

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE

MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

La Petenera en México:
Hacia un Sistema de Transformaciones

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

MAESTRÍA EN MÚSICA-ETNOMUSICOLOGÍA

P R E S E N T A

L É N I C A R E Y E S Z Ú Ñ I G A

DIRECTOR DE TESIS: DR. GONZALO CAMACHO DÍAZ

ENM
UNAM

MEXICO, D.F. 2011

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

Dedicatoria

A José Miguel, mi compañero de vida, por compartir esta pasión por las peteneras que nos ha unido, por el amor profundo que nos tenemos.

A mi querida hermana Emilia, por nuestras vivencias, las risas y llanto que hemos compartido y por el amor que está entre nosotras.

A Lizette y Gonzalo, por su gran cariño, por las reflexiones, alegrías y sueños compartidos, por ser parte de mi vida.

A los músicos de México, que mantienen viva a la petenera.

A las peteneras, por existir.

Agradecimientos

A mi tutor Dr. Gonzalo Camacho, por su sabiduría, su generosidad, paciencia y confianza que depositó en mí para ayudarme a construir este trabajo. Por enseñarme que la transmisión de conocimientos y la amistad pueden ir de la mano.

Al Mtro. José Miguel Hernández Jaramillo, por todo lo vivido durante el desarrollo de este trabajo y por su generosidad al compartir todos sus conocimientos y reflexiones como experto en peteneras y música preflamenca. Por hacer mi sueño realidad al hacer posible la automatización de ciertos procesos del análisis

A mis sinodales, la Mtra. Lizette Amalia Alegre González, Dr. Felipe Orduña Bustamante, Dr. Mario Stern Feitler y al Mtro. Álvaro de Jesús Alcántara López, por sus valiosísimos comentarios que enriquecieron mi trabajo. Sin su disposición y lectura cautelosa, este trabajo no hubiera madurado como lo hizo.

A mi hermana, Luisa Emilia Reyes, por su escucha y por sus comentarios sobre mis reflexiones durante todo el proceso.

A Lidia Romero, por ayudarme a que este proceso haya podido concluir.

A José Ángel Gutiérrez por compartir desinteresadamente sus conocimientos como músico jarocho.

A la Coordinación de Estudios de Posgrado, especialmente por su apoyo con el Programa de Becas para Estudios del Posgrado en la UNAM, con el cual pude estudiar mi maestría y hacer mi estancia de investigación en España.

A la UNAM, a la Escuela Nacional de Música, mi casa de estudios, por darme la posibilidad de continuar mi formación académica en estos tiempos tan difíciles en nuestro país. Me siento honrada y muy agradecida de formar parte de esta comunidad universitaria.

A todas las personas que, de una u otra forma, me dieron su apoyo, amistad y cariño para que esta tesis pudiera llevarse a cabo.

Índice

1. INTRODUCCIÓN 1

1.1. ANTECEDENTES 1
1.2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 5
1.3. HIPÓTESIS 8
1.4. OBJETIVOS 9
1.5. JUSTIFICACIÓN 9
1.6. MARCO TEÓRICO 10
1.7. METODOLOGÍA 13
1.8. RECURSOS DE INVESTIGACIÓN 14
1.9. EL ANÁLISIS PARADIGMÁTICO 17
1.10. METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS PARADIGMÁTICO 19
1.11. SOFTWARE PROPUESTO PARA EL ANÁLISIS PARADIGMÁTICO MUSICAL 22
Lectura y segmentación 24
Agrupación de segmentos 25
Análisis paradigmático 25
1.12. GUÍA DE LECTURA 29

2. UN PASEO HISTÓRICO DE LA PETENERA DEL SIGLO XIX 31

2.1. CRONOLOGÍA DE LA PETENERA EN MÉXICO 31
2.1.1. Referencias con fecha específica 32
Año 1823 32
Año 1824 33
Año 1826 34
Año 1827 35
Año 1828 38
Año 1831 40
Año 1834 42
Año 1840 43
Año 1844 49
Año 1846 50
Año 1850 50
Año 1856 53
Año 1862 53
Año 1863 56
Año 1864 57
Año 1871 59
Año 1874 59

Año 1877 60
Año 1878 60
Año 1880 62
Año 1882 62
Año 1883 63
Año 1884 63
Año 1885 65
Año 1886 68
Año 1890 70
Año 1891 72
Año 1892 73
Año 1893 75
Año 1894 75
Año 1895 76
Año 1896 77
Año 1897 78
Año 1898 81
2.1.2. Menciones de la petenera del siglo XIX sin fecha específica 81
La petenera y las *chinas* 82
Un Paseo en la Viga 83
2.2. CARACTERÍSTICAS DE LA PETENERAS PREFLAMENCAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XIX ... 86
2.2.1. La petenera preflamenca 86
2.3. CONSIDERACIONES FINALES 90

3. ANÁLISIS MUSICAL DE LAS PETENERAS DEL SIGLO XIX 95

3.1. METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS PARADIGMÁTICO APLICADO A LA PETENERA 95
3.1.1. Presentación de resultados 98
Transcripción 98
Segmentación 99
Estructura armónica y literaria 100
Paradigmas 100
3.2. CORPUS MUSICAL DEL ANÁLISIS PARADIGMÁTICO 101
3.3. ANÁLISIS COMPARATIVO DE PETENERAS DEL GRUPO A (HIC1) 102
3.3.1. Análisis literario 103
3.3.2. Análisis armónico 103
3.3.3. Análisis melódico 104
Segmentación 104
Paradigmas 105
3.3.4. Consideraciones sobre la comparativa HIC1 110
3.4. ANÁLISIS COMPARATIVO DE PETENERAS DEL GRUPO B. PETENERAS MEXICANAS PREFLAMENCAS (HIC2) 112
3.4.1. Análisis literario 113
3.4.2. Análisis armónico 113

3.4.3. Análisis melódico ... 115

Segmentación ... 115
Paradigmas ... 115

3.5. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA PETENERA MEXICANA DEL SIGLO XIX CON LA PETENERA PREFLAMENCA ESPAÑOLA ... 121

3.5.1. La petenera preflamenca ... 122

3.5.2. Comparativa de Paradigmas ... 122

Comparación 1ª ... 123
Comparativa 2ª ... 124
Comparativa 3ª ... 126
Comparativa 4ª ... 127
Comparativa 5ª ... 128
Comparativa 6ª ... 129

3.6. ANÁLISIS DE LA LÍRICA DE LAS PETENERAS DEL SIGLO XIX ... 130

3.6.1. Procedimiento ... 130

3.6.2. Análisis por estrofa ... 131

3.6.3. Análisis por estribillo ... 132

3.6.4. Análisis por verso puente ... 132

3.7. COMENTARIOS FINALES ... 132

4. UN PASEO HISTÓRICO DE LA PETENERA DEL SIGLO XX ... 135

4.1. CRONOLOGÍA DE LA PETENERA EN EL SIGLO XX EN MÉXICO ... 136

4.1.1. Referencias con fecha específica ... 136

Año 1900 ... 136
Año 1901 ... 138
Año 1902 ... 138
Año 1905 ... 139
Año 1906 ... 140
Año 1907 ... 141
Año 1908 ... 142
Año 1909 ... 144
Año 1910 ... 145
Año 1911 ... 146
Año 1912 ... 147
Año 1914 ... 148
Año 1915 ... 149
Año 1917 ... 152
Año 1921 ... 153
Año 1923 ... 154
Año 1924 ... 154
Año 1926 ... 155
Año 1930 ... 157
Año 1932 ... 158
Año 1933 ... 158

Año 1934 159
Año 1937 159
Año 1938 164
Año 1939 165
Año 1940 165
Año 1941 166
Año 1942 167
Año 1944 167
Año 1945 168
Año 1947 170
Año 1948 175
Año 1949 180
Año 1950 180
Año 1954 181
Año 1955 181
Año 1960 182
4.1.2. Referencias sin fecha precisa 182
4.2. CARACTERIZACIÓN DE LAS PETENERAS REGIONALES MEXICANAS 183
4.2.1. Petenera huasteca 184
4.2.2. Petenera jarocha 186
4.2.3. Peteneras de Oaxaca 193
Región Mixteca 194
Costa Chica 195
Peteneras del Istmo 195
Peteneras de los Valles Centrales 200
4.2.4. Peteneras de Guerrero 200
4.3. CONSIDERACIONES FINALES 203

5. ANÁLISIS MUSICAL DE LAS PETENERAS DEL SIGLO XX 207

5.1. METODOLOGÍA 207
5.2. CORPUS MUSICAL DEL ANÁLISIS PARADIGMÁTICO 207
5.3. PETENERAS HISTÓRICAS DE PRINCIPIOS DE SIGLO XX 209
5.4. PETENERAS HUASTECAS 210
5.4.1. Análisis armónico 211
5.4.2. Análisis melódico 214
Paradigmas Tipo I (HUC1) 214
Paradigmas Tipo II (HUC2) 218
Paradigmas Tipo III (HUC3) 222
5.4.3. Análisis literario 229
5.4.4. Análisis de la lírica de las peteneras huastecas 229
Análisis por estrofa 229
Análisis por estribillo 231
Análisis por verso *puente* 232

5.5. PETENERAS JAROCHAS 232
5.5.1. Análisis armónico 232
5.5.2. Análisis melódico 234
Paradigmas Tipo I (VEC1) 234
Paradigmas Tipo II (VEC2) 246
5.5.3. Análisis literario 254
5.5.4. Análisis de la lírica de las peteneras jarochas 255
Análisis por estrofa 255
Análisis por estribillo 255
Análisis por verso puente 256
5.6. PETENERAS ISTMEÑAS 257
5.6.1. Análisis Armónico 257
5.6.2. Análisis melódico 258
Paradigmas 258
5.6.3. Análisis literario 268
5.6.4. Análisis de la lírica de las peteneras istmeñas 268
Análisis por estrofa 268
Análisis por estribillo 269
Análisis por verso puente 269
5.7. PETENERAS TIXTLECAS 270
5.7.1. Análisis armónico 270
5.7.2. Análisis melódico 271
Paradigmas 271
5.7.3. Análisis literario 278
5.7.4. Análisis de la lírica de las peteneras de Tixtla 278
Análisis por estrofa 278
Análisis por estribillo 278
Análisis por verso puente 279
5.8. PETENERAS DE ARTESA 279
5.8.1. AR01. La Petenera (Primitivo Efrén Mayrén Santos, 2003) 279
Transcripción 280
Segmentación 282
Paradigmas 282
5.8.2. Análisis de la lírica de la petenera de artesa 285
Análisis por estrofa 285
Análisis por estribillo 285
Análisis por verso puente 286
5.8.3. Similitud con la Malagueña Curreña 286
5.9. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS PETENERAS DEL SIGLO XIX Y XX 287
5.9.1. Análisis musical 288
5.9.2. Análisis de la lírica de peteneras del siglo XIX y XX 294

Análisis por estrofa 294
Análisis por estribillo 297
Análisis por verso *puente* 299
5.9.3. Consideraciones finales *302*

6. A MODO DE CONCLUSIÓN 303

BIBLIOGRAFÍA 311

HEMEROGRAFÍA 321

REFERENCIAS DIGITALES 329

EJEMPLOS SONOROS 331

ANEXOS 335

ANEXO I. ANÁLISIS MUSICAL DE LAS PETENERAS DEL SIGLO XIX. 337

6.1. ANÁLISIS DE OBRAS DEL GRUPO A: 337
6.1.1. HI01. La Petenera (Carl Sartorius, 1827) *337*
Transcripción 337
Segmentación 338
Estructura armónica y literaria 339
Paradigmas 340
6.1.2. HI02. La Petenera (F.M. Böhme, 183?) *341*
Transcripción 341
Segmentación 343
Estructura armónica y literaria 343
Paradigmas 344
6.1.3. HI03. La Petenera (Miguel Ríos Toledano, ca. 1884) *345*
Transcripción 346
Segmentación 347
Estructura armónica y literaria 348
Paradigmas 349
6.1.4. HI04. Petenera (García Cubas, 1904) *350*
Transcripción 350
Segmentación 351
Estructura armónica y literaria 351
Paradigmas 352
6.1.5. HI05. La Petenera (A. Wagner y Levien, 1904) *353*
Transcripción 353
Segmentación 354
Estructura armónica y literaria 354

Paradigmas....355
6.2. ANÁLISIS DE OBRAS DEL GRUPO B: PETENERAS MEXICANAS PREFLAMENCAS 356
6.2.1. HI07. ¡Ay Soledad, Soledad! [Vicente T Mendoza, (1878), 1942)]..... 356
Transcripción....356
Segmentación....357
Estructura armónica y literaria....357
Paradigmas....358
6.2.2. HI08. La Petenera [Antonia García/Vicente T. Mendoza, (1890), 1947]..... 359
Transcripción. La transcripción que nos brinda es la siguiente:....359
Segmentación....360
Estructura armónica y literaria....360
Paradigmas....360
6.2.3. HI09. Petenera yucateca [Vicente T. Mendoza, (1902), 1949] 361
Transcripción....361
Segmentación....362
Estructura armónica y literaria....362
Paradigmas....363
6.2.4. HI10. La Petenera (Vicente T. Mendoza, 1949)..... 364
Transcripción....364
Segmentación....365
Estructura armónica y literaria....365
Paradigmas....366
6.2.5. HI11. La Petenera [María Teresa Burgos/Vicente T. Mendoza, (1850), 1947] . 367
Transcripción....368
Segmentación....369
Estructura armónica y literaria....369
Paradigmas....370
6.2.6. HI14. Petenera de Ana Judic (José Rivas, ca. 1886)..... 372
Transcripción....372
Segmentación....373
Estructura armónica y literaria....373
Paradigmas....374
6.2.7. HI15. Petenera de Salterio (Samuel Martí)..... 375
Transcripción....376
Segmentación....377
Estructura armónica y literaria....377
Paradigmas....378
ANEXO II. ANÁLISIS MUSICAL DE LAS PETENERAS DEL SIGLO XX..... 381
6.2.8. ANÁLISIS DEL GRUPO A:..... 381
6.2.9. HI12. La Petenera (Max L. Wagner, 1914)..... 381
Transcripción....381
Segmentación....381

Estructura armónica y literaria....382
Paradigmas....383
6.2.10. HI13. La Petenera zapoteca (Maximilian Salinas, 1915)....385
Transcripción....385
Segmentación....385
Estructura armónica y literaria....386
Paradigmas....387
6.3. PETENERAS DEL GRUPO B: PETENERAS HUASTECAS....388
6.3.1. Presentación de resultados....388
Transcripción....388
Segmentación....389
Paradigmas....389
6.3.2. HU01. La Petenera (EL Viejo Elpidio, 1997)....390
Transcripción....390
Segmentación....391
Estructura Armónica y Literaria....391
Paradigmas....392
6.3.3. HU02. La Petenera (Los Hermanos Calderón, 1993)....394
Transcripción....395
Segmentación....396
Estructura Armónica y Literaria....397
Paradigmas....397
6.3.4. HU03. La Petenera (Los Camperos de Valles, 1995)....400
Transcripción....400
Segmentación....404
Estructura Armónica y Literaria....405
Paradigmas....405
6.3.5. HU04. La Petenera (Coyalapa, Hidalgo, 1978)....406
Transcripción....407
Segmentación....408
Estructura Armónica y Literaria....409
Paradigmas....409
6.3.6. HU05. La Petenera (Los Cantores de la Huasteca, 1985)....412
Transcripción....413
Segmentación....415
Estructura Armónica y Literaria....416
Paradigmas....416
6.3.7. HU06. La Petenera (Los Caimanes de Tampico, 1996)....419
Transcripción....420
Segmentación....421
Estructura Armónica y Literaria....421
Paradigmas....422
6.3.8. HU07. La Petenera (Trío Armonía de Chapulhuacán, 1974)....425
Transcripción....426

Segmentación....428
Estructura Armónica y Literaria....428
Paradigmas....429
6.3.9. HU08. La Petenera (Trío Xoxocapa, [s.f.])....432
Transcripción....432
Segmentación....433
Estructura Armónica y Literaria....434
Paradigmas....434
6.3.10. HU09. La Petenera (Trío Tlayoltiyane, 1997)....437
Transcripción....438
Segmentación....439
Estructura Armónica y Literaria....439
Paradigmas....440
6.3.11. HU10. La Petenera (Trío Alma de las Tres Huastecas, 1968-69?)....443
Transcripción....443
Segmentación....447
Estructura Armónica y Literaria....448
Paradigmas....448
6.4. PARADIGMAS DE GRUPO C: PETENERAS JAROCHAS....452
6.4.1. VE01. La Petenera (Los Parientes de Playa Vicente, 2002)....452
Transcripción....452
Segmentación....455
Estructura Armónica y Literaria....456
Paradigmas....457
6.4.2. VE02. La Petenera (Familia Vega, 2008)....462
Transcripción....462
Segmentación....465
Estructura Armónica y Literaria....466
Paradigmas....467
6.4.3. VE03. La Petenera (Zacamandú, 1999)....471
Transcripción....472
Segmentación....474
Estructura Armónica y Literaria....474
Paradigmas....475
6.4.4. VE04. La Petenera (Julián Cruz, [s.f.])....477
Transcripción....478
Segmentación....480
Estructura Armónica y Literaria....480
Paradigmas....481
6.4.5. VE05. La Petenera (Los Parientes. Encuentro de Jaraneros, Vol. 4 ,1998)....486
Transcripción....487
Segmentación....491
Estructura Armónica y Literaria....492
Paradigmas....493

