les atribuían ocupaciones de alcahuetas y otras cosas. De acuerdo al testigo las coplas de referían a la esposa del Alcalde Don Rafael de las Piedras, a la esposa de Don Pedro Pascua, la esposa de Don José Gallinar, la esposa de Don Vicente del Castillo y la del propio Monter. Algunas de sus coplas decían:

*Mambrú se fue a la guerra
no se cuando vendrá
si vendrá por la Pascua
o por la Gallinar
Ricarda que lo espera
muy impaciente está.¹⁷⁴*

Según González estos versos habían sido compuestos en su propia tienda por tres hombres: Don Joaquín de Quintana, que al momento de componer los versos era

¹⁷² Desfloró.

¹⁷³ *Ibid.*, ff. 58-59

¹⁷⁴ *Ídem*

comerciante, aunque en la época de la declaración era ya interventor de correos y una persona “muy alegre” y “amigo de componer versos”, José Ma. Páez, de quien no dio más datos, salvo que era vecino de Zacatecas, y Don Isidro de Arce, quien fuera su compañero en la tienda, pero que en ese momento no tenía domicilio fijo, por hallarse de viandante. El testigo declaró, seguramente para protegerse, que había pedido a Arce la copia de los versos pero que éste siempre había negado tenerlos o siquiera haberlos compuesto, pero que en todo Zacatecas se hablaba de ellos, agregando contradictoriamente que él mismo no los conocía, ni nunca los había oído cantar. En una declaración posterior Martínez cambió esta versión declarando que Arce le había dicho que los había roto o quemado y que “no saldrían a la luz”, pero aceptó haber acudido a dos fandangos con su compañero Arce donde escuchó algunos otros versos compuestos por Quintana, aunque, afirmaba, éstos no hacían desdoro de persona alguna ni contenían cosas obscenas como se decía en los versos del Mambrú. Obviamente el testigo estaba ocultando información en sus declaraciones, pues se contradijo al referir primero una estrofa del *Mambrú* y posteriormente asegurar que no había escuchado jamás los versos ni los conocía. A uno de los compositores, Páez no le mencionó sino hasta su segunda declaración, pero aseguró que no tenía domicilio fijo. Seguramente este testigo tomó primero con ligereza el asunto, pero posteriormente se asustó cuando fue llamado por segunda vez. Cuando el Santo Oficio buscó al mencionado Páez, resultó que no se encontraba viajando, como González había declarado, sino que se encontraba en la Ciudad de México (al igual que González en el momento de su declaración) por haber comprado una hacienda en Toluca, pero no pudo ser interrogado porque supuestamente se encontraba en el hospital recibiendo las unciones.¹⁷⁵

Además del Mambrú, Monter había escrito unas décimas trovadas a la mujer de Don Francisco Castañeda, con esta cuarteta:

*Mariquita eres hermosa
Y de gran reputación (sic)
Pero quitándole el ción
Lo demás no se te quita.*¹⁷⁶

¹⁷⁵ AGN, Ramo inquisición, vol. 1129, exp. 3, f. 79

¹⁷⁶ *Ibid.*, f.59

El círculo social en el que Monter se desenvolvía era el de funcionarios de la Corona y, en general, gente de la alta sociedad que, sin importar su sexo había compartido con Monter los dichos y actos que ahora le reclamaba el Santo Oficio. Entre sus amistades se contaba al ensayador mayor y balanzario de esa provincia, quien además era alcalde ordinario de la ciudad, el comendador de la Merced, el administrador de aduanas, el administrador de tabaco, pero sobre todo, sus respectivas mujeres. Contaba además con el aprecio del propio Corregidor intendente de Zacatecas, Don Francisco Rendón, quien llevaba una gran amistad con él y “aplaudía” todos sus hechos.¹⁷⁷

Monter había sido además protagonista de otros escándalos, como el ocurrido en el año 91 cuando habían llegado a varios de los vecinos principales de la ciudad, diecinueve cartas anónimas enviadas desde Guanajuato, cuyo contenido era una serie de afirmaciones obscenas sobre las relaciones amorosas de varios individuos y cuya autoría se atribuía a Monter, además de que se rumoraba ya la relación que tenía con la mujer de Castillo.

En cuanto a las aficiones de Monter se decía que era cómico casi de profesión, cosa que demostraba un billete que contiene el volumen, en el que se anuncia una función que él mismo protagonizaría. Se decía también que era un “gallero” o “sacador de músicas”, ya que casi todas las noches armaba gran escándalo en el vecindario, hecho que el propio Gallinar ratificó. Al parecer, todo esto lo realizaba Monter por ser una persona a la que agradaba la atención pública, pues según Gallinar procuraba “arrimarse a la luz” para que todos lo conocieran.

Monter era además un hombre altanero y soberbio, según testimonio del propio Gallinar, quien refirió una anécdota que lo demostraba: cuando el Obispo de Guadalajara entró a la ciudad, Monter había dicho que si él hubiera sabido las adoraciones que se le debían dar al mencionado Obispo, se hubiera ido de allí.¹⁷⁸ En otra ocasión, había insultado a un eclesiástico muy ejemplar, se trataba del bachiller Jacinto Martínez, sacristán mayor de la parroquia de Zacatecas y catedrático de filosofía del Colegio de San Luis Gonzaga, quien declaró como testigo que el primer día que Doña Ricarda del Valle salió a misa después de haber dado a luz, Monter

¹⁷⁷ *Ibid.*, f.68

había decidido obsequiarla con un baile o sarao, por lo que le mandó pedir prestados algunos instrumentos de su parroquia, petición a la que el bachiller dudó asentir por no tratarse de un acto religioso, por lo que le pidió que esperara por una respuesta mientras consultaba con el cura. Monter se enfureció y lo amenazó diciéndole que lo tendría en cuenta en lo sucesivo para no beneficiar más al Colegio y se despidió diciendo “esas escrupulosidades, ya sabe vuestra merced cómo se llaman”. Además el testigo mencionó otro episodio que le había sido contado por el Rector del Colegio, José Manuel de Silva, quien en cierta plática que había tenido con Monter, lo había escuchado referirse a los padres de Guadalupe de una manera poco apropiada diciendo de ellos “como son tan ridiculitos”, aunque esta anécdota fue considerada como insustancial por el Santo Oficio.¹⁷⁹

Respecto a las mujeres, Monter había dicho una vez que aborrecía a las mujeres casadas que estimaban a sus maridos. Todo Zacatecas conocía de sobra la relación que Monter sostenía con Doña Ricarda, mujer de Don Vicente Castillo, quien era además su compadre, hombre de 51 años que se desempeñaba como diputado del Consulado de Comerciantes, juez de bebidas prohibidas y alcalde ordinario en Zacatecas. Monter jamás se había esforzado por mantener en secreto su relación con la mujer de Castillo, antes bien hacía bromas y comentarios picarescos al respecto enfrente de mucha gente. Según Doña Ma. Josefa Calderón, cuando Monter hablaba de Doña Ricarda, se refería a ella como *la Virgen María*.¹⁸⁰

Sus picardías no respetaban a ninguna mujer aunque estuviera casada e incluso en alguna ocasión había hecho un comentario sobre la propia reina. Estando un día frente al busto de la Señora Doña Maria Luisa, reina de España, en la contaduría de la caja en compañía de Gallinar y de los oficiales mayor y menor Don Juan Manuel de Aranda y Don Francisco Prendes, Monter dijo que “de buena gana le diera un ósculo en las tetas”.¹⁸¹ Todas las mujeres eran objeto de sus comentarios obscenos, principalmente las casadas y las que eran mujeres de sus amigos, Gallinar declaró que sobre la mujer de Carrara había dicho una vez que era muy bonita y que si fuera

¹⁷⁸ *Ibid.*, f.35

¹⁷⁹ *Ibid.*, ff. 37 y 72

¹⁸⁰ *Ibid.*, ff. 37, 95 y 96

¹⁸¹ *Ibid.*, f.50

a esa ciudad “la cortejo y se lo meto”, expresión que era muy común en él. Coqueteaba constantemente y en público con muchas mujeres casadas. Su cinismo no tenía límites, ya que se le había visto asediándolas, incluso dentro de la iglesia. Según otro testigo, el día de Todos los Santos del año 1799, Monter se encontraba frente a la pila bautismal en la iglesia mayor de Zacatecas con la mujer de Quintero, Doña Ma. Josefa Calderón, quien además estaba embarazada, y se le había acercado tomándola de la mano y haciendo ademanes lascivos diciéndole “güerita, usted sin duda trae aquí las once mil vírgenes”, Doña Josefa trataba de soltarse, pero Monter no se lo permitía, hasta que ella le dijo que atrás venía su marido.¹⁸²

Pero a pesar de que Monter contara con la amistad, y aun el compadrazgo, de mucha gente influyente cercana al rey, esto no impidió que comenzara a ser mal visto por la sociedad zacatecana que en más de una ocasión evitó tener contacto con él; así cuando Don Manuel de Retegui se casó, invitó a toda la comunidad, excepto a Monter. Como resultado de ello, Monter desquitó su furia por la omisión, en un papel que circuló un mes después de la boda, titulado *Suplemento de la Gaceta Zacatecana de 4 de julio de 1795* en el que se ridiculizaba a todos los asistentes a la boda y se ponían en evidencia sus relaciones amorosas ilícitas, principalmente las de la novia. No se pudo encontrar copia de la *Gaceta Zacatecana*, pero dos eclesiásticos declararon haberla tenido en su poder, aunque convenientemente dijeron no acordarse de quién se las había prestado.¹⁸³ Así, podemos suponer que mucha gente, incluso los eclesiásticos, a pesar de reprobear públicamente las locuras de Monter, disfrutaba en secreto de ellas, pues un documento como ése, en el que se mofaban de las indiscreciones de la gente del pueblo, debió haber sido un fascinante objeto de los chismes y habladurías; o quizá era simplemente que temían ganarse la enemistad de un personaje tan influyente.

En la Pascua de 1796, Monter organizó un fandango en el que produjo una relación intitulada *Del Calabozo*, torpe y obscena, no por sus expresiones, sino por los sainetes, modulaciones y ademanes. A la una de la mañana, cuando la mayor parte de la concurrencia se había retirado, salió a las calles y plazas con música y acompañado de “la gente más ruin e indigna de la plebe”, prolongándose el festejo

¹⁸² *Ibid.*, ff. 95-96

hasta el amanecer.¹⁸⁴ En otra parte del documento el propio Gallinar abunda sobre la mencionada relación que, según él, había sido representada por Monter en varias ocasiones, en saraos y convites en donde se encontraban presentes las familias más distinguidas. Según Gallinar la relación se intitulaba *De la calabaza*, cuya sustancia era una calabaza llena de vino, al final del verso Monter decía la siguiente expresión: “pero en fin se meneaba” y se ponía las manos junto a la pretina de los calzones y movía los dedos “con mucha impureza”.¹⁸⁵ Al parecer, la mencionada relación era bastante conocida en Zacatecas y Monter la había representado en varias ocasiones. Una de ellas nos es descrita por otro testigo, había tenido lugar en una corrida de toros en la lumbreira de los ministros de la Real Hacienda. En esa ocasión Monter había bailado una marcha vestido a lo alemán, con unos calzones “indecentísimos”, llenos de cascabeles y una sonaja “en cierto lugar de su cuerpo”; atuendo con el que había alborotado a toda la gente y que fue presenciado aun por el Conde de Medina y Forres, quien se encontraba de visita, pero que residía en la Ciudad de México. Al final de la corrida y del mencionado baile, Monter había representado su “consabida relación de *El Calabozo*”.¹⁸⁶

Además de todos los excesos anteriores, varios testigos declararon la afición de Monter por beber mixtela,¹⁸⁷ y de hacerse acompañar por prostitutas que participaban en sus comedias y con las que ensayaba hasta la media noche.¹⁸⁸ Pero estos excesos no solo eran compartidos con muchos hombres de gobierno, sino incluso por algunos sacerdotes que frecuentaban su círculo social, como lo refiere el siguiente episodio. Resulta que cierta noche de domingo se había realizado un baile en la calle alta de Santo Domingo, organizado por el propio Monter y por su amigo, el administrador de Tabacos Don Juan Carrara, al que solo habían asistido mujeres de mala fama y peor reputación. El sastre Onofre Villegas le había contado a Gallinar que en el mencionado baile había tenido lugar una riña entre Monter y el presbítero, teniente de cura, José María Sánchez, a causa de que el presbítero quería bailar con

¹⁸³ *Ibid.*, f.41

¹⁸⁴ *Ibid.*, f.48

¹⁸⁵ *Ibid.*, f.55

¹⁸⁶ *Ibid.*, f.75

¹⁸⁷ Bebida hecha de aguardiente, agua, azúcar y canela.

¹⁸⁸ AGN, Ramo inquisición, vol. 1129, exp. 3, f.61

una de estas mujeres de mala fama y Monter no se lo permitió, por lo que se injuriaron mutuamente hasta que el presbítero sacó un puñal para herirlo. El incidente no había pasado a mayores y la diversión continuó hasta el amanecer para Monter y Carrara, quienes se quedaron encerrados en la casa con unas cuatro o cinco mujeres, después de que la gente se retiró, a pesar de que el día anterior se habían suspendido las diversiones debido al inicio del novenario del Cristo de la Parroquia.¹⁸⁹ Podríamos decir entonces que las aficiones de Monter no eran del todo una excentricidad, puesto que al parecer, toda la ciudad de Zacatecas era asidua a las diversiones y espectáculos públicos. Según el testimonio de un testigo, hacia 1799, se había establecido en Zacatecas “continuo y perpetuo coliseo”, pues no se había retirado todavía una compañía de cómicos cuando ya estaba llegando otra. En cierta ocasión que se había enfermado la principal cómica o bailarina de una función, un Juez había arreglado, a fin de que no se cortara la diversión, una corrida de toros en la propia Plaza o Coliseo por la noche, cosa que según el testigo, era bastante extraña y no se había visto jamás en la ciudad, resultando en muchos escándalos.¹⁹⁰ En Pánuco, durante la celebración de San Juan Bautista, Monter había preparado un entremés junto con Quintana, en el que se había mofado de los profetas que acababan su nombre en “ías”, en el que uno le decía al otro: “canta unas folias” y el otro le respondía “Oh profeta Malaquías, Sofonías, Isaías, Elías...” con otras cuartetas ridículas en las que envolvía esos nombres; lo anterior delante de muchísima gente.¹⁹¹ Más adelante Don Manuel Salvino Cortés, Portero, Ministro y Ejecutor de Real Hacienda en la Tesorería Principal dio mayores datos sobre este sainete que se había cantado en ocasión de la representación de dos comedias; entre el sainete se habían cantado unas décimas trovadas con la siguiente cuarteta:

Tocando la lira Orfeo
y cantando Jeremías
bailaban unas folias¹⁹²
los hijos del Zebedeo”.¹⁹³

¹⁸⁹ *Ibid.*, f.52

¹⁹⁰ *Ibid.*, ff. 95-96

¹⁹¹ *Ibid.*, f.60

¹⁹² Se le llama *folia* a cierto baile popular de origen portugués, de carácter movido y alegre. También en las Islas Canarias hay un baile lento que se baila con castañuelas que es designado del mismo modo. *Enciclopedia Microsoft Encarta*, Washington, Microsoft Corporation, 2001.

El testigo dijo no recordar con exactitud el contenido de las décimas, pero sí que en ellas se mencionaban los nombres de los profetas acabados en “fas”.¹⁹⁴

Otras composiciones más que se atribuían a Monter. El padre fray José de Repez, presidente del Hospital de San Juan de Dios, refirió haber oído en tres o cuatro ocasiones un sainete llamado *las chorreras*. Había sido cantado por dos bailarinas: Bárbara “la coyota” y Juana “la peguis”, al parecer era “universal” y su letra era en esencia una variación de la secuencia *dies ire dies illa*, que se acostumbraba en las misas de difuntos, el principio de la canción “Sante pater, santa mater” hacía alusión al Himno del Oficio de los Dolores de María Santísima. Asimismo, el notario de la Inquisición, el presbítero Ildefonso Domingo de Ortiz sabía, por la mujer de Don Francisco Ruiz de Guadiana, que se usaba otra canción con el nombre de San Roque. Los versos de *las chorreras*, se habían oído cantar primero en boca del propio Monter, por lo que se le atribuía su autoría, pero este sainete ya se había propagado y se había convertido en un “cantillo” muy común, su letra era la siguiente:

Hija dile a tu madre
me cuadras tanto
si el altar me divierte
que será el santo.

Estrillo
Vamos a la chorrera
A beber vino

Verso
Sancte Pater
Domina mater
Santi officiamur
Laus tibi laudate

Estrillo
Vamos a la chorrera
a beber vino.

Verso
Vente conmigo
serás la capitana
de mi navío

¹⁹³ AGN, Ramo inquisición, vol. 1129, exp. 3, f.62

¹⁹⁴ *Ídem*

Estribillo
Vamos a la chorrera
a beber vino.

Verso
Tienes unos ojitos
De negro y blanco
Pues cuando tu los cierras
Se abre el (oyanco?)

Estribillo
Vamos a la chorrera
a beber vino.

Verso
Sancte Pater
Domina mater
Santi officiamur
Laus tibi laudate

Estribillo
Vamos a la chorrera
a beber vino.

Verso
Tienes una boquita
Que te diera yo
Una B con una E
Con una S y una O

Estribillo
Vamos a la chorrera
a beber vino.

Verso
Sancte Pater
Domina mater
Santi officiamur
Laus tibi laudate

Estribillo
Vamos a la chorrera
a beber vino.

Ultimo verso
Vente conmigo
serás la capitana
de mi navío.¹⁹⁵

¹⁹⁵ *Ibid.*, ff. 65-67.

Después de leer todas las excentricidades de semejante personaje, una de las tantas preguntas que surgen es ¿Qué pensaría Don Vicente del Castillo de los escándalos en que se encontraba tan visiblemente envuelta su mujer? Resulta que el 16 de noviembre de 1797, Castillo fue llamado a declarar pero, en lugar de aprovechar la ocasión para desbordar la rabia que pudiera tener contenida por la vergüenza que podemos suponer le habrían causado las extravagancias de Monter, se limitó a declarar que nunca había escuchado las proposiciones de éste en relación con oscular a las mujeres.¹⁹⁶

A finales de ese mismo año compareció también como testigo en el caso de Monter, una de las muchas mujeres a las que aludía el ya famoso *Mambrú*, aparentemente aquella a la que al regresar de comulgar Monter había hecho la pregunta por la que se le había abierto el proceso, se trataba de Doña Ana María López de Nava, esposa del regidor Don Pedro Antonio de la Pascua de tan solo diecisiete años. La joven respondió afirmativamente cuando fue preguntada acerca de los juegos “obscenos” que se le adjudicaban a Monter (sus declaraciones acerca de que oscular con las mujeres no era pecado o el proponerles escribirse papelitos con ellas desde la cárcel en caso de que lo pusieran preso), quejándose de que cierto sujeto se chanceaba con ella diciéndole varias triscas como aquellas sobre las que el Santo Oficio le inquirió, pero dijo no recordar que el sujeto hubiera preguntado a alguien alguna vez cuando venía de comulgar, si venía de comer pan, que era el asunto que verdaderamente parecía interesarle al Santo Oficio. La testigo, que resultó ser también comadre de Monter, declaró además que éste solía hacer chanzas con palabras ociosas y obscenas, tratar de beatas a las que comulgaban y contar “innumerables” cuentos “indecentes, obscenos y provocativos”. Agregó finalmente que donde Monter soltaba “con mas ímpetu los diques de su iniquidad” era en la casa de su compadre Don Vicente Castillo, a cuya señora visitaba “desde la aurora hasta el ocaso” y en donde se manejaba con “una libertad infernal”.¹⁹⁷ Por las declaraciones de la testigo, podríamos deducir que Monter no era un personaje muy agradable a los ojos de Doña Ana María, quien al parecer se veía obligada a recibirlo en su casa y a tolerar sus

¹⁹⁶ *Ibid.*, f.84-88

acosos por la amistad que llevaba éste con su marido. Sin embargo, en otra parte del documento, Gallinar describió una escena en la que esta mujer es retratada charlando bastante a gusto con el acusado, quien le acercó el cigarro que estaba fumando para que ella prendiera el suyo y cuando ella le dijo que se estuviera “sentado”, él le replicó “estoy como debo”, ante semejante insinuación la joven no reaccionó indignada ni asustada, por el contrario, según Gallinar soltó una gran carcajada y siguieron flirteando de manera poco discreta, a pesar de encontrarse en una casa ajena, la casa de Castillo, en la que aparentemente ambos se sentían bastante cómodos.¹⁹⁸

Además de los muchos episodios escandalosos en que Monter había participado, se le imputaban ciertas declaraciones subversivas en contra del orden colonial. Según Don Miguel Meléndez Valdés, quien presumía ser “el alcalde ordinario más antiguo de la ciudad”, Monter había declarado en alguna ocasión que “España se convertiría, como Francia, en una República, pues el hombre nació libre y porqué había de ser gobernado por otro, siendo este inferior a aquel, cuando no sea más que en talentos.” Además había sostenido que los Tribunales de la Inquisición solo servían para conservar las regalías reales y por tanto debían abolirse. Según el testigo, estas proposiciones habían sido escritas por un obispo francés, aunque no sabía decir con exactitud a quién las había escrito o en dónde, pero que otro sujeto le había dicho que quien las había dicho era el propio Monter.¹⁹⁹

Hacia 1798 la situación se tornó bastante favorable para Monter, pues el proceso se alargaba cada vez más y no se contaba con la declaración de varios de los testigos clave: Don Francisco Freyre, quien era ministro contador de la Real Hacienda, y quien había estado además presente el día en que Monter había hecho las proposiciones de las que se le acusaba, no pudo corroborar nada de lo que se le preguntó porque estaba ya medio sordo y declaró que no comprendía casi nada de lo que se decía en las pocas concurrencias a las que asistía. Doña Ricarda Alonso y Valle, no pudo declarar por encontrarse cercana a parir y fray José Martínez, otro de los testigos, había fallecido cinco años atrás; otras dos testigos dijeron no conocer nada acerca del asunto.

¹⁹⁷ *Ídem*

¹⁹⁸ *Ibid.*, f.60

¹⁹⁹ *Ibid.*, f.95

Monter había estado fuera de Zacatecas desde el año 97, pues el virrey lo había mandado llamar, junto con Carrara, a la Ciudad de México para servir como contador del ejército en la expedición a Orizaba, a pedimento del Intendente Don Francisco Rendón,²⁰⁰ si bien en septiembre de 98 se ordenó el retiro de los que estaban acuartelados, entre ellos Monter, por lo que José Ma. Martínez Sotomayor, representante del Santo Oficio en Zacatecas, mandó una carta a la Inquisición de la Ciudad de México, preguntando sobre lo que debía hacerse en caso de que Monter se enterara por su comadre del proceso que se le seguía y quisiera tomar venganza en contra de las autoridades inquisitoriales, por ser muy “altanero, temerario y orgulloso”.²⁰¹ En esta carta podemos ratificar que, además de ser un sujeto escandaloso, Monter era un personaje muy influyente al que las propias autoridades temían, o por lo menos, con el que preferían evitar enfrentamientos. Y ese fue precisamente el consejo que la Inquisición de México dio a Martínez Sotomayor: no contestarle, conducirse con la mayor prudencia y disimulo en cuanto fuera posible y evitar lances, aunque de ser necesario, debía formalizarse sumaria en su contra, pero sólo como último recurso.