6.4.6. VE06. La Petenera (José Ángel Gutiérrez, 2004) *496*
Transcripción 498
Segmentación 500
Estructura Armónica y Literaria 501
Paradigmas 501
6.4.7. VE07. La Petenera (Grabación de Arturo Warman, 1969) *503*
Transcripción 503
Segmentación 505
Estructura Armónica y Literaria 505
Paradigmas 506
6.4.8. VE08. La Petenera (Nicolás Sosa) *509*
Transcripción 510
Segmentación 511
Estructura Armónica y Literaria 511
Paradigmas 512
6.5. PARADIGMAS DEL GRUPO D: PETENERAS ISTMEÑAS 514
6.5.1. IS01. La Petenera (Benjamín Betanzas, [1972] 2004) *514*
Transcripción 515
Segmentación 516
Estructura Armónica y Literaria 516
Paradigmas 517
6.5.2. IS02. La Petenera (Margarita Chacón, 2002) *519*
Transcripción 520
Segmentación 521
Estructura Armónica y Literaria 521
Paradigmas 522
6.5.3. IS03. La Petenera (Los Folkloristas, 2006) *525*
Transcripción 526
Segmentación 527
Estructura Armónica y Literaria 528
Paradigmas 528
6.5.4. IS05. La Petenera (Mario López, 2005) *530*
Transcripción 531
Segmentación 532
Estructura Armónica y Literaria 533
Paradigmas 533
6.5.5. IS06. La Petenera (Gerónimo Baqueiro Foster, [s.f.]) *537*
Transcripción 537
Segmentación 538
Estructura Armónica y Literaria 538
Paradigmas 539
6.5.6. IS07. La Petenera (Trío Montealbán, [s.f.]) *541*
Transcripción 541
Segmentación 542

Estructura Armónica y Literaria 542
Paradigmas 543
6.5.7. IS08. La Petenera (Trío Fantasía, [s.f.]) 546
Transcripción 546
Segmentación 547
Estructura Armónica y Literaria 547
Paradigmas 548
6.6. PETENERAS DEL GRUPO E: PETENERAS TIXTLECAS 550
6.6.1. TI01. La Petenera (Los Azohuastles, [1972] 2002) 550
Transcripción 551
Segmentación 554
Estructura Armónica y Literaria 554
Paradigmas 555
6.6.2. TI02. La Petenera (Oscar Chávez, 1978) 558
Transcripción 558
Segmentación 560
Estructura Armónica y Literaria 561
Paradigmas 561
6.6.3. TI03. La Petenera ([s.a.], [s.f.]) 564
Transcripción 564
Segmentación 566
Estructura Armónica y Literaria 567
Paradigmas 567
6.6.4. TI04. La Petenera (Aires de son, 2009) 571
Transcripción 571
Segmentación 574
Estructura Armónica y Literaria 575
Paradigmas 575

ANEXO III . CORPUS DE COPLAS DE PETENERA 577

ANEXO IV. EJEMPLO DE RESULTADO DE SOFTWARE SAAP 625

1. Introducción

Esta tesis plantea el estudio de un conjunto de variantes del sistema de transformaciones de la petenera en México. Se propone analizar los elementos musicales variantes y no variantes de un corpus representativo a partir de un primer modelo sugerido en la Tesis de Licenciatura: el modelo de La Petenera en la Huasteca[1]. Se hará uso de conceptos propios de la etnomusicología, o mejor dicho, conceptos de la etnomusicología mexicana actual desarrollada por Gonzalo Camacho[2], y, por otro lado, se utilizará como herramienta de análisis musical el análisis paradigmático que la musicología y etnomusicología han desarrollado. De esta manera, este trabajo pretende ser una continuación de una investigación comenzada hace unos años por la autora de la presente tesis.

1.1. Antecedentes

En la investigación desarrollada en la tesis de Licenciatura *En-canto de Sirenas: La Petenera*[3], se hizo un estudio estructural musical y temático de esta pieza interpretada en la zona Huasteca. Este trabajo etnomusicológico fue de carácter interdisciplinario que conjuntó dos disciplinas: la etnomusicología y el psicoanálisis de corte lacaniano. En dicho estudio se obtuvieron unos paradigmas

---

[1] Cfr. Reyes, Lénica, *En-canto de sirenas: La Petenera*, Tesis de Licenciatura. México, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

[2] Cfr. Camacho, Gonzalo, "Hacia una traducción de las culturas musicales: Una reflexión desde la etnomusicología"en *Revista Traduic*, nº 16, México, D.F., primavera-verano, 2001; "La música en las fronteras de la interdisciplina y del saber transcultural", México, ENM- UNAM, 2007; "El fandango aquí... Reflexiones sobre el dialogismo musical entre España y México". *Actas del II Congreso de Investigación y Flamenco*, en prensa, Sevilla, 2010.

[3] Reyes, Lénica, *Op. cit.*

estructurales musicales de la petenera huasteca, utilizando como herramienta el análisis paradigmático empleado por musicólogos y etnomusicólogos, tales como Jean- Jacques Nattiez (1973), Nicolás Ruwet (1972, 2011), Simha Arom (2001), Lizette Alegre (2004), entre otros.

Este análisis permitió encontrar los elementos variables e invariables que conformaban a la petenera, y a partir de éste se buscó su lógica estructural. Se pretendía encontrar los paradigmas musicales que permitieran identificar las estrategias de creación y definir su interacción con el texto, para indagar la relación de la música con el lenguaje, analizando así la lírica y los contenidos simbólicos de ésta.

A partir de los paradigmas encontrados se insertaron los conceptos lacanianos de *significante, metáfora y metonimia*, donde todos los elementos (agrupados en elementos variables e invariables que podían estar conformado a veces por una sola nota o por un grupo de notas) que conformaban los paradigmas se consideraron significantes que conformaban una cadena significante. Las múltiples variaciones que se encontraron fueron consideradas como producto de la acción del movimiento metonímico, que mostraban el movimiento de contigüidad entre un significante y otro, presentando variaciones mínimas, pero sosteniendo una misma estructura en el efecto final. A pesar de las variaciones que presentaban los paradigmas, la escucha de las distintas versiones de la petenera permitía identificarlas a todas ellas como algo similar, como una unidad (alguien que escucha fragmentos con variantes, generalmente los identificará como lo mismo). Esto nos permitió considerar a cada paradigma como una metáfora que recubría de una significación particular a toda la cadena de significantes en su recorrido metonímico.

La figura principal de la petenera en la huasteca, la sirena, también fue analizada a través de un enfoque psicoanalítico:

> *[…] se reafirma la idea de hacer la analogía entre la sirena y la [estructura] histérica. Ambas aparecen como historias que se imprimen en su cuerpo y que viven en sus relaciones con los hombres una y otra vez con*

el paso del tiempo y en cualquier lugar. La sirena es la "mujer" erotizada, seductora que encanta con su voz, pero inaccesible por estar su cuerpo "cerrado", cuerpo determinado por su estructura histérica. La mujer-pez, la mujer-animal es la figuración fantástica y ominosa de la mujer que quiso encarnar al falo, la que en el fondo es pura simulación, simulación de ser lo que no es, lo que no llegó a ser y lo que teme ser: mujer. En este sentido, podríamos señalar: ser mujer, humana, en contraposición a la mujer-animal representada por este personaje mitológico.[4]

Es, precisamente el carácter ominoso de la sirena la que hace que este personaje retorne una y otra vez en el imaginario popular, apareciendo de múltiples maneras. A continuación se muestran ejemplos de coplas de la petenera huasteca:

La Sirena de la mar / me dicen que es muy bonita (bis)
yo la quisiera encontrar (tocar)/ ***Ay la la la*** */*
yo la quisiera encontrar (tocar) y besarle su boquita
Pero como es animal / no se puede naditita

Seis años y un mes anduve / de marinero en el mar (bis)
*Por una razón que tuve /****Ay la la la*** */*
Por una razón que tuve /que tú te ibas a embarcar
En una preciosa nube / de las que bajan al mar

Cuando un marinero mira /la borrasca por el cielo (bis)
*Alza la cara y suspira /****Ay la la la****/*
Alza la cara y suspira / y le dice al compañero
Si Dios me salva la vida /no vuelvo a ser marinero

En estos ejemplos podemos ver que las coplas contienen un fragmento vocativo particular, *Ay la la la*, siempre presente en el mismo lugar distribucional de la copla. Este vocativo presenta, además, una diferencia musical (armónica)

[4] *Ibid*. p. 96.

importante con respecto al resto de los versos. En la tesis referida se llegó a la conclusión que el paradigma que contiene los distintos *Ay, la, la, la* de las diferentes versiones analizadas, puede ser, en cierto sentido, la encarnación de la voz de la sirena, aún cuando no se explicite la presencia de este personaje en la letra de los versos. Para explicar esta idea se retomó el concepto de *desplazamiento* de Sigmund Freud, quien lo utilizó para describir un proceso fundamental en el sueño.

> *Según este autor, en el sueño existen elementos que, por efectos de la represión, son ocultados o minimizados frente a otros elementos que en realidad son de menor importancia. Así, un elemento del sueño sobre el cual pesa una represión mayor (dada su importancia) aparecerá en el sueño como un elemento insignificante, y alguno que en realidad sólo ocupe un lugar secundario en la conformación del sueño tendrá un lugar preponderante en el desarrollo del mismo. Sin embargo, este elemento reprimido será el móvil por el cual todo el sueño se desplegó. De esta misma manera, el "Ay, la, la la" aparece como un elemento secundario al oído, en el sentido de que es un verso mínimo frente al resto de las estructuras musicales en tonalidad menor, y sin embargo es el* leit motiv *del son, encarnando la voz propia de la Sirena y constituye la parte climática. Así, en el centro está la Sirena y a partir de este se genera la tensión de los versos que después se resuelve.*[5]

En resumen, se pudo concluir que la petenera huasteca está estructurada a partir de los procesos del lenguaje que el psicoanalista francés Jacques Lacan propuso, pues contiene una cadena de significantes con un recorrido metonímico y una producción metafórica que la provee de una significación determinada. Se estableció también que el personaje principal de las peteneras huastecas, la sirena, aparece como la figuración metafórica de la mujer ominosa inalcanzable. Además, se comprobó que musical y literariamente las peteneras huastecas contienen un fragmento, a modo de expresión vocativa, que funciona como la metáfora principal que le da sentido a todo el recorrido de significantes de la petenera huasteca enlazados metonímicamente.

---

[5] *Ibidem*., p. 127

La vía de trabajo llevada a cabo en la presente tesis fue ampliar el corpus de análisis obtenido en la tesis de licenciatura, tomando ahora en cuenta otras peteneras del resto del país y encontrar nuevamente sus elementos estructurales musicales y temáticos.

1.2. Planteamiento del Problema

En la actualidad, la petenera en México es considerada como una pieza musical que ha sido definida genéricamente como un *son*, adquiriendo rasgos propios según las distintas regiones del país donde se interprete. En cada una de estas regiones la encontramos con características musicales, interpretaciones e instrumentaciones propias. Por ejemplo, si se toca en la región Huasteca, será enmarcada dentro de los sones huastecos y lo ejecutará un trío huasteco, interpretado con violín, jarana huasteca y huapanguera. Se denomina petenera jarocha si se interpreta en el sur de Veracruz englobándose dentro de los sones jarochos, tocándose con jaranas y requintos. De esta manera, en varios Estados de la República Mexicana encontramos peteneras como son jarocho, son huasteco, son istmeño, son de artesa, son tixtleco, etc. Para nosotros esta categorización presenta diferentes problemáticas porque un gran número de manifestaciones musicales de México con distintas características son clasificadas con el nombre de *son*, provocando la pérdida de las particularidades de cada una de ellas. Por esta razón, la presente tesis no utilizó la noción de *género musical*, porque, además de que aún no hay un consenso en el ámbito de la investigación musical sobre las categorías genéricas aplicadas a la música, se consideró que este concepto es limitado para mostrar la complejidad de la petenera. Más bien, creemos que la petenera en México es una pieza musical que tiene características musicales y temáticas que la diferencian claramente de otros sones en cada cultura musical en la que se reproduce, y que, al mismo tiempo, comparte en mayor o menor medida estas características entre las diferentes versiones homónimas del país.

Considerando que existen peteneras en varias regiones de México, nos planteamos la interrogante de si era posible aplicar la misma metodología de análisis utilizada con las peteneras huastecas en el resto de peteneras del país.

Haciendo un primera audición de algunos ejemplos de peteneras de diferentes regiones de México, se buscó si presentaban elementos similares compartidos; a través de esta indagación fue posible percatarse de que tanto musical como temáticamente las diferentes versiones de peteneras contienen elementos que las permiten considerar como semejantes. De esta manera, con los resultados obtenidos de las peteneras huastecas, se tomó la misma metodología de análisis para ser aplicado al corpus de peteneras del resto del país que analizamos en este trabajo para mostrar que son semejantes.

Por otro lado, existen versiones homónimas en España, principalmente la variante flamenca y las variantes regionales[6] de ese país. En realidad, creemos que las peteneras en España funcionan de la misma forma que en México, como un sistema de transformaciones musicales, y que además está enlazado con el de México conformando un gran sistema musical.

En resumen, se considera a la petenera en México como un conjunto de variantes o subsistemas que conforman un gran sistema musical; estos subsistemas corresponden a las diferentes versiones de peteneras que encontramos dispersas en diferentes regiones de la República Mexicana: principalmente la hallamos en la zona Jarocha en Veracruz, en Guerrero, Oaxaca, y en toda la zona de la Huasteca, donde cada una de ellas tiene sus características particulares dependiendo de los contextos culturales donde están inmersos.

No será objetivo de este trabajo hablar del origen de la petenera, pero podemos decir que han habido diversas hipótesis que han intentado explicarlo. El investigador sevillano José Miguel Hernández Jaramillo (2009) ha trabajado

[6] En España, los musicólogos, etnomusicólogos e investigadores utilizan de forma común el término *folklórico* para denominar a la música de las distintas culturas musicales de este país.

exhaustivamente en este tema y ha realizado un estudio donde explica, detalla y cuestiona cada una de estas hipótesis[7].

> *De entrada, lo primero que sorprende, cuando nos adentramos en el universo de la petenera, es que actualmente no existe unanimidad sobre sus orígenes por parte de los estudiosos del flamenco, circulando, de esta suerte, una serie de teorías […] bien diversas que localizan su origen en puntos muy distantes tanto geográfica como cronológicamente. Así, encontramos la petenera naciendo en tierras onubenses, levantinas, cubanas o mexicanas, y con orígenes tan dispares como el mundo hebraico o la tradición gitana andaluza […] en nuestra revisión crítica del estado de la cuestión, se concluye que de las teorías sobre los orígenes de la petenera vigentes en la actualidad, ninguna de ellas ha sido justificada con elementos suficientemente válidos y científicos para que puedan ser consideradas como válidas, por lo que este aspecto de los orígenes y génesis queda aún abierto […].*[8]

En nuestro país, la mayoría de los investigadores mexicanos que se han acercado al estudio de este sistema musical, dan por hecho que la petenera proviene de España debido a la existencia de una versión análoga en dicho país[9]; aunque ya hay otros autores, por otro lado, que hacen mención de que se conformó en el intercambio cultural entre México y España[10]. Para dar un ejemplo, en su

---

[7] *Cfr.* Hernández Jaramillo, José Miguel, *La Petenera preflamenca como forma musical: Naturaleza y rasgos estílísticos (1825-1910)*. Tesis de Maestría (DEA), Sevilla, Universidad de Sevilla. 2009.

[8] Hernández Jaramillo, *Op. Cit.*, p. 201

[9] Cfr. Mayer-Sierra, Otto, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad,* México, El Colegio de México, 1941., p. 112-113 [Nota al pie de página núm. 132]; Mendoza, 1949 (114-134), p. 114; Baqueiro Foster,"La Sandunga sin Arcano" en *Suplemento de El Nacional*, México, 14 de noviembre de 1948, p. 22; entre otros.

[10] Cfr. Hernández Jaramillo, *Op. Cit.*, p. 27; Echevarría Román, Jesús Antonio: *La petenera: Son Huasteco*. México, Editado por Conaculta/CNDCR/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2000, p. 26; Gómez Ullate García de León, Martín: *Las vueltas de la petenera. Breve reseña de un género musical trasfronterizo*. México, Universidad Autónoma del estado de Hidalgo, 2008, p. 15, entre otros.

artículo "Breves notas sobre la Petenera"[11], Vicente T. Mendoza refiere que la petenera es de origen andaluz, argumentando su hipótesis con varios ejemplos musicales. En varios de sus escritos[12] menciona la presencia de la petenera en nuestro país desde épocas muy tempranas donde sugiere que desde el siglo XVIII ya se interpretaba en el Coliseo de México junto con las tonadillas escénicas. Independientemente de la validez de su afirmación sobre el origen, los datos y transcripciones que aporta este autor son de gran valor para este trabajo pues nos permiten seguir la pista del cambio musical de la petenera en México en el transcurso del tiempo.

1.3. Hipótesis

Partiendo de las argumentaciones anteriores, la pregunta eje que siguió la investigación propuesta fue:

¿Pueden ser consideradas como un sistema de transformaciones las distintas versiones de las peteneras de México?

La hipótesis de trabajo que se formuló fue:

Las distintas versiones históricas y actuales de la petenera en México contienen elementos musicales y temáticos similares que las relacionan entre sí, develando un sistema de transformaciones que corre a través de un eje sincrónico y diacrónico.

---

[11] Mendoza, Vicente T., "Breves notas sobre la Petenera" en *Nuestra Música*, Núm. XXX, México, 1949, (pp. 114-134).

[12] Véase: Mendoza, Vicente T., "Música Tradicional de Guerrero" en *Nuestra Música.* Año IV, Núm. 15, Julio. México. 1949 (pp. 198-214), p. 202; *Panorama de la Música Tradicional de México,* UNAM, México, 1956, p. 65.

1.4. Objetivos

Los objetivos que se formularon para esta investigación fueron los siguientes:

1. Identificar las estructuras musicales y literarias representativas de distintas versiones de peteneras mexicanas y de algunas versiones españolas del siglo XIX.

2. Localizar las estructuras invariables y variables de éstas.

3. Encontrar una relación entre las formas musicales de la petenera con su texto.

4. Realizar un análisis comparativo del corpus de peteneras para determinar si existen elementos comunes que permitan considerarlas como integrantes de un sistema.

1.5. Justificación

Se considera que los resultados de este trabajo contribuyen a los estudios de las culturas musicales de México, pues si bien existen ciertas investigaciones que hacen mención de la petenera en las distintas regiones del país, no se ha realizado hasta entonces una investigación que reuniera o comparara las distintas versiones, mucho menos que las considerara como partes constituyentes de un sistema. Una investigación como la que aquí se presenta es útil a la etnomusicología debido a que aporta datos que permiten replantear la pertinencia de ciertas clasificaciones genéricas en la música mexicana. Con el hallazgo del conjunto de variantes que abarca la petenera en el territorio mexicano, se podría analizar cómo estos elementos se articulan a los sistemas musicales locales, permitiendo un mejor abordaje sobre estos temas a los futuros investigadores.

1.6. Marco Teórico

Partiendo de la tesis ya mencionada, esta investigación utilizó la perspectiva interdisciplinaria de la etnomusicología, basándose en el concepto de *sistema musical* desarrollado por diversos investigadores y etnomusicólogos[13]. Específicamente nos centraremos en el propuesto por el etnomusicólogo mexicano Gonzalo Camacho (2007), quien nos dice:

> *[…] La investigación musical nos ha llevado al conocimiento de que la música no es un fenómeno aislado. Si bien tiene una cierta autonomía y especificidad, ésta se encuentra articulada a otras dimensiones de la cultura. Dicha articulación se inicia desde el momento en el que una práctica musical se encuentra relacionada con otras prácticas, conformando un sistema musical. Éste se articula a su vez con otros sistemas culturales pero al mismo tiempo marca su diferencia con otros campos del universo sónico, principalmente de aquellos que culturalmente son concebidos como no – música. El sistema musical es parte de un sistema mayor, pero a su vez está conformado por otros subsistemas. El análisis de un nivel debe tener presente que hay otros niveles hacia arriba o hacia abajo con los cuales se conforman variadas articulaciones. La alteración de un elemento puede llevar consigo una repercusión en el sistema mismo. El modo de afectación no es mecánico, por el contrario, implica un complejo sistema de relaciones y mediaciones. […]Los sistemas musicales son dinámicos y se van transformando a través de su transcurso histórico y geográfico. La relación dialógica entre los propios elementos del sistema y de éstos con el ámbito externo, producto de otras determinaciones económico - sociales más generales, va delineando y caracterizando las prácticas musicales de un*

[13] Cfr. Jáuregui, Jesús, *El Mariachi*, México, Taurus, 2007; Arom, Simha: "Modelización y modelos en las músicas de Tradición oral" (pp. 203-232). en Francisco Cruces et al. *Las culturas Musicales*. Lecturas de Etnomusicología. Madrid, Ed. Trotta, 2001, entre otros.

momento histórico específico. En este sentido, la música debe ser estudiada teniendo en cuenta un enfoque procesual y sistémico.[14]

Con esta premisa, se hará un recorrido diacrónico y al mismo tiempo se hará una lectura de corte sincrónico de las estructuras musicales y literarias de la petenera. Así pues, esta investigación partió de la ubicación del sistema musical actual de la petenera mexicana en su diálogo con una parte del sistema de la petenera española. Esta información sirvió como punto de referencia para la revisión del sistema musical de la petenera del siglo XIX en México a través de los datos encontrados en fuentes documentales. De esta forma, los datos historiográficos sirvieron para tener una interpretación del dinamismo del sistema a través del tiempo. Esta revisión se complementó con lo que arrojó el análisis musical paradigmático de las partituras encontradas de esa época.

Para reforzar esto, se consideró pertinente tomar en cuenta los planteamientos de Antonio García de León (2002), quien propone hacer un estudio del lenguaje musical y literario que se conformó a partir del surgimiento del Caribe colonial, donde se originó un *cancionero*, a través del cual se derivaron las variantes musicales actuales en este territorio americano.

En este territorio se decanta asimismo un cancionero enlazado por estas relaciones múltiples, un inventario sonoro, un fondo cultural común que será dispersado por los posteriores aislamientos, quedando después solamente los fragmentos anclados en los espacios rurales interiores. La ruptura del siglo XIX y el tránsito a la vida moderna favorecerán otras interpretaciones sintetizadas de toda su experiencia. Queda siempre la certeza de ver algunas estructuras económicas y sociales, consolidadas a lo largo del proceso de colonización como condicionante en la recreación de esta

[14] Camacho, Gonzalo, "La música en las fronteras de la interdisciplina y del saber transcultural" en prensa, México, ENM- UNAM, 2007, p. 14. También véase del mismo autor, "Más allá de las fronteras de la interdisciplina. Transculturalidad y saber" en Gonzalo de J. Castillo Ponce (coord.), *Cima y Sima: La acción multidisciplinaria en la musicología*, Universidad Autónoma de Zacatecas, Ed. Plaza y Valdés, México, 2007.

> *civilización popular, redes de relaciones que favorecieron estilos y formas, así como la difusión de rasgos inmateriales en el entorno integrado del Caribe colonial español y de otras regiones del continente. Estos ejes económicos consolidados evidencian sus vinculaciones accidentadas con el empleo popular de la música, la lírica y la danza, son como el ruido de fondo de las acumulaciones culturales y sobreviven en los motivos y los temas.*[15]

Con esta premisa, García de León propone utilizar a la lingüística histórica como marco de estudio de este cancionero. Para nosotros resulta interesante este planteamiento pues observamos que la petenera en México es parte de este cancionero y justo puede ser analizada en el marco sincrónico y diacrónico, como aquí se propone. Si bien en esta tesis nos limitaremos a un solo "estilo" musical y nos restringiremos a los siglos XIX y XX, pensar a la petenera como sistema musical que fue derivado de otro sistema o cancionero surgido del diálogo transfronterizo es muy útil para dimensionar el lugar que ha tenido en tiempos y espacios determinados.

A partir de esto, pudimos esbozar el proceso de cambio musical de las transformaciones sustanciales dadas en su estructura hasta la fecha de hoy, así como aproximarnos a la concepción que han tenido sobre la petenera las culturas musicales que la producen. Es decir, al revisar el sistema del pasado se puede comparar y establecer si hubo cambios sustanciales en la estructura y saber sobre la percepción que se tuvo de estos cambios. Por otro lado, fue a través de los datos históricos encontrados sobre la petenera con los que se plasma en esta tesis el diálogo cultural transfronterizo entre México y España, desde el siglo XIX.

Si bien no se pretende estudiar todo el sistema de la petenera española, con los datos obtenidos en una primera revisión se consideró pertinente incluir en el análisis a las peteneras preflamencas españolas. El término *preflamenca* es una categorización *etic* que ha servido para designar a variantes de piezas españolas

---

[15] García de León, Antonio, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y Contrapunto*, Siglo XXI, México, 2002, pp.61-62.

del siglo XIX, llamadas así porque son piezas que existían antes del hoy conocido flamenco. Es, sobre todo el investigador José Miguel Hernández Jaramillo el que hace referencia a las peteneras preflamencas de la siguiente forma:

> *La petenera preflamenca constituyó un estilo musical definido, desarrollado en un espacio temporal delimitado, de manera que se forja en Andalucía y extiende su popularidad al resto de España, Europa y América. A finales de siglo [XIX] fue transformándose, de forma paulatina, hasta cristalizar en un estilo diferente, a saber: la petenera flamenca, que, aunque al ser un estilo derivado, habrá de conservar buena parte de las estructuras de su predecesor. Además, al imponerse la petenera flamenca, el estilo de la preflamenca fue quedando relegado al olvido para desaparecer en el siglo XX.*[16]

Como ya lo mostraremos más adelante, estas variantes son las que muestran haber tenido un mayor intercambio con las peteneras mexicanas en su proceso de conformación en México. No sería posible entender el sistema de transformaciones si no se toma en cuenta este universo musical. Para no exceder el ámbito de esta tesis, se excluirán las peteneras flamencas y las llamadas "folklóricas" actuales de España.

1.7. Metodología

Para llevar a cabo el análisis desarrollado en este trabajo se siguió la siguiente metodología:

1. Se realizó una búsqueda de fuentes directas en archivos, bibliotecas, hemerotecas, archivos digitales, etc.

2. Se conformó un corpus musical de distintas versiones representativas de la petenera en México y de algunas peteneras preflamencas.

[16] Hernández Jaramillo, *Op. Cit.*, p. 201-202.

3. Se realizaron transcripciones musicales correspondientes al material fonográfico recolectado, elaborando una partitura que explicite la forma y contenido musical de las peteneras que conforman el corpus.

4. Se realizó el análisis paradigmático musical, que consiste en encontrar patrones constantes en una pieza, determinando una cierta estructura. Este análisis cubrió principalmente dos aspectos: a) el melódico: se buscaron frases o líneas melódicas predominantes en el son; y b) armónico: se analizaron las secuencias armónicas, poniendo atención de manera especial en las cadencias modales que utiliza (si las utiliza).

5. Con los resultados obtenidos a partir del análisis paradigmático, se realizó un análisis comparativo entre las peteneras mexicanas y los ejemplos estudiados de peteneras españolas preflamencas para encontrar sus variantes.

6. Se vincularon los datos obtenidos con la información histórica encontrada para contextualizar los resultados y tener mejor entendimiento de éstos.

7. En cuanto al análisis lírico, se buscó la temática principal de la petenera y las coplas más frecuentes para determinar su relación con las estructuras musicales.

1.8. Recursos de investigación

Para llevar a cabo esta investigación, se visitaron los siguientes fondos documentales:

a) En México:

Institución	Ubicación
Biblioteca Nacional –UNAM	México, D.F.
Hemeroteca Nacional –UNAM	México, D.F.
Archivo General de la Nación (AGN)	México, D.F.
Biblioteca *Cuicamatini*, Escuela Nacional de Música-UNAM	México, D.F.
Biblioteca Central- UNAM	México, D.F.
Biblioteca del CENIDIM (Centro Nacional de Investigación y Documentación Musical)	México, D.F.
Fonoteca Nacional	México, D.F.
Biblioteca del INAH	México, D.F.
Archivo Histórico del Ayuntamiento de Puebla	Puebla
Biblioteca "José María Lafragua" de la Universidad Autónoma de Puebla	Puebla
Archivo Municipal de Oaxaca	Oaxaca
Biblioteca "Raúl Villanueva", Casa de Cultura de Oaxaca	Oaxaca
Archivo Histórico del Estado de Oaxaca	Oaxaca

b) En España:

Nombre	Ubicación
Centro Andaluz de Flamenco	Jerez
Conservatorio de Sevilla	Sevilla
Hemeroteca y Archivo Provincial de Sevilla	Sevilla
Conservatorio de Barcelona	Barcelona
Biblioteca de la Universidad de Sevilla	Sevilla
Biblioteca Nacional de España	Madrid
Biblioteca de Cataluña	Barcelona
Agencia Andaluza para el desarrollo del Flamenco	Sevilla
Biblioteca de la Universidad de Sevilla	Sevilla

Archivo Histórico Municipal de Cádiz	Cádiz
Archivo Histórico Provincial de Cádiz	Cádiz
Archivo Histórico Provincial de Málaga	Málaga
Biblioteca Pública Municipal Celestino Mutis	Cádiz
Fundación Joaquín Díaz	Urueña, Valladolid

Por otro lado, se rastreó información en los siguientes recursos digitales:

- **Biblioteca Cervantes Virtual (España)** *(www.cervantesvirtual.com)*
- **Biblioteca digital UNAM (México)** *(bidi.unam.mx)*
- **Biblioteca Nacional de España. Hemeroteca digital (Madrid)** *(hemerotecadigital.bne.es)*
- **Centro de Documentación Musical de Andalucía (Granada)** *(www.cdmandalucia.com)*
- **County of Los Ángeles public library (Los Ángeles, E.E.U.U.** *(www.colapublib.org)*
- **Fundación Joaquín Díaz (Ureña, Valladolid)** *(www.funjdiaz.net)*
- **Google Books** *(books.google.es)*
- **JSTOR** *(www.jstor.org)*
- **Library of Congress (Estados Unidos)** *(www.loc.gov)*
- **Los Ángeles Public Library (Los Ángeles, E.E.U.U.) (***www.lapl.org)*
- **Partituras california siglo XIX (San Diego, E.E.U.U.)** *(sdfotm. loscalifornios.net)*
- **Sistema de Información Cultural (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México)** *(sic.conaculta.gob.mx)*
- **University of Southern California (Los Ángeles, E.E.U.U.)** *(www.usc.edu)*
- **World Cat (***www.worldcat.org***)**

1.9. El Análisis Paradigmático

El análisis paradigmático musical está basado en los preceptos del análisis paradigmático de la lingüística estructural. Nicolás Ruwet (1972) fue unos de los primeros musicólogos que sugirió aplicar este tipo de análisis a la música, analizando monodias medievales. Posteriormente, el etnomusicólogo Simha Arom fue el primero que retomó estos preceptos para aplicarlos a sus investigaciones en música de tradición oral sobre la música polifónica y polirrítmica del África Central (1969, 1970). A partir de ese momento diversos etnomusicólogos[17] han retomado esta metodología para incorporarla a sus estudios. El objetivo central de este tipo de análisis es el encontrar la estructura subyacente de una música determinada y por esta razón, se consideró a esta metodología como la adecuada para obtener los objetivos propuestos en esta tesis.

> *La metodología de la transcripción y del análisis se funda sobre la técnica paradigmática desarrollada por Ruwet (1972) a partir de la fonología lingüística. Esta técnica, ya prefigurada por Constantin Brailoiu (1973, 37 276-698), permite al analista pasar de los mensajes concretos al código subyacente por medio de una serie de equivalencias funcionales de las unidades musicales.*[18]

El canadiense Jean Jacques Nattiez ha empleado esta metodología en algunos de sus estudios[19]. En su visita al Seminario de Semiología Musical en la

---

[17] Cfr. Alegre González, Lizette, Tesis. El Vinuete: Música de Muertos. Estudio Etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca Potosina. ENM, UNAM, México, 2004; Pelinski, Ramón, *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Ediciones Akal. Madrid, 2000; Reyes, *Op. Cit.*; entre otros.

[18] Pelinski, Román, *Op. Cit.*, p. 136.

[19] Nattiez, Jean-Jacques, "De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en *La Cathédrale engloutie* de Debussy" (pp. 2-39) en González Aktories, Susana y Gonzálo Camacho, *Reflexiones sobre Semiología Musical*, México, UNAM, 2011; "Some Aspects of Inuit Vocal Games" (pp. 457-475) en *Ethnomusicology*, Vol. 27, No. 3 (Sep., 1983) Chicago, University of Illinois Press; Nattiez, Jean-Jacques y Catherine Dale, "Simha Arom and the return of analysis to

Escuela Nacional de Música de la UNAM en el año 2000[20], Nattiez impartió un curso sobre esta metodología de análisis a los integrantes del seminario, misma que fue aplicada a la investigación que se desarrolló dentro del Seminario sobre música ritual de siembra y cosecha, los denominados *canarios*, con los nahuas de la Huasteca potosina, en la comunidad de Chilocuil[21]. Es a partir de esta metodología sobre la cual se basa esta tesis. Los pasos metodológicos serán descritos más adelante, antes es necesario mostrar los conceptos básicos sobre los cuales se basa esta metodología.