Pero hacia 1800 las pesquisas en contra de Monter continuaban y una declaración de ese año nos muestra que posiblemente las acusaciones eran exageradas. La declaración corresponde a dos notarios que habían asistido al teatro expresamente para buscar nuevos elementos con que acusar al indiciado; las Tragedias representadas fueron dos, *Demonfont* y *Raquel*, y aunque los propios notarios reconocieron que no se había producido cosa alguna contra la fe en ellas, resaltaron “los feos e impuros ademanes”, en un aparente esfuerzo por encontrar algo reprobable que declarar. Entre sus débiles argumentos dijeron que Monter había conducido a cada una de las mujeres de la concurrencia a sus asientos, tomadas de la mano y “con una especie de risa algo sospechosa y extraña”. Uno de los notarios, tratando de mostrar más pruebas, relató que su casero le había contado que en una de las noches Monter había levantado a un eclesiástico asistente de su asiento diciéndole que “aquellos asientos eran para madres y el suelo para los padres”.²⁰²

²⁰⁰ *Ibid.*, f.78

²⁰¹ *Ibid.*, f.94

²⁰² *Ibid.*, ff. 97-99

El proceso se siguió llenando de declaraciones y pruebas y se alargó por varios años, en los que muchos de los involucrados, como Doña Ricarda y Don Vicente del Castillo, fallecieron. El proceso se cierra en 1805, con la orden de que se recopilen las pruebas, pero jamás se dictó sentencia alguna a Monter ni se tiene registro de que haya sido llamado alguna vez a declarar. Todo este largo proceso nos ilustra, una vez más, la desigualdad en el criterio de las autoridades inquisitoriales que se mostraban prestas a perseguir y reconvenir a las clases bajas por eventos mucho menos ofensivos que alguna de las numerosas excentricidades de este curioso personaje, que gozó de total impunidad para cuestionar, e incluso retar a las autoridades en varias ocasiones, gracias a su posición social y a sus influyentes amistades.

En 1796 encontramos el Mambrú en la Ciudad de México, denunciado por el ya citado José Máximo Paredes, Ministro del Coro de la Catedral Metropolitana y maestro de música, quien constata su propagación junto con otras canciones populares.²⁰³ Hacia 1800 en un proceso iniciado por un supuesto maleficio, la víctima, Francisco Anselmo González, declaró que empezó a oír música “y que percibía que le cantaban el son de *la limonada y el mambrú*.”²⁰⁴

Desde entonces se han hecho múltiples adiciones y modificaciones a las coplas, de modo que podemos encontrar tantas versiones, como lugares en los que se canta. Con diversas variantes las coplas dicen más o menos así:

*Mambrú se fue a la guerra
¡que dolor, que dolor, que pena!
Mambrú se fue a la guerra
no se cuando vendrá*

*¡Ah, ah, ah, ah, ah, ah!
no se cuando vendrá*

*¿Vendrá para la Pascua?
¡Qué dolor, qué dolor, que pena!
¿Vendrá para la Pascua
o por la Trinidad?*

¡Ah, ah, ah, ah, ah, ah!

²⁰³ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1312, exp. 17, f. 150

²⁰⁴ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1399, exp. 4, f. 129. Citado por María Águeda Méndez, *Op. cit.*, p. 398

O por la Trinidad

*La Trinidad se pasa,
¡qué dolor, qué dolor, qué pena!
La Trinidad se pasa,
Mambrú no vuelve más.*

*Por allí viene un paje,
¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*

*Por allí viene un paje,
¿Qué noticias traerá?
¡Ah, ah, ah, ah, ah, ah!
¿Qué noticias traerá?*

*Las noticias que traigo,
¡qué dolor, qué dolor, qué pena!
Las noticias que traigo,
¡dan ganas de llorar!*

*¡Ah, ah, ah, ah, ah, ah!
¡Dan ganas de llorar!*

*Mambrú ha muerto en guerra
¡qué dolor, qué dolor, qué pena!
Mambrú ha muerto en guerra,
y yo le fui a enterrar*

*Con cuatro oficiales
¡qué dolor, qué dolor, qué pena!
Con cuatro oficiales
y un cura sacristán.*

*¡Ah, ah, ah, ah, ah, ah!
Y un cura sacristán*

*Encima de la tumba
¡qué dolor, qué dolor, qué pena!
Encima de la tumba
los pajaritos van*

*¡Ah, ah, ah, ah, ah, ah!
Los pajaritos van
cantando el pío, pío
El pío, pío, pa.²⁰⁵*

Aunque existen numerosas variantes, en general, el tema de las coplas gira alrededor del esperado y fallido retorno de Mambrú de la guerra y la posterior llegada de la

²⁰⁵ Sin autor, *Rondas infantiles*, en www.infancia.net

noticia de su muerte, con su correspondiente funeral. Independientemente de las modificaciones que haya podido sufrir al paso del tiempo, el tema principal se repite en las distintas versiones que circulan en los países latinoamericanos, por lo que es factible pensar que el tema central de las coplas haya sido el mismo desde sus orígenes. Como podemos observar los versos originales no tienen ningún elemento subversivo que los convierta en sujeto de persecuciones, sino que fueron las adaptaciones las perseguidas por las autoridades inquisitoriales. Las coplas compuestas por Monter, por ejemplo, eran peligrosas en el sentido de que mostraban el resquebrajamiento de la autoridad de la élite que era expuesta en sus versos.

24. Mandamientos ilustrados o mandamientos glosados

Incluiremos en el siguiente apartado varias coplas cuyo texto no en todos los casos es el mismo, pero que tienen como tema común los mandamientos de la Iglesia. El primer caso aparece en 1788 en la Ciudad de México, cuando un grupo de reos delató ante su confesor a un mulato llamado José Antonio Ramírez por cantar una cuarteta que había aprendido de un tal Pedro Lugo que decía:

Nadie se fie de Dios
porque Dios no vale nada,
que aquél que de Dios se fía
será su alma condenada.

Los versos eran glosados agregando unas décimas “todavía más blasfemas”.²⁰⁶ Estos versos tan breves engloban un pensamiento que podríamos calificar de radical ya que, si bien es frecuente encontrar coplas que cuestionaran algunos dogmas religiosos, en este caso se llega incluso a negar a Dios, como lo expresa el segundo verso al decir “Dios no vale nada”; sin embargo, también podríamos decir que, puesto que las coplas aparecen en un contexto marginal y en una sola ocasión, no debió ser un pensamiento que compartiera la mayoría de la población. Lo anterior lo deducimos al revisar los antecedentes que la Inquisición recabó sobre el reo: era un tipo mal encarado, famoso como ladrón, del que se decía que “traía el demonio en el caballo” por la facilidad con que se escapaba de la justicia, habiéndose escapado incluso de la cárcel descolgándose por la azotea, no acostumbraba asistir a misa y frecuentemente

escandalizaba aún a los mismos presos con sus “diabólicas producciones”, llegando a intentar “pecar carnalmente” con sus compañeros de celda.²⁰⁷ Dos años después de la primera noticia que se tuvo sobre Ramírez, acudió a declarar uno de los reos que había informado de las coplas que éste solía cantar, su nombre era José García Escalante. El testigo declaró que Ramírez tenía muy mala fama, que era muy deshonesto y muy hablador, por lo que le apodaban “el teólogo”, e informó sobre otras décimas suyas, hechas a partir de los Diez Mandamientos, y que usaba para enamorar:

Escucha dueño querido
de mi discurso el intento,
cómo por ti he quebrantado
todos los diez mandamientos.

El primero, amar a Dios,
yo lo tengo ofendido,
pues no lo amo por amarte
bien lo sabes dueño mío.

El segundo, no jurar,
yo he jurado atrevido
no volver a tu amistad,
y jamás cumplo lo dicho.

El tercero, yo señora,
las fiestas no santifico,
porque todas las ocupo
en gozar de tus cariños.

El cuarto, honrar padre y madre,
y yo con tal desatino,
por estar en tu amistad
nunca las he obedecido.

El quinto, no matarás,
ya yo he quebrantado el quinto,
porque a celos matar quiero
a cuantos hablan contigo.

El sexto, ya tú lo sabes,
la causa de andar perdido,
que es fuerza que en ocasiones
haga la carne su oficio.

²⁰⁶ Georges Baudot, *Op. cit.*, p.68. Véase “Valona a lo divino de los diez mandamientos” en Vicente T. Mendoza, *Op. cit.*, p. 235-237, con un contenido muy parecido, recogida en Jalisco en la primera mitad del siglo XX.

²⁰⁷ *Ibid.*, pp. 68-69

El séptimo, no hurtarás,
si me fuera permitido,
hurtara cetro y corona
para ti dueño querido.

Mil testimonios levanto,
alevoso y fementido,
pues pienso que cuantos te hablan
solicitan tus cariños.

El noveno, no desear
la mujer de otro marido,
y en este punto señora es donde
más ciego vivo.²⁰⁸

Como podemos ver en el texto, se trata de una adaptación de los mandamientos de la Iglesia a los fines amorios que parecen estar, en esta línea de pensamiento, muy por encima de cualquier otra cosa. Llama además la atención el cambio de género de un verso a otro, pues en algunos el objeto de amor está en femenino, mientras que en otros maneja el masculino.

En 1796 aparecen las mismas coplas entre los papeles que Felipa Olaeta entregó a su confesor, el fraile carmelita Francisco de Jesús María. Después de escuchar en confesión a la joven, y con su consentimiento, fray Francisco decidió consultar a la Inquisición en un asunto que evaluó más allá de su competencia. En una carta-denuncia que la propia acusada escribió se lee: “Me gloriaba de cantar estos versos”, como encabezado al texto de cuatro cantos distintos que confesó haber usado, entre los que se encontraba el *pan de jarabe* (ya comentado en el apartado correspondiente) y unas *décimas con los diez mandamientos*, cuyos versos eran prácticamente los mismos que había descrito Escalante en el caso anterior, aunque con algunas pequeñas diferencias. Lo anotamos a continuación para objeto de comparación:

Cuatro son las tres Marías,
cinco los cuatro elementos,
ocho las siete cabrillas,
once los diez mandamientos.

El primero, amar a Dios,

²⁰⁸ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1289, exp. 15, ff. 194-213. Citado por Georges Baudot, *Op. cit.*, pp. 68-70

ya yo le tengo ofendido,
pues no le amo por amarte
bien lo sabes dueño mío.

El segundo, no jurar,
ya yo he jurado atrevido
no volver a tu amistad,
y jamás cumplo lo dicho.

Santificarás las fiestas,
y yo no las santifico,
porque todas las empleo
en usar de tus cariños.

El cuarto, honrar padre y madre,
y yo con tal desatino
por estar en tu amistad
jamás lo he obedecido.

El quinto, no matarás,
ya yo he quebrantado el quinto,
pues hacer matar quisiera
a cuantos hablan contigo.

El sexto, ya tú lo sabes,
la causa de andar perdido,
y en ocasiones es fuerza
que haga lo humano su oficio.

Mil testimonios levanto,
alevoso y fementido,
pues pienso que cuantos te hablan
solicitan tu cariño.²⁰⁹

Como se puede ver, la mayoría de las coplas no difieren en nada substancial de las que cantaba el reo Ramírez, a excepción de la primera cuarteta, en la que aparece la intención de alterar la realidad afirmando lo inadmisibile (como que tres es los mismo que cuatro) en un juego semejante al que se hacía en los días de carnestolendas en los que la diversión consistía en hacer y decir toda clase de absurdos. Varios días después de enviar su misiva, Felipa fue llamada a declarar y confesó haberse mofado de Dios, habiendo dicho que “su divina majestad se quedara chato” con la intención de condenarse, ya que estaba segura de que no sentiría ningún dolor en el infierno y

²⁰⁹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1391, exp. 8, f. 168. Citado por Georges Baudot, *Op. cit.*, pp. 72-73

que no le importaba no ver a Dios, sino que por el contrario, lo aborrecía.²¹⁰ Al leer semejantes declaraciones podemos comprender la preocupación del confesor carmelita que lo llevó a considerar que sólo la Inquisición podría otorgar la absolución a esta joven doncella española que, contando sólo con 24 años, era tan incrédula. No obstante, su comportamiento resulta un tanto contradictorio pues, diciendo que aborrecía a Dios, fue a confesarse y estuvo dispuesta a ser llevada ante la Inquisición con la finalidad de ser absuelta. Ante este panorama surgen dos posibles explicaciones: que las afirmaciones las hiciera por algún arrebató del que luego se arrepintió genuinamente o, que por temor haya decidido acusarse a sí misma antes de que alguien más lo hiciera, para conseguir la piedad de los inquisidores. Y eso fue exactamente lo que consiguió, pues a pesar de la gravedad de sus afirmaciones, el Santo Oficio se mostró benigno y la admitió a la reconciliación con la condición de que abjurara formalmente de sus errores, cumpliera la penitencia que le dictara su confesor y quedara bajo vigilancia del comisario durante un año.²¹¹

Ése mismo año aparece un documento más con coplas relacionadas con *los mandamientos*, que ya citamos antes al referirnos a las *seguidillas*. Es una denuncia hecha en la Ciudad de México por el Licenciado Pedro Martínez, contra un hombre llamado José Ignacio Trejo, que se dedicaba a cantar y bailar en las casas de tertulia o baile unos versos en boleras que eran llamados *mandamientos ilustrados*. Martínez era un hombre casado de 39 años, era abogado de las Reales Audiencias y Escribano Interino de la Tesorería General del Ejército y Real Hacienda. Dos meses atrás se hallaba comiendo en su casa con algunos familiares y con su esposa, cuando platicando sobre las cosas del día, había escuchado decir a un sujeto llamado Antonio González, que se había escandalizado mucho al oír a Trejo cantar las coplas de los *mandamientos ilustrados*; pero el denunciante no pudo precisar ni el nombre completo, ni el lugar donde vivía el músico porque no lo conocía; así que se llamó a declarar al hombre que había presenciado los escándalos.²¹²

Antonio González era poblano, pero residente de la Ciudad de México, vivía en la calle de las Medinas (igual que Martínez), era pasante jurista, soltero de 26 años de

²¹⁰ *Ibid.*, p. 265

²¹¹ *Ídem*

²¹² AGN, Ramo Inquisición, vol. 1312, exp. 6, ff.62-65

edad. No supo dar más datos sobre Trejo, pero refirió que en Puebla había escuchado decir a unas niñas que recién llegaban de Veracruz, que los versos de los *Mandamientos Ilustrados* estaban muy usados y extendidos en esa ciudad e incluso les había escuchado cantar el primer verso. Las niñas vivían en Puebla y eran hijas del difunto Factor²¹³ de Veracruz, Don Miguel González de Somosa. Cuando se le inquirió para que diera más datos sobre Trejo, recordó que hacía ocho meses, como a las nueve de la noche, le había escuchado cantar dos versos de las mencionadas *boleras* en la sala de la casa del Licenciado Cárdenas, en la calle de Esclavo, en presencia de casi toda la familia del Licenciado y otros individuos, entre los que mencionó a la mujer del Licenciado San Salvador; pero nadie lo reprendió. Como datos adicionales sólo pudo decir que Trejo era fuerte, delgado y de estatura regular.²¹⁴ En febrero del siguiente año, nueve meses después de la denuncia de Martínez, la Inquisición localizó al famoso Trejo, quien compareció para declarar. Su nombre era José Ignacio, natural de la Ciudad de México, vivía en el Puente de Leguizamo, tenía 25 años, era soltero y español y dijo ganarse la vida como sobre estante de las obras de Don Juan Crisóstomo Vega. Al principio el acusado negó saber por qué se le llamaba, pero cuando se le leyó la primera de las coplas que presuntamente había cantado, admitió conocer el texto diciendo que lo había oído con frecuencia en los fandangos y que Don Antonio Fuentes le había pedido que lo cantara, pero que sólo conocía ese verso, que el propio Fuentes le enseñó, y que jamás había reflexionado sobre su contenido. El verso en cuestión decía así:

*Si miro a una bonita*²¹⁵
para mí digo,
como a prójimo te amo,
como a mí mismo,
pero si es fea,
*jamás he codiciado mujer ajena.*²¹⁶

²¹³ *Factor*: Dependiente del comisario de guerra o del asentista para la distribución de víveres ala tropa. Apoderado para traficar en nombre y por cuenta del poderdante.

²¹⁴ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1312, exp. 6, ff.62-65.

²¹⁵ O cuando veo a una bonita, según otro declarante.

²¹⁶ AGN, Ramo Inquisición, vol.1312, exp.6, ff. 66-67. Baudot (*Amores prohibidos*, p. 159) consigna esta estrofa en un amplio conjunto de versos amoratorios intitulados “Persona que te estima...” que no comparten el mismo tema. Ramo Inquisición, caja 207, exp. 2, s/f

Como se puede observar, las coplas eran una burlesca adaptación de los Diez Mandamientos que, adecuados a las nuevas ideas se convirtieron en *Mandamientos Ilustrados*. Con el recién introducido “sentido práctico” los preceptos de la Ley de Dios se podían utilizar a conveniencia: cuando se trataba de una mujer bonita, se aplicaba el “amarás a tu prójimo como a ti mismo”, pero si la mujer era fea, se recurría a otro más conveniente, “no codiciarás la mujer de tu prójimo”. Semejante arreglo constituía una grave falta, pues no solo se estaba utilizando la Ley Sagrada para divertirse, sino que además se le estaba deformando para servir a intereses por demás mundanos.

Dos días mas tarde, fue llamado a declarar el mencionado Fuentes, quien también vivía en la Ciudad de México, en una casa ubicada en la parte superior de una botica en el Puente de Leña, era un comerciante soltero de 31 años. El testigo declaró que había oído cantar muchas proposiciones en *seguidillas*, a las que llamaban *boleras* (las cuales citamos antes), y que incluso había escuchado sobre la existencia de los *mandamientos ilustrados*, pero que no recordaba haberlos oído cantar. El testigo declaró que había escuchado hablar sobre estas boleras al Licenciado Don Francisco Elizalde, quien asistía en la casa del Licenciado Fernando San Salvador, y que ya había sido mencionado anteriormente por pertenecer al círculo de amigos del Licenciado Cárdenas y de Antonio González, el otro testigo. Dijo también que los versos que repitió (citado en el apartado de las *seguidillas*) los había oído cantar en diversas ocasiones en distintos lugares y a todo tipo de sujetos, tanto hombres como mujeres, entre los que se podía contar al ya mencionado Trejo y a Don José Ruiz, un europeo natural de Carmona, pero aseguró que ninguno de ellos podría ser su autor y que además habían dejado de cantarlos cuando se dieron cuenta de lo “malsonantes” que eran.²¹⁷

En este caso en particular nos encontramos con un contexto un tanto diferente al del resto, pues la mayoría de los personajes involucrados eran gente con cierto grado de educación y cuando los versos habían sido cantados por Trejo en la casa del Licenciado Cárdenas, en un ambiente familiar, nadie había manifestado inconformidad o extrañeza al escucharlos. En 1803 las autoridades del Santo Oficio,

²¹⁷ *Ibid.*, f. 67

convencidas de que ya no existían más coplas sobre los Mandamientos, cerraron el caso sin aplicar castigo alguno.

El mismo año en que Trejo fue denunciado, la Inquisición recibió otras coplas semejantes provenientes de Puebla. Las coplas estaban entre los papeles que entregó el fraile José Ma. de Jesús Estrada en 1796, al iniciársele un proceso por solicitante, aunque los papeles debieron haber sido recogidas en una fecha anterior. Su texto es el siguiente:

Segundo, que se ha cantado en fandangos en el Obispado de Puebla.

Vuestra Reverencia Padre
oiga mis culpas, que intento
hacer de ellas penitencia
con grande arrepentimiento,
pues un año poco mas
hace que no me confieso.

¿Cumpliste la penitencia?
Si padre, luego al momento
pues entre amigos y amigos
reparto todo de presto.

¿Qué orden trae de confesarse?
Padre, por los mandamientos.
Pues bien está, persíguese.
Jesús Padre que comienzo
en el nombre de mi dama
¡Jesús que notable yerro!

No se escandalice padre
téngame vuestra merced sufrimiento
que a no ser gran pecador.
no me hubiera a sus pies puesto.

En el primero me acuso
que no amo a Dios como debo
porque todas mis potencias
en ella puestas las tengo.

De no olvidarla jamás
aunque pese al mismo cielo
hice propósito firme;
si no es que ya no me acuerdo.

En el segundo he jurado

mas de dos mil juramentos...

En el tercero me acuso
padre cuando entro en el templo;
no estoy atento a la misa,
porque en verlas me deleito.

En el cuarto les perdí
a mis padres el respeto...

En el quinto yo me acuso
que levanté gran enredo:
pues fui a decirle que el sol
se parece a sus cabellos.

En el séptimo me acuso;
hijo que dejas el sexto;
espantárame que el padre
no le hubiera echado menos.

No tengo de que acusarme
en aqueste mandamiento;
porque al fin padre soy hombre
y mi dama es como un cielo.

¿Tan bonita es esa niña?
Si padre como un lucero.
¿A dónde tiene su casa?
En los profundos infiernos.

Hijo no quiero mujeres.
pues padre yo si las quiero,
que como de ellas nacimos,
en no viéndolas, me muero.

En el séptimo me acuso
con grande arrepentimiento,
que robo los corazones
por ver si me acogen dentro.

En el octavo...

En el noveno me acuso
que a cuantas mujeres veo:
no porque las quiera yo;
sino que las apetezco.

En el décimo...

¡Ay templo como no te hundes!
No padre, no pida vuestra merced eso;

porque si el templo se cae,
a los dos nos coge dentro.

Levántese vuestra merced de aquí
que yo absolverle no puedo.
pues quédese con Dios padre
que confesarme no quiero
y voy a ver a mi dama
que ha siglos que no la veo.²¹⁸

Como se puede observar, el tema de la canción era una supuesta confesión, en la que el confesado va repasando uno a uno los mandamientos que ha quebrantado, sin mostrar ningún arrepentimiento y poniendo el amor a su dama por encima del amor a Dios. Así, la canción popularizada en el Obispado de Puebla, era una interpretación popular de la Ley Divina, en la que el personaje se muestra incrédulo e incluso cínico frente a los preceptos de la Iglesia.

Tres años más tarde se presentó en la Ciudad de México una nueva denuncia sobre coplas compuestas a propósito de los diez mandamientos. Era el año de 1799 y Francisco Pérez Gallardo acudió al Santo Oficio para denunciar la existencia de los *mandamientos glosados*, de la que se había enterado en una reunión que había tenido en su casa en la calle de Lecuona con otros cuatro o cinco amigos. En dicha reunión, Don José Cristóbal, segundo o tercer Jefe del Apartado, les había contado que en un baile había oído cantar los Mandamientos de la Ley de Dios trovados en versos de amores, en boleras, a una señora que no conocía. Por su parte, Don Juan Salcedo, entretenido²¹⁹ del Monte de Piedad de Ánimas, les contó que dos años atrás había oído cantar a un sacerdote los versos de Madre llena de Dolores, acompañados por versos profanos, y a pesar de que el propio sacerdote los había compuesto, al día siguiente lo había oído decir misa.²²⁰ Probablemente los llamados *Mandamientos Glosados* hayan sido el mismo género de composición que los mencionados en este apartado ya que su temática parece ser la misma y aparecieron más o menos en los mismos años. De este modo, el tema de los Diez Mandamientos, es recurrente en

²¹⁸ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1377, exp. 7, ff. 395-396

²¹⁹ Se le llama entretenido al aspirante a un oficio o cargo que realiza algunos gajes mientras alcanza el puesto deseado.