Siguiendo la definición del paradigma del etnomusicólogo Simha Arom:

> *Un paradigma está constituido por el conjunto de unidades que tienen entre ellas una relación virtual de sustituibilidad: pertenecen a un mismo paradigma todas las unidades susceptibles de sustituirse unas por otras en un mismo contexto. Los términos de un paradigma deben –por definición- comportar un elemento que les sea común y uno o diversos elementos variantes, y presentar al mismo tiempo rasgos parecidos y rasgos diferentes*[22]

Para poder obtener estos paradigmas, es necesario realizar un análisis paradigmático. Simha Arom (2001) concibe cinco conceptos extraídos de la lingüística estructural que ayudan a la construcción y lectura de los paradigmas: *unidad distintiva pertinente o fenómeno, segmentación, paradigma, conmutación y clase de*

Ethnomusicology"(pp. 241-365) en *Music Analysis*, Vol.12, N. 2 (Jul, 1993) Blackwell Publishing. Versión digital en http://www.jstor.org/pss/854274.

[20] Curso "Semiótica y transcripción musical. Métodos de análisis en etnomusicología". Impartido en la ENM, UNAM del 17 a 21 de enero del 2000. Para más información sobre el curso véase: http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/trabajos/cursos-independientes/nattiez.html

[21] González Aktories, Susana y Gonzalo Camacho (coords.), *La música del maíz. Estudio etnomusicológico desde una perspectiva semiótica entre los nahuas de la Huasteca potosina*. Esta investigación aún está por publicarse, pero se puede consultar el tipo de trabajo desarrollado en el sitio web: http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/trabajos/coloquios/coloquio2/presentacion.html

[22] Arom, Simha, *Op Cit.*, 2001, p. 209

equivalencia. La etnomusicóloga Lizette Alegre (2007) resume en su tesis estos conceptos:

> *La segmentación es un procedimiento que consiste en dividir un enunciado, o, en música, una secuencia musical en unidades discretas. El segmento es el resultado de esta operación, considerando tanto los elementos idénticos que aparecen en entornos diferentes como los elementos diferentes que aparecen en entornos idénticos. La clase paradigmática o paradigma es la agrupación en una misma clase, de aquellos elementos o unidades que pueden ser sustituidos unos por otros, es decir, que poseen las mismas propiedades distribucionales. Las unidades de un paradigma deben tener un elemento que les sea común y uno o diversos elementos variantes. En el análisis musical, la clase paradigmática se constituye por unidades que pueden presentarse en un sitio concreto de una secuencia musical. La conmutación es una operación que prueba la identidad de los elementos de un paradigma, es decir, su capacidad para entrar en las mismas construcciones, para ser sustituidos unos por otros. La conmutación es posible cuando hay dos o más elementos que, por presentar las mismas propiedades distribucionales constituyen una clase de equivalencia*[23]

Estos conceptos serán utilizados a lo largo de la descripción de la metodología del análisis paradigmático.

1.10. Metodología del análisis paradigmático

A continuación se describirán de forma general los pasos metodológicos del análisis paradigmático.

1. **Conformación de un corpus de trabajo**. Se selecciona el material de análisis.

[23] Alegre, *Op. Cit*., p. 117

2. **Determinación de rasgos pertinentes**. Se determina cuál es el rasgo conveniente para el reconocimiento de las estructuras de las piezas a analizar. Este punto es vital para el análisis y depende de las propiedades del corpus mismo, los rasgos pertinentes van cambiando de acuerdo a los tipos de cada música y son determinados por el investigador, quien toma en cuenta a las características que la identifican como una pieza/s o género determinado. Pueden ser rasgos pertinentes, por ejemplo, la altura, el ritmo, la armonía o una combinación de estos elementos.

3. **Preparación de las partituras**. Se recomienda que las piezas transcritas del corpus sean traspuestas a una misma tonalidad, de preferencia que sea la más cercana y que tenga las menos alteraciones posibles, con el objeto de facilitar la comparación de segmentos.

4. **Análisis**. A partir de las transcripciones se aplica el análisis paradigmático musical, tomando en cuenta los aspectos considerados pertinentes. El proceso consiste en:

    a. Segmentación. Partición de la pieza en segmentos que puedan ser comparados. Los segmentos constituyen la unidad mínima de significación de una frase musical y estos generalmente son determinados por el criterio de repetición. Por ejemplo, si se realizara un análisis considerando como rasgo pertinente la altura, en hojas pautadas se escribe la secuencia de alturas de forma secuencial (horizontalmente), hasta encontrar un fragmento que se repita (segmento). Cuando esto sucede se escribe debajo del primer segmento al que se asemeja. Si sigue una frase musical distinta se escribirá de forma secuencial, continuando hasta que se repita alguna otra frase, misma que se colocará debajo de la secuencia semejante. Con esta manera de acomodar los segmentos, se podrá leer toda la secuencia musical como en una partitura, de izquierda a derecha, y de arriba hacia abajo y al mismo tiempo se ve el trazo vertical de los segmentos repetidos. Es necesario decir que este

procedimiento, si se realiza manualmente, es laborioso y puede emplear gran cantidad de hojas pautadas.

b. Si el rasgo pertinente es la altura, se puede realizar una simplificación eliminando notas repetidas consecutivas dentro de un mismo segmento.

c. Agrupación de segmentos por similitud. Los segmentos agrupados de acuerdo al criterio de repetición serán considerados sustituibles unos por otros en un lugar distribucional determinado.

d. Reducción de segmentos. Para realizar el análisis únicamente se tendrán en cuenta segmentos distintos, quedando un representante de cada segmento que se repita una o más veces.

e. Obtención de paradigmas. Como resultado del análisis se obtienen los paradigmas de cada grupo de segmentos que determinen la estructura de la/s pieza/s. Recordamos que los paradigmas resumen las posibilidades combinatorias de los elementos que componen los segmentos. Siguiendo el ejemplo planteado arriba, todas las columnas verticales que contienen a los segmentos semejantes se extraen, se transcriben en otro lugar y se condensan las notas que siempre están fijas y las notas que en algún momento son variaciones, que siempre estarán en un lugar distribucional específico. A estas variantes (que se denominarán *clases de equivalencia*) se les encerrará entre corchetes para diferenciarlas de las notas constantes y para determinar el lugar distribucional en el que ocurren. De esta forma se establecen los paradigmas.

f. Interpretación de paradigmas. De acuerdo al marco teórico utilizado se procede a interpretar los resultados obtenidos.

Representación de paradigmas. Se realizan gráficos de los paradigmas en pentagrama. Los elementos que conforman las clases de equivalencia se colocan en orden de mayor frecuencia, es decir, que en primer lugar se presentan las

secuencias que más frecuentemente se hacen en el corpus y debajo de éstas las que son menos habituales.

Esta metodología, junto con la terminología ya explicada se utilizó para la construcción de una aplicación informática que automatizara los procesos del análisis, el cual se explicará a continuación.

1.11. Software propuesto para el Análisis Paradigmático Musical

Para la realización del análisis paradigmático de esta tesis se empleó un prototipo de software denominado SAAP[24], que fue creado por el ingeniero en sistemas y alumno del programa de doctorado *El Flamenco. Un acercamiento multidisciplinar a su estudio* de la Universidad de Sevilla, José Miguel Hernández Jaramillo, en colaboración con la autora de esta tesis. Inicialmente se integraron mis conocimientos en etnomusicología y de análisis musical adquirido en mi formación junto con sus conocimientos de ingeniería y musicales como guitarrista e investigador del flamenco. Conforme se iba diseñando el software, se fue contando con las recomendaciones de conocedores de este tipo de análisis[25] para perfilar una herramienta de análisis lo más completa y abierta posible a las distintas casuísticas y problemáticas que en el análisis paradigmático pueden aparecer, en especial la problemática de poder tomar en cuenta los diferentes rasgos pertinentes que la música de tradición oral puede presentar. Poco a poco, en el lapso de un año, se fue comprobando la viabilidad de dicha automatización realizando un primer prototipo operativo cuyos resultados fueron muy satisfactorios. Para poder evaluar su efectividad, se realizó un análisis manual de las pruebas para poder comparar los resultados que se obtuvieron manualmente con los que el software proponía y así se probó su eficacia. Dicho prototipo cubre

[24] Siglas de *Software de Automatización del Análisis Paradigmatico*, (2010)

[25] Agradecemos a los etnomusicólogos Lizette Alegre y Gonzalo Camacho y al biólogo y músico Juan Carlos Zamora.

las necesidades básicas del análisis paradigmático, esto es, que la fase de comparación de segmentos para obtener los paradigmas se hace de forma automatizada y cubre las problemáticas concretas para el caso específico del análisis musical de las peteneras de México, como veremos en esta tesis, y de las peteneras preflamencas españolas. Desde 2009, José Miguel Hernández y la autora de esta tesis han trabajado en equipo para automatizar procesos y disminuir el margen de error que este tipo de análisis conlleva, probando con diferentes segmentos o diferentes agrupaciones de segmentos. Los resultados aún no han sido publicados, pero en esta tesis se presentarán los resultados obtenidos con las peteneras de México. De este modo surgió SAAP (Software de Automatización del Análisis Paradigmático), con el ánimo de disponer en un futuro cercano de un software que cubra las necesidades de los investigadores en el terreno del análisis musical, de forma que sea adaptable de acuerdo con el enfoque que se quiera emplear, o las necesidades específicas que dicte el tipo de música en estudio, esto es, que la intención es que lo automatizable no sea un proceso rígido, sino que los procesos automatizados puedan ser siempre controlados por el investigador.

La importancia de este prototipo radica en que la parte medular del análisis ya está operando y brinda óptimos resultados. Esta fase se ha probado sobre un corpus considerablemente grande de peteneras de varias regiones de México y de España, preflamencas y flamencas. Debido a que mi participación en el desarrollo de este software fue propiamente en el diseño funcional, no me es posible explicar los procesos de diseño técnico –además de que excedería los objetivos de esta tesis- que se siguieron para la creación de este software. Sin embargo, se explicará brevemente en las siguientes líneas la operativa básica del software para que puedan ser comprensibles las distintas etapas mencionadas en la sección de análisis musical de este trabajo.

SAAP trabaja con partituras en formato estándar MIDI[26], por tanto, todas las obras a analizar deberán estar en dicho formato. Para ello, se puede emplear cualquier programa informático de edición de partituras. En nuestro caso se empleó el *Finale*[27], programa con el cual se editaron la partituras y transcripciones de las obras del corpus y se generaron los ficheros MIDI –ficheros de una pista-. En este caso no importa el instrumento que se elija en la hoja de edición de *Finale*, lo único importante para este caso es tener la melodía (escrita con compases, notas y su métrica) de cada una de las piezas del corpus, con estos datos el SAAP extrae la información que necesita.

Lectura y segmentación

La representación de los procesos del análisis son en pantallas con celdas, en forma de tablas[28]. SAAP lee individualmente cada obra, aunque también puede hacer un análisis comparativo de varias obras; extrae la información del fichero MIDI y realiza una segmentación automática de la melodía por número de compases, atendiendo al criterio de segmento que el usuario haya determinado. En el caso de la petenera, por ejemplo, cada frase melódica correspondiente a un verso suele tener una duración constante de dos compases. Para aquellos versos que comienzan a la mitad de un compás hubo que hacer un ajuste manual de los segmentos, por ejemplo, a veces se empalmaban dos segmentos y era necesario separarlos manualmente.

Cuando se tienen ya los segmentos definidos es posible añadir manualmente información complementaria necesaria para las fases siguientes,

---

[26] Siglas de *Musical Instruments Digital Interface*, que denotan un protocolo estándar de representación de la música, inicialmente pensado para instrumentos electrónicos a principio de la década de los ochenta, supone actualmente el formato más extendido mundialmente para la representación de obras musicales.

[27] Producto de MakeMusic Inc. ©

[28] En el apartado de anexos se incluye un ejemplo de algunas pantallas de información de este software.

como son: estructura armónica de la frase (sucesión de acordes que se producen durante dicha frase melódica); número de compases a los que corresponde en la partitura de trabajo; número de versos correspondientes, nombrados con las letras A, B, C, etc. (primer verso, segundo verso, tercer verso, etc.) y Z1, Z2, Z3, etc. en el caso que dichos versos correspondan con el estribillo (primer verso, segundo, etc.), etc.
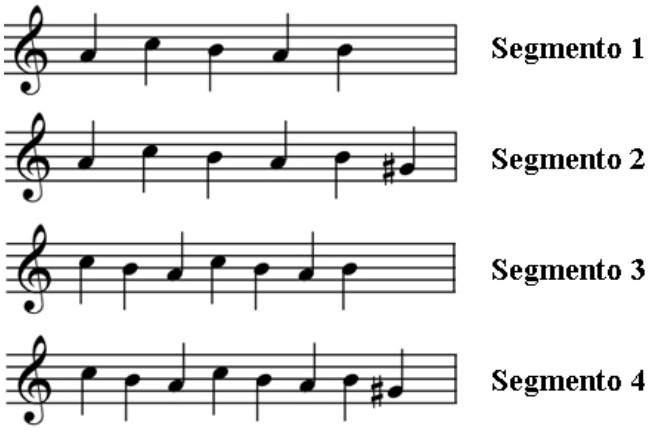
Agrupación de segmentos

Una vez segmentada la obra, se lleva a cabo la agrupación de segmentos según el usuario lo establezca; recuérdese que el criterio de agrupación depende de considerarlos como semejantes, si éstos se pueden sustituir entre sí en un lugar distribucional determinado. En nuestro caso dicha agrupación se realizó atendiendo a criterios de similitud armónica y melódica, aunque en algún caso concreto también se tuvo en cuenta la posición del segmento dentro de la obra (ejemplo: primer verso, último verso, etc.). Cuando se establece este criterio, el sistema agrupa automáticamente los segmentos en una serie de grupos. Los grupos se enumeran con números secuenciales: 1, 2, 3, etc. mientras que los subgrupos se nombran por letras minúsculas: a, b, c, etc. Esta estructuración en grupos y subgrupos es lo que, en el paso siguiente dará lugar a paradigmas y subparadigmas.

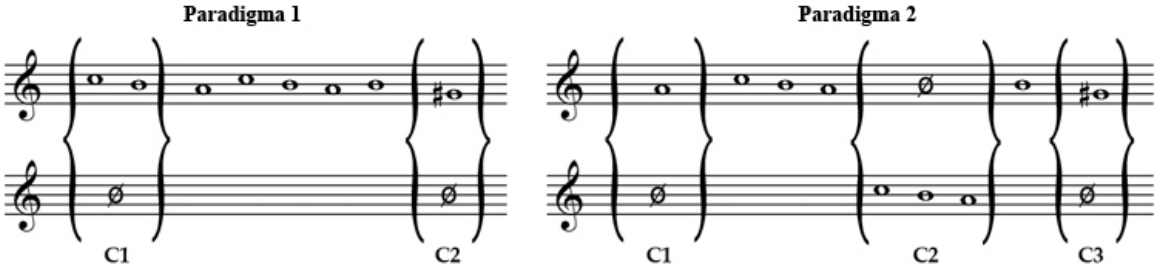
Análisis paradigmático

Una vez obtenidos los grupos y subgrupos, se somete a los mismos al proceso de análisis paradigmático descrito. Dicho análisis consiste en obtener todas las posibles representaciones de las combinaciones de los segmentos, reflejando las notas constantes, es decir, las que siempre aparecen en todos los segmentos analizados en un lugar determinado, y notas sustituibles, las que no aparecen en todos y muestran la variabilidad de los segmentos. Dicha representación no es única, sino que ofrece varias posibilidades según qué notas de los segmentos se consideran fijas. La posibilidad de tener diferentes posibilidades de modelos le da al investigador la posibilidad de elegir la que él crea óptima, de acuerdo a las

características de la música que esté estudiando. Así por ejemplo, si tenemos un grupo con estos cuatro segmentos:



el programa informático puede determinar estas dos opciones, por ejemplo, entre otras muchas:



La cantidad de combinaciones posibles dependerá del número de notas comunes repetidas que contengan los segmentos y puede ir de unas pocas, a cientos de miles. Dado el alto número de posibilidades resultante, la elección manual del paradigma óptimo podía ser una tarea compleja en algunos casos, por eso se pensó en diseñar un indicador que reflejara la "bondad" de cada paradigma basándose en los criterios de la lógica del análisis paradigmático. A dicho indicador, le denominamos *Índice de Cohesión de Segmentos (ICS)*, y para su obtención se tomaron en cuenta dos criterios: A) el número de notas fijas o constantes, y B) el número de clases de equivalencia. Dado que un paradigma que tiene más notas constantes habla de una mayor semejanza entre los segmentos que lo componen, se consideró que un paradigma será más representativo que otro si tiene mayor número de notas constantes y un menor número de clases de

equivalencia (mientras más clases de equivalencia haya, significa que hay menos notas fijas consecutivas, por lo que "penaliza" al paradigma). Ambos criterios no tendrán el mismo peso, se le asignó mayor "importancia" al criterio *A* que al *B*, para ello se definen unos factores de ponderación (α y β), donde (α) será el factor del criterio *A*, y (β) al criterio *B*. Las fórmulas empleadas y aplicadas, propuestas por Hernández Jaramillo para ese prototipo, son explicadas de la siguiente manera:

Número de notas fijas del paradigma: El factor aplicado (α) es +3.

Número de clases de equivalencia: El factor aplicado (β) fue -1.

Estos valores alfa y beta se calcularon de forma empírica, considerando que los valores asignados son los que, después de varias pruebas, dieron un mejor resultado.

Para que el índice sea un valor relativo entre 0 y 100 (%) y no un valor absoluto –con el objeto de poder comparar entre sí ICS de distintos grupos de una pieza- se plantea la siguiente división: La suma de ambos factores se divide por el número de notas (N) del segmento más pequeño del grupo, multiplicado por el factor α (factor del criterio de notas fijas).

Esto sería: $ICS = (\alpha . F + \beta . CE) / \alpha .N$

Donde F=Nº de notas fijas y CE=Nº de clases de equivalencia[29]

Para el ejemplo que se mostró anteriormente, siguiendo esta fórmula, tendríamos los siguientes valores:

$\mathbf{ICS_{Paradigma\ 1}} = [(3 * 5) – (1 * 2)] / (3 * 5) = 13 / 15 = \mathbf{87}\ \%$

$\mathbf{ICS_{Paradigma\ 2}} = [(3 * 4) – (1 * 3)] / (3 * 5) = 9 / 15 = \mathbf{60}\ \%$

[29] Hernández Jaramillo, José Miguel y Lénica Reyes Zúñiga, *Software de Automatización de Análisis Paradigmático (SAAP)*, en prensa, 2010.

lo que indica que el primer paradigma es en relación al segundo, el óptimo.

Por otro lado, también se definió un índice para la obra completa:

> *Al realizar la media ponderada (según número de segmentos de cada grupo) de los ICS de todos los grupos de segmentos, obtenemos el* índice de cohesión global *(ICG) que reflejará el grado de similitud entre los diferentes segmentos de la pieza analizada. La fórmula resultante es la siguiente, dónde el subíndice* i *indica cada uno de los grupos y subgrupos, y el valor* N_i *el número de segmentos del grupo/subgrupo* i*:*

$$ICG = \frac{\sum_i (ICS_i * N_i)}{100 * \sum_i (N_i)}$$ [30]

Este es un índice que indica la variabilidad de los distintos segmentos que componen un grupo/subgrupo. Es importante precisar que esta definición del índice únicamente muestra si hay mucha o poca variación, un valor alto de este índice puede corresponder a piezas poco variables entre sus segmentos. No implica que uno sea mejor que otro, es más bien un indicador de las características de la música que se esté estudiando. Por ejemplo, si músicos escolásticos interpretan una pieza con varias estrofas y las ejecutan exactamente como aparece en la partitura, el *ICG* tendrá un valor alto. Por otro lado, si analizamos el canto de un músico de alguna cultura musical de México que es más proclive a la improvisación, este índice será inferior pues hay variaciones en su interpretación, por lo que el *ICG* puede ser un indicador del grado de improvisación en la ejecución de una pieza musical, mientras más alto es este índice, menor grado de improvisación tiene la pieza.

[30] *Idem*

Por otro lado, para cada valor que compone una clase de equivalencia se calculan también unos porcentajes de aparición, según el número de segmentos que contienen dicho valor. Con este indicador podemos ordenar dichos valores de más frecuentes a menos, y con este porcentaje por ejemplo, se pueden detectar casos excepcionales o puntuales que algún intérprete realizó si el porcentaje es muy bajo.

1.12. Guía de lectura

Debido a la gran cantidad de datos que esta tesis contiene, ésta fue planteada para dos tipos de lecturas.

La primera es la lectura exhaustiva, cuando se requieren comprobar todos los procedimientos empleados para la obtención de los datos del análisis musical y para esto se requiere utilizar los anexos, donde se incluyen los análisis individuales de cada petenera analizada. Como ya se explicó en la metodología, el análisis musical se realizó primero de cada obra individual y después del conjunto de obras que pertenecieran al mismo tipo de peteneras. Se realizó en orden cronológico, por lo que los primeros capítulos corresponden al siglo XIX y el resto al siglo XX. Con este tipo de lectura se recomienda, después de leer el segundo capítulo (el historiográfico del siglo XIX), acudir a los anexos para observar el análisis detallado de cada petenera del corpus del mismo siglo; cuando se termine de leer el análisis individual de las peteneras, se sugiere regresar al texto principal para continuar con el análisis comparativo de cada grupo. Continuar con esta forma con el resto de variantes del siglo XX. En el mismo documento de anexos se integran las estrofas en una tabla aparte de las peteneras analizadas.

La segunda lectura es principalmente para aquellos lectores que no necesiten corroborar a detalle los procesos del análisis de cada pieza, de esta forma puede leerse la tesis de forma continua, sin necesidad de acudir a los anexos.

2. Un paseo histórico de la petenera del siglo XIX

El objetivo principal de este capítulo es hacer una revisión diacrónica del sistema de la petenera del siglo XIX en México para aproximarnos a su proceso de conformación y sus transformaciones. Además de esto, se busca mostrar que esta conformación surge en el diálogo establecido entre México y España, poniendo en evidencia que ésta se configura como un sistema de transformaciones precisamente en este diálogo. Este ejercicio mostrará el proceso de cambio en las peteneras de ambos países a lo largo del siglo XIX a partir de una cronología a base de citas comentadas.

2.1. Cronología de la Petenera en México

Uno de los aportes de este capítulo será mostrar una compilación de datos historiográficos sobre la petenera que hasta ahora habían estado dispersos o prácticamente enterrados en acervos documentales. De esta forma, con el formato que se seguirá en los capítulos historiográficos se mostrará la información relevante de las peteneras, proporcionándole a los interesados un compendio de datos lo más exhaustivo posible.

2.1.1. Referencias con fecha específica

En las siguientes referencias se subrayará la palabra petenera para facilitar su ubicación en las citas.

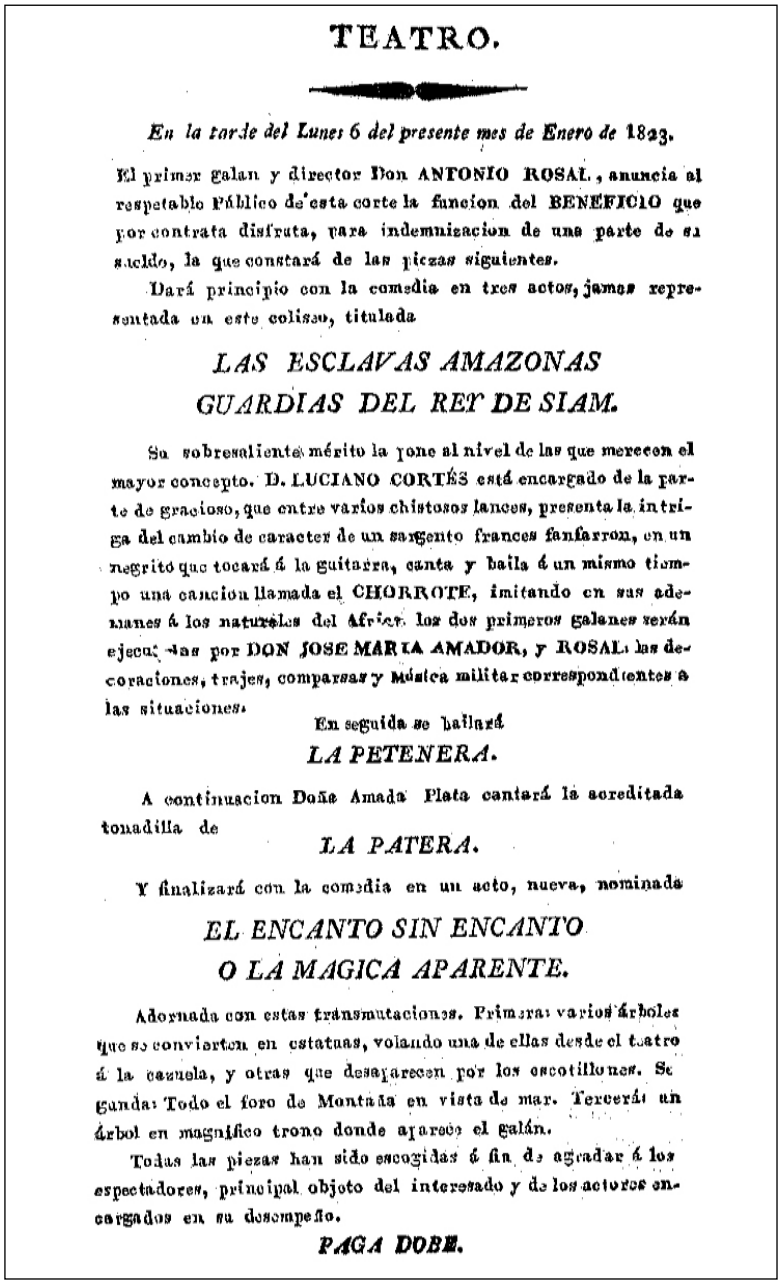
Gracias a la exhaustiva búsqueda documental realizada para esta tesis durante varios años hemos podido localizar las referencias más antiguas de peteneras hasta el momento (las más antiguas documentadas que conozcamos databan de 1826). Excluimos de esta investigación algunas referencias de la petenera ubicada en la primera década del siglo XIX que citan ciertos investigadores como Arturo Warman o Romualdo Molina, al no estar documentada ni ser citada su fuente. En la búsqueda de estas referencias optamos por revisar exhaustivamente la prensa mexicana conservada en la Hemeroteca Nacional de México, día por día desde el año 1802 hasta el 1810, sin poder localizar lo que estos autores mencionan.

Año 1823

6 de enero.

La primera referencia que localizamos corresponde a un cartel de teatro donde se anuncia que se bailará la petenera. Esta función corresponde al 6 de enero del año 1823, dato con el que se presupone que la petenera se usaba como coreografía al menos desde el año anterior, es decir, desde 1822. En este cartel se pone en evidencia que la petenera es intercalada entre dos comedias, fórmula habitual en las representaciones de la época. Aquí aparece en su forma bailable. Por ser la primera referencia hasta ahora encontrada de la petenera, consideramos pertinente incluir la imagen del cartel[31].

[31] De María y Campos, A., *El programa en cien años de teatro en México*, México D.F, Enciclopedia Mexicana de Arte. Ediciones Mexicanas, S. A., 1950



TEATRO.

En la tarde del Lunes 6 del presente mes de Enero de 1823.

El primer galan y director Don ANTONIO ROSAL, anuncia al respetable Público de esta corte la funcion del BENEFICIO que por contrata disfruta, para indemnizacion de una parte de su sueldo, la que constará de las piezas siguientes.

Dará principio con la comedia en tres actos, jamas representada en este coliseo, titulada

LAS ESCLAVAS AMAZONAS
GUARDIAS DEL REY DE SIAM.

Su sobresaliente mérito la pone al nivel de las que merecen el mayor concepto. D. LUCIANO CORTÉS está encargado de la parte de gracioso, que entre varios chistosos lances, presenta la intriga del cambio de caracter de un sargento frances fanfarron, en un negrito que tocará á la guitarra, canta y baila á un mismo tiempo una cancion llamada el CHORROTE, imitando en sus ademanes á los naturales del Africa. los dos primeros galanes serán ejecutadas por DON JOSE MARIA AMADOR, y ROSAL. las decoraciones, trajes, comparsas y Música militar correspondientes á las situaciones.

En seguida se bailará
LA PETENERA.

A continuacion Doña Amada Plata cantará la acreditada tonadilla de
LA PATERA.

Y finalizará con la comedia en un acto, nueva, nominada

EL ENCANTO SIN ENCANTO
O LA MAGICA APARENTE.

Adornada con estas transmutaciones. Primera: varios árboles que se convierten en estatuas, volando una de ellas desde el teatro á la cazuela, y otras que desaparecen por los escotillones. Segunda: Todo el foro de Montaña en vista de mar. Tercera: un árbol en magnífico trono donde aparece el galán.

Todas las piezas han sido escogidas á fin de agradar á los espectadores, principal objeto del interesado y de los actores encargados en su desempeño.

PAGA DOBLE.

Año 1824

17 de enero. La siguiente referencia más antigua encontrada pertenece a la revista *El Águila,* publicada en la Ciudad de México, donde se hace alusión a que la petenera es una *danza nacional* de gran éxito en una función dada en el Coliseo de la Ciudad de México en un homenaje a militares ingleses:

COLISEO. REPRESENTACIÓN EN OBSEQUIO DE LA LEGACIÓN INGLESA. […] En fin, lo que divirtió muchísimo a los héroes de la fiesta, como a los demás, fueron las danzas nacionales llamadas petenera, gato y jarabe. Verdad es que no pudieron haberlo hecho mejor las bailarinas y aun bailarines. Un poeta francés (el fabulista la fontaine) ha dicho; no forzemos nuestra habilidad, nada haríamos con donaire esta máxima [sic] se la deberían aplicar todos los sacerdotes de las musas del universo[32].

Año 1826

El primer registro encontrado en España sobre la petenera refiere precisamente a la petenera "americana". Las siguientes notas fueron encontradas en Cádiz por diversos investigadores españoles como Juan Rondón Rodríguez o Faustino Núñez en la prensa gaditana.

20 de diciembre Anuncio sobre una función en el *Teatro del Balón* de Cádiz, donde la *petenera nueva americana* es anunciada como un baile ejecutado en pareja por el famoso bailarín Luís Alonso:

Teatro del Balón: Función particular á beneficio de Luís Alonso, primer bolero = El rayo de Andalucía, octavo infante de Lara, ó á todos la sangre avisa (comedia en 3 actos, adornada con todo su teatro y el Sr. Sarramian saldrá a caballo por el patio.) = En el intermedio del primer acto se bailará el Zapateado (por una joven de diez años) = Acabando el segundo se bailará el bailete inglés (por otra joven) – Concluida la comedia el Sr. Alonso con una de sus discípulas bailarán la petenera nueva americana =

[32] [s.a.], "Coliseo. Representación en obsequio de la Legación" en *El Águila Mexicana*, Imprenta de la Águila, dirijida [sic] por José Ximeno, Núm. 6, México, 7 de enero, p 1. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