²²⁰ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1416, exp. 9, f. 148

varias composiciones que se popularizaron en la última década del siglo XVIII, en la zona central de la Nueva España.

Finalmente, en 1804, tenemos un caso más en Toluca relacionado con los mandamientos y en el que estuvieron involucrados varios religiosos. El incidente ocurrió en un baile celebrado a mediados de noviembre en la casa de Don Francisco Martínez Infante “el chico”, en la calle junto al Calvario, al que habían asistido los padres Vargas, Gutiérrez y Garcerán, religiosos franciscanos; el Dr. Joseph Romero, cura de Zinacantepec; el cura interino de Almoloya y un clérigo recién llegado de México llamado Joaquín Omaña. En tal ocasión se bailó el son de *los panaderos* y durante el canto alguien pidió que se rezaran *los mandamientos*, volviendo afirmativos los negativos y viceversa. Los clérigos se ocuparon de embriagar a las mujeres y uno de los religiosos (dos, de acuerdo a otra versión) se ocupó de apagar casi todas las velas para dejar la sala casi a oscuras cuando los ánimos de los concurrentes estaban fogueados por la bebida y la lascivia. Según otra versión, fue al momento de apagarse las luces cuando se cantaron *los mandamientos*, canción en cuyos versos se decía: “el sexto, fornicarás”. Estos acontecimientos se habían comentado con gran escándalo al día siguiente en todo el pueblo y los franciscanos fueron removidos de sus conventos por ello.²²¹

Además de este incidente, varios testigos declararon que era de todos conocida la afición que estos religiosos tenían a los bailes en casas particulares y a todo tipo de juegos, desde hacía por lo menos un año; y describieron otra celebración que había tenido lugar en el Convento de San Francisco el día de la fiesta del santo, cuando la comida en el refectorio se prolongó hasta después de las tres y media con abundancia de platillos y vino, para después rematar en un gran baile en el que hubo cantos deshonestos, bailes de boleras y grandes excesos, que duraron hasta la media noche. El propio guardián y los predicadores se habían encargado de servir las viandas y la fiesta había sido precedida la víspera con una serenata con música en la portería del convento que había durado hasta las diez de la noche.²²² Con este caso en el que fueron los propios religiosos quienes se encargaron de escandalizar al pueblo con sus excesos concluye la historia de *los mandamientos glosados*, coplas

²²¹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1426, s/e, ff. 86-90. citado por Georges Baudot, *Op. cit.*, pp. 73-77

que fueron, al parecer, muy populares en la zona central del virreinato entre 1788 y 1804.

25. Padre nuestro glosado

El 14 de julio de 1796, fray José Ma. de Jesús Estrada pidió audiencia ante el Tribunal del Santo Oficio. El religioso de 42 años era natural de la Ciudad de México pero residía en Pachuca, había tomado el hábito hacía nueve años en el convento de San José de Tacubaya y acudía para denunciarse espontáneamente por solicitante. Según su declaración, entre abril y junio de 1793 había llegado a tener acercamientos con sus confesados en varias ocasiones. Después de interrogarlo sobre el asunto del que él mismo se acusaba, se le preguntó si sabía de alguien más que hubiese hecho algo contra la religión y fue entonces cuando explicó que por medio de un penitente, habían llegado a sus manos unos versos en los que estaba mal glosado el Padre Nuestro, en desprecio de la nación española, por lo que prometió remitirlos en cuanto volviera a Pachuca.²²³ En las fojas 395 y 396 se encuentra la transcripción de los papeles que entregó el fraile, comenzando con las estrofas del Padre Nuestro Glosado, que dicen así:

(1)

¿
Será dable que nos cuadre
gente que por interés
ha dejado en la vejez
pereciendo al pobre.....**Padre?**
También en dejar Madre,
por cualquier trato siniestro,
es el gachupín más diestro:
pues para ellos si se acata,
no hay más Madre que la Plata,
ni mas Dios que el Reino.....**Nuestro.**

(2)

Inicuos: son tus desvelos
perro inicuo y algo más,
pues cuando en el Reino estás
dices.....**que estás en los cielos.**
Así Dios vuestros desvelos
destruyera provocado;
fuera el reino desahogado

²²² *Ídem*

²²³ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1377, exp. 7, ff. 389-393

de estos perros macutenos:
Y con todos ellos menos,
quedara.....**santificado.**

(3)

No hay en el reino ni un hombre
a quien no tengas acedo;
pero en el criollo no hay miedo
por bravo que.....**sea tu nombre**

Ni tampoco que se asombre
de vuestra codicia atroz:
Pues si hay uno, no habrá dos
que entrambos no sea de modo
que ellos quieren vaya todo
y que nada.....**venga a nos.**

(4)

Oh rey de.....**tu reino**.....si

Que esta gente le es nociva:
Si es tu voluntad que viva,
por nosotros.....**hágase**

Pero si solo diré
el que vuestra majestad
ignora en la realidad
lo que es esta gente fiera:
Pues todo el reino estuviera
conforme a.....**tu voluntad.**

(5)

Ninguno en la mar se aferra
ni se engríe hasta llegar
así como allá en la mar
lo hicieran.....**así en la tierra.**

De su patria se destierra
el gachupín con anhelo
y llegando al reino en pelo,
bien se ve pues es notorio,
que allá está en el purgatorio;
pero acá.....**como en el cielo.**

(6)

Todo su trato es siniestro
que hace este maldito enjambre
pues como están muertos de hambre
nos quitan hasta.....**el pan nuestro.**

No hay perro que no sea (¿diestro?)
en esto de granjería
usando con picardía
de usuras; mas que me apura
el que traten con usura
si es su pan.....**de cada día?**

(7)

Esto digo y a más voy,
que si algún agravio os hago,
y queréis de mí el pago:

Que sea breve.....**dánosle hoy.**

Y advertid que pronto estoy,
y lo estamos a una voz,
cosa que si algún atroz
caso sucede deforme
os veréis como conforme
nos viene el.....**perdónanos.**

(8)

Con extraño frenesí
siempre al criollo aborrecéis;
con esto correspondéis
a.....**nuestras deudas... así**

La experiencia dice así,
tales sois todos vosotros,
que haya pues entre unos y otros;
pero como estáis alzados,
soberbios y encarnizados
y no.....**así como nosotros.**

(9)

Tal somos que si es miramos
en ansias o en aflicciones
ni a nuestros propios calzones
por cubriros.....**perdonamos.**

Entre la plata nos caíamos,
de la cual sois poseedores:
Estos crecidos favores
debíais perros compensar
y en todo aquesto mirar
el que sois.....**nuestros deudores.**

(10)

Para el interés sois pejes,
y estando el reino en un hilo
hacéis de él cera y pabilo;
sin embargo.....**no nos dejes.**

Seguro está que te quejes
del criollismo en la ocasión:
Pues tal es nuestra compasión,
que hembras y caudal perdemos,
y todo cuanto tenemos;
por no.....**caer en tentación.**

(11)

Oh Dios! Ponednos en paz
y nuestras quejas acalla:
Líbranos de esta canalla,
y al reino no vengan.....mas.
Ni vea por acá jamás
ningún gachupín en quien
nunca veremos el bien.....**libranos de mal.** en fin
Y de todo gachupín

por siempre jamás.....Amén.²²⁴

Estas extensas coplas tienen un marcado espíritu anti-español en una época ya bastante cercana al estallido del movimiento de independencia. Han llegado a nosotros por cierta casualidad, pues el sacerdote que las guardaba no las había entregado al Santo Oficio y solo las entregó cuando se le inquirió sobre alguna falta a la religión ajena al asunto por el que él mismo, de manera voluntaria, se había denunciado para acallar su conciencia. En las fojas siguientes sigue el proceso contra el solicitante: según las declaraciones de los testigos tenía una intachable reputación y sus coqueteos con sus confesadas no pasaron de tomarles las manos o acariciarles el rostro, por lo que el fraile permaneció en el Colegio de San Francisco de Pachuca hasta 1800, de donde fue trasladado al Convento de San Diego para seguir su proceso, en donde también mostró una conducta intachable, hasta 1816, cuando Doña Marina del Campo y Viergo lo acusó de proposiciones. Doña Marina era una mujer de 34 años, casada con el oficial primero de resultas del Real Tribunal de Cuentas y las proposiciones de las que acusaba al fraile estaban relacionadas con su postura frente a la causa insurgente. Según Doña Marina, fray José María le había dicho que no se debía desear que apresaran y castigaran a los insurgentes porque era falta de caridad, solo debían desear que se arrepintieran; y, sintiéndose en confianza, le había dicho “hablando la verdad, todos los europeos son unos tontos”. En otra ocasión, en el día de la degradación de Morelos, Doña Marina había mencionado que Morelos era un hereje y el padre Estrada lo había defendido diciendo que no era tal, sino que era muy cristiano y devoto de la Virgen, a lo que ella respondió preguntando por qué había hecho entonces tantas atrocidades y por qué le había formado causa la Inquisición, a lo que él respondió que había testigos falsos y que en la Junta de Teólogos no se le comprobó herejía alguna; le dijo que no debía hablar mal de los sacerdotes, mucho menos de Morelos que nunca había dejado de ser devoto y le dijo que no creyera eso de que era hereje pues Dios la castigaría.²²⁵ Con la revisión de estas declaraciones, es fácil suponer que el Padre Estrada simpatizaba con la causa Insurgente y esa manera de pensar nos puede hacer

²²⁴ *Ibid.*, ff. 389-395

²²⁵ *Ibid.*, ff. 397-436

suponer la razón por la que no había entregado antes el *Padre Nuestro glosado* porque probablemente no lo desaprobaba del todo.

Además de los versos anteriores, el Padre Estrada entregó algunas otras coplas que ya se han citado en los apartados correspondientes, además de las siguientes estrofas que no tienen título:

Quinto

El ángel del farol
espantó a María
en el callejón
del Espíritu Santo.

De la doctrina

¿Sois cristiano?
si por el toro
que anda en el llano

¿Qué quiere decir cristiano?
Hombre que tiene
la garrocha en la mano.

¿Quién compuso el Credo?
Los zapotes.

¿Para qué?
Para madurar y comer

Y nosotros, ¿para qué lo decimos?
Para convidar a nuestros vecinos.²²⁶

Sexto, que se dice cantan los muchachos en España por las calles.

Más arriba de Belén.
doce leguas del Calvario,
encontré una señorita,
con un librito rezando.

Atrevime y preguntele
¿si había visto a Dios amado?
Si le he visto, o no le he visto,
el por aquí habrá pasado,
llevando la cruz a cuestras,
y una cadena arrastrando.

San Juan y la Magdalena

²²⁶ *Ibid.*, f. 396

le llevaban de la mano:
caminemos madre mía,
caminemos al calvario:
que por presto que lleguemos,
ya le habrán crucificado.

Le habrán clavado los pies,
le habrán clavado las manos,
le habrán tirado lanzadas
a su divino costado:
la sangre que de él salía
caía en un cáliz sagrado.

Todo aquel que lo bebía
era bienaventurado:
en este mundo es rey:
en el otro, coronado.

Quien esta oración dijere
todos los viernes del año
sacará ánima de pena
y la suya de pecado.

Quien la sabe y no la dice
quien la oye y no la aprende
allá verá el día del juicio
lo que en ella se contiene.²²⁷

Estos dos juegos de coplas parecen ser del todo inofensivas, razón por la cual el Padre Estrada debe haber considerado irrelevante denunciarlas pues, las primeras son una serie de frases sin mucho sentido o coherencia; mientras que las segundas solo son versos piadosos.

Finalmente, en 1817, encontramos la causa contra José Manuel Farfán, oficial y practicante para abogado, quien se encontraba preso en las cárceles del Santo Oficio por escritos heréticos. Entre los papeles que se le hallaron estaba un *Padre Nuestro glosado* cuyo tema principal eran las críticas al gobierno y a los europeos. La Inquisición consideró los escritos como “pasto de algún rebelde” que aprovechaba las circunstancias para burlarse de la religión y “fomentar su partido”.²²⁸ No conocemos los versos de la versión del *Padre Nuestro glosado* que se confiscaron a Farfán, pero por el tema y época podríamos pensar que se trataban de versos muy similares a los que guardó el Padre Estrada.

²²⁷ *Ídem*

26. Garbanzos, perejiles, chimizclanes²²⁹, lloviznita, paterita, melorico, catacumbas, bergantín, suá y fandango.

Son un grupo de bailes que fueron denunciados en 1796 en la Ciudad de México, por el mencionado José Máximo Paredes. De ellos sólo conocemos sus nombres, que mezclaban temas religiosos con expresiones obscenas, que se acompañaban de movimientos sensuales y que eran comunes en bailes, teatros y en las llamadas “misas de aguinaldo”.²³⁰

Previa a esta denuncia conocemos un caso citado por Alberto Dallal en el que se aprecia que *el bergantín* y *los garbanzos* eran presentados en el Coliseo de la Ciudad de México hacia 1792, auspiciados por el coreógrafo italiano Gerónimo Marani. De éste último baile se afirmaba que había sido interpretado por Anita Espíndola, alias “la magueyito”.²³¹

27. El viaje del arriero

En el mes de agosto de 1796, en la Ciudad de México, un sacerdote de 60 años de edad, llamado Juan Francisco Peredo, pidió audiencia al Santo Oficio, para denunciar una canción que había oído cantar a un sujeto, llamada *El viaje del arriero*, pues contenía proposiciones impuras, escandalosas e incluso sospechosas de herejía. El denunciante describió una reunión a la que había asistido cierto día del mes de julio, en casa de Don Antonio Bueno, dependiente de la renta de correos, ubicada en el número uno del Callejón de los Betlemitas. A ésta habían asistido además del declarante y el dueño de la casa, Don Benito Fexada y otros cuatro o cinco sujetos de los que solo sabía eran dependientes de la renta de correos y conocía el apellido de dos de ellos, Monedero y Larragoiti. A la reunión habían asistido además algunos oficiales de tropa, de los cuales, uno se apellidaba Fernández y otro Gringas y un

²²⁸ AGN, Ramo inquisición, caja 194, exp. 66, sin foliar. Cf. Baudot, *Op. cit.*, p. 268-270

²²⁹ De la letra de los *chimizclanes* sólo conocemos una versión moderna, recogida por Vicente T. Mendoza en 1905 en Puebla que dice: “¡Ay, cocol! / Ya no te acuerdas cuando eras chimizclán, / ya porque tienes tu ajonjolí, / ya no te quieres acordar de mí”. Vicente T. Mendoza, *Op. cit.*, p. 209.

²³⁰ AGN, Ramo inquisición, vol. 1312, exp. 17, f. 150

²³¹ Alberto Dallal, *La danza en México. Segunda parte*, México, UNAM-IIE, 1989, p. 127..

sujeto de apellido Gutiérrez, que había cantado la mencionada tonada. La letra de la canción describía las siguientes escenas: primero iba un arriero con una mula cargada con bulas, la mula se iba comiendo las bulas, con lo que iba “cagando por el camino las indulgencias”, después el arriero entraba a una iglesia buscando al Cristo que le pareciera más afligido para pedirle misericordia, y habiendo visto tres que estaban juntos, le pareció que el de la izquierda era el que mejor se acercaba a sus propósitos, por lo que empezó a rezarle credos, pero llegó el sacristán para advertirle que ése al que le rezaba, era el mal ladrón, por lo que le sacudió con el látigo para que devolviera los credos. Otro pasaje decía que cuando murió Cristo, al expirar señaló con la cabeza a la tierra del arriero, como enseñando que aquella era su tierra. En otro pasaje iban caminando dos arrieros y uno le dijo al otro que fuera hacia cierto lugar, en donde hallaría posada para él y sus bestias, pues hallaría paja, unas hostias y un pesebre con un altar. La canción seguía con proposiciones semejantes que el denunciante no pudo recordar. Lo que sí pudo recordar, fue que en la misma reunión, el músico había tocado a petición de los asistentes, varias *Seguidillas* y *Boleras* obscenas, que fueron muy aplaudidas y celebradas por la concurrencia, cosa que ocurría frecuentemente, cada vez que había oración.²³²

A pesar que la mayoría de las coplas denunciadas hacían alusión de manera irreverente a escenas sagradas, no se dio seguimiento al caso durante casi diez años después de la denuncia del padre Peredo. Fue hasta enero de 1805 que el Inquisidor ordenó que se investigara al músico José Gutiérrez, por lo que en julio del mismo año compareció uno de los asistentes a la reunión denunciada: Don Laureano Monedero. Don Laureano era un hombre casado de 36 años, de origen español, pero residente de la Ciudad de México, su domicilio se encontraba en la calle de Tacuba No. 13, y trabajaba como empleado en la dirección de correos, oficial nueve. Cuando se le preguntó al testigo sobre *El viaje del arriero* mencionó que hacía cerca de ocho años había asistido a la reunión denunciada por el padre Peredo, a la que también habían asistido Don Eugenio Fernández, Don Santiago Llanderal, el Doctor San Cristóbal y otros que ya no recordaba y que en ella, un hombre andaluz de apellido Gutiérrez, había cantado a instancias de los concurrentes esa tonada. Admitió haber cantado en

²³² AGN, Ramo Inquisición, vol. 1362, exp. 14, f. 122

dos o tres ocasiones más la misma canción, aunque no completa, solamente la parte del pesebre, además mencionó que el músico estaba por tomar el hábito de religioso y que lo consideraba un hombre “de buena conducta y conciencia arreglada”. Para cerrar su declaración y “para descargo de su conciencia” denunció otro baile deshonesto que había escuchado recientemente: el *pan pirulo*.²³³

Algunos días después de la declaración de Monedero, compareció Don Santiago de Llanderal, caballero español, casado, de 42 años, que vivía en la alcaicería del Callejón de la Cazuela y laboraba como empleado en la Contaduría General de Tributos. Cuando se le inquirió sobre la tonada del arriero, aceptó haberla escuchado de labios de Don Josef Gutiérrez hacía como doce años en diversas concurrencias, aunque con un sentido totalmente distinto del que le fue referido. Don Santiago describió el tema de la tonada de la siguiente manera: un arriero se encuentra a otro y éste le pregunta si se le ha muerto un burro, a lo que el otro responde que se le murió el borrico que iba caminando, cargado de bulas, y se las había comido, llenándose de “indiligencias” (que no de indulgencias, como se decía en la versión anterior). que el arriero caminando a Sevilla encontraría unas posadas que parecían templos, unos pesebres que parecían altares y una paja que parecía hostias, entró a la iglesia y viendo un crucifijo con el buen y el mal ladrón a los lados, se inclinó a hacer oración al mal ladrón, porque no conocía la verdadera imagen de Cristo, pero que entrando en la iglesia un individuo que le dijese cuál era el verdadero Dios, echó el arriero la mano al cincho y sacando la vara empezó a dar de varazos al mal ladrón. Esta descripción del segundo testigo, denota claramente un intento de suavizar el contenido de la canción para quitarle las expresiones alusivas a la Iglesia, e incluso el testigo intentó defender al músico, diciendo que solo había cantado la canción por “jocosidad” y no por malicia, y para demostrar su inocencia mencionó también que éste pretendía convertirse en religioso, e incluso había entrado a ejercicios en La Profesa.²³⁴

Una vez recabados los testimonios anteriores, se remitieron las diligencias al Santo Oficio en agosto de 1805, pero nuevamente el caso se retrasó, debido a la falta de las declaraciones de algunos de los testigos: Hermenegildo Llanderal no se presentó a la

²³³ *Ibid.*, ff. 124-127. Los detalles de las declaraciones del testigo sobre el Pan Pirulo se encuentra en el apartado correspondiente.

²³⁴ *Ibid.*, ff. 128-129

ratificación, Pedro Bueno se hallaba en España, Benito Tejada había fallecido y Larragoiti, Fernández y Bringas estaban acantonados, por lo que el Inquisidor ordenó al cura de Jalapa dar seguimiento a estos últimos.²³⁵ En diciembre de 1805, se presentó a declarar Don Antonio Larragoiti, teniente de Dragones de España, hombre soltero de 37 años, que residía en Jalapa por encontrarse su regimiento acantonado, y cuyos padres vivían en Madrid. Cuando se le preguntó sobre la canción declaró que recordaba haberla escuchado alguna vez, aunque no recordaba dónde ni a quién, aunque sí recordaba que no la había escuchado en tono de son, sino como cuento, sin las expresiones de que “hallaría una paja como hostias y un pesebre como un altar”. Entonces le recordaron la reunión en casa de Bueno y aceptó haber asistido a la citada reunión hacia los años 1794 o 1796 donde también estuvieron presentes Llanderal, Eugenio Fernández, Don Diego Manso, Don Miguel Flores y el cantador Gutiérrez. Aceptó haber escuchado entonces algunas canciones obscenas, pero negó que se hubiese cantado alguna contra la fe. Al año siguiente se presentó Larragoiti a ratificar su declaración, se avisó sobre la ausencia de Fernández, y que los hermanos Bringas se hallaban en Puebla y tardarían en ir a declarar, pues uno se encontraba con su escuadrón y otro esperando su retiro. Estas son las últimas noticias que se dieron de este demorado caso y no existe ninguna evidencia de que se le diera seguimiento o se castigara a alguno de los involucrados.

28. El cuando

La única referencia que tenemos de este baile se encuentra en un documento fechado en 1799 y firmado por Don Francisco Zarco, notario del Santo Oficio en Puebla, en el que denunciaba los abusos que se cometían en las llamadas “misas de aguinaldo”. En tales festejos se acostumbraban bailes con música y coplas indecorosas, como *el cuando* que, según la denuncia, se había escuchado desde el año anterior. Según el denunciante la gente *vulgar* asistía en masa a ese tipo de oficios religiosos, sin ninguna devoción, sino atraídos solamente por las diversiones

²³⁵ *Ibid.*, f. 130

que en esas ocasiones podían encontrar, como lo demostraba el hecho de que se atrevieran incluso a tocar pitos dentro de los templos.²³⁶

C. FIN DE LA COLONIA: EL SIGLO XIX

1. Jarabe gatuno

Después de más de treinta y cinco años sin publicar un edicto sobre alguno de los numerosos bailes que proliferaban en la Nueva España, en 1802 la Inquisición decidió prohibir el *jarabe gatuno* mediante un edicto fechado el cuatro de diciembre, en cuyo texto se establecía que no sólo se castigaría a quien lo cantara o bailara, sino también a quien presenciar su ejecución, con pena de excomunión y una multa de doscientos ducados. Además se asociaba al *jarabe gatuno* con la lujuria, al afirmar que había sido inspirado por el propio Asmodeo²³⁷ para terminar con la honestidad, y que su obscenidad haría avergonzar aun a los propios sibaritas.²³⁸ Otro punto significativo es que el edicto nos informa de la argucia que habían ideado los novohispanos para escapar de las prohibiciones de sus diversiones favoritas: modificar el baile o las coplas y así disfrazar la canción prohibida, de modo que si se les intentaba reprender, podían argumentar que se trataba de otro baile diferente.²³⁹ Adelantándose a esta trampa, se prohibió todo baile que se le pareciera o que contuviera palabras, acciones o movimientos que provocaran lascivia, aun cuando la canción, el nombre o los pasos

²³⁶ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1281, exp. 7, f. 26

²³⁷ Asmodeo: en la demonología hebrea, gran jerarca diabólico, ocasionalmente identificado con Belcebú, príncipe del infierno. Figura que aparece en la tradición posterior hebrea, concretamente en el apócrifo Libro de Tobías del Antiguo Testamento como un espíritu del mal poseído de gran lujuria. Es representado como amante de Sara, hija de Raquel, después de haber asesinado a siete hombres que se casaron sucesivamente con aquella. Tobías, quien quería casarse con Sara, logró con la ayuda del ángel Rafael exorcizar al demonio. El ángel persiguió a Asmodeo hasta el Alto Egipto y lo encadenó, dando la posibilidad a Tobías y a Sara de vivir en paz. En las leyendas talmúdicas, Asmodeo es asociado con Salomón, a quien ayudó en la construcción del Templo de Jerusalén. Se le considera también como la causa de los excesos atribuidos a Salomón. Sus andanzas inspiraron al célebre poeta y dramaturgo español del siglo XVIII, Luis Vélez de Guevara (1578-1645) para escribir su famosa novela *El diablo cojuelo*, una de las muestras más altas de la narrativa picaresca, publicada en 1641.

²³⁸ Habitantes de Sibaris, antigua ciudad italiana, célebre por la afición al placer y al ocio de sus habitantes.

²³⁹ Ya se comentó en el primer capítulo, en el apartado de El Son que esto no era necesariamente una argucia, como señala el documento, sino que forma parte de la propia naturaleza de las composiciones populares, en las que se da un gran peso a la improvisación y a la rítmica.

fueran diferentes.²⁴⁰ Las medidas precautorias del edicto, como el prohibir la sola observación del baile o prevenir el que se intentaran burlar las sanciones cambiando alguna parte de las canciones, es una muestra fehaciente de la lucha que se había declarado entre las autoridades en su afán de normar la conducta del pueblo y los afanes de éste por resistirse a acatar las imposiciones.²⁴¹

Once días después del Edicto, se publicó el Bando correspondiente, el cuál contiene datos que nos permiten conocer algunas de las circunstancias en que se emitió la prohibición. En primer lugar, nos indica que había sido dos meses atrás cuando las autoridades habían tenido las primeras noticias de la introducción del baile en la capital y en otras partes del Reino, pues había causado gran escándalo por sus movimientos deshonestos y por sus coplas; por lo que se abrió un expediente y se turnó el caso a la Real Sala del Crimen, quien dictaminó realizar la prohibición. En ella se amenazaba con la pena de vergüenza pública y dos años de presidio a los transgresores, a las mujeres se les condenaría por igual tiempo de recogidas, mientras que los espectadores sufrirían dos meses de cárcel, dejando al arbitrio de los jueces agravar las penas de acuerdo a la calidad de los sujetos y a las circunstancias en que ocurrieran los hechos.²⁴²

Este segundo documento, parece un intento de reforzar el Edicto endureciendo las penas, por lo que no deja de ser interesante la atención que las autoridades pusieron a este baile en específico, considerando que no hay, o por lo menos no hemos encontrado en los archivos inquisitoriales, ninguna denuncia sobre este baile anterior a 1802. De esta manera, surge la interrogante sobre el criterio que habría utilizado el Santo Oficio para tomar esta decisión, pues anteriormente habían surgido otros bailes que habían sido denunciados reiteradamente y no se les había prohibido expresamente por su nombre. Otro hecho que llama la atención es la larga lista de lugares en que fue publicado a todo lo largo y ancho del virreinato, desde California hasta Guatemala, y en cada una de sus Intendencias, entre los años de 1802 y 1813; en el archivo inquisitorial se guardaron las constancias de su publicación en un grueso

²⁴⁰ Citado por Gabriel Saldívar, *Op. Cit.*, p. 330-332. Copia del edicto del 4 de diciembre en AGN, Ramo Inquisición, vol. 1410, exp. 1, f. 323

²⁴¹ AGN, Ramo Inquisición, Vol. 1410, exp. 1, f. 323

²⁴² AGN, Bandos, vol. 22, exp. 84, f. 221

volumen que abarca más de trescientas cincuenta fojas. Entre las notificaciones se encuentra una dirigida al licenciado Don Miguel Hidalgo, cura de la Villa de San Felipe, aunque no pudo recibirla por estar ausente.²⁴³

A partir de la publicación del edicto se presentaron diversas denuncias de diferentes personas que lo habían escuchado o lo habían visto bailar. La primera de ellas fue hecha en ese mismo año de 1802, por fray Ignacio Ruiz, religioso de la Orden de Nuestra Señora de la Merced de la Ciudad de México, de 32 años. En su declaración fray Ignacio explicó que el viernes diez de diciembre de ese año (a solo seis días de la publicación del edicto) como a las cinco de la mañana, cuando se levantaba en su celda del convento, había escuchado por su ventana que en la calle alguien cantaba con una guitarra una canción, y salió a cerciorarse de lo que había escuchado, pues le había parecido que se trataba del *jarabe gatuno*. Cuando llegó a la calle no encontró a nadie, por lo que le preguntó a Don Manuel, dueño de una vinatería contigua a la casa de donde había escuchado provenir la música, si había oído lo que estaban cantando, y éste le contestó que era el *jarabe gatuno*, finalizado con un responso.²⁴⁴ Sin saber qué hacer y preocupado por que se burlara la religión impunemente, fray Ignacio corrió a dar parte de lo ocurrido al sargento que se encontraba de guardia en el vivaque del puente de la Merced. Más tarde el sargento apresó a dos hombres y una mujer y los condujo al principal: el vinatero y su esposa pronto fueron puestos en libertad, mientras al músico lo llevaron a la cárcel de la Diputación, pero fue puesto en libertad dos días después, por lo que el fraile decidió acudir al Santo Oficio a dar constancia del hecho. Dos meses después de haber tomado la declaración de fray Ignacio, el comisario Juan Bautista de Archederreta pidió a la Inquisición instrucciones sobre el caso, pues consideraba que, dado que no involucraba temas que tratara el Inquisidor, que no se conocían los nombres de los acusados y que éstos ya habían pasado por la justicia ordinaria y habían sido puestos en libertad, éste se podría eternizar. Finalmente quedó entre las denuncias despreciadas, como ocurrió con la gran mayoría de los casos sobre bailes prohibidos.²⁴⁵

²⁴³ *Ibid.*, f. 91

²⁴⁴ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1411, exp. 9, f. 37

²⁴⁵ *Ibid.*, ff. 37-38

En 1803 aparecen varios documentos relacionados con el *jarabe gatuno*. En uno de ellos un cura de Jalapa, que había ido a dar misa los días de Pascua a una Hacienda cercana llamada “El Encero” declaró que, estando una noche en el balcón de la casa escuchó que en una casita de la hacienda cantaban el *jarabe gatuno*, por lo que mandó llamar a los que lo hacían y los reprendió mostrándoles la excomunión que pesaba sobre dicho baile. Los seis hombres confesaron con docilidad haberlo cantado en esa y en anteriores ocasiones, pese a saber de la existencia del edicto; comportamiento que el denunciante explicó como producto de su ignorancia, diciendo que por tratarse de gente “rústica” parecían no tener idea de lo que eran las censuras de la Iglesia.²⁴⁶

En ese mismo año (1803), tras el constante envío de órdenes del Santo Oficio de publicar el edicto contra el *jarabe gatuno*, se envió una respuesta desde San Pedro Cholula informando que sólo se había enviado al cura de San Andrés, pues en los curatos habitados sólo por indios era innecesario, debido a que en ellos no acostumbraban las coplas profanas.²⁴⁷ Respuestas similares se enviaron de Yecapixtla y Atoyac, asegurando que este baile no había llegado a sus oídos por tratarse de pueblos de indios.²⁴⁸ En Veracruz el cura Ignacio José Jiménez informó que el *jarabe gatuno* aún no había llegado a esos lugares hacia 1803, y que apenas había quien se acordara haberlo oído.²⁴⁹ En cambio en Real de los Gavilanes (Santiago Papasquiario, Durango), se confirmó que ahí sí se bailaba hacia el mismo año.²⁵⁰

No es de extrañarse que el baile se propagara con rapidez, pues era incluso practicado y fomentado por los propios sacerdotes, según consta en un documento fechado en 1803. En este documento se describe la causa seguida contra el presbítero español Don José Martín García Carrasquedo, natural de Valladolid, de 36 años, prebendado electo de la Catedral de dicha ciudad, por proposiciones, quien se encontraba preso en las cárceles secretas del Santo Oficio. Carrasquedo fue denunciado por el Comisario de Valladolid, Domingo Torres, español, soltero, de 31

²⁴⁶ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1410, exp. 1, f. 328

²⁴⁷ *Ibid.*, f. 107

²⁴⁸ *Ibid.*, ff. 179-182 y 216

²⁴⁹ *Ibid.*, f. 95

²⁵⁰ *Ibid.*, f. 284

años que acudió al Santo Oficio para informar lo que el bachiller Juan Nepomuceno Baca le había contado sobre Carrasquedo. El episodio en cuestión había ocurrido cuando el acusado se desempeñaba como cura interino en el pueblo de Santiago Undameo,²⁵¹ más o menos un mes atrás, durante el fandango que se había celebrado en el pueblo, en ocasión del casamiento de María Gutiérrez. En el fandango el acusado ordenó al músico Esteban Patiño, que cantara el *jarabe gatuno*, a lo que la concurrencia se resistió por la pena de excomunión que pesaba sobre dicho baile, pero el sacerdote les dijo que dicha excomunión no existía ni era válida, autorizándoles a bailarlo. El episodio fue ratificado por el Bachiller Juan Nepomuceno Baca, de 21 años, clérigo de menores órdenes, que fue llamado posteriormente a declarar y que se había enterado del hecho por boca del propio músico Patiño y de otro testigo que había estado presente en el fandango. Un testigo más, Don Pedro José Torres, estudiante del Colegio de San Nicolás de Valladolid, de 22 años dijo haber asistido a varios fandangos en los que el citado García había bailado *sones del país* con suma indecencia y después de haber hablado palabras obscenas y deshonestas como era su costumbre, lo había visto ir a decir misa sin reconciliarse ni prepararse. Las costumbres libertinas del acusado fueron ratificadas por el comisario de Valladolid, quien lo conocía desde que éste era estudiante en el seminario del que él era rector. El testigo informó que García llevaba una vida disipada, robaba, no se confesaba ni comulgaba y sólo se ocupaba de fandangos y bailes aun dentro del Colegio, por lo que había ido de colegio en colegio. Otro testigo afirmó que era alegre y amante de bailes y según el tercer informe del comisario se había metido a andar con cómicos, era muy breve al celebrar misa y asistía a todas las bodas en que hubiera baile.²⁵² Una cuestión interesante sobre este caso es que nos proporciona una posible explicación a la reflexión que hacía el cura de Jalapa, acerca de que la gente parecía no entender lo que eran las censuras de la Iglesia: dada la ambigüedad de las propias autoridades que, primero publicaba un edicto para prohibirlo y luego un sacerdote negaba la prohibición y los alentaba a bailarlo, podemos comprender por qué el pueblo no tomaba las prohibiciones con demasiada seriedad y los seguían practicando a pesar de conocer los edictos que los condenaban. Sin embargo, el caso

²⁵¹ Poblado ubicado en el actual estado de Michoacán.

no continuó en expedientes posteriores y no hay noticia alguna de que se haya castigado a Carrasquedo.

De esta forma, el jarabe se siguió practicando, y en 1804 una mujer llamada Ángela Vega, que vivía en las tierras de El Castillo en el barrio de la Cuesta, cercano a la Villa de Jalapa, declaró haberlo escuchado cantar un año antes a varias personas,²⁵³ al igual que otros tres testigos que en 1806 hicieron declaraciones similares. Los testigos eran Miguel Mancilla, vecino de Jalapa; Ana Brígida Lagunas, vecina del paraje “El Castillo”; y Juliana Guadalupe Díaz, vecina del paraje “El Platanillo” de los llanos de los García, ambos pertenecientes al pueblo de Naolingo, también cercano a Jalapa.²⁵⁴

En julio de ese mismo año (1806) José Matías Galaviz reportó desde Orizaba, haber escuchado tocar el *jarabe gatuno* una semana atrás, como a las ocho de la noche. El presunto culpable era Don Manuel Venegas, sargento primero del regimiento de milicias de México, quien se encontraba acantonado en esa Villa. Al escucharlo, Galaviz le había recordado la pena de excomunión que pesaba sobre los que lo tocaran, pero Don Manuel le había respondido que dicha pena sólo era contra los que lo bailaran, no contra los que lo tocaran. El denunciante aclaró que dicho episodio no había ocurrido en concurrencia de muchas personas, estando solo presentes Don Pedro Niño, músico del mismo regimiento y el cabo Don Andrés Estrada.²⁵⁵

En 1807, también en Veracruz, Ma. Ignacia Ortiz, vecina del paraje “El Castillo” y Mariana Aguilar, vecina del paraje “Plan del Río” declararon haber visto bailar y cantar el *jarabe gatuno*.²⁵⁶ En ese mismo año el Dr. Don Alonso Jove escribió al Santo Oficio pidiendo licencia para imponer penitencia y absolver a un acusado de haber tocado esta misma tonada, el Santo Oficio le dio la autorización para imponer el castigo que considerara pertinente, por lo que Don Alonso absolvió al inculpado con la pena de sólo dos rosarios.²⁵⁷ Este es uno de los pocos casos en que se dictó algún tipo de castigo para un acusado de practicar bailes prohibidos, y en el podemos notar que ni

²⁵² AGN, Ramo Inquisición, vol. 1417, exp. 5, ff. 17-40

²⁵³ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1410, exp. 1, f. 69

²⁵⁴ *Ibid.*, f. 70

²⁵⁵ *Ibid.*, f. 74

²⁵⁶ *Ibid.*, f. 71

²⁵⁷ *Ibid.*, f. 72

para el Santo Oficio, ni para el sacerdote era una falta realmente grave, pues el Santo Oficio contestó con cierta indiferencia, dejando a criterio del Dr. Jove el castigo, mientras que la pena que este escogió resulta bastante leve, sobre todo si la comparamos con los castigos con que se amenazaba a los transgresores en el Edicto y en el Bando comentados arriba.

Sobre las coplas del *jarabe gatuno*, no tenemos ninguna copia en los documentos inquisitoriales, solamente sabemos por el edicto de 1802 que comenzaban con las palabras “Este jarabe gatuno...”. No obstante, Robles Cahero consigna una versión de ellas, tomada de por lo menos tres fuentes, cuyo texto dice:

“Venga ya, comadre Juana,
déjese de misticismos;
bailaremos el jarabe
y perderemos el juicio.
No hay nada que a mí me cuadre
como este zangoloteo.

Amor con pena y resabio
es el mayor sacrificio.
Vale más tonto y no sabio
que amante pero sin juicio.
Para no sentir agravio
ni agradecer beneficio.

Mire qué bonito pie
se le mira en el jarabe;
parece que usted no sabe
que cuando se zarandea
me late este corazón
que ha tiempo le pertenece.

Los pajarillos y yo
nos levantamos a un tiempo,
ellos a cantar el alba
y yo a llorar mi tormento.

Anoche soñaba yo
que dos negros me mataban
y eran tus hermosos ojos
que enojados me miraban.²⁵⁸

²⁵⁸ Robles Cahero, *Inquisición y Bailes*, p.11., tomado de Gabriel Saldívar, *Historia de la Música en México*; y Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*.

A pesar de que estas coplas no son tan escandalosas como algunas otras que analizamos anteriormente, contienen por lo menos dos proposiciones que podrían parecer perniciosas: el uso del baile como vehículo para “perder el juicio” que insinúa en el primer párrafo, y el baile como oportunidad para admirar la belleza del cuerpo femenino en el tercer párrafo. Estas tímidas insinuaciones no pueden sin embargo compararse con el lenguaje franco de, por ejemplo, el *chuchumbé*, por lo que podríamos aventurar que no se trata de las coplas originales, o bien sólo son una parte de los muchos versos en los que debía consistir.

Por su parte, Vicente T. Mendoza refiere algunos versos del *jarabe gatuno* que supuestamente se cantaban hacia 1805²⁵⁹ y que fueron objeto de una prohibición:

Veinte reales he de dar
contados uno por uno,
sólo por verte bailar
el jarabito gatuno.²⁶⁰

En cuanto a sus movimientos, se sabe que se bailaba maullando y remedando los movimientos del gato, siendo posiblemente éste el aspecto que lo hacía incómodo, pues los movimientos felinos pudieron ser ocasión para toda clase de contoneos sensuales que a las autoridades les parecieron poco apropiados para realizarse en público.

Después de analizar los datos de esta versión del *jarabe gatuno* sigue pareciendo un poco exagerada la importancia que las autoridades dieron a este baile en específico y los esfuerzos realizados para dar a conocer la prohibición. Esta incógnita podría resolverse a partir de un dato proporcionado por Ricardo Pérez Monfort, quien consigna la siguiente cuarteta del *jarabe gatuno*:

Para perpetuar memoria

²⁵⁹ Mendoza explica que los versos son de inicios del siglo XIX y de tiempos del virrey Marquina, para finalmente indicar el año de 1805; sin embargo, Félix Berenguer de Marquina gobernó en la Nueva España entre 1800 y 1803, por lo que debe tratarse de una imprecisión.

²⁶⁰ Según el propio Mendoza, hacia 1840, durante el movimiento federalista, se cantaba una nueva versión de los mismos versos que decía: “Vengan pues los veinte reales / bailaremos el jarabe / a las cinco de la tarde/ que llegan los federales”. En este ejemplo podemos ver la manera en que las coplas se iban adaptando de acuerdo a las circunstancias de cada época o región, por lo que en la mayoría de estos bailes, no hablamos de una sola versión original, sino además de las muchas versiones que surgieron a partir de las modificaciones que sufrieron. Vicente T. Mendoza, *Op. cit.*, p.72

nos dejó el virrey Marquina
una pila en que se orina
y aquí se acaba la historia.²⁶¹

De acuerdo al mismo autor, la cuarteta aludía a la lamentable labor del virrey Félix Berenguer de Marquina,²⁶² quien mandó construir una fuente que nunca dio agua. En este marco, muchos de los datos que mencionamos anteriormente toman sentido: la prohibición se decretó en 1802, por lo que tuvo que ser decretada bajo el gobierno de Marquina, que se ocupó de perseguir el *jarabe gatuno* porque iba dirigido directamente contra él. Por la naturaleza cambiante de los cantos populares, que se reinventan a cada momento, podríamos suponer que la cuarteta mencionada por Pérez Monfort era sólo una de las coplas con las que cerraba la versión consignada por Robles Cahero, ya que desde el edicto se menciona el elemento erótico que bien pudo combinarse con el político.²⁶³ Así parece tomar forma la opinión de Saldívar respecto a las declaraciones de Carrasquedo, en las que suponía que su motivación para considerar el *jarabe gatuno* como lícito, había sido el espíritu anti-español que ya cundía en esa época. Esto explicaría además la presteza con que las autoridades se movilizaron para publicar un edicto, a tan sólo dos meses de haberse conocido, y su desconfianza respecto a que la gente alterara las coplas para evadir los castigos, dejando abierta la posibilidad de endurecer las penas de acuerdo a las circunstancias. Finalmente, se comprende también que fray Ignacio solicitara detener la persecución en la que habían sido prendidos el vinatero y su mujer, diciendo que “no involucraba temas que tratara la Inquisición”. Cuando surge este primer caso a escasos seis días de publicado el edicto, el *jarabe gatuno* ya debía haber sido todo un escándalo del que toda la ciudad estaba enterada, o ¿de que otra forma se explica que un fraile pudiera reconocer desde lejos una tonada que se había prohibido apenas unos días antes?

²⁶¹ Citado por Ana E. Santos, *Op. cit.*, p. 65

²⁶² Marquina fue virrey de la Nueva España entre 1800 y 1803. Un año después de subir al poder tuvo que enfrentar un levantamiento indígena iniciado en Nueva Galicia que pretendía restaurar el Imperio azteca. En 1803, renunció al ejercicio virreinal por considerar que el rey Carlos IV había reprobado algunas de sus medidas. "Félix Berenguer de Marquina." en *Enciclopedia Microsoft Encarta*, Washington, Microsoft Corporation, 2001.

2. Caña o cañita

Este baile es denunciado en una sola ocasión, en 1802, por un cura gallego de nombre Francisco de Barcia y Baquero, quien escribió al Santo Oficio para avisar que había recibido el edicto contra el *jarabe gatuno* y aprovechando la ocasión para informar de la existencia de otro baile llamado *caña* o *cañita*, en el que todas las coplas acababan “Ave María, esa es la caña, etc.”. El cura no dio mayor reseña del baile, advirtió sí que el curato de Tlacotalpan a su cargo, era un buen curato, pero que la gente era muy libertina debido, según él, a la constante afluencia de españoles que llegaban a ese pueblo por la proximidad que tenía con Veracruz.²⁶⁴

3. Torito

A raíz de la publicación del edicto que prohibía el *jarabe gatuno*, no solo se suscitaron denuncias en torno al jarabe, sino también sobre otros bailes, como *el torito*. En 1803, un año después de la publicación del edicto contra el *jarabe gatuno*, fray Ignacio José Jiménez escribió desde Veracruz al Santo Oficio para informarle sobre la proliferación en el puerto y pueblos comarcanos de un son nombrado *el torito*, que según fray Ignacio, se derivaba del tango y era bailado especialmente por “gente plebeya”. El fraile no había presenciado personalmente el baile, pero sabía por la gente que sí lo había visto, que se bailaba entre un hombre y una mujer, simulando los movimientos de la fiesta taurina: la mujer, representando al torero, hacía el ademán de torear, mientras el hombre, representando al toro, simulaba la embestida. La sensualidad de los movimientos que este baile daba ocasión se pueden percibir en la descripción que el fraile hizo del baile, por lo que la transcribimos a continuación:

*“...la mujer provoca y el hombre se desordena; el hombre todo se vuelve cuernos para embestir a la toreadora, y la mujer toda se desconcierta o se vuelve banderillas para irritar al toro; en los movimientos de torear y de embestir uno y otro mutuamente se combaten y ambos tornan y embisten a los espectadores, que siendo por lo común tan libertinos y disolutos como los espectáculos, fomentan con gritos y dichos la desenvoltura y la liviandad de los perniciosos bailadores”.*²⁶⁵

²⁶³ Véase el ejemplo de *los mandamientos*, donde de una versión a otra se añaden cuartetas que no tendrían aparentemente nada que ver. Ya señalamos antes en *los panaderos* que no es raro insertar versos de otros sonos en medio de una tonada diferente.

²⁶⁴ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1410, exp. 1, f. 155

Como se observa en el texto anterior la acción de torear no era otra cosa sino una evocación al acto sexual y el juego erótico en el que el hombre busca a la mujer, mientras ella se resiste, todo ello realizado frente a una gran concurrencia, por lo que podemos comprender la preocupación del fraile de que el baile se extendiera.