Boleras á seis = Beltrán en el Serrallo ó la valenciana cautiva (pieza nueva en un acto.) = A las 4 ½ [33]
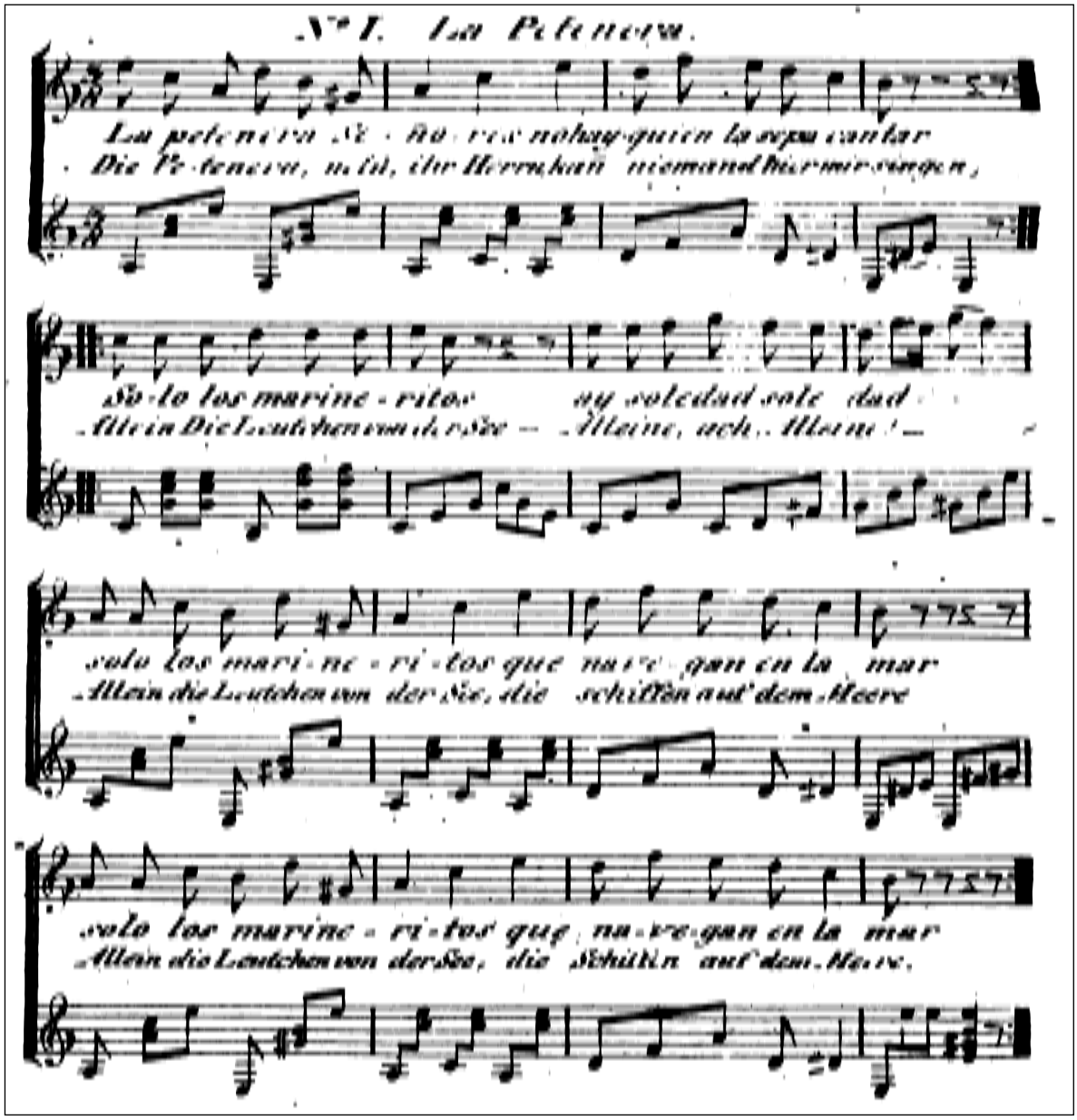
Año 1827

Esta fecha es muy significativa para este trabajo pues es el año en el que se hace la trascripción de la primera partitura de una petenera mexicana hasta ahora encontrada. El minero, hacendado y etnólogo alemán Carl Sartorius (1796-1872) realizó largas estancias en México ingresando al país como perseguido político de su tierra natal. Comenzó trabajando en una hacienda en Zacualpan y posteriormente fue dueño de una hacienda cerca de Huatusco, Veracruz[34]. Durante su estancia en México escribió en específico un artículo sobre música mexicana, publicado en 1828 en Alemania[35]. En este artículo se publica una transcripción de una petenera –entre otras piezas mexicanas- hecha por el autor. En el capítulo de análisis musical se hablará con más detalle del contenido de esta transcripción, por ahora nos conformaremos por mencionar, a manera de cronología que en este año fue escrito este artículo y mostrar la partitura tal y como aparece en el artículo.

[33] Blog del C.E.I.P. "El Alcaucil" dedicado a la Petenera, al flamenco en Paterna de Rivera (Cádiz) y a sus cantaores: http://paternapetenera.blogspot.com/2008/ 09/cadiz-21-diciembre-1826-teatro-del-baln.html. Consultado el 29 de mayo de 2010.

[34] Sobre Sartorius *Cfr.* Koegel, John, "La vida musical en el México del siglo XIX vista por los músicos extranjeros" (pp. 79-108) en Vilar-Payá Luisa y Ricardo Miranda *Discanto: ensayos de investigación musical*, , Xalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, 2005; Covarrubias, José Enrique, *Visión extranjera de México, 1840-1867. 1. El estudio de las costumbres y la situación social,* UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1998; Scharrer Tamm, Beatriz, *La Hacienda 'El Mirador': la historia de un emigrante alemán en el siglo XIX*, Tesis de Licenciatura, UAM-Iztapalapa, México, 1980, entre otros.

[35] Sartorius. Carl "Zustand der Musik in Mexiko" (pp. 199-222) en Caecilia, Vol. 7, Núm. 28, Alemania, 1828.



2.

Yo soy la petenerita,
Querida de un oficial,
Yo soy la vela de cera,
Que te ha solido alumbrar
Ay soledad, soledad,
Soledad del alma mía,
Quien tiene amores no duerme
Ni de noche ni de día.

3.

Yo soy la petenerita,
Hija de la petenera
Que quiere el señor Alcalde,
Que me vaya de esta tierra
Ay soledad, soledad
Soledad de aquel que fue,
Á darle agua á su caballo
Y bebió tanta como él.

5 de Abril. En esta referencia se representa de nuevo en Cádiz la *petenera americana* cantada por un famoso cantaor, Lázaro Quintana:

> *Un local de la calle de la Compañía nº 10. Fiesta pública, con actuación del cantaor isleño Lázaro Quintana quien interpreta las seguidillas de Pedro La-Cambra, José López baila el zapateado. El Sr. Quintana canta "otras" seguidillas, con acompañamiento de guitarra, para que las bailen López y Francisco Zeballos "El Panadero". Después, y sólo como cante, Lázaro Quintana hace la Petenera Americana*[36]

Marzo. Aunque la publicación de la siguiente cita se da hasta 1841, el relato refiere al año 1827. En esta historia, un viajero italiano que se encuentra en Monterrey, California escucha una petenera, misma que define como un "aire californiano":

> *No se que sentirán ahora mis compañeros de viaje, pero confieso que con ardiente deseo yo maldecía a nuestra guía al escucharla cantar la petenera (1), y viéndola batir el eslabón para encender el cigarro, como si entonces hubiera pisado alguna de nuestras calles reales.*
>
> *(1) Aria Californiana*[37]

---

[36] Publicado en el *Diario Mercantil*, Cádiz, 5 de Abril de 1827. *Vid*. Blog de Faustino Núñez, *El Afinador de noticias:* http://elafinadordenoticias.blogspot.com/2010/02/lazaro-quintana-en-1827.html. Consultado el 29 de mayo de 2010; y en Hernández Jaramillo, José Miguel, *La Petenera preflamenca como forma musical: Naturaleza y rasgos estílísticos (1825-1910)*. Tesis de Maestría (DEA), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009, p. 42-44.

[37] Duhaut-Cilly, Auguste Bernard, *Viaggio intorno al globo principalmente alla California ed alle Isole Sandwich negli anni 1826, 1827, 1828 e 1829*, publicado en Turín en 1841 por Stabilimento tipografico fontana. p. 244. Traducción propia del texto original: "Non so che sentissero allora i miei compagni di viaggio, ma confesso che di ardente voglia io malediceva la nostra guida all'udirla cantare la petenera (1), e vedendola battere l'acciarino per accendere il cigaro, come se allora allora alcuna delle nostre reali strade calpestasse."

(1) Aria Californiese

Año 1828

Las referencias encontradas en este año sobre la petenera hacen mención especial a un personaje político importante en la historia de México: Don Miguel Barragán (1789-1936), gobernador de Veracruz y posteriormente presidente interino de la recién instaurada República Mexicana entre 1835 y 1836.

Es relevante destacar al personaje en torno a quien se relacionan estas peteneras, pues nos habla sobre el entorno social performativo y el lugar que tenía esta pieza musical en dicho contexto.

8 de enero: El *Correo de la Federación Mexicana* editado en la Ciudad de México, hace mención, a manera de burla, que el general Miguel Barragán baila siempre las peteneras.

> Portales y cafés. *Ya un gachiupinaso de á folio insultó ayer al regidor Paz en la gran sociedad, y ya se ve, la moderación mexicana le hizo salir de la sala sin que le aplastasen las narices.*
>
> *Dijose en el portal que un sr. Diputado amigo de testercarse con los ministros hiva á hacer proposición para declarar fuera de la ley á Bravo y secuaces: no te chancees inglés que te entendémos.*
>
> *A las ocho de la noche se nos vino el mundo abajo: llegó la nueva de estar sitiados y tocando las campanas el ejército de manolo, y aquí fue Troya: llantos, gemidos, moqueos, tal vez no será cierto: Barragán bailará la petenera y nos salvará: válgame Dios que mezcla de demócritos y heráclitos!!! Pues ahora acaba de llegar la nueva de que Juan Cigarrón cayó en la percha, y me voy a ver la cara de los sres. jaleadores que han de estar más bonitos que el padre Mier antes y después de muerto.*[38]

[38] [s.a.], "Portales y cafés" en *El Correo de la Federación*, México, 8 de enero de 1828, p. 4. Consultado por Hemeroteca Nacional, UNAM.

12 de enero. De nuevo se hace referencia al Gral. Barragán con mucha ironía. Esta vez se hace mención a él como un traidor a la patria, utilizando un tono burlón para decir que baila peteneras.

> *[…] No hay remedio, pasó la época de los traidores: los pocos restos de estos miserables caerán en Xalapa como cayeron otros en Tulancingo, y no escaparán por más que Barragán baile la petenera*[39].

26 de enero: El mismo medio editorial denunciaba de nuevo las malas actuaciones políticas del Gral. Barragán y vinculándolo con ironía a la petenera, publicaba:

> Cafees y portales. *Se pensaba ser buena oferta al general Barragán la de una nueva y corregida colección de versos de la petenera como premio debido a sus faenas para seducir a los inocentillos diputados y senadores del H Congreso de Veracruz*[40].

En fin, la siguiente referencia resume las notas anteriores, pues menciona que era tal su predilección por las peteneras que a Miguel Barragán le llamaban el *petenera*:

> *Tal fue el fin que tuvo el primer gobernador del Estado libre de Veracruz á quien habían puesto en Jalapa el sobrenombre de "petenera", porque le gustaba mucho zapatear este baile nacional; dejó también un recuerdo en los abrigos de una tela y hechura particulares que se conocieron con el nombre de "barraganes"* [41]

---

[39] [s.a.], "México 12 de enero" en *Correo de la Federación Mexicana*, México, 12 de enero de 1828, p. 4. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[40] [s.a], "Cafees y portales" en el *Correo de la Federación Mexicana*, México, 26 de enero de 1828, p.4. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[41] Rivera Cambas, Manuel, *Historia antigua y moderna de Jalapa y de las revoluciones del Estado de Veracruz*. (1869) Publicado por I. Cumplido, p. 460.

En estas referencias podemos resaltar tres aspectos de gran importancia en torno a la petenera: por un lado revelan la gran popularidad que tenía en estas fechas, dato que nos permite inferir que era una pieza que tenía cierta antigüedad circulando en los bailes y fiestas. El segundo aspecto, que está relacionado al anterior, es que se menciona la existencia de colecciones editadas de versos de peteneras; y el tercer elemento menciona de nuevo que se bailaban y cantaban las peteneras.

Creemos que es posible inferir que las peteneras mexicanas que bailaba el Gral. Barragán deberían corresponder a las que Sartorius transcribió un año antes por las cercanía de fechas. Si bien no contamos con ninguna prueba al respecto, la cercanía de fechas y de regiones –el estado de Veracruz y la ciudad de México- asociadas por las referencias hemerográficas en este periodo a la petenera, nos permiten lanzar esta hipótesis.

Año 1831

18 de octubre. En estas fechas encontramos una muy valiosa referencia. El periódico *El Sol,* del estado de Tamaulipas hace una interesantísima narración sobre un baile efectuado donde aparece una petenera. Lo notable de este dato es que la petenera aparece como una pieza nacional, en contraposición con los bailes efectuados por un grupo de bailes españoles en ese mismo evento, y que además fue un baile efectuado por una pareja de *indios*, enfatizando el carácter nacional de esta pieza.

> *REPÚBLICA MEXICANA. ESTADO DE TAMAULIPAS. Comunicado. 16 de septiembre de 1831. Prospecto del gran baile efectuado en su solemnidad: "[…]Terminadas estas [grupo de baile de Europa bailando unas boleras 'símbolo de baile regional'], se repite la aprobación, y ejecutada una figura general, quedan las alas establecidas a fin de que*

mande la América su pareja de indios. Baila esta una petenera y recibe igual aceptación general que las tres anteriores" [42]

Si comparamos las notas anteriores, correspondientes al año de 1828 y ésta última, podemos ver que los actores principales son de distintas clases sociales, por un lado, se habla de que el ex gobernador de Veracruz cantaba y bailaba las peteneras en sus fiestas y bailes, y tres años después se habla de que una pareja de "indios" la bailan dando muestra de las raíces musicales y dancísticas de la nación. El hecho de que se hable de clases sociales tan dispares sugiere que la petenera, como símbolo nacional, tenía características que podían interpelar a todas las clases sociales, podía ser identificada como perteneciente a un bajo estrato social y al mismo tiempo, a las clases altas. Con esto, se quiere enfatizar que la popularidad de las peteneras descritas es producto de una relación dialógica del entorno en que se reproducen.

En la siguiente referencia perteneciente a este mismo año se hace mención a una posible petenera cantada y bailada en un fandango jarocho.

Hubiese podido darse el gusto de contemplar de cerca de las blancas criollas de Chinameca; hubiera podido verlas, en el fandango, *dar pasos fáciles y cadenciosos, gestos graves, a veces expresivos, siempre decentes; cantar, durante el baile, una canción popular como* Solera, solera[*], *cuya melodía es tan monótona, con sus palabras tan ingenuamente sentimentales; y, mientras que los músicos acompañaban el baile con sus instrumentos, uniendo con frecuencia sus voces a las de las bailarinas, él hubiese podido imitar a los jóvenes mexicanos quienes, alineados en círculo alrededor del baile, con los ojos fijos sobre las bellas mujeres, las animan a la danza cantando con ellas y llevando el ritmo con pies y manos.*

[42] "REPÚBLICA MEXICANA. ESTADO DE TAMAULIPAS. Comunicado. 16 de septiembre de 1831. Prospecto del gran baile efectuado en su solemnidad" en *El Sol*, Matamoros, México, 18 de octubre de 1831, p.2. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

Seguramente el son de La Petenera*, con sus estribillos: Ay Soledad, soledad.[Comentario de Antonio García de León]*

Charpenne, Pierre, "Un fandango en Chinameca en 1831" [43]

La mención del *Solera, solera* en el texto, haciendo referencia a una canción bailada en el fandango descrito por Pierre Charpenne, es asociada por Antonio García de León directamente a la petenera jarocha, pues, como veremos más adelante a detalle, ésta última usa en su estribillo la expresión vocativo: ¡Ay Soledad, Soledad!. Si bien otros sones jarochos también llegan a usar la expresión *¡Ay Soledad!*, como "El Cascabel" es en la petenera donde se usa con mucha frecuencia la combinación *¡Ay Soledad Soledad!* , siendo un rasgo característico, apareciendo inclusive en la primera transcripción de 1827 ya mostrada. Aunque no se tenga la certeza de que en el relato se hable de una petenera, tiene una probabilidad alta de que lo sea, es por esta razón que incluimos en esta tesis esta referencia.

Año 1834

20 de agosto. En la siguiente referencia está presente la petenera veracruzana en un teatro de Cuba, interpretada con orquesta:

Teatro del Diorama.- …Don Andrés del Castillo cantará enseguida unas boleras agitanadas a la guitarra; y concluirá con la Petenera de Veracruz, acompañándose con la orquesta. (Diario de la Habana. 20 de agosto de 1834) [44]

EL NOTICIOSO Y LUCERO DE LA HABANA 1834

---

[43] Antonio García de León Griego. Fandango. El Ritual del Mundo Jarocho a través de los siglos. México, CONACULTA: Instituto Veracruzano de Cultura: Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, p.134.

[44] Ortiz Nuevo, José Luis, "¡Jezú qué fea t'haz puezto! en *Alboreá* nº 1 (Enero-Marzo 2007) p. 60

*****

11. Teatro del Diorama … enseguida Doña María Rubio y Don Andrés del Castillo cantarán la divertida tonadilla nombrada La Solitaria. A continuación las señoritas Pautret y los señores López y Castañeda ejecutarán a toda orquesta el gracioso baile la Petenera de Veracruz, el que acompañará con la guitarra el dicho señor Castillo, cantando al mismo tiempo la canción de su nombre; y finalizará la función con un chistoso sainete jamás representado en este teatro titulado El chasco de Nochebuena o El ciego escondido.[45]

Septiembre. En esta referencia encontramos, un mes después, la misma referencia anunciada en otro diario. Se anuncia a los mismos artistas interpretando a la petenera veracruzana con guitarra, especificando que se baila y canta.