Fray Ignacio sostenía que era un baile muy popular, que no se practicaba de manera esporádica, sino que estaba presente en casi todas las concurrencias “de arpa y guitarra”, especialmente en las casas de campo, en casas pequeñas de la ciudad y en los pueblos de Medellín, Jamapa y Antigua. Sobre el modo de bailarlo, admitía que algunas veces se bailaba con menos desenvoltura, aunque siempre con disolución; y sobre los versos comentó que no eran del todo escandalosos, aunque no dejaban de ser alusivos a los movimientos de los bailarores.²⁶⁶

Un mes después que la de fray Ignacio, llegó al Santo Oficio una nueva denuncia sobre *el torito*, proveniente, al igual que la anterior, de Veracruz. En ella el bachiller José Celedonio Pertidio, escribió a la Ciudad de México para informar sobre los desórdenes ocasionados por lo que él consideraba como “el baile más profano” que en esas costas se conocía, cuyo nombre era *toro nuevo y toro viejo*. El Bachiller consideraba que el baile por sí mismo no tenía nada de malo, pues sus versos eran hasta cierto punto inofensivos, pero al bailarlo, las “mujeres disolutas” y los “hombres libertinos” mostraban “todo el desenfreno de sus pasiones”, al emular todos los “movimientos, acciones y señas del acto carnal, hasta llegar a enlazarse con los brazos”.²⁶⁷ El Bachiller constató que durante los seis años que había sido cura en Medellín, había presenciado en varias ocasiones la práctica de bailes profanos, aunque consideraba que su popularidad había aumentado en fechas recientes, a tal punto que en la fiesta del dos de febrero en Medellín, había escuchado una gritería entre varias mujeres que estaban bailando, por lo que se vio obligado a acercarse para investigar la causa del tal escándalo y, al ordenar que pararan la música e intentar reprenderlas por la disolución del baile que practicaban, con insolencia le replicaron que quién era él para reprender y prohibir un baile acostumbrado.²⁶⁸

²⁶⁵ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1410, exp. 1, f. 95

²⁶⁶ *Ibid.*, f. 96

²⁶⁷ *Ibid.*, f. 73

²⁶⁸ *Ídem*

Sobre el origen de este baile, ya habíamos comentado que fray Ignacio Jiménez creía que era un son derivado del antiguo tango; dicha versión es apoyada por Gabriel Saldívar y por Electra Mompradé, quienes lo ubican como una derivación del antiguo *tango gitano* o *tango etíope*, de origen africano, que se ejecutaba en ciertas ceremonias rituales llamadas *tang*. Al igual que otros bailes, el *torito* debió haber llegado a América a través de los esclavos, de ahí que sea Veracruz la zona en que encontramos las únicas noticias de él. Asimismo podría tener alguna relación con la mencionada *tirana* que estuvo de moda en la Nueva España desde mediados del siglo XVIII, en la que las mujeres hacían movimientos de un lado a otro del cuerpo, con el delantal, mientras los hombres hacían lo propio con el sombrero o el pañuelo, de donde pudo derivarse el juego del toreo que hasta nuestros días persiste en numerosos bailes regionales mexicanos.²⁶⁹ En la actualidad el *torito* sigue siendo un son muy conocido, tanto el campo como en las ciudades de nuestro país, y de él se han hecho una gran cantidad de arreglos, habiendo sido cantado por cancioneros de diversas partes.²⁷⁰

4. La juana

Este baile fue denunciado en una sola ocasión en 1803, por el cura de San Miguel Asoyo, Don José Antonio Dolores Cardona quien afirmaba que este baile se practicaba desde hacía meses en los curatos de Cacahuatepec, Ayutla y Coatepec del Obispado de Puebla. De acuerdo a la descripción del cura, el baile constaba de una serie de figuras y movimientos provocativos, y era bailado por hombres y mujeres, tanto en las estancias y ranchos de negros, como en los pueblos. En cuanto a la letra de la canción, se menciona que no tenía coplas propias, pues los cantadores acostumbraban improvisar las que se les iban ocurriendo, aunque reconoció que la “maldad” de *la Juana*, provenía más de los movimientos que se hacían al bailar, que del contenido de sus coplas.²⁷¹

5. Pan pirulo

²⁶⁹ Electra Mompradé, *Op. cit.*, p. 44

²⁷⁰ Gabriel Saldívar, *Op. cit.*, p. 346

²⁷¹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1417, s/e, f. 62

Éste forma parte de un amplio grupo de bailes que tenían en su nombre la palabra *pan*: *pan de manteca*, *pan de jarabe*, *panaderos* y *pan pirulo*²⁷². La única mención que conocemos de él en documentos inquisitoriales, está fechada en 1805 en la Ciudad de México, en la declaración que hizo Don Laureano Monedero, empleado de la Dirección de Correos que fue llamado como testigo en el proceso que se seguía a raíz de una denuncia realizada nueve años atrás acerca de la canción titulada *El Viaje del Arriero*.²⁷³ Don Laureano era un hombre español de 36 años, casado, y vivía en la calle de Tacuba no. 13. Después de dar su declaración y en la segunda ocasión que asistió al Tribunal del Santo Oficio, para ratificar su testimonio, decidió agregar, “para descargo de su conciencia”, que conocía un son titulado *pan pirulo*, al que calificó como indecente y obsceno, y que estaba dirigido a los sacerdotes. Este son lo había escuchado cantar en su propia casa doce días atrás a un sujeto de nombre Ignacio, del que no conocía su apellido. Refirió que el mencionado Don Ignacio había cantado, casi en voz baja, la siguiente copla:

Tengo que decir misa,
y sermón que predicar,
y no te lo puedo enpampirular.²⁷⁴

El sujeto había comentado a Don Laureano que éste era el verso más decente, pues había muchos otros que eran peores, por lo que creía que en breve lo prohibirían.²⁷⁵ En la pequeña estrofa reproducida por Don Laureano se advierte que quien habla es un sacerdote, pues dice misa y predica, y la palabra *enpampirular*, podría ser una manera popular de referirse al acto sexual.

6. Contra “la sargenta”

En 1808 en la Ciudad de México se denunció otro incidente relacionado con los bailes populares, aunque en este caso no se trate de una canción en particular, sino de cierto personaje, una mujer, apodada “La Sargenta” que ocasionó que un hombre

²⁷² Pirulo es una palabra que se utiliza para referirse a un cántaro o vasija de barro, de vientre abultado, con asa en la parte superior, boca a un lado para echar el agua y al otro, pitón para beber, semejante a un porrón. También significa trompo o perinola pequeña.

²⁷³ Ver *Seguidillas* y *El Viaje del arriero*

²⁷⁴ AGN, Ramo inquisición, vol. 1362, exp. 14, f. 127

²⁷⁵ *Ídem*

llamado Manuel Jerónimo Valenzuela se escandalizara a tal punto por su manera de bailar, que decidió denunciarla ante la Inquisición. Resulta que Don Manuel había asistido a un convite en una casa de Puente de Alvarado, encontrándose en la sala con algunos otros invitados, cuando “La Sargenta” comenzó a bailar con gran “desenvoltura” y movimientos lascivos que, según el denunciante, no sólo escandalizaron a las personas “decentes”, es decir a los invitados, sino también a los músicos y gente de servicio. Don Manuel calificó como “inexplicable” la ira que le excitó semejante espectáculo, por lo que hizo a la mujer salir a la calle junto con dos hombres que la acompañaban, el que había bailado con ella y otro, un soldado de comercio, apodado “Siete Cabezas”. Además de los movimientos impuros, la mujer se había levantado las faldas por encima de la mitad de los muslos enseñando sus “asquerosas carnes”. El Tribunal tomó la denuncia y prometió tomar las provisiones necesarias, pero no hay mayor seguimiento para este caso, sin embargo, no deja de resultar curiosa la manera en que el denunciante describe el incidente con una mezcla de culpa y fascinación, como queriendo conservar las maneras, pero sin dejar de reparar en la “inexplicable” pasión que le despertó el inusual espectáculo.²⁷⁶

7. El bonete

Este son fue denunciado por única vez en el año de 1808 en la Ciudad de México por el presbítero Licenciado Don Manuel Díaz de Guzmán, quien consideró que provocaba el menosprecio de las cosas sagradas, pues en él se insertaban palabras de la Biblia y su música imitaba la que la Iglesia usaba en la conclusión del símbolo en las misas solemnes. Además de esta apreciación, el denunciante incluyó una copia de la letra, cuyo texto era:

*El bonete del cura
va por el río,
y le clama diciendo:
¡Bonete mío!*

*Que no, no, no, no,
Que yo le diré:
¡ay bonete mío!
Yo te compondré.*

²⁷⁶ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1438, exp. 13 bis, ff. 129-132

*Asperges me hissopo, mundabo:
Lavabis me
Que le den
Que le den
Con el vitam venturi saculi
Amén, amén, amén, amén, amén, amén, amén.*²⁷⁷

Además de describir una escena en la que se describe a un sacerdote en una situación que lo ridiculiza, esta sencilla copla mezclaba palabras y música religiosa en una canción popular, lo que daba la sensación de profanación y desacralización de las creencias que constituían los pilares del orden colonial.

8. Cristo del desmayo

Este baile sólo se encuentra mencionado una vez en los procesos inquisitoriales, en la declaración que se le tomó a una testigo que compareció el primero de mayo de 1813 en el Oratorio de San Felipe Neri, al ser llamada por el Santo Oficio. No sabemos si la Inquisición persiguió en algún momento este baile, porque el episodio referido por la testigo no surgió a pregunta expresa de los interrogadores, sino que ella lo relató suponiendo que se le había llamado por ello. La testigo era Doña María Cecilia Capetillo, mujer española de 23 años, casada con Don Ignacio Menocal y Arango. En su confesión la mujer explicó que el siete de abril de ese año había asistido a una reunión en la casa de Don Cándido Lejarazu, en la calle de Tiburcio No. 13,²⁷⁸ en la que había presenciado la ejecución de una contradanza que, según le informó el Alférez del Batallón de Lobera que estaba sentado a su lado, se llamaba *El Cristo del Desmayo*. Este baile había sido ejecutado por un grupo de cinco o seis personas de ambos sexos, quienes se turnaban para formar una figura en la que dos hombres sostenían a una mujer (o dos mujeres a un hombre) mientras éste se dejaba caer hacia atrás, con los brazos abiertos, para ser sostenido por los otros dos, de modo que sus movimientos simulaban un desmayo y el bailarín un Cristo crucificado. Además de lo mencionado, la denunciante complementó su descripción explicando

²⁷⁷ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1441, exp. 18, ff. 172-173

²⁷⁸ Actualmente la calle de Tiburcio correspondería, según Robles Cahero, a la de República de Uruguay, que es contigua a República del Salvador, donde antiguamente se localizaba la de San Felipe Neri, calle en la que se encontraba el Oratorio donde se llevó a cabo la denuncia.

que durante el baile uno de los bailarines se hincaba aunque, aclaró, esto sólo lo hacía porque su pareja era de baja estatura.²⁷⁹

Entre las personas asistentes a la reunión y que bailaron la contradanza, la testigo dijo solo recordar el nombre de algunas mujeres: Doña Epifanía Lejarazu, *la Miñón*, esposa de Corral, Doña María de Jesús, esposa de Don Santiago Echevarria, la esposa del Mayor de Lobera y Doña Juana Rosa Lejarazu. Entre los varones solo dijo conocer al Comandante antes mencionado y de los espectadores mencionó a una huérfana de la casa llamada María.²⁸⁰ No sabemos si el baile en cuestión fue la causa por la que se llamó a declarar a Doña Cecilia, pero al momento de ser interrogada ella consideró esta reunión como la razón obvia, a pesar de que en su descripción nunca menciona que los movimientos o la letra de la canción hayan tenido alguna muestra de lascivia. Por ello es factible considerar que la sospecha sobre el baile no haya surgido por la sensualidad de sus movimientos, sino debido a su nombre pues, como ya vimos en otros casos, las autoridades religiosas no veían con buenos ojos el uso de temas o nombres religiosos en cosas tan mundanas como las diversiones, además de que la comparación entre Cristo desmayado en medio de su pasión, con los bailarines que se arrojaban a los brazos de sus compañeros de baile era tan grotesca que podría ser señalada como herética.

9. La balsa (vals)

Ya nos hemos referido a este baile en el capítulo dedicado a los géneros musicales, por lo que dedicaremos esta parte a abundar sobre las particularidades de su ejecución descritas en los documentos del Archivo General de la Nación con los que contamos.

El primer documento relativo a este baile es una denuncia dirigida a la Inquisición de México en 1810, desde San Salvador y firmada por Don Manuel Paraíso, oriundo de las Islas Canarias y dedicado a un empleo como burócrata en la Real Hacienda, quien se hacía llamar “hijo del costado de Jesucristo”. En su denuncia, Don Manuel explicaba que desde hacía dos años (1808), había llegado a San Salvador un barco llamado “La Joven María”, procedente de Lima, cuyo maestro había traído un baile

²⁷⁹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1455, exp. 8, f. 36

francés llamado *la valsa*, “*el más obsceno y deshonesto*”. En su denuncia, Don Manuel exhortaba a la Inquisición para que castigara los oprobios que sufría la Iglesia, ocasionados, según él, por la incesante llegada desde hacía dieciséis años de oficiales de tropa y regimiento que en su mayoría eran herejes y masones e incluso señaló a un Comandante de artillería llegado de Nuevo Orleans que nunca iba a misa, maldecía a la Iglesia y decía que “se cagaba en Jesucristo”.²⁸¹ De esta manera, la denuncia de Don Manuel nos describe claramente el origen del baile, surgido en Francia y traído a América por marineros.

Siete años después de la llegada de la balsa a territorio americano, según el testimonio de Don Manuel, este baile se había hecho muy popular en los alrededores de la Ciudad de México, donde sabemos se practicaba por una denuncia del bachiller Lorenzo Guerrero. En esta denuncia, el bachiller previene a las autoridades sobre la posible presencia del vals en las fiestas de Pascua que cada año se celebraban en San Agustín de las Cuevas (Tlalpan) y a las que asistían personas de todos los estratos sociales y étnicos de la capital y pueblos aledaños. Según el denunciante este baile, proveniente de “la corrompida Francia” era defendido y ejecutado no solo por hombres vulgares y dados a la libertad, sino también por sujetos de distinción y carácter. Su preocupación se basaba en la apreciación de *la balsa*, como un baile indecente en el que las personas se abandonaban a sus pasiones y deleites, propiciando el libertinaje, tal como lo intenta demostrar en la siguiente descripción:

... para comenzar a bailar toman a su compañera de la mano, siendo esto entre muchas parejas de hombres y mujeres de todos estados, comienzan a dar vueltas como locos [y] se va enlazando cada uno con la suya, de manera que la sala donde se ejecuta el enredo que forman, figura un máquina a la manera de los tornos que usan los que fabrican la seda; y no sin propiedad, y sí con sobrada malicia inventaron tal artificio, pues es una verdadera y bien acomodada máquina donde traman y urden el modo de engañar y corromper a las jóvenes inocentes, atrayéndoles la voluntad con dichos saludos estimulantes, sin temor de que profanan con ellos su honestidad, antes bien continúan variando muchas posturas indecorosas y torpes manoseos, procurando cada uno en las que hace (a su idea y antojo) que sean de aquellas más adecuadas para manifestar su dañada intención y las más significativas de sus desordenados apetitos.²⁸²

²⁸⁰ *Ídem*

²⁸¹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1449, s/e, ff. 187-188

²⁸² AGN, Ramo Inquisición, vol. 1457, exp. 9, ff. 35-36

Como se aprecia en el texto, el modo de bailar *la balsa* en el siglo XVIII no era muy diferente al baile que actualmente conocemos como *vals*. No deja de ser curioso que hoy en día este baile sea considerado como un baile romántico y elegante, cuando en otros tiempos fue considerado como vulgar e indecente. La diferencia en la apreciación se debe por supuesto a la variación de las costumbres en las diferentes épocas y a la evolución que sufrió el baile a través de los años. Durante el virreinato el solo hecho de practicar un baile de pareja era ya considerado como algo provocativo, pues permitía una gran cercanía entre personas de diferentes sexos. El enlazarse con abrazos y llevar a la pareja girando, como en un ensueño, era algo por demás erótico, pues se estaba seduciendo a la mujer con palabras amorosas y giros envolventes a la vista de todos. De esta forma, el bachiller consideraba el vals como un baile pernicioso por las pasiones que podía encender entre los bailarines, como expresa en la siguiente parte de su descripción:

...se unen de [tal] manera con la mujer, que abrazándose con ella, igualmente se queman en la hoguera de la lascivia, brotando por cada uno de sus movimientos la devoradora llama de la concupiscencia que se encierra en su dañado corazón, faltando tan solamente en la representación que hacen tan a lo vivo, la material ejecución, siendo verosímil se pueda ésta verificar fuera del baile, por medio de los compromisos que en él hagan las actrices, burlándose a su presencia del marido, padre y hermano, quienes por su disimulo y ningún celo están sujetos a sufrir el castigo de su afrenta.²⁸³

El vals, a criterio del bachiller constituía una especie de jugueteo erótico en el que los manoseos, abrazos y movimientos sensuales expresaban con toda libertad el impulso erótico y despertaban el deseo sexual, lo que podría incitar a los bailarines a consumir después del baile, lo que iniciaban en él. Por eso se hallaba tan escandalizado de que se permitiera en público y con diferentes parejas, pues se incitaba a las mujeres a corromperse y ensuciar el honor de sus padres, hermanos y maridos. Nuevamente encontramos aquí una observación similar a la que hacía un comisario del Santo Oficio hacia 1623 en relación con el baile del *tumteleche*²⁸⁴: lo que se representaba en el baile, de permitirse, podía convertirse en una gran tentación a llevar a la práctica fuera de la pista.

²⁸³ *Ídem*

²⁸⁴ Ver el apartado A-1 de este capítulo sobre *el Tumteleche*

Además de los peligros que el vals entrañaba por sí mismo, el denunciante llama la atención sobre otra práctica desarrollada a partir de la introducción del vals: la costumbre de bailar otras piezas, como las contradanzas, de una manera “avalsada”, es decir, imitando los movimientos sensuales del vals. Lo más peligroso de esta forma de entretenimiento era, según el bachiller, que ni padres ni esposos reparaban en la malicia del baile por ser considerado socialmente como una diversión lícita, por lo que permitían a las mujeres realizar movimientos que normalmente les estarían vedados. En la reflexión anterior se percibe una concepción de la mujer como un objeto en las relaciones amorosas, aparece como “presa” del hombre, verdadero protagonista del acto carnal: la mujer solo es seducida y engañada por los deseos sexuales que son atributo exclusivo del hombre, por lo que la vigilancia de su honor era siempre responsabilidad de un varón, fuera el padre, el marido o incluso el hermano, como si se tratara de un ser incapaz de pensar o tomar decisiones por sí mismo. Pero a pesar de lo que el bachiller pudiera pensar, es factible como afirma Robles Cahero, que fuera precisamente a las mujeres a quienes el contenido sexual del baile les significara un gran atractivo, pues en este tipo de esparcimientos encontraban la oportunidad para desfogar el deseo que debían mantener reprimido por la forma en que eran vistas socialmente por los varones, especialmente por moralistas como el Bachiller Lorenzo Guerrero.²⁸⁵

En 1817 aparece una nueva denuncia relacionada con *la balsa*, en la que un fraile llamado Nicolás Ruiz Asensio refiere en una carta su experiencia en un coloquio realizado en la Ciudad de México. Según el denunciante, los coloquios eran diversiones muy populares desde hacía varios años, tanto en la capital, como en otras partes de la Nueva España. El fraile se había enterado por “hombres sensatos” de los excesos que se cometían en este tipo de reuniones, por lo que decidió asistir a una de ellas para constatar por sí mismo lo que le habían contado. El coloquio comenzó como era costumbre, con la representación de un episodio religioso (el nacimiento de la Virgen María), pero justo al terminar la escena religiosa y sin que los sagrados personajes acabaran de dejar el escenario todavía, se presentó el acostumbrado entreacto: el velo se corrió y subió el telón para presentar una escena ambientada en

²⁸⁵ Roble Cahero, *Inquisición y Bailes*, p. 59

una gran sala de baile, y en el mismo escenario donde acababa de ser presentado el misterio religioso, apareció una mujer muy atractiva, vestida provocativamente que, en compañía de un hombre, comenzó a bailar *el balze* (la balsa), con toda clase de “tactos” entre la pareja. La escena horrorizó al fraile debido a que el propósito religioso de la función se dejaba de lado completamente al iniciar el baile y a los espectadores “se les iba la vista” a los pies de los bailarines, observando si bailaban bien, si la mujer sacaba bien el pie o si tenía buen cuerpo; llevando a su mente toda clase de malos pensamientos y murmuraciones. Terminado el entreacto, bajó nuevamente el telón y la representación religiosa prosiguió. Aparecieron San Joaquín y Santa Ana llevando a la Virgen a presentar en el templo, y aunque algunos de los presentes, retomaron el fervor correspondiente a la escena religiosa, muchos otros, embotados por la bebida, continuaban con el ambiente voluptuoso generado durante el entreacto.²⁸⁶

Además del desordenado comportamiento del público asistente, fray Nicolás hacía hincapié en la dudosa reputación de los actores que representaban a tan sagrados personajes sin ninguna devoción o reverencia ya que, según él, este tipo de representaciones servían de pretexto para seducir a las mujeres, como en el caso de los actores que ese día representaron a José y María, pues deseando el varón de amancebarse con la actriz, la escena le servía de ocasión para cortejarla, intención que observó cuando al pretendido José, se “le iban la vista” tras lo que hacía María al estar alabando su pureza. Incluso se había enterado que cierto sujeto, llamado Pedro, que no podía casarse por oposición de los padres o por desigualdad de sangre, había inventado un coloquio en el que interpretaba el papel principal con la niña pretendida, aprovechando la ocasión para engañarla y seducirla pretendiendo ser San José o San Joaquín, de lo que resultó que se amancebaran.²⁸⁷

De esta forma, el fraile solicitó la censura de los coloquios, argumentando que utilizaban pasajes religiosos como pretexto para organizar bailes, mezclando los textos sagrados con los lugares más indecentes, las personas más disolutas y las intenciones más pecaminosas; supuso que el gobierno daba permiso para su realización pensando que se hacían con reverencia y sin saber que en ellos estaban

²⁸⁶ AGN, Ramo inquisición, vol. 1009, exp. 4, ff. 87-89

presentes los bailes y cantos profanos y que se hacían toda clase de bufonadas que excitaban el libertinaje de una concurrencia que entre risotadas y palmoteos aprovechaba la ocasión para embriagarse.

Finalmente, en 1818, tenemos un último proceso inquisitorial en el que se menciona el ya famoso *vals*, junto con otros bailes, en el que se le describe como una contradanza con muy malas posturas y acciones.²⁸⁸ Debido a los límites temporales de este trabajo no seguiremos mas allá la evolución histórica de un baile que pervive hasta nuestros días, contentándonos con haber descrito sus primeros y controvertidos momentos en nuestro continente.

10. Olé, sorongo y boleras

No está muy claro si era un solo baile o tres bailes diferentes, pues en el único documento en el que se le menciona la redacción no es muy clara. Se trata de un baile tardío que se presentó una noche de diciembre de 1817 en el teatro de la Ciudad de México. Uno de los asistentes a dicha función fue Don José Ma. Icaza, un hombre casado de 23 años, teniente retirado de caballería que vivía en la calle de Santa Teresa, quien decidió de manera espontánea acudir ante la Inquisición para denunciar lo ocurrido. El denunciante explicó que esa noche se representó la primera y segunda parte de *El soldado fanfarrón*, pieza en la que se notaron muchas expresiones obscenas de las que sólo dijo recordar dos, por haber procurado “distraerse”: una en la que se decía “dos cuerpos que se conocen/ desde lejos se hacen señas” y otra en la que un hombre preguntaba a otro si la mujer de que se trataba “chorreaba por su cuenta”; todo esto acompañado de acciones indecentes que le pareció, indicaban “actos torpes”. Además de ejecutó el baile llamado *Olé, sorongo y boleras*, siendo Andrés del Castillo, Amador Herrera, Agustina Montenegro y la “peñalosa” quienes lo habían representado.²⁸⁹ El documento no indica ningún otro dato sobre el baile y, a pesar de que el denunciante proporcionó los nombres de los denunciados y a que éstos debían haber sido fáciles de localizar por la naturaleza del escenario donde se ejecutó, las autoridades no realizaron ninguna

²⁸⁷ *Ídem*

²⁸⁸ AGN, Ramo Inquisición, caja 194, exp. 59, sin folio. Citado por Georges Baudot, *Op. cit.*, p. 65.