DIARIO DE LA HABANA 1834. Septiembre

10. Teatro del Diorama Dª Mª Rubio y D. Andrés del Castillo cantarán la divertida tonadilla La Solitaria*. A continuación la señorita Pautret y los señores López y Castañeda ejecutarán a toda orquesta el gracioso baile* La Petenera de Veracruz*, en el que acompañará a la guitarra el dicho Sr. Castillo cantando al mismo tiempo la canción de su nombre.*[46]

Año 1840

La siguiente aparición de la petenera proviene de una descripción de un fandango jarocho en donde se desenvuelve una situación muy peculiar en el momento en que esta pieza se bailaba y cantaba. Debido a la gran cantidad de información que se da en esta narración se prefiere poner el fragmento del texto original correspondiente:

---

[45] Ortiz Nuevo, José Luis, *Tremendo Asombro. Huellas del género andaluz en los teatros de la Habana y otras informaciones a lo flamenco 1790-1850*, en prensa, p. 57.

[46] Ortiz Nuevo, José Luis, *Op Cit.*, en prensa, p. 55

Fueron llegando los jarochos de los lugares vecinos, y el sol arrojaba un torrente de luz deslumbradora. Cuando la sombra de las palmeras, marcaba las dos de la tarde la vida y el movimiento parecían llegar a su apogeo. Entre los grupos de jinetes que se desmontaban y los que ataban sus cabalgaduras inundadas de sudor a los árboles y a los postes de las viviendas no cesaban los gritos y las carcajadas. La gente se repartía entre los puestos de venta, las mesas de juego y en torno del estrado de las bailarinas. Y aquí hay que consignar una circunstancia sorprendente: los hombres no bailan y son meros espectadores de las proezas coreográficas de las mujeres.[…] Yo me situé junto al estrado, que se alzaba poco del suelo, y arrimado al cual estaba el tocador de guitarra. Acudieron primero ocho o diez muchachas y rompieron el baile después de dar una vuelta por el estrado. Monótono el baile al principio, fue animándose poco a poco. Admiraba la agilidad y la gracia con que muchas de esas mujeres llevaban vasos de agua, mientras bailaban, y sin derramar una gota; o bien deshacían, sin hacer uso de las manos, los nudos complicados de una cinta de seda ceñida alrededor de sus pies. Este baile se llama bamba. *Aunque muy aplaudido, las pasiones de los espectadores parecían dormidas aún; risas, votos y chistes maliciosos acompañaban las libaciones de licores fortalecidos con cortezas de naranja.*

La guitarra preludió una petenera. *El estrado volvió a llenarse y entre ellas se distinguía doña Sacramento por su gracia y por su seductora belleza. Ceñía su cuerpo un justillo de transparente muselina, y sus torneados brazos, dorados por el sol, salían por debajo de los encajes y de los bordados de su camisa de batista; cubría sus hombros, sin ocultarlos completamente, una gorguerita parecida a las que usan las mujeres de Arlés. Llevaba medias de seda y zapatos de raso y una trenza de sus negros cabellos daba vuelta en torno de una peineta de concha y de oro macizo.*

Sus párpados, caídos ante las miradas de fuego que se la dirigían de todas partes, dejaban ver las largas pestañas que le servían de adorno.

No era la belleza apacible que admiré la víspera a los rayos de la luna, sino la ardiente de la hija de los Trópicos en toda su esplendidez, contemplada a la luz del sol.

-¡Ah! Decía cerca de mí un jarocho, cuya cabeza empezaba a encanecer. En el último fandango de Malibrán [Nota al pie: Pueblecillo a tres leguas de Veracruz] Quilímaco perdió una oreja y Juan de Dios la

punta de la nariz por una hermosa que no valía lo que uno de los negros bucles que lleva esa.

-Paciencia tío, le contestó otro, la linda Sacramento debe tener más de un pretendiente en este pueblo, y de fijo que, antes de ponerse el sol, habrá hecho danzar los machetes de dos, al menos, de los que estamos aquí.

Alrededor del estrado se habían formado espontáneamente dos partidos, representados por otros tantos grupos. En el primero un jarocho vestido tan elegante como Carlos, a juzgar por su actitud arrogante ejercía sobre los que le rodeaban marcado ascendiente. En el campo opuesto mi huésped se encontraba también rodeado de partidarios.

Las guitarras sonaban con doble ardor, cual si los músicos presintiesen una danza sangrienta. Cuando después de la vuelta de costumbre empezaron a moverse las bailarinas, algunos cantores entonaron con voz nasal unas coplas que maldita la relación que tenían con las circunstancias: eran proverbios vulgares puestos en verso.

Fui entonces a colocarme cerca de mi huésped que seguía con ojos celosos todos los movimientos de Sacramento, y noté que ella no correspondía lo más mínimo a sus miradas.

-Ya lo ve V., me dijo en voz baja, esperar ayer, desesperar hoy; tal es mi suerte: por consiguiente nos marchamos mañana. ¡Ah! Sacramento no me ha perdonado el maldito lazo de cintas encarnadas que no he podido encontrar.

En este momento su rival se dirigió al estrado, descubriéndose, presentó su sombrero a la joven con galantería. Ella lo recibió con la sonrisa en los labios, sin interrumpir en nada las evoluciones del baile. El rostro de Carlos permaneció impasible, limitándose a hacer un gesto a uno de los suyos, se adelantó, a su vez, y presentó también su sombrero a Sacramento.

En semejante caso la mujer no debía mostrar preferencia, y por ello continuó bailando con los dos sombreros en las manos. La ventaja de ver el suyo colocado en la cabeza de la bailarina debía pertenecer al tercer aspirante que aprovechase la ocasión: cual me lo presumí, fue Carlos quien la aprovechó.

Los dos rivales cambiaron enseguida una mirada provocadora. Entonces el otro quitándose una faja de crespón de china, color escarlata, que ceñía su cintura, hizo de ella un lazo que colocó en el hombro casi desnudo de Sacramento.

Las guitarras parecían sonar como clarines y las voces subían al mismo diapasón. Mientras el concurso de hombres cambiaban miradas de satisfacción, las mujeres cuchicheaban cual envidiando los homenajes que aquélla recibía. La frente de la preciosa bailarina había enrojecido, resaltando doblemente el brillo de sus negros ojos. Sin embargo, revelaba alguna zozobra; dichosa y temblando, no se atrevía a mirar a aquél por quien su corazón experimentaba viva inquietud. Por otra parte a pesar de la aparente calma de Carlos, la agitación repentina de sus músculos revelaba la tortura de los celos.

-¡Ánimo! Le dije en voz baja: ¿No lleva V. su flor sobre el corazón?

Carlos irguió la cabeza, cual si este recuerdo le restituyese la confianza. Enseguida se quitó el machete y fue a suspenderlo del hombro de Sacramento. Producía un efecto singularísimo ver a aquella joven bailando con la faja y el machete de sus pretendientes, reflejarse el sol en la hoja cerca de su seno palpitante, que a poco rato fue cubierto por sus cabellos desatados por el peso del sombrero.

La muchedumbre permanecía silenciosa; reinaba ansiedad parecida a la que se observa en un aplaza de toros cuando la sangre ha regado la arena. De repente una voz varonil, impotente, exclamó cerca de la orquesta:

-¡Bomba!

Los cantos cesaron enseguida. Era la voz del rival de Carlos, que cantó los versos siguientes:

De tu voluntad confío,
pero fiel te he de advertir,
ya que eres la vida mía,
que no me des que sentir,
si me quieres, alma mía.

Y sus partidarios repitieron a coro el último verso.

Golpeando con fuerza la madera de la guitarra de uno de los músicos. Carlos exclamó con voz tonante:

-¡Letra!

Y tomó como pie de lo que iba a cantar el verso del coro:

Si me quieres, alma mía,
no quieras otro conmigo,
que si compartes tu amor
no quiero amor compartido,
hay en campaña un traidor.

Llegó a la vez a los amigos de Carlos del coro:

Hay en campaña un traidor.

A medida que se acercaba el momento de estallar las comprimidas pasiones de ambos rivales, sus semblantes, afectando una cortesía caballeresca, mostraban forzada calma.

Vuelto al grupo de sus amigos, mientras Carlos cantaba, el otro volvió a salir del círculo y continuó:

Le dirás a ese tu amante,
a ese mi competidor,
que se me ponga adelante,
si trae jierro y valor.

Carlos, con sonrisa al parecer tranquila, respondió a la anterior con la que sigue:

Que se me ponga adelante
ese traidor, falso amigo,
dile, mi vida, al tunante,

que el valor anda conmigo.

Sacramento, ya cediendo a la fatiga, ya a la emoción que se manifestó a la última copla de su adorador, dejó de bailar y las demás jóvenes la imitaron. Apartáronse los músicos porque sabían por experiencia cuán expuesto era aguardar el principio del combate.

Faltaba llenar algunas prescripciones propias de aquellas circunstancias: los pretendientes debían rescatar las prendas con que adornaran a la bailadora. La costumbre fija de este rescate en la cantidad de un real: los rivales, uno después de otro, llenaron de monedas de plata a las manos de Sacramento. Mientras ella recibía, en medio de un murmullo lisonjero, la ofrenda de ambos, a lo cual no podía sustraerse sin faltar a las reglas de urbanidad, sus manecitas temblaban y sus descoloridos labios no acertaban a sonreír. Carlos buscaba inútilmente en sus ojos una mirada de esperanza pálida y muda, y embellecida aún más por la emoción, la joven miraba fijamente al suelo y continuaba ocultando bajo sus largas pestañas la preferencia secreta que sin duda sentía por uno de los rivales.

*Ferry, Gabriel, alias Louis de Bellemare. "Un fandango en el manantial, 1840" en "*Los jarochos.*"* [47]

En este relato podemos observar diferentes características dignas de ser resaltadas. En primer lugar se hace mención de que la petenera fue la segunda pieza interpretada en el fandango –o por lo menos fue de los primeros sones- a diferencia de lo que se hace actualmente en muchos fandangos jarochos, donde la petenera sería de los últimos sones interpretados. En la descripción se dice, además, que la petenera y la bamba eran piezas bailadas sólo por mujeres y cantada por hombres. En la descripción del baile de la petenera, podemos ver que no era extraño que en esa pieza se desarrolle la *costumbre de la gala*, una práctica

[47] *Apud.* García de León Griego, Antonio. *Fandango. El Ritual del Mundo Jarocho a través de los siglos. México, CONACULTA:* Instituto Veracruzano de Cultura: Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento. 2006, p. 143-156. El texto íntegro, original en francés lo encontramos en Ferry, Gabriel. "Les jarochos" en *Varios Autores. Revue des deux mondes,* XVIII° año, Núm. 9 . 1848, p. 410.

frecuente en los fandangos de la época ya descrita anteriormente por García de León (2006) y otros autores, quienes la asocian al pago de la dote de la novia en el siglo de Oro[48]. Desafortunadamente no se nos dan elementos para inferir si es un baile lento o rápido, pero el hecho de que sea tocado en los inicios del fandango nos hacen suponer que era un son movido y alegre. Por otro lado, se hace mención del carácter de los *proverbios vulgares puestos en verso* que, nos dice el narrador, van en relación directa con las circunstancias de la trama, esto es, dos hombres peleando por una mujer deseable, seductora que aparece en un sentido, inalcanzable. Por último, destacamos el uso de las *bombas*, es decir, versos improvisados y encadenados de acuerdo a la ocasión al son de la petenera.

Año 1844

En el mes de marzo de este año se escribe un artículo sobre las tradiciones jarochas, publicado en una revista costumbrista dirigida por Manuel Payno y Guillermo Prieto. En este artículo se hace mención de la petenera como un *son* habitual en la cotidianeidad del mundo jarocho.

> *Es de verse un día festivo en una ranchería cuando la gente se encuentra rodeada de una mesa, con el corazón dando saltos, y los ojos fijos sobre una baraja, más silenciosa que en misa, más quieta que dormida, esperando la buena ventura, que para otros es fatal; ó bien cuando gira un vaso de aguardiente con cáscaras de naranja, en torno de un corrillo bullicioso en que alternan los votos y juramentos los dichos picantes, y las*

[48] *Cfr.* García de León: *La fiesta [del fandango] incorpora también en toda el área la famosa costumbre de la gala, o sea, la danza ejecutada por una mujer, a la cual se le colocan sombreros en la cabeza, y a quien se retribuye con un pago en moneda de plata (medio real o un peso acuñado en Nueva España). Sus antecedentes líricos están evidentemente en las 'canciones de la gala' de la literatura teatral del Siglo de Oro, muy relacionadas, primeramente con la dote de la novia (como lo dice Rodrigo de Reinosa en el siglo XVI: 'Viva la gala de la pastorcilla, que al pastor hace pensar…'), y después, por extensión, precisamente con el regateo directo del trato comercial de la Carrera de Indias […].(2002: 68)*; Barahona Londoño, Andrés , "El son jarocho: un tesoro que debemos conservar" en *Revista EntreVerando,* Enero 2009, Núm. 3, Universidad Veracruzana Intercultural: http://www.scribd.com/doc/29498787/Revista-EntreVerAndo -Num-3, consultado el 1 de julio de 2010.

risas al compas de una petenera ó de un butaquito que rasga en la guitarra un desaforado jayán, que hace gemir las cuerdas de un modo capaz de lastimar los oídos de un ídolo zapoteco, […].[49]

Año 1846

De nuevo en España aparece otra referencia de la *petenera veracruzana*, cantada en dicho país por Lázaro Quintana, quien veinte años antes cantaba y bailaba la *petenera americana* en los teatros de Cádiz:

Lázaro Quintana saldrá a cantar la petenera veracruzana acompañado de guitarra, cítara, y bailada por la señora Enriqueta Olmo[50]

Año 1850

En el artículo sobre la petenera de Vicente T. Mendoza ya referido, el autor da a conocer una transcripción de una variante proveniente de San Nicolás de Ibarra, Jalisco, cantada por la Sra. Ramona Ibarra en 1850. Esta es una transcripción que hizo Mendoza de la voz de la nieta de la señora Ibarra, la señorita María Teresa Burgos Vargas, de 27 años, quien se la cantó en México D.F., el 25 julio de 1947. Si bien la fecha de la transcripción es de 1947, se considera como referencia histórica el año que la señorita Burgos indica haberla aprendido pues el análisis musical nos indicó que en efecto, esta variante corresponde al siglo XIX, por esta razón, se incluyó en esta cronología.

Procedente de las riberas de Chapala ha llegado a mis manos otro ejemplo […] que viene a constituir un enigma, mezcla de antiguo y de

---

[49] "Trages y costumbres nacionales. El Jarocho" en Prieto, Guillermo y Manuel Payno (dir.), *El Museo Mexicano. Tomo IV*. México, Publicado por Ignacio Cumplido, 1844, p. 61.

[50] Publicada en el diario *El Comercio* el 8 de Febrero de 1846. *Vid*. Gamboa, José Manuel y Faustino Núñez. *Flamenco de la A a la Z diccionario de términos flamencos*. Madrid, Ed. Espasa Calpe, 2007, pp. 431-432.

moderno, según lo que se dijo en los ejemplos españoles, puesto que a la copla que empieza: "Quien te puso Petenera…" le intercala además del verso: " Niña de mi corazón", la segunda estrofa que se inicia con "¡Ay Soledad, Soledad!" y aun en dos ocasiones substituye el verso por una carcajada. La distribución de sus dieciséis versos es muy original y del siguiente modo:

a-a-b-c-d-c-e-f-g-h-i-d-i-j-f-g […]

a Quien te puso Petenera (bis)
b no te supo poner nombre
c mejor te hubieran puesto
d ¡Niña de mi corazón!
c mejor te hubieran puesto
e la perdición de los hombres.
f ¡Ay Soledad, Soledad!
g Ja ja ja ja ja já

Al pasar por el panteón yo vide *una calavera*
Con su cigarro en la boca ¡Niña de mi corazón!,
Con su cigarro en la boca cantando la Petenera.
¡Ay Soledad, Soledad!, ja, ja, ja, ja, ja, já.
Soledad de junto al río, tápame con tu rebozo
¡Niña de mi corazón! Tápame con tu rebozo
que ya me muero de frío.

Repite la estrofa de Guillermo Prieto, de las Veinticuatro canciones y de García Cubas: "La petenera, señores, no hay quien la sepa cantar…"; pero agrega la siguiente mencionada por la Enciclopedia como petenera moderna:

"Señor Alcaice *Mayor no prenda* usté *a los ladrones,*

que tienen tan buena suerte ¡Niña de mi corazón!
Que tienen tan buena suerte que roban los corazones.

¡Ay Soledad, Soledad! Ja, ja, ja, ja , ja, já.[51]

Esta transcripción contiene varios aspectos muy interesantes pues es una mezcla de la petenera española y la petenera mexicana y será tomada para el corpus de análisis. En el apartado de análisis musical serán comentadas sus características específicas, en este momento nos conformamos con mencionar la estructura de la lírica a partir de lo que nos dice el propio Mendoza, donde, de nuevo podemos ver la presencia del verso *¡Ay Soledad, soledad!* comentado anteriormente.