²⁸⁹ AGN, Ramo Inquisición, caja 194, s/e, sin folio. Citado por Georges Baudot, *Op. cit.*, p. 65.

acción al respecto, seguramente por la difícil situación política que se vivía hacia esas fechas.

11. El Cristo pacífico y el jarabe dormido

El único documento que conocemos sobre estos dos bailes está fechado en diciembre de 1818. Se trata de una carta dirigida al Santo Oficio en la que un religioso reportaba las diligencias practicadas contra el baile de *El Cristo pacífico*, de las que había resultado información sobre el *vals* y el *jarabe dormido*, ambos calificados como bailes indecentes. El documento no proporciona detalles sobre ninguno de estos bailes, salvo que en el mencionado jarabe se representaba a un enamorado de una mujer casada, con acciones que indicaban “el pecado”.²⁹⁰ Por la cercanía cronológica y por la similitud del título quizá podríamos relacionar al primer baile con *el cristo del desmayo*, mientras que el segundo podría ser insertado en la larga lista de “jarabes” que con diversas adaptaciones se han descrito a lo largo de este trabajo.

12. El sapo, el gallinero y el abuelo

Estos tres bailes fueron mencionados en una única ocasión, en 1819, en una carta que desde Cutzamala escribiera el padre Juan José Simón de Haro. En su carta el padre Haro comienza explicando que la corrupción de costumbres era cosa común entre los pueblos de la costa del sur, sin que los párrocos o la censura de los obispos pudiera hacer algo, de lo que resultaba que últimamente se hubieran difundido ciertos bailes, conocidos como *el sapo*, *el gallinero* y *el abuelo*, los cuales eran aún más pecaminosos que el *jarabe gatuno*. El padre Haro supo de la propagación de dichos bailes por boca del cura de Ajuchitlán, el bachiller Don Salvador Monroy y por otros “sujetos de juicio”, quienes le habían contado que en ellos se hacían ciertos movimientos que imitaban el acto sexual, acompañados de cantos relativos al mismo tema. La propagación de estos bailes a lo largo de toda la jurisdicción del sacerdote que abarcaba aproximadamente doscientas leguas, había sido rápida, sin importar las constantes amonestaciones que hiciera desde el púlpito y en el confesionario. Según el denunciante, sus acciones

²⁹⁰ AGN, Ramo Inquisición, caja 194, exp. 59, sin foliar. Citado por Georges Baudot, *Op. cit.*, p. 65

habían sido estériles debido a que algunos eclesiásticos, muchos oficiales de tropa y personas de distinción, autorizaban este tipo de diversiones e incluso también las practicaban, por lo que el padre Haro pedía al Santo Oficio que tomara medidas más rigurosas.²⁹¹

Aquí terminan las persecuciones de la Inquisición contra bailes deshonestos, pues el inminente estallido del movimiento de Independencia, truncaría la labor normativa de esta institución, que ya se había debilitado desde varios años atrás y de cuya evolución hemos dado cuenta en los tres apartados de este capítulo.

²⁹¹ AGN, Ramo Inquisición, Vol. 1466, s/e, ff. 89-90

CONCLUSIONES

Después de estudiar con detenimiento cada uno de los casos relacionados con bailes prohibidos, podemos efectuar algunas conclusiones importantes.

En primer lugar, se percibe que los temas de las diversiones consideradas como perniciosas eran básicamente tres: la sexualidad explícita, la crítica a las autoridades y la mezcla de elementos religiosos con elementos profanos. En el primer caso las autoridades se ocuparon de perseguir los bailes y cantos que excitaban la lujuria con movimientos sensuales, con proposiciones amorosas y sexuales y por evitar la mezcla de ambos géneros en las mismas diversiones. En el segundo, persiguieron todas aquellas canciones que ridiculizaban a los religiosos, que criticaban su moral relajada o la codicia de la Iglesia y en el tercero, se ocuparon de perseguir las diversiones que utilizaban los símbolos religiosos de una manera irreverente al mezclarlos con situaciones mundanas. Utilizar las ceremonias religiosas como pretexto para divertirse o mezclar nombres de santos o pasajes religiosos con situaciones jocosas o sensuales fue prohibido terminantemente. Las autoridades sabían que no podían erradicar las diversiones, pero intentaron, por lo menos, mantenerlas alejadas de lo que el dogma establecía como sagrado.

A lo largo de todos los procesos podemos observar que las autoridades eran del todo conscientes de sus limitaciones, no contaban con la infraestructura necesaria para mantener a raya a una población numéricamente superior, por lo que no podían pretender mantener el control sobre ellos, por eso se conformaron con realizar rutinariamente el procedimiento (recabar denuncias, investigar en algunos casos y amonestar) aunque sin la menor esperanza en su eficacia.

Paralelamente se vislumbra también que la evangelización había sido aceptada sólo de manera externa, ya que las clases bajas no comprendían, o ni siquiera conocían, el dogma cristiano a profundidad y mucho menos los sectores racialmente más alejados de la población europea. Por ello trataron de mantener el orden, por lo

menos en el discurso, dar apariencia de tener el control, a través de la amenaza que pocas veces se concretó en hechos reales. El temor era uno de sus escasos medios para imponer la autoridad. Prácticamente la totalidad de los casos consisten en procesos iniciados contra los transgresores, que nunca llegaron a término y sólo se utilizaron como ejemplo. Así, impedir estas sencillas formas de desafío al orden establecido tenía también como objetivo lograr cierta injerencia sobre la esfera privada, que escapaba totalmente de su control. La preocupación textual que la mayoría de los sacerdotes expresa en las denuncias es que la conducta pública llegara a niveles de relajamiento que llevara a la población a poner en práctica en lo privado lo que en público sólo se insinuaba.

Este planteamiento se refuerza al observar los espacios donde se presentaba este fenómeno. Los sitios más frecuentes para bailar y cantar eran los expendios de bebidas alcohólicas, el Coliseo, los bailes y fiestas en casas particulares, los fandangos celebrados en calles y plazas, tanto de las ciudades como del campo e incluso, los conventos e iglesias. De todos estos casos, fueron los eventos públicos, a los que asistía una gran concurrencia, a los que los inquisidores pusieron más atención. En casos como el de la viuda que cantó y bailó en su cuarto de vecindad con un hombre y un niño o el del joven que cantó en una cocina frente a tres mujeres de la servidumbre, donde las autoridades tuvieron frente a sí a los culpables, sólo se limitaron a advertirles que no lo repitieran.

Asimismo, las autoridades parecían poco preocupadas en incidir en espacios marginales, de los que con toda seguridad se esperaban acciones calificadas como disolutas, como en el incidente con el Niño Dios en una tepachería. Por otro lado, aunque la Inquisición encomendaba expresamente a sus representantes vigilar las casas de mulatos y “gente de color quebrado”, las diversiones perseguidas no se limitaron a este tipo de casas, sino que encontramos frecuentemente que muchos de estos sucesos ocurrieron en casas de “gente de juicio”, adonde concurrían personas de un mayor nivel social e incluso en ambientes familiares.

Podemos afirmar que las autoridades coloniales mantuvieron una doble actitud frente a las diversiones populares: públicamente eran reprobadas y satanizadas, mientras que de manera interna eran aceptadas como un “mal necesario”, como una forma de desahogo que debía ser tolerada para impedir inconformidades mayores. Las autoridades iniciaron cuantos procesos se les requirieron a partir de las denuncias presentadas, aunque raramente los llevaron a sus últimas consecuencias. Así notamos que la Inquisición se contentó con lograr actitudes aparentes de respeto y adulación, en una suerte de acuerdo tácito entre las partes, cada uno fingía desempeñar su papel y el otro fingía creerlo: la Inquisición prohibía, pero no castigaba y el pueblo mostraba arrepentimiento y sumisión, aunque en la vida cotidiana actuara diferente.

De todo lo anterior podemos concluir que los cantos y bailes populares no fueron una prioridad para las autoridades inquisitoriales: dado que su preocupación primordial estaba en la ortodoxia de los “verdaderos” cristianos, es decir, de los blancos, este tipo de casos ocuparon un lugar secundario en sus actividades. Las autoridades inquisitoriales se muestran totalmente indiferentes a combatirlos de manera eficaz, pareciera que sólo actuaran presionados por los denunciante y por sus comisarios, que los orillaban a echar a andar la maquinaria, pero sin intención de atacar a fondo el problema.

La multiplicación de procesos contra bailes y cantos en la segunda mitad del XVIII, no puede ser achacado a una estrategia institucional de las autoridades religiosas, sino a una mayor actividad de los denunciante. Al analizar cada uno de los casos, (ver anexos) podemos observar que quienes se empeñaron en denunciar las transgresiones fueron básicamente tres grupos: En primer lugar, los sacerdotes y comisarios que veían su autoridad en todo momento disminuida o cuestionada y trataron de apelar al Supremo Tribunal para obtener algún respaldo; en segundo lugar, varios españoles más o menos acomodados, que se colocaban a sí mismos, muy por encima de la plebe, al tener cierto grado de educación y refinación en sus modales, denunciar era para ellos una forma de marcar distancias con las clases

bajas; por último, tenemos a aquellos que se vieron involucrados en los ilícitos y buscaron en la denuncia una vía para acallar sus conciencias y ganar la benevolencia de las autoridades.

Respecto a los involucrados en los procesos analizados, encontramos tanto a hombres como mujeres. En este punto resulta curioso resaltar dos conceptos principales sobre el papel de las mujeres en los bailes prohibidos. Por un lado, muchos testigos se apresuraban a describirlas como protagonistas de bailes sensuales: como en el caso de “La Sargenta”, de las cómicas que bailaban en los entreactos de las funciones de teatro, de la “mujer de Valladolid” que supuestamente había llevado el baile de los panaderos a Celaya o de las jóvenes Rosa y María que recibían soldados en su cuarto de vecindad. Varios bailes como *los panaderos*, *el torito* o *las bendiciones* son descritos como bailes que solían ejecutar las mujeres solamente. Por otra parte, y en sentido opuesto al concepto anterior, se presenta a las mujeres como víctimas de las acechanzas de los hombres, incapaces de decidir por sí mismas y necesitadas de la protección de un varón que cuidase su virtud, como en el caso de San Agustín de las Cuevas y *el vals* o en el de las andanzas del excéntrico José Monter en Zacatecas. De estos casos podemos extraer una concepción ambigua y maniquea de las mujeres, tan común en la época colonial, que caía en polos opuestos: o vírgenes o prostitutas.

En cuanto a la composición social de los bailarores, la mayoría de los procesos involucran a indios, negros, castizos o españoles pobres, cuyas ocupaciones iban desde vagos, borrachos y desempleados a oficios bajos, como músicos, marineros, soldados, sirvientes, comerciantes, carpinteros, zapateros, cigarreros, curtidores, hilanderos, sastres, tejedores, plateros, etc. También encontramos casos en donde estuvieron involucrados españoles de clases altas, con puestos políticos importantes, con altos niveles de educación e incluso sacerdotes, frailes, monjas y funcionarios del Santo Oficio.

En las prohibiciones se percibe de inmediato una actitud de total desconfianza y desprecio hacia las actividades de la gente humilde, calificándola siempre de irracional, salvaje, grotesca o mal intencionada. Lo que molestaba no eran tanto los hechos por sí mismos, sino la gente que los realizaba, pues sabían de sobra que la rebelión era una amenaza constante por la inconformidad latente en estos grupos dado el orden social y económico que se les había impuesto. Así, lo que la plebe realizaba era siempre sospechoso, mientras que cuanto se tratara de “gente de juicio” podía ser considerado como inofensivo. El rechazo no era tanto hacia las diversiones del pueblo, sino hacia el pueblo mismo que podría aprovechar cualquier grieta en el orden colonial para escabullirse del orden establecido y rebelarse.

Asimismo, puede constatarse la desigualdad en el trato que se dio a los transgresores, dependiendo del grupo social al que pertenecieran, condenando faltas menores en sujetos de las clases bajas e ignorando durante años actitudes por demás desafiantes, como la de José Monter, un individuo muy bien relacionado política y socialmente. Esta tibieza o ambigüedad en la actitud de las autoridades fue lo que alentó a los habitantes a quebrantar las normas, pues claramente se percibía que las reglas eran aplicadas de acuerdo a criterios que podían ser diametralmente opuestos, existiendo religiosos muy estrictos frente a otros que incluso alentaban a sus feligreses a practicar los bailes prohibidos. Podemos también afirmar que esta actitud discrecional en la aplicación de la norma prevalece hasta nuestros días en la cultura mexicana: las leyes existen en la letra, pero son generalmente ignoradas en la vida cotidiana.

Al analizar el discurso latente en las canciones que hemos estudiado, podemos observar que las clases bajas no compartían totalmente la visión del mundo impuesta por la ideología oficial; ciertamente compartían la religión pero su manera de interpretarla era muy particular. Las clases bajas novohispanas utilizaron la música como un medio de expresión de aquello que no podía manifestarse abiertamente por ninguna otra vía: la sátira política y el sexo. Respecto a la sátira, se ocuparon de ridiculizar a los frailes y a las autoridades en general, por su falta de piedad, su

codicia, su doble moral, sus actitudes libidinosas, sus amores ilícitos y su hipocresía. Las canciones permitían expresar abiertamente lo que estaba prohibido e incluso retar a las autoridades al cantarlas en sus narices, disfrazadas de una diversión inocente. En cuanto a los temas sexuales, el baile y sus movimientos cadenciosos constituyeron la ocasión ideal para el coqueteo, para tocar y ser tocado, y para intercambiar abrazos y besos públicamente.

Los individuos que crearon estas formas de diversión, no pretendían rechazar la religión o alejarse de ella, por el contrario, era un tema frecuente en sus reuniones, y motivo de los principales festejos. La religión estaba presente en las canciones con las que acompañaban sus faenas diarias y en la literatura callejera con la que se entretenían. La religión era tan imperante en sus vidas que un grupo de cigarreros reacondicionó una capilla abandonada y elaboró toda la parafernalia para emular la estructura eclesiástica, entregando dinero de su propio bolsillo para construir un entretenimiento en el que, por lo menos durante unos momentos, se detentaba la autoridad que en la vida cotidiana les estaba vedada.

De esta forma, podemos decir que el estudio de las diversiones populares nos permite presenciar esta lucha constante de los sometidos por adaptar la ideología oficial en hechos compatibles con su vida cotidiana. No trataron de negarla, trataron de aprehenderla y reinterpretarla a través de un discurso que les fuera más familiar, más comprensible y acorde con su contexto social. En este relato, producto de la cultura alterna que crearon, había suficiente espacio para que lo sagrado y lo profano convivieran sin ningún problema: la celebración de una fiesta dedicada a un santo comenzaba con el rezo de oraciones y terminaba con bailes y bebida, reflexionar sobre un misterio religioso representado en un tablado y después alegrar la vista con los movimientos provocativos de una bella mujer, burlarse de la muerte en sus canciones y después llorar y orar en el funeral de un familiar, componer una canción jocosa sobre los diez mandamientos y después irse a confesar.

En el estudio de las diversiones novohispanas se encuentran rastros que conducen a nuestro presente, que perfilan el espíritu de ésta, nuestra cultura mexicana, que no encuentra contradicción alguna en embriagarse en el panteón el día de muertos o en ocasión del festejo de la Virgen de Guadalupe; una cultura en la que narcotraficantes y secuestradores se encomiendan al santo de su mayor devoción, para sacar adelante sus “trabajos”; en la que la mayoría de la población se dice católica aunque no asista nunca a misa o a confesarse; una cultura donde es totalmente compatible realizar una limpia con huevos y sangre de gallinas, al mismo tiempo que se reza. En el aspecto religioso, se cuida más la forma que la sustancia.

Hoy, como hace más de dos siglos, el ingenio popular sigue creando corridos donde se denuncia a la autoridad, canciones populares con juegos de palabras que aluden al cuerpo femenino, al miembro masculino, al deseo sexual, a todo aquello que no se puede comentar en familia, pero que sí puede nombrarse cuando se canta una canción.

Hasta el día de hoy, todas estas manifestaciones de la cultura popular siguen siendo vistas con desconfianza, siguen siendo deploradas por irracionales e incivilizadas, pero también siguen permeando las clases altas, forman parte de lo que somos y de cómo nos representamos.

ANEXO I
LISTA DE BAILES Y COPLAS ORDENADOS POR NOMBRE

NOMBRE	AÑO	LUGAR	REFERENCIA	CAUSA DE LA PERSECUCION	DENUNCIANTE	ACUSADOS	CASTIGO-
Abuelo	1819	Cutzamala	1466/se/89-90	movimientos indecentes	clérigo	militares y gente distinguida	no
Animal	1767	México	1019/20/385-387	coplas obscenas	clérigo	gente de una vecindad	no
	1769	México	1178/1/11	se publica edicto	x	x	x
Bamba	1775	México	Saldívar, pp. 309-310	x	x	actores	no
	1804	Cuautila de Amilpas	Robles Cahero, p. 17	x	x	x	no
Bendiciones	1785	Querétaro	1272/9/30-33	movimientos indecentes y uso de símbolos sagrados	español, guardia	dos mujeres y un soldado	no
Bergantín	1792	México	Dallal, p. 127	x	x	actores	no
	1796	México	1312/17/149-150	mezcla de elementos sagrados y profanos y movimientos sensuales	clérigo	x	no
Bonete	1808	México	1441/18/172-173	mezcla de elementos sagrados y profanos y sátira religiosa	clérigo	x	no
Canto del peyote	1776	Pimería Baja, Tecoripa	1104/24/302-336	prácticas mágicas	clérigo	indios	no
Caña o cañita	1803	Veracruz (Tlacotalpan)	1410/1/155	uso de palabras sagradas	clérigo	españoles	no
Catacumbas	1796	México	1312/17/149-150	mezcla de elementos sagrados y profanos y movimientos sensuales	clérigo	x	no
Catiteo	1694	Tenancingo	1532/rivapalacio 58/sf	sátira religiosa	mestizo	niño mestizo	azotes (20)
	1735	México	1175/36/380-381	sátira religiosa	español, joven	dueño de plaza de naipes	no
	1818	Aculco	caja 194/59/sf	sátira religiosa	zapatero	soldados	no
Cha	1767	Acapulco	1460/se/254-255	x	x	mujeres	no
Chimizclanes	1796	México	1312/17/149-150	mezcla de elementos sagrados y profanos y movimientos sensuales	clérigo	x	no
Chuchumbé	1766	Veracruz	1052/20/292/299	movimientos indecentes	clérigo	mulatos y broza	se publica edicto
	1766	Varios	1075/14/136-142	notificaciones	x	x	x
	1766	México	Edictos/2/se/8	Se publica edicto	x	x	x
	1767	México	1034/6/345-354	estaba prohibido	molendera	cocinero	reconvencción
	1767	México	1065/3/13-20	estaba prohibido	clérigo	mujeres y soldados	reconvencción
	1767	México	1019/20/385-387	estaba prohibido	clérigo	vecinos	reconvencción
	1770	Acapulco, Coyoaca, Atoyac	1170/21/201-202	estaba prohibido	comisario	pueblo	no
	1771	Veracruz (Jalapa)	1181/3/123	estaba prohibido	x	frailes franciscanos	no
	1779	Celaya	1178/2/24-28	no se practica	x	x	x
	1784	Pachuca	1297/3/16-24	no se practica	x	x	x
1797	Pachuca	1333/14/177	no se practica	x	x	x	
Contra la sargenta	1808	México	1438/13bis/129-132	movimientos indecentes	hombre de posición social alta	mujer y soldados	no
Cosecha	1768	Veracruz	1178/1/5	movimientos indecentes	hombre joven	asistentes a un baile	no
	1772	México	1162/32/382	movimientos indecentes	clérigo	actores	no
	1775	México	Saldívar, pp. 309-310	movimientos indecentes	x	actores	no
Cristo del desmayo	1813	México	1455/8/36	sátira religiosa	española	militares y sus esposas	no
Cristo Pacifico	1818	Aculco	caja 194/59/sf	movimientos indecentes	clérigo	x	no
Cuando	1799	Puebla	1281/7/26	coplas obscenas en un contexto religioso	notario de la Inquisición	gente vulgar	no
Fandango	1796	México	1312/17/149-150	mezcla de elementos sagrados y profanos y movimientos sensuales	clérigo	x	no
Gallinero	1819	Cutzamala	1466/se/89-90	movimientos indecentes	clérigo	militares y gente distinguida	no
Garbanzos	1792	México	Dallal, p. 127	x	x	actores	no
	1796	México	1312/17/149-150	mezcla de elementos sagrados y profanos y movimientos sensuales	clérigo	x	no
Jarabe dormido	1818	Aculco	caja 194/59/sf	movimientos indecentes	clérigo	x	no
Jarabe Gatuno	1802	México	1411/9/37-38	estaba prohibido	clérigo	músico	no
	1802	México	Bandos/22/84/221	Se publica bando	x	x	x
	1802	México	1410/1/1-362	Se publica edicto	x	x	x
	1803	Michoacán (Santiago Undameo)	1417/5/17-40	estaba prohibido	comisario	clérigo	no
	1803	Santiago Papasquiaro	1410/1/284	estaba prohibido	clérigo	x	no
	1803	Veracruz (Jalapa)	1410/1/328	estaba prohibido	clérigo	empleados de una hacienda	reconvencción
	1803	Cholula	1410/1/107	no se bailaba en pueblos de indios	x	x	x
	1803	Yecapixtla y Atoyac	1410/1/179 y 216	no se bailaba en pueblos de indios	x	x	x
	1803	Veracruz	1410/1/95	no se conocía	x	x	x
	1804	Veracruz (Jalapa)	1410/1/69	estaba prohibido	mujer	x	no
	1805	x	Mendoza, p. 72	se refieren coplas	x	x	x
	1806	Veracruz (Orizaba)	1410/1/74	estaba prohibido	hombre	militar	no
	1806	Veracruz (Jalapa)	1410/1/70	estaba prohibido	vecinos	x	no
	1807	Veracruz	1410/1/72	estaba prohibido	clérigo	hombre	dos rosarios
	1807	Veracruz (Jalapa)	1410/1/71	estaba prohibido	vecinas de varios parajes	x	no
Jarro	1752	Tematlac	Saldívar, pp. 308-309	mezcla de elementos sagrados y profanos	x	clérigo	no

NOMBRE	AÑO	LUGAR	REFERENCIA	CAUSA DE LA PERSECUCION	DENUNCIANTE	ACUSADOS	CASTIGO
Juana	1803	Puebla (Ayutla-Cacahuatpec-Coatepec)	1417/se/62	movimientos indecentes	clérigo	habitantes de pueblos y rancherías	no
Juégate con candela	1771	Veracruz (Jalapa)	1181/3/123	baile profano en contexto religioso	x	clérigos	no
Lanchas	1782	Oaxaca	Historia documental de México, pp. 416-417	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x
Llorona	1782	Oaxaca	Historia documental de México, pp. 416-417	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x
Lloviznita	1796	México	1312/17/149-150	movimientos indecentes	clérigo	x	no
Mambrú	1789	Michoacán	1029-18-259-260	coplas obscenas	hombre	x	no
	1795	Zacatecas	1129/3/1-99	sátira política	x	tesorero de las cajas reales	no
	1796	México	1312/17/150	x	clérigo	x	no
	1800	x	1399/4/129	constata su presencia	x	x	x
Mandamientos	1788	México	1289/15/194-213	Distorsión del dogma	clérigo	reo mulato	no
	1796	México y Veracruz	1312/6/62-69	Distorsión del dogma	abogado escribano	músico español	no
	1796	Puebla	1377/7/395-396	Distorsión del dogma	clérigo	x	no
	1796	México	1391/8/163-190	Distorsión del dogma	clérigo	mujer joven	penitencia
	1799	México	1416/9/148	Distorsión del dogma	burócrata	mujer	no
	1804	Toluca	1426/se/86-90	Distorsión del dogma	x	clérigos	no
Manta	1782	Oaxaca	Historia documental de México, pp. 416-417	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x
Maroma	1719	Toluca (Tenago del Valle)	1169/17/176-177	venganza	español, labrador	tendero español	no
Maturranga	1778 - 1779	Veracruz	1178/1/1-2	coplas obscenas	comisario	x	no
Me pica la hormiga	1767	Acapulco	1460/se/254-255	x	hombre	mujeres	no
Melórico	1796	México	1312/17/149-150	mezcla de elementos sagrados y profanos y movimientos sensuales	clérigo	x	no
Olé, sorongo y boleras	1817	x	caja 194/se/sf	movimientos indecentes	teniente de caballería	actores	no
Padre nuestro glosado	1796	Pachuca	1377/7/389-395	Crítica política	clérigo	x	no
	1817	México	caja 194/66/sf	Crítica política	x	oficial y practicante de abogado	no
Pan de Jarabe	1772	México	1162/32/382	movimientos indecentes	clérigo	actores	no
	1779	Puebla (San Agustín Tlaxco)	1178/1/1-23	mezcla de elementos sagrados y profanos	clérigo	asistentes a fandangos	se ordena investigar, pero no se castiga
	1782	Puebla	1310/8/81-82	música profana en un contexto religiosos	x	monjas y un joven	no
	1782	Oaxaca	Historia documental de México, pp. 416-417	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x
	1784	Pachuca y Puebla	1297/3/16-17	estaba prohibido	clérigo	personas "de carácter"	no
	1791	Querétaro	1326/1/1-36	x	x	trabajadores de fábrica de cigarros y sacristán.	azotes al sacristán
	1796	Pachuca	1377/7/396	mezcla de elementos sagrados y profanos	clérigo	x	no
	1796	México	1391/8/163-190	mezcla de elementos sagrados y profanos	clérigo	mujer joven	penitencia
1784 y 1789	Pachuca y Puebla	1297/3/16-24	estaba prohibido	clérigo	x	reitera edictos anteriores	
Pan de Manteca	1755	México	Robles Cahero, pp. 19-21	movimientos indecentes	española	x	no
	1767	Acapulco	1460/se/254-255	movimientos indecentes	hombre	mujeres	no
	1772	México	1162/32/382	movimientos indecentes	clérigo	cómicas del coliseo	no
	1778	México	1167/16/301/303	x	español, hidalgo	asistentes a un baile	no
	1778	Veracruz	1178/1/1-5	movimientos indecentes	pendonero	músico español	reconvencción
	1779	Valladolid	1098/9/401-402	sátira religiosa	clérigo	x	no
	1781	Veracruz (Medellín)	1126/9/40-65	x	comisario	x	no
	1782	Oaxaca	Historia documental de México, pp. 416-417	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x
	1787	México	1253/9/42-45	sátira religiosa	clérigo	x	no
1796	México	1312/17/149-150	mezcla de elementos sagrados y profanos	clérigo	monjas	no	
Pan Pirulo	1805	México	1362/14/127	sátira religiosa y coplas obscenas	español, empleado de correos	x	no
Panaderos	1779	Celaya	1178/2/24-36	mezcla de elementos sagrados y profanos	clérigo	asistentes a un baile, mujer de valladolid y cocineras	no
	1779	Puebla (San Agustín Tlaxco)	1178/1/12-14	movimientos indecentes	clérigo	x	no
	1804	Toluca	1426/se/86-90	excesos en un contexto religioso	x	clérigos	no
	1805	Cuernavaca	Saldívar, p. 349	informa que se practicaba	x	x	no
Paterita	1796	México	1312/17/149-150	mezcla de elementos sagrados y profanos y movimientos sensuales	clérigo	x	no
Perejiles	1796	México	1312/17/149-150	mezcla de elementos sagrados y profanos y movimientos sensuales	clérigo	x	no

NOMBRE	AÑO	LUGAR	REFERENCIA	CAUSA DE LA PERSECUCION	DENUNCIANTE	ACUSADOS	CASTIGO
Poblanita	1782	Oaxaca	Historia documental de México, pp. 416-417	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x
Puerto rico chiqueador	1645	México	583/2/172-173	movimientos indecentes	clérigo	mujeres de la casa de recogidas	no
Rubí	1782	Oaxaca	Historia documental de México, pp. 416-417	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x
Sacamandú	1779	Veracruz	1178/1/6	movimientos indecentes	x	negro	no
	1796	México	1312/17/50	movimientos indecentes	clérigo	x	no
Sapo	1819	Cutzamala	1466/se/89-90	movimientos indecentes	clérigo	militares y personas distinguidas	no
Saranguandingo	1767	México	1019/20/385-387	x	bachiller	vecinos	reconvencción
	1771	México	1168/19/244-245	movimientos indecentes	mujer mulata	asistentes a tepacherías e indios	no
Seguidillas	1782	Puebla	1310/8/82	musica profana en un contexto religioso	x	monjas	no
	1796	México	1312/17/149-150	sátira religiosa y movimientos indecentes	clérigo	asistentes a misas de aguinaldo y posadas	no
	1796	México	1362/14/122-133	movimientos indecentes	clérigo	empleados de correos y un músico	no
	1796	México	1312/6/62-69	sátira religiosa	x	músico	no
	1796	Pachuca	1377/7/389-436	sátira religiosa	x	x	no
	1803	Veracruz	1410/1/96	x	comisario	x	no
	1784 y 1789	Pachuca y Puebla	1297/3/16-24	movimientos indecentes	clérigo	x	se ordena investigar y se publica edicto contra obra literaria
Suá	1796	México	1312/17/149-150	mezcla de elementos sagrados y profanos y movimientos sensuales	clérigo	x	no
Temazcal	1755	México	Robles Cahero, pp. 19-21	movimientos indecentes	mujer	x	no
	1772	México	1162/32/382 y 1410	movimientos indecentes	clérigo	actores	no
	1774	Puebla		estaba prohibido	español	zapatero	no
	1782	Oaxaca	Historia documental de México, pp. 416-417	se publica edicto	x	x	x
Torito	1803	Veracruz	1410/1/73	movimientos indecentes	clérigo	plebeyos	no
	1803	Veracruz	1410/1/95-96	movimientos indecentes	bachiller	x	no
Totochí	1771	Veracruz (Jalapa)	1181/3/123	x	clérigo	x	no
	1775	México	Saldivar, pp. 309-310	x	x	actores	no
Tumteleche	1623	Guatemala (San Bartolomé Mazatenango)	303/54/357-363	baile de indios	comisario	indios	no
Una vieja se sentó...	1787	x	1210/se/91-94/2a num	coplas obscenas	x	militar	no
Vals	1810	San Salvador	1449/se/187-188	movimientos indecentes	burócrata	marineros	no
	1815	México	1457/9/35-36	movimientos indecentes	clérigo	personas de todos los estratos sociales y étnicos	no
	1817	México	1009/4/87-89	baile obsceno en un contexto religiosos	clérigo	asistentes a un coloquio	no
	1818	Aculco	caja 194/59/sf	movimientos indecentes	x	x	no
Vecumpé	1767	Acapulco	1460/se/254-255	x	x	mujeres	no
Viaje del arriero	1796	México	1362/14/122-133	sátira religiosa	clérigo	empleados de correos	no
Volador	1783	Tampico y Pánuco	1283/5/75-171	baile de indios	x	indios	no
Zape	1782	Oaxaca	Historia documental de México, pp. 416-417	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x
Zarabandilla	1735	México	858/se/104	sátira religiosa	x	hombre	no

Aparecen un total de 63 bailes, de los cuáles los más denunciados fueron: el jarabe gatuno, el chuchumbé, el pan de jarabe, el pan de manteca y las seguidillas.

Los bailes más longevos fueron: el chuchumbé (31 años), la bamba (29 años), temascal (27 años), seguidillas y panaderos (26 años) y pan de jarabe y catiteo (24 años).

ANEXO II

LISTA DE BAILES Y COPLAS ORDENADOS POR LUGAR

LUGAR	REFERENCIA	AÑO	NOMBRE	CAUSA DE LA PERSECUCION	DENUNCIANTE	ACUSADOS	CASTIGO
Acapulco	1460/se/254-255	1767	Pan de Manteca	movimientos indecentes	hombre	mujeres	no
			Cha	x	x	mujeres	no
			Me pica la hormiga	x	hombre	mujeres	no
			Vecumpé	x	x	mujeres	no
Acapulco, Coyuca, Atoyac	1170/21/201-202	1770	chuchumbé	estaba prohibido	comisario	pueblo	no
Aculco	caja 194/59/sf	1818	catiteo	sátira religiosa	zapatero	soldados	no
			Cristo Pacifico	movimientos indecentes	clérigo	x	no
			Jarabe dormido	movimientos indecentes	clérigo	x	no
			Vals	movimientos indecentes	x	x	no
Celaya	1178/2/24-28	1779	chuchumbé	no se practica	x	x	x
	1178/2/24-36	1779	Panaderos	mezcla de elementos sagrados y profanos	clérigo	asistentes a un baile, mujer de valladolid y cocineras	no
Cholula	1410/1/107	1803	Jarabe Gatuno	no se bailaba en pueblos de indios	x	x	x
Cuautla de Amilpas	Robles Cahero, p. 17	1804	Bamba	x	x	x	no
Cuernavaca	Saldivar, p. 349	1805	Panaderos	informa que se practicaba	x	x	no
Cutzamala	1466/se/89-90	1819	Abuelo	movimientos indecentes	clérigo	militares y gente distinguida	no
			Gallinero	movimientos indecentes	clérigo	militares y gente distinguida	no
			Sapo	movimientos indecentes	clérigo	militares y personas distinguidas	no
Guatemala (San Bartolomé Mazatenango)	303/54/357-363	1623	Tumteleche	baile de indios	comisario	indios	no
México	1009/4/87-89	1817	Vals	baile obsceno en un contexto religiosos	clérigo	asistentes a un coloquio	no
	1019/20/385-387	1767	animal	coplas obscenas	clérigo	gente de una vecindad	no
			chuchumbé	estaba prohibido	clérigo	vecinos	reconvencción
			Saranguingo	x	bachiller	vecinos	reconvencción
	1034/6/345-354	1767	chuchumbé	estaba prohibido	molendera	cocinero	reconvencción
	1065/3/13-20	1767	chuchumbé	estaba prohibido	clérigo	mujeres y soldados	reconvencción
	1162/32/382	1772	cosecha	movimientos indecentes	clérigo	actores	no
			Pan de Jarabe	movimientos indecentes	clérigo	actores	no
			Pan de Manteca	movimientos indecentes	clérigo	cómicas del coliseo	no
			temazcal	movimientos indecentes	clérigo	actores	no
	1167/16/301/303	1778	Pan de Manteca	x	español, hidalgo	asistentes a un baile	no
	1168/19/244-245	1771	Saranguingo	movimientos indecentes	mujer mulata	asistentes a tepacherías e indios	no
	1175/36/380-381	1735	catiteo	sátira religiosa	español, joven	dueño de plaza de naipes	no
	1178/1/11	1769	animal	se publica edicto	x	x	x
	1253/9/42-45	1787	Pan de Manteca	sátira religiosa	clérigo	x	no
	1289/15/194-213	1788	Mandamientos	Distorsión del dogma	clérigo	reo mulato	no
	1312/17/149-150	1796	Bergantín	mezcla de elementos sagrados y profanos y movimientos sensuales	clérigo	x	no
			Catacumbas		clérigo	x	no
			Chimizclanes		clérigo	x	no
			Fandango		clérigo	x	no
			Garbanzos		clérigo	x	no
			Lloviznita		clérigo	x	no
			Mambrú	x	clérigo	x	no
			Melorico	mezcla de elementos sagrados y profanos y movimientos sensuales	clérigo	x	no
			Pan de Manteca	mezcla de elementos sagrados y profanos	clérigo	monjas	no
			Paterita	mezcla de elementos sagrados y profanos y movimientos sensuales	clérigo	x	no
			Perejiles	mezcla de elementos sagrados y profanos y movimientos sensuales	clérigo	x	no
			Sacamandú	movimientos indecentes	clérigo	x	no
			Seguidillas	sátira religiosa y movimientos indecentes	clérigo	asistentes a misas de aguinaldo y posadas	no
			Suá	mezcla de elementos sagrados y profanos y movimientos sensuales	clérigo	x	no
	1312/6/62-69	1796	Seguidillas	sátira religiosa	x	músico	no
	1362/14/122-133	1796	Seguidillas	movimientos indecentes	clérigo	empleados de correos y un músico	no
			Viaje del arriero	sátira religiosa	clérigo	empleados de correos	no
	1362/14/127	1805	Pan Pirulo	sátira religiosa y coplas obscenas	español, empleado de correos	x	no
	1391/8/163-190	1796	Mandamientos	Distorsión del dogma	clérigo	mujer joven	penitencia
			Pan de Jarabe	mezcla de elementos sagrados y profanos	clérigo	mujer joven	penitencia
	1410/1/1-362	1802	Jarabe Gatuno	Se publica edicto	x	x	x
	1411/9/37-38	1802	Jarabe Gatuno	estaba prohibido	clérigo	músico	no
	1416/9/148	1799	Mandamientos	Distorsión del dogma	burócrata	mujer	no
	1438/10/69-74	1808	Seguidillas	coplas amoratorias	x	escritor anónimo	se investiga y se publica edicto contra obra literaria

LUGAR	REFERENCIA	AÑO	NOMBRE	CAUSA DE LA PERSECUCION	DENUNCIANTE	ACUSADOS	CASTIGO
México	1438/13bis/129-132	1808	Contra la sargenta	movimientos indecentes	hombre de posición social alta	mujero y soldados	no
	1441/18/172-173	1808	Bonete	mezcla de elementos sagrados y profanos y sátira religiosa	clérigo	x	no
	1455/8/36	1813	Cristo del desmayo	sátira religiosa	española	militares y sus esposas	no
	1457/9/35-36	1815	Vals	movimientos indecentes	clérigo	personas de todos los estratos sociales y étnicos	no
	583/2/172-173	1645	Puerto rico chiqueador	movimientos indecentes	clérigo	mujeres de la casa de recogidas	no
	858/se/104	1735	Zarabandilla	sátira religiosa	x	hombre	no
	Bandos/22/84/221	1802	Jarabe Gatuno	Se publica bando	x	x	x
	caja 194/66/sf	1817	Padre nuestro glosado	Crítica política	x	oficial y practicante de abogado	no
	Dallal, p. 127	1792	Bergantín	x	x	actores	no
			Garbanzos	x	x	actores	no
	Edictos/2/se/8	1766	chuchumbé	Se publica edicto	x	x	x
	Robles Cahero, pp. 19-21	1755	Pan de Manteca temazcal	movimientos indecentes	española	x	no
				movimientos indecentes	mujer	x	no
	Saldívar, pp. 309-310	1775	Bamba	x	x	actores	no
		cosecha	movimientos indecentes	x	actores	no	
		Totochí	x	x	actores	no	
México y Veracruz	1312/6/62-69	1796	Mandamientos	Distorsión del dogma	abogado escribano	músico español	no
Michoacán	1029-18-259-260	1789	Mambrú	coplas obscenas	hombre	x	no
Michoacán (Santiago Undameo)	1417/5/17-40	1803	Jarabe Gatuno	estaba prohibido	comisario	clérigo	no
Oaxaca	Historia documental de México, pp. 416-417	1782	lanchas	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x
			llorona	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x
			manta	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x
			Pan de Jarabe	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x
			Pan de Manteca	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x
			poblanita	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x
			rubi	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x
			temazcal	se publica edicto	x	x	x
zape	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x			
Pachuca	1297/3/16-24	1784	chuchumbé	no se practica	x	x	x
	1333/14/177	1797	chuchumbé	no se practica	x	x	x
	1377/7/389-395	1796	Padre nuestro glosado	Crítica política	clérigo	x	no
			Seguidillas	sátira religiosa	x	x	no
1377/7/396	1796	Pan de Jarabe	mezcla de elementos sagrados y profanos	clérigo	x	no	
Pachuca y Puebla	1297/3/16-17	1784	Pan de Jarabe	estaba prohibido	clérigo	personas "de carácter"	no
	1297/3/16-24	1784 y 1789	Pan de Jarabe	estaba prohibido	clérigo	x	reitera edictos anteriores
			Seguidillas	movimientos indecentes	clérigo	x	no
Pimería Baja, Tecoripa	1104/24/302-336	1776	Canto del peyote	prácticas mágicas	clérigo	indios	no
Puebla	1281/7/26	1799	Cuando	coplas obscenas en un contexto religioso	notario de la Inquisición	gente vulgar	no
	1310/8/81-82	1782	Pan de Jarabe	música profana en un contexto religiosos	x	monjas y un joven	no
		1782	Seguidillas	música profana en un contexto religiosos	x	monjas	no
	1377/7/395-396	1796	Mandamientos	Distorsión del dogma	clérigo	x	no
	1774	temazcal	estaba prohibido	español	zapatero	no	
Puebla (Ayutla-Cacahuatpec-Coatepec)	1417/se/62	1803	Juana	movimientos indecentes	clérigo	habitantes de pueblos y rancherías	no
Puebla (San Agustín Tlaxco)	1178/1/1-23	1779	Pan de Jarabe	mezcla de elementos sagrados y profanos	clérigo	asistentes a fandangos	se ordena investigar, pero no se castiga
	1178/1/12-14	1779	Panaderos	movimientos indecentes	clérigo	x	no
Querétaro	1272/9/30-33	1785	bendiciones	movimientos indecentes y uso de símbolos sagrados	español, guardia	dos mujeres y un soldado	no
	1326/1/1-36	1791	Pan de Jarabe	x	x	trabajadores de la fábrica de cigarros y un sacristán de las monjas de Sta. Clara	azotes al sacristán
San Salvador	1449/se/187-188	1810	Vals	movimientos indecentes	burócrata	marineros	no
Santiago Papasquiaro	1410/1/284	1803	Jarabe Gatuno	estaba prohibido	clérigo	x	no
Tampico y Pánuco	1283/5/75-171	1783	volador	baile de indios	x	indios	no
Tematlac	Saldívar, pp. 308-309	1752	Jarro	mezcla de elementos sagrados y profanos	x	clérigo	no
Tenancingo	1532/rivapalacio 58/sf	1694	catiteo	sátira religiosa	mestizo	niño mestizo	azotes (20)
Toluca	1426/se/86-90	1804	Mandamientos	Distorsión del dogma	x	clérigos	no
			Panaderos	excesos en un contexto religioso	x	clérigos	no
Toluca (Tenago del Valle)	1169/17/176-177	1719	Maroma	venganza	español, labrador	tendero español	no
Valladolid	1098/9/401-402	1779	Pan de Manteca	sátira religiosa	clérigo	x	no
Varios	1075/14/136-142	1766	chuchumbé	notificaciones	x	x	x

LUGAR	REFERENCIA	AÑO	NOMBRE	CAUSA DE LA PERSECUCION	DENUNCIANTE	ACUSADOS	CASTIGO
Veracruz	1052/20/292/299	1766	chuchumbé	movimientos indecentes	clérigo	mulatos y broza	se publica edicto
	1178/1/1-2	1778 - 1779	Maturranga	coplas obscenas	comisario	x	no
	1178/1/1-5	1778	Pan de Manteca	movimientos indecentes	pendonero	músico español	reconvencción
			cosecha	movimientos indecentes	hombre joven	asistentes a un baile	no
	1178/1/6	1779	Sacamandú	movimientos indecentes	x	negro	no
	1410/1/72	1807	Jarabe Gatuno	estaba prohibido	clérigo	hombre	dos rosarios
	1410/1/73	1803	Torito	movimientos indecentes	clérigo	plebeyos	no
	1410/1/95	1803	Jarabe Gatuno	no se conocía	x	x	x
	1410/1/95-96	1803	Torito	movimientos indecentes	bachiller	x	no
1410/1/96	1803	Seguidillas	x	comisario	x	no	
Veracruz (Jalapa)	1181/3/123	1771	Juégate con candelá	baile profano en contexto religioso	x	clérigos	no
			Totochí	x	clérigo	x	no
			chuchumbé	estaba prohibido	x	frailes franciscanos	no
	1410/1/328	1803	Jarabe Gatuno	estaba prohibido	clérigo	empleados de una hacienda	reconvencción
	1410/1/69	1804	Jarabe Gatuno	estaba prohibido	mujer	x	no
	1410/1/70	1806	Jarabe Gatuno	estaba prohibido	vecinos	x	no
	1410/1/71	1807	Jarabe Gatuno	estaba prohibido	vecinas de varios parajes	x	no
Veracruz (Medellín)	1126/9/40-65	1781	Pan de Manteca	x	comisario	x	no
Veracruz (Orizaba)	1410/1/74	1806	Jarabe Gatuno	estaba prohibido	hombre	militar	no
Veracruz (Tlacotalpan)	1410/1/155	1803	Caña o cañita	uso de palabras sagradas	clérigo	españoles	no
x	Vicente T. Mendoza, p. 72	1805	Jarabe Gatuno	se refieren coplas	x	x	x
x	1399/4/129	1800	Mambrú	constata su presencia	x	x	x
x	caja 194/se/sf	1817	Olé, sorongo y boleras	movimientos indecentes	teniente de caballería	actores	no
x	1210/se/91-94/2a num	1787	Una vieja se sentó...	coplas obscenas	x	militar	no
Yecapixtla y Atoyac	1410/1/179 y 216	1803	Jarabe Gatuno	no se bailaba en pueblos de indios	x	x	x
Zacatecas	1129/3/1-99	1795	Mambrú	sátira política	x	tesorero de las cajas reales	no

Los lugares en donde más denuncias de bailes se presentaron son: México, Veracruz, Puebla y Pachuca, que son al mismo tiempo las zonas de mayor actividad económica en la Nueva España.

ANEXO III

LISTA DE BAILES Y COPLAS ORDENADOS POR AÑO

AÑO	REFERENCIA	NOMBRE	LUGAR	CAUSA DE LA PERSECUCION	DENUNCIANTE	ACUSADOS	CASTIGO
1623	303/54/357-363	Tumteleche	Guatemala (San Bartolomé Mazatenango)	baile de indios	comisario	indios	no
1645	583/2/172-173	Puerto rico chiqueador	México	movimientos indecentes	clérigo	mujeres de la casa de recogidas	no
1694	1532/rivapalacio 58/sf	catiteo	Tenancingo	sátira religiosa	mestizo	niño mestizo	azotes (20)
1719	1169/17/176-177	Maroma	Toluca (Tenago del Valle)	venganza	español, labrador	tendero español	no
1735	1175/36/380-381	catiteo	México	sátira religiosa	español, joven	dueño de plaza de naipes	no
	858/se/104	Zarabandilla	México	sátira religiosa	x	hombre	no
1752	Saldívar, pp. 308-309	Jarro	Tematlac	mezcla de elementos sagrados y profanos	x	clérigo	no
1755	Robles Cahero, pp. 19-21	Pan de Manteca	México	movimientos indecentes	española	x	no
		temazcal	México	movimientos indecentes	mujer	x	no
1766	1052/20/292/299	chuchumbé	Veracruz	movimientos indecentes	clérigo	mulatos y broza	se publica edicto
	1075/14/136-142	chuchumbé	Varios	notificaciones	x	x	x
	Edictos/2/se/8	chuchumbé	México	Se publica edicto	x	x	x
		animal	México	coplas obscenas	clérigo	gente de una vecindad	no
1767	1019/20/385-387	chuchumbé	México	estaba prohibido	clérigo	vecinos	reconvencción
		Saranguingo	México	x	bachiller	vecinos	reconvencción
		chuchumbé	México	estaba prohibido	molendera	cocinero	reconvencción
	1034/6/345-354	chuchumbé	México	estaba prohibido	clérigo	mujeres y soldados	reconvencción
	1065/3/13-20	chuchumbé	México	estaba prohibido	clérigo	mujeres y soldados	reconvencción
	1460/se/254-255	Pan de Manteca	Acapulco	movimientos indecentes	hombre	mujeres	no
		Cha	Acapulco	x	x	mujeres	no
		Me pica la hormiga	Acapulco	x	hombre	mujeres	no
Vecumpé		Acapulco	x	x	mujeres	no	
1768	1178/1/5	cosecha	Veracruz	movimientos indecentes	hombre joven	asistentes a un baile	no
1769	1178/1/11	animal	México	se publica edicto	x	x	x
1770	1170/21/201-202	chuchumbé	Acapulco, Coyuca, Atoyac	estaba prohibido	comisario	pueblo	no
1771	1168/19/244-245	Saranguingo	México	movimientos indecentes	mujer mulata	asistentes a tepacherías e indios	no
	1181/3/123	Juégate con candela	Veracruz (Jalapa)	baile profano en contexto religioso	x	clérigos	no
		Totochí	Veracruz (Jalapa)	x	clérigo	x	no
		chuchumbé	Veracruz (Jalapa)	estaba prohibido	x	frailes franciscanos	no
1772	1162/32/382	cosecha	México	movimientos indecentes	clérigo	actores	no
		Pan de Jarabe	México	movimientos indecentes	clérigo	actores	no
		Pan de Manteca	México	movimientos indecentes	clérigo	cómicas del coliseo	no
		temazcal	México	movimientos indecentes	clérigo	actores	no
1774		temazcal	Puebla	estaba prohibido	español	zapatero	no
1775	Saldívar, pp. 309-310	Bamba	México	x	x	actores	no
		cosecha	México	movimientos indecentes	x	actores	no
		Totochí	México	x	x	actores	no
1776	1104/24/302-336	Canto del peyote	Pimería Baja, Tecoripa	prácticas mágicas	clérigo	indios	no
1778	1167/16/301/303	Pan de Manteca	México	x	español, hidalgo	asistentes a un baile	no
1778 - 1779	1178/1/1-5	Pan de Manteca	Veracruz	movimientos indecentes	pendonero	músico español	reconvencción
1778 - 1779	1178/1/1-2	Maturranga	Veracruz	coplas obscenas	comisario	x	no
1779	1098/9/401-402	Pan de Manteca	Valladolid	sátira religiosa	clérigo	x	no
	1178/1/12-14	Panaderos	Puebla (San Agustín Tlaxco)	movimientos indecentes	clérigo	x	no
	1178/1/1-23	Pan de Jarabe	Puebla (San Agustín Tlaxco)	mezcla de elementos sagrados y profanos	clérigo	asistentes a fandangos	se ordena investigar, pero no se castiga
	1178/1/6	Sacamandú	Veracruz	movimientos indecentes	x	negro	no
	1178/2/24-28	chuchumbé	Celaya	no se practica	x	x	x
	1178/2/24-36	Panaderos	Celaya	mezcla de elementos sagrados y profanos	clérigo	asistentes a un baile, mujer de valladolid y cocineras	no
1781	1126/9/40-65	Pan de Manteca	Veracruz (Medellín)	x	comisario	x	no
1782	1310/8/81-82	Pan de Jarabe	Puebla	música profana en un contexto religiosos	x	monjas y un joven	no
		Seguidillas	Puebla	musica profana en un contexto religioso	x	monjas	no
		lanchas	Oaxaca	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x
	llorona	Oaxaca	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x	
	manta	Oaxaca	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x	
	Pan de Jarabe	Oaxaca	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x	
	Pan de Manteca	Oaxaca	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x	
	poblanita	Oaxaca	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x	
	rubí	Oaxaca	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x	
	temazcal	Oaxaca	se publica edicto	x	x	x	
zape	Oaxaca	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x		
1783	1283/5/75-171	volador	Tampico y Pánuco	baile de indios	x	indios	no

AÑO	REFERENCIA	NOMBRE	LUGAR	CAUSA DE LA PERSECUCION	DENUNCIANTE	ACUSADOS	CASTIGO
1784	1297/3/16-24	chuchumbé	Pachuca	no se practica	x	x	x
	1297/3/16-17	Pan de Jarabe	Pachuca y Puebla	estaba prohibido	clérigo	personas "de carácter"	no
1784 y 1789	1297/3/16-24	Pan de Jarabe	Pachuca y Puebla	estaba prohibido	clérigo	x	reitera edictos anteriores
1784 y 1789	1297/3/16-24	Seguidillas	Pachuca y Puebla	movimientos indecentes	clérigo	x	no
1785	1272/9/30-33	bendiciones	Querétaro	movimientos indecentes y uso de símbolos sagrados	español, guardia	dos mujeres y un soldado	no
1787	1210/se/91-94/2a num	Una vieja se sentó...	x	coplas obscenas	x	militar	no
	1253/9/42-45	Pan de Manteca	México	sátira religiosa	clérigo	x	no
1788	1289/15/194-213	Mandamientos	México	Distorsión del dogma	clérigo	reo mulato	no
1789	1029-18-259-260	Mambrú	Michoacán	coplas obscenas	hombre	x	no
1791	1326/1/1-36	Pan de Jarabe	Querétaro	x	x	trabajadores de fábrica de cigarrillos y un sacristán	azotes al sacristán
1792	Dallal, p. 127	Bergantín	México	x	x	actores	no
		Garbanzos	México	x	x	actores	no
1795	1129/3/1-99	Mambrú	Zacatecas	sátira política	x	tesorero de las cajas reales	no
1796	1312/17/149-150	Bergantín	México	Mezcla de elementos sagrados y profanos y movimientos sensuales	clérigo	x	no
		Catacumbas	México		clérigo	x	no
		Chimiclanes	México		clérigo	x	no
		Fandango	México		clérigo	x	no
		Garbanzos	México		clérigo	x	no
		Lloviznita	México		clérigo	x	no
		Melorico	México	movimientos indecentes	clérigo	x	no
		Pan de Manteca	México	mezcla de elementos sagrados y profanos	clérigo	monjas	no
		Paterita	México	mezcla de elementos sagrados y profanos	clérigo	x	no
		Perejiles	México	movimientos sensuales	clérigo	x	no
	Seguidillas	México	sátira religiosa y movimientos indecentes	clérigo	asistentes a misas de aguinaldo y posadas	no	
	Suá	México	mezcla de elementos sagrados y profanos y movimientos sensuales	clérigo	x	no	
	1312/17/150	Mambrú	México	x	clérigo	x	no
	1312/6/62-69	Mandamientos	México y Veracruz	movimientos indecentes	clérigo	x	no
		Seguidillas	México	Distorsión del dogma	abogado escribano	músico español	no
	1362/14/122-133	Seguidillas	México	sátira religiosa	x	músico	no
		Viaje del arriero	México	movimientos indecentes	clérigo	empleados de correos y un músico	no
	1377/7/389-395	Padre nuestro glosado	Pachuca	sátira religiosa	clérigo	empleados de correos	no
	1377/7/389-436	Seguidillas	Pachuca	crítica política	clérigo	x	no
	1377/7/395-396	Mandamientos	Puebla	sátira religiosa	x	x	no
1377/7/396	Mandamientos	Puebla	Distorsión del dogma	clérigo	x	no	
1391/8/163-190	1377/7/396	Pan de Jarabe	Pachuca	mezcla de elementos sagrados y profanos	clérigo	x	no
	Mandamientos	México	Distorsión del dogma	clérigo	mujer joven	penitencia	
Pan de Jarabe	México	mezcla de elementos sagrados y profanos	clérigo	mujer joven	penitencia		
1797	1333/14/177	chuchumbé	Pachuca	no se practica	x	x	x
1799	1281/7/26	Cuando	Puebla	coplas obscenas en un contexto religioso	notario de la Inquisición	gente vulgar	no
	1416/9/148	Mandamientos	México	Distorsión del dogma	burócrata	mujer	no
1800	1399/4/129	Mambrú	x	constata su presencia	x	x	x
1802	1410/1/1-362	Jarabe Gatuno	México	Se publica edicto	x	x	x
	1411/9/37-38	Jarabe Gatuno	México	estaba prohibido	clérigo	músico	no
	Bandos/22/84/221	Jarabe Gatuno	México	Se publica bando	x	x	x
1803	1410/1/107	Jarabe Gatuno	Cholula	no se bailaba en pueblos de indios	x	x	x
	1410/1/155	Caña o cañita	Veracruz (Tlacotalpan)	uso de palabras sagradas	clérigo	españoles	no
	1410/1/179 y 216	Jarabe Gatuno	Yecapixtla y Atoyac	no se bailaba en pueblos de indios	x	x	x
	1410/1/284	Jarabe Gatuno	Santiago Papasquiaro	estaba prohibido	clérigo	x	no
	1410/1/328	Jarabe Gatuno	Veracruz (Jalapa)	estaba prohibido	clérigo	empleados de una hacienda	reconvenión
	1410/1/73	Torito	Veracruz	movimientos indecentes	clérigo	plebeyos	no
	1410/1/95	Jarabe Gatuno	Veracruz	no se conocía	x	x	x
	1410/1/95-96	Torito	Veracruz	movimientos indecentes	bachiller	x	no
	1410/1/96	Seguidillas	Veracruz	x	comisario	x	no
	1417/5/17-40	Jarabe Gatuno	Michoacán (Santiago Undameo)	estaba prohibido	comisario	clérigo	no
1417/se/62	Juana	Puebla (Ayutla-Cacahuatpec-Coatepec)	movimientos indecentes	clérigo	habitantes de pueblos y rancherías	no	

AÑO	REFERENCIA	NOMBRE	LUGAR	CAUSA DE LA PERSECUCION	DENUNCIANTE	ACUSADOS	CASTIGO
1804	1410/1/69	Jarabe Gatuno	Veracruz (Jalapa)	estaba prohibido	mujer	x	no
	1426/se/86-90	Mandamientos	Toluca	Distorsión del dogma	x	clérigos	no
		Panaderos	Toluca	excesos en un contexto religioso	x	clérigos	no
	Robles Cahero, p. 17	Bamba	Cuautla de Amilpas	x	x	x	no
1805	1362/14/127	Pan Pirulo	México	sátira religiosa y coplas obscenas	español, empleado de correos	x	no
	Mendoza, p. 72	Jarabe Gatuno	x	se refieren coplas	x	x	x
	Saldívar, p. 349	Panaderos	Cuernavaca	informa que se practicaba	x	x	no
1806	1410/1/74	Jarabe Gatuno	Veracruz (Orizaba)	estaba prohibido	hombre	militar	no
	1410/1/70	Jarabe Gatuno	Veracruz (Jalapa)	estaba prohibido	vecinos	x	no
1807	1410/1/72	Jarabe Gatuno	Veracruz	estaba prohibido	clérigo	hombre	dos rosarios
	1410/1/71	Jarabe Gatuno	Veracruz (Jalapa)	estaba prohibido	vecinas de varios parajes	x	no
1808	1438/10/69-74	Seguidillas	México	coplas amatorias	x	escritor anónimo	se ordena investigar y se publica edicto contra obra literaria
	1438/13bis/129-132	Contra la sargenta	México	movimientos indecentes	hombre de posición social alta	mujero y soldados	no
	1441/18/172-173	Bonete	México	mezcla de elementos sagrados y profanos y sátira religiosa	clérigo	x	no
1810	1449/se/187-188	Vals	San Salvador	movimientos indecentes	burócrata	marineros	no
1813	1455/8/36	Cristo del desmayo	México	sátira religiosa	española	militares y sus esposas	no
1815	1457/9/35-36	Vals	México	movimientos indecentes	clérigo	personas de todos los estratos sociales y étnicos	no
1817	caja 194/se/sf	Olé, sorongo y boleras	x	movimientos indecentes	teniente de caballería	actores	no
	caja 194/66/sf	Padre nuestro glosado	México	Crítica política	x	oficial y practicante de abogado	no
	1009/4/87-89	Vals	México	baile obsceno en un contexto religiosos	clérigo	asistentes a un coloquio	no
1818	caja 194/59/sf	catiteo	Aculco	sátira religiosa	zapatero	soldados	no
		Cristo Pacifico	Aculco	movimientos indecentes	clérigo	x	no
		Jarabe dormido	Aculco	movimientos indecentes	clérigo	x	no
		Vals	Aculco	movimientos indecentes	x	x	no
1819	1466/se/89-90	Abuelo	Cutzamala	movimientos indecentes	clérigo	militares y gente distinguida	no
		Gallinero	Cutzamala	movimientos indecentes	clérigo	militares y gente distinguida	no
		Sapo	Cutzamala	movimientos indecentes	clérigo	militares y personas distinguidas	no

La mayor cantidad de procesos se presentaron en la segunda mitad del siglo XVII y en las dos primeras décadas del siglo XIX. 1803 y 1799 son los años más prolíficos en documentación. De todos los casos presentados, sólo a 15 se les dio seguimiento y sólo en 11 de ellos se ordenó algún castigo, de entre los cuáles: 6 fueron regaños o amonestaciones, en 2 se ordenaron azotes, en 2 se castiga con la penitencia que el confesor determine y en otro más se ordena rezar dos rosarios.

FUENTES CONSULTADAS

FUENTES DOCUMENTALES

Archivo General de la Nación:

▪ Ramo Bandos	Volumen	22	Expediente	84	Foja	221
▪ Ramo Edictos	Volumen	2	Expediente	s/e	Foja	8
▪ Ramo Inquisición	Volumen	113	Expediente	s/e	Fojas	9-10
▪ Ramo Inquisición	Volumen	303	Expediente	54	Fojas	357-363
▪ Ramo Inquisición	Volumen	583	Expediente	2	Fojas	172-173
▪ Ramo Inquisición	Volumen	858	Expediente	s/e	Foja	104
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1009	Expediente	4	Fojas	87-89
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1019	Expediente	20	Fojas	385-387
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1029	Expediente	18	Fojas	259-260
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1034	Expediente	6	Fojas	345-354
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1052	Expediente	20	Fojas	292-299
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1065	Expediente	3	Fojas	13-20
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1075	Expediente	14	Fojas	136-142
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1098	Expediente	9	Fojas	401-402
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1104	Expediente	24	Fojas	302-336
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1126	Expediente	9	Fojas	40-65
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1129	Expediente	3	Fojas	1-99
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1162	Expediente	32	Foja	382
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1167	Expediente	16	Fojas	301-303
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1168	Expediente	19	Fojas	244-245
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1169	Expediente	17	Fojas	176-177
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1170	Expediente	21	Fojas	201-202
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1175	Expediente	36	Fojas	380-381
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1178	Expediente	1-2	Fojas	1-36
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1181	Expediente	3	Foja	123
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1210	Expediente	s/e	Fojas	91-94
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1253	Expediente	9	Fojas	42-45
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1272	Expediente	9	Fojas	30-33
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1281	Expediente	7	Foja	26
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1283	Expediente	5	Fojas	75-171
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1289	Expediente	15	Fojas	194-213
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1297	Expediente	3	Fojas	16-24
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1310	Expediente	8	Fojas	81-82
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1312	Expediente	6 y 17	Fojas	62-69 y 149-150
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1326	Expediente	1	Fojas	1-36
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1333	Expediente	14	Foja	177
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1362	Expediente	14	Fojas	122-133
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1377	Expediente	7	Fojas	389-436
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1391	Expediente	8	Fojas	163-190
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1399	Expediente	4	Foja	129
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1410	Expediente	1	Fojas	1-362
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1411	Expediente	9	Fojas	37-38
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1416	Expediente	9	Foja	148
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1417	Expediente	5	Fojas	17-40 y 62
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1419	Expediente	s/n	Fojas	191 y 307
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1426	Expediente	s/e	Fojas	86-90
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1438	Expediente	10 y 13bis	Fojas	69-74 y 129-132
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1441	Expediente	18	Fojas	172-173
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1449	Expediente	s/n	Fojas	187-188

▪ Ramo Inquisición	Volumen	1455	Expediente	8	Foja	36
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1457	Expediente	9	Fojas	35-36
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1460	Expediente	s/n	Fojas	254-255
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1466	Expediente	s/n	Fojas	89-90
▪ Ramo Inquisición	Volumen	1532	Expediente	Rivapalacio 58	Foja	s/f
▪ Ramo Inquisición	Caja	194	Expediente	59 y 66	Foja	s/f

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

- AGUIRRE Beltrán, Gonzalo, “Baile de Negros” en *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXV, núm. 2, octubre de 1970, pp. 2-5
- AGUIRRE Tinoco, Humberto, “El chuchumbé: sal y pimienta con más de doscientos años” en *Dictamen. Suplemento El Correo*, Veracruz, 2 de noviembre de 1980.

Sones de la tierra y cantares jarochos, Jalapa, Instituto Veracruzano de Cultura-Casa de Cultura de Tlacotalpan, 1991.
- ALBERRO, Solange, *Inquisición y sociedad en México 1571-1700*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, 622 pp.
- BARROS, Carlos, “Historia de las mentalidades, historia social” en *Estudios Históricos. Anuario de la Maestría en Historia de la Universidad Autónoma Metropolitana*, México, No. 2, 1994, pp. 31-69.

“Historia de las mentalidades: posibilidades actuales” en *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, No. 27, sep.-dic., 1993, pp. 185-210.

“La historia que viene” en *Historia a debate*, t. 1, Santiago de Compostela, Editorial Historia a debate, 1995, pp. 95-117.
- BAUDOT, Georges y María Águeda Méndez, *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes. Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México*, Prólogo de Elías Trabulse, México, Siglo XXI editores, 1997, 282 pp. (Lingüística y Teoría Literaria).
- CARPENTIER, Alejo, *La Música en Cuba*, México, FCE, 1972, pp. 66-69
- CORTES, Hernán, *Cartas de Relación*, México, Editorial Porrúa, 1983, 331 pp. (Sepan Cuantos..., No. 7).

- DALLAL, Alberto, *La danza en México. Segunda parte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989, 360 pp. (Estudios y Fuentes del Arte en México, LIX).
 - *Del dicho al hecho... Transgresiones y pautas culturales en la Nueva España. Seminario de Historia de las Mentalidades*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999, 184 pp. (Serie Historia)
 - *El Nuevo Testamento. Según el texto original griego*, tr. Juan Straubinger, México, s/e, 1969, 400 pp.
 - *Enciclopedia Microsoft Encarta*, Washington, Microsoft Corporation, 2001.
 - *Enciclopedia Universal Sopena. Diccionario Ilustrado de la Lengua Española*, 10 vols., Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1980. FERNÁNDEZ, Ángel, "Las coplas del Chuchumbé" en *La Tarántula*, Jalapa, año 1, No. 3, diciembre 1990.
 - GONZÁLEZ Casanova, Pablo, *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*, 2ª edición, México, Secretaría de Educación Pública, 1986, 174 pp.
 - "La sátira popular de la Inquisición" en *Cultura, ideas y mentalidades*, El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos, 1992, 262 pp. (Lecturas de Historia Mexicana, No. 6).
 - LE GOFF, Jacques, "La nueva historia" en *La Nueva Historia*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1994, pp. 263-294. (Col. Diccionarios del Saber Moderno).
 - LÓPEZ Cantos, Ángel, *Juegos, fiestas y diversiones en la América Española*. Madrid, Editorial Mapfre, 1992, 332 pp.
 - MARTÍ, Samuel. "Música Colonial Profana" en *Cuadernos Americanos*, primer bimestre, 1970, pp. 99-109.
 - MÉNDEZ, María Águeda, "La metamorfosis erótica del Mambrú en el XVIII novohispano" en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Roig*, México, El Colegio de México, 1992, pp. 391-400 (Serie Estudios de Lingüística y literatura, XX).
 - MENDOZA, Vicente, "La danza colonial" en *Artes de México*, No. 8 y 9, mayo-junio, (tercer bimestre, 1955).
- Panorama de la Música Tradicional de México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956, 258 pp. (Estudios y fuentes del arte en México, VII).
- MOMPRADÉ, Electra y Tonatiuh Gutiérrez. *Historia General del Arte Mexicano. Danza y Bailes Populares*. México, Editorial Hermes, 1976, 239 pp.

- MURIEL, Josefina, *Hospitales de la Nueva España*, tomo II, México, Editorial Jus, 1960.
- QUEZADA, Noemí, “Bailes prohibidos por la Inquisición” en *Los procesos de cambio*, Vol. I. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Sociedad Mexicana de Antropología/ XV mesa redonda, 1977 pp. 91-98. 4º bimestre.
- RAMOS Smith, Maya, *La danza en México durante la época colonial*. México, Alianza Editorial-Consejo nacional para la Cultura y las Artes, 1990, 212 pp. (Serie Los Noventa).

“Que esta canalla se abstenga de estos bailes: una mirada a las danzas populares de los siglos XVI y XVII” en *Boletín del Archivo General de la Nación*, publicación trimestral, México D.F., Archivo General de la Nación, abril-junio de 2005, pp. 133-161

- ROBLES Cahero, José Antonio, “Cantar, bailar y tañer: nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España” en *Boletín del Archivo General de la Nación*, 6ª. época, núm. 8, abril-junio de 2005, pp. 42-76

Inquisición y bailes populares en la Nueva España Ilustrada: erotismo y cultura popular en el siglo XVIII. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989, 198 pp.

“La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVIII” en *La memoria y el olvido, Segundo simposio de Historia de las Mentalidades*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985, pp. 165-177.

- SALDÍVAR, Gabriel, *Historia de la Música en México. Épocas precortesiana y colonial*, México, Secretaría de Educación pública-Editorial Gernika, 1987, 380 pp.
- SÁNCHEZ Fernández, José Roberto. *Bailes y Sones deshonestos en la Nueva España*, Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, 1998, 82 pp. (Cuadernos de Cultura Popular).
- SANTOS Ruiz, Ana Eloísa, *Los sones de la tierra en la Nueva España del siglo XVIII*, Tesis de Licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 2003, 165 pp.
- SCOTT, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, Tr. Jorge Aguilar Mora, México, Ediciones Era, 2004, 314 pp. (Colección Problemas de México).

- ULLOA, Augusto, y otros, *Diccionario enciclopédico de la Lengua Española con todas las voces, refranes y locuciones usadas en España y las Américas Españolas*, 2 vols., Madrid, Imprenta y librería de Gaspar Roig, 1853.
- VENTURA Beleña, Eusebio, *Recopilación sumaria de todos los autos acordados de la Real Audiencia y Sala del Crimen de esta Nueva España*, vol. I, México, UNAM-IIJ, 1981.
- VIQUEIRA Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o Reprimidos? Diversiones Públicas y Vida Social en la Ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 302 pp. (Sección de Obras de Historia).
- WILLIAMS García, Roberto y Francisco Sardiñas Salgado, *Dos ensayos sobre la ciudad de Veracruz*, Veracruz, Gobierno del Estado de Veracruz-Instituto Veracruzano de Cultura, 1993.