En este mismo año, el poeta y político veracruzano, José María Esteva, publica el libro *Poesías*, dónde se habla de un fandango ocurrido en el pueblo de Medellín, Veracruz, en el momento en el que unas jarochas bailan en la tarima el son el *butaquito,* cuando:

> COSTUMBRES NACIONALES. Ñor Gorgoño. *[…] varias voces que piden son distinto que ya por viejo el butaquito cansa: unos quieren que bailen el canelo; otros quieren se toque la guanábana, otros dicen: queremos agualulco; la petenera, algunos, ó la bamba; y las voces se aumentan, y los gritos, y el fandango se vuelve una algazara, y las lindas Terpsícores se sientan, y los Davies infortunados se callan.* [52]

Aquí podemos ver de nuevo cómo la petenera ya forma parte de los denominados *sones jarochos*, bailados dentro de los fandangos de carácter popular.

---

[51] Mendoza, Vicente T. *Op Cit*., 1949, p. 125.

[52] Esteva, Jose María, *Poesías*. Veracruz, Imprenta del Comercio, 1850, p. 188. También aparece esta referencia publicada en el artículo de prensa "COSTUMBRES NACIONALES. Ñor Gorgoño" en *El Veracruzano*, México, 16 de julio de 1851, p. 13. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

Año 1856

En esta cita aparece la petenera como un son jarocho dentro de un fandango celebrado con motivo de una boda. En la referencia se hace mención de la presencia de vihuelas en el fandango.

> *(…) A continuación-de la boda- sigue el fandango, que dura toda la noche de aquel día, y en el que se bailan el torito, la petenera, la manta el caimán, el aguanieve, el fandanguillo y algunos otros sones del país, que se tocan imperfectamente en pésimas vihuelas, cantándose a grito herido en castellano redondillas disparatadas. Estas bodas duran seis u ocho días, y cuestan, sin exageración el duplo a veces de lo que los consuegros y novios pueden ganar en un año.*[53]

Año 1862

Este año, en una publicación española aparece una referencia a unos versos cantados que nos dejan varias pistas y al mismo tiempo varias interrogantes sobre el tema de la petenera. Dichos versos coinciden con los versos de peteneras de años posteriores que encontramos en México y en una partitura española de este mismo periodo. Esta nota refiere a un cuento situado en México, probablemente en Guadalupe, Veracruz, en el que sus personajes principales son tres músicos españoles ajenos a esas tierras, yendo a una romería:

> *CUESTION DE MEJICO*
>
> *[…]*
>
> *¿Y qué hemos de cantar?...*

---

[53] Iglesias, Andrés, *Soteapan en 1856*, Citlaltepetl, Col. Suma veracruzana, prólogo de Leonardo Pasquel, Jalapa, 1973. *Vid*. Alcántara, López, Álvaro de Jesús, Ganadería, "Epílogo" en *Vida Social y Cultura Popular en el sur de Veracruz colonial*, Tesis de Maestría en Historia, UNAM, 2004, p. 192: http://www.ciesas-golfo.edu.mx/istmo/docs/tesis/aalvaro.html

Cantaremos á esa gente ese polo *originario de una tierra la más hermosa del mundo. Si, cantemos esa canción alegre y lastimera, al mismo tiempo , que infunde en el corazón placer y dolor, y presiente un triste temor y un amargo desengaño; principiemos pues, con*

¡Ay Soledad, Soledad!
Soledad del alma mía
de noche te vengo a ver
porque no puedo de día.
……..
¡Ay Soledad…
Soledad de aquel que fué
a dar agua á su caballo,
y lo trajo sin beber…
¡Ay Soledad!.[…]

Se separaron los compañeros con el sentimiento natural de no haber podido ninguno de ellos realizar su negocio. Santiago viene muy despacio por el camino, tocando y cantando lo siguiente:

De la Veracruz salieron
Con cuatro escopetas
Y no pudieron coger
A un cojo con dos muletas[…]

El que no es tonto habrá, comprendido que el amigo Santiago fue sincero al aconsejarle que cantara la Soledad […]. [54]

Por la información del cuento podemos pensar que lo que se pretendía cantar era el polo titulado *La Soledad*. Las letras de los estribillos, como ya mencionamos son las mismas que algunas de las peteneras mexicanas actuales y,

[54] Seud. El Prudente, "CUESTIÓN DE MÉJICO" en *La España*, Año XV, No. 4885, Madrid, 10 de julio de 1862, p. 3.

como veremos a continuación, también estarán presentes en varias de las peteneras del siglo XIX. Por otro lado, es importante destacar la descripción anímica que produce ese canto: *alegre y lastimera,* que al mismo tiempo produce *placer y dolor.* Dicha característica prevalecerá, como ya lo veremos, en las peteneras de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, tanto españolas como mexicanas.

Existe de esa misma época una partitura en España de un polo publicado en 1831 titulado *La Soledad*[55] de Francisco de Borja y Tapia (1813-1945), arreglada para piano por Isidoro Hernández donde se incluyen los mismos versos:

Soledad del alma mía
por de noche te vengo a ver
ay! soledad soledad
porque no puedo de día
ay!
porque no puedo de día

La música también presenta similitudes con peteneras mexicanas de la época. Tanta relación y preservación de los versos en un periodo de tiempo y espacios transfronterizos tan amplios no pueden ser casualidad: pensamos que el *Polo de la Soledad* y las peteneras pudieron estar relacionadas de alguna forma[56]. En el apartado de análisis musical retomaremos este tema para darle mayor contundencia a nuestro planteamiento. Por lo pronto queda esta referencia aquí, como dato que alimenta esta cronología.

[55] Con esto no queremos decir que se trate exactamente de la misma pieza referida en la cita de 1862, sólo enfatizar que comparten el mismo nombre y que son coetáneas. Se cree más bien que se trata de una variante.

[56] Esta partitura fue analizada en conjunto por esta autora y el investigador José Miguel Hernández Jaramillo. Los resultados obtenidos muestran que comparten estructuras tanto musicales y literarias de forma importante. Debido a que el Polo no es parte del *corpus* musical de esta tesis no serán mostrados estos resultados, sólo se puede mencionar que la relación entre la Soledad (o *soleá*) y las Peteneras apunta a que es muy importante y queda como línea abierta a futuras investigaciones.

Año 1863

El español Niceto de Zamacois (1820-1885), radicado por muchos años en México, narra en esta anécdota uno de sus viajes rumbo a Guadalajara:

EL RANCHERO MEJICANO

[…]

Después que acabé de cenar, el honrado ranchero queriendo obsequiarme, mandó á su hijo que cogiese la guitarra. El joven obedeció y preguntó qué cosa deseaba que cantase.

- Canta aquellos versos de aquel calendario llamado impolitico, y que tanto me cuadran á mi. Contestó el buen padre. — ¿Versos del calendario impolitico? pregunté yo no sin alguna admiración, como que el espresado calendario lo escribía yo todos los años. — Si, señor: ahora los oirá su mercé. — ¿No los conoce usted? me preguntó la ranchera. Si. Si. Los conozco tanto como si fueran hijos mios.

En tanto que esto hablábamos, el muchacho templó la rajada guitarra, tosió dos ó tres veces, dijo á su hermana que la echara segunda, esto es, que cantara la segunda voz, y ambos dieron al viento en alegres notas las siguientes estrofas que poco antes había publicado yo en un calendario, y que las pongo únicamente porque allí se habían hecho populares. […]

Cuando deja una china *(1)*
Suelto el rebozo (2),
Sin saber por qué causa,
Muero de gozo; Y si hecho fragua
Sus pies atento miro,
Soy hombre al agua.

Cuando esté moribundo
Sobre este suelo,
Toquen, para que sane,

Pronto el Canelo:
Que de esta suerte
Se olvidará, bailando,
De mí la muerte.

Invadan las Mazurcas
la tierra entera
Y en Méjico bailemos
La petenera
¡Ay ... Jesucristo! ...
Siga usted, vida mia,
que nada he visto [57]

Lo que nos interesa rescatar de esta nota es el hecho de que la petenera en esta época ya estaba extendida en muchas partes del país. No sólo había peteneras en Veracruz o en la Ciudad de México, que son los lugares más frecuentes donde aparecen en las referencias. Aunque no se nos da detalle del lugar donde se desarrolla este relato, sí nos permite ir trazando un mapa para ir ubicando donde se interpretaba esta pieza.

Año 1864

En esta referencia, encontrada en el libro *Voyage au Golf de Californie*, sorpresivamente nos encontramos con una referencia de los versos de una petenera mexicana, cantada en el estado de Sonora. El autor hace mención de que era un canto erótico muy conocido en todo México, con medio siglo de vida. Si esta obra se escribió en 1864, nos señala su antigüedad hacia principios del siglo XIX.

[57] Zamacois, Niceto de, "EL RANCHERO MEJICANO" en *El Museo Universal* Núm. 5, Año VII, Madrid 30 de agosto de 1865, p. 6; De las Torres, Martín, *El Archiduque Maximiliano de Austria en Méjico*, Madrid, Publicado por Librería de D.A. de San Martín, 1867. p. 273-274.

Ciertamente, como estamos viendo, la petenera tuvo una gran expansión en el país.

> *Después vino este romance desprovisto de cualquier otro sentido que no fuera su intención erótica, que desde hace medio siglo tal vez se canta en todo México:*
>
> *La petenera, señores,*
> *No hay quien la sepa cantar*
> *Solos los marineritos*
> *Que navegan por la mar.*
> *Ay! soledad, soledad,*
> *Soledad de la cañada,*
> *Contigo lo tengo todo*
> *Y sin ti no tengo nada.*
> *Dos alcaldes te enamoran*
> *Y tres cocheros te tratan,*
> *No sé como te compongas*
> *Con dos varas y tres cuartas.*
> *Ay! soledad, soledad,*
> *Soledad de la cañada,*
> *Contigo lo tengo todo*
> *Y sin ti no tengo nada.* [58]

Si analizamos las letras, podemos notar de nuevo que la letra coincide con la partitura más antigua, la aportada por Sartorius, hecho que nos ayuda a darle más veracidad a la afirmación de que se escuchaba 50 años antes en México. Poco a poco los datos se van hilando en un tejido que da cierta coherencia al proceso de conformación del sistema de transformaciones de la petenera.

---

[58] Combier, Cyprien, *Voyage au Golfe de Californie*, París, Publicado por Arthus Bertrand, Libraire de la Société de Géographie 1864, p. 240.

Año 1871

En esa nota encontramos a la petenera, esta vez como parte de un carnaval en Picaflores, Hidalgo, donde es descrita como un *son* bailable lleno de erotismo que encanta a la gente. Por el lugar donde se interpreta y el contexto de piezas musicales que menciona la nota, podría suponerse que se trata ya de una petenera huasteca.

> *El carnaval de 1871, por razón de que la fiesta de ese año estuvo mucho mejor que las anteriores desde la primera vez que se celebró la fiesta de carnaval en este pueblo, […] rompía la música por regla general e invariable con una azucena, son alegre que causaba cosquilleo en los pies al romper [y] se escuchaba de la boca de varios espectadores, cuyos ánimos habían sido aumentados con la música, les era imposible permanecer pasivos al oír tocar una azucena, un fandanguito, una rosita o una petenera, ese son enloquecedor que hacía salir a bailar a todos los espectadores. […] Pues bien, mientras las familias llegaban al salón de baile, los músicos tocaban y cantaban los sones mas selectos y los versos más eróticos de su repertorio, para animar el baile* [59]

Año 1874

9 y 13 de agosto. En el periódico *El Padre Cobos*, en la historia "El Reo. Pepe La Fragua. Ante el jurado", se menciona a la petenera como un baile popular dentro de una descripción de otros bailes. Desafortunadamente, la nota no nos da los elementos para saber si se trata de una petenera preflamenca española o mexicana de la época.

> *En materia de bailes los siguientes eran los que formaban mi delicia: La Santa Marta, la Petenera, el Zorcico, Los Talayotes, el minué y el Din melodin: después de algunos años y siendo ya diplomático fue cuando*

[59] "Sucesos más importantes de Picaflores" en *Hidalguía*, Hidalgo, México [en línea]: http://www.hidalguia.com.mx/pisaflores/1/izq.htm. Consultado el 29 de mayo de 2010.

aprendí la ferolana, la polka de punta y talon, las cuadrillas figuradas y el paso doble por lo alto.[60].

Que el baile de los talayotes, la petenera y el paso doble a caballo no justifican las barbaridades que ha hecho.[61]

Año 1877

22 de mayo. Dentro del contexto de la ironía política, la petenera aparece en la publicación *Don Gregorito*:

Señor: dicen que Aquiles tuvo su Homero que le cantara, no se si la Petenera o alguna otra tonadilla; pues ya que Homero murió, yo aspiro a que se diga de mí que fui el Chirinos de los poetas gubernamentales, el Chirinos de Don Matías y de Don Ignacio y de Don Porfirio, etc. etc. etc. etc[62]

Año 1878
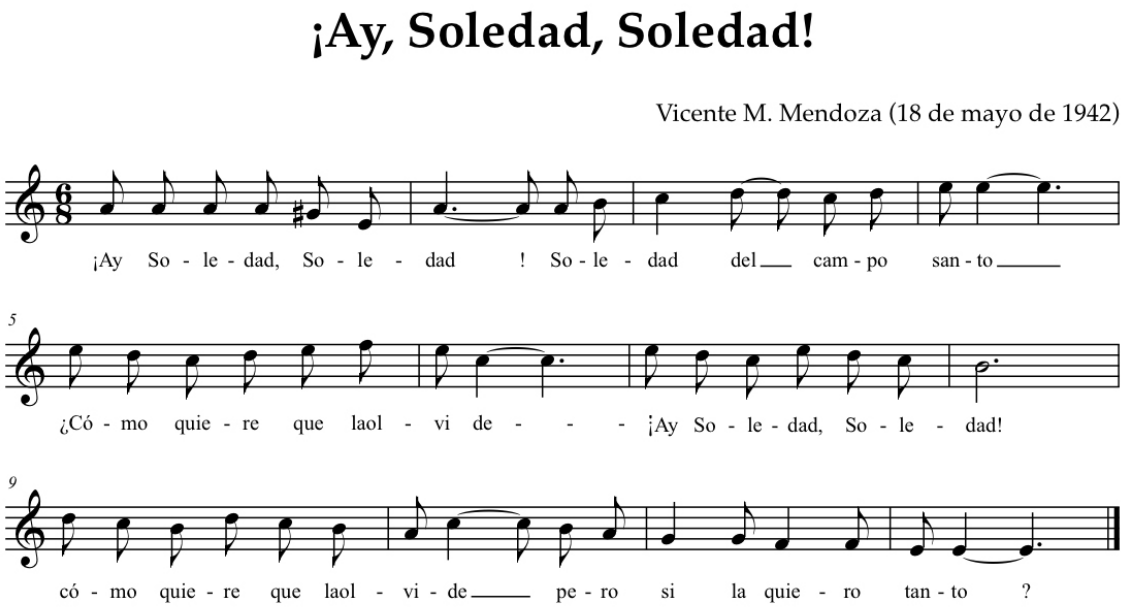
18 de Mayo. De nuevo Vicente T. Mendoza registra una pieza musical que nosotros consideraremos petenera por sus versos. Mendoza la nombra *¡Ay Soledad, Soledad!* y nos dice que proviene de Cholula, Puebla, datada en 1878. La canta su padre, Don Vicente M. Mendoza en la Ciudad de México a sus 80 años. Aunque fue registrada en 1942 por Vicente T. Mendoza, se colocó la pieza en la fecha en la que se afirma que se conocía porque el análisis musical nos confirmó el dato: es una variante que corresponde a peteneras preflamencas mexicanas que se cantaban

[60] Seud. El Padre Cobos, "El Reo. Pepe La Fragua. Ante el jurado" en *El Padre Cobos*, Tomo II, Núm. 64, México, 9 de agosto de 1874, p. 1. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[61] *Idem*., Tomo II, Núm. 65, México, 13 de agosto de 1874, p. 2, Hemeroteca Nacional, UNAM.

[62] Seud. Don Gregorito, "29ª Broma de 'Don Gregorito'" en *Don Gregorito*, Tomo 1, Núm. 29, México, 27 de mayo de 1877, p. 1. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

frecuentemente a finales del siglo XIX en nuestro país y se podrá verificar en el capítulo correspondiente.



¡Ay Soledad, Soledad!
Soledad del camposanto.
¿Cómo quiere que la olvide,
¡ay, Soledad, Soledad!
Como quiere que la olvide;
Pero si la quiero tanto?
¡Ay Soledad, Soledad!
Soledad de la Barranca,
la mujer que quiere a dos
¡ay, Soledad, Soledad!
la mujer que quiere a dos
relincha como potranca[63]

[63] Mendoza, Vicente T y Virginia R. R. de Mendoza, *Folklore de la región central de Puebla*, México, CENIDIM, 1991, p. 129.

Año 1880

Otro ejemplo de una *Soledad* es la proveniente de Puebla, fechada su existencia en este año y transcrita por Vicente Mendoza. Cantada por Concepción Mangold de Curtis a la edad de 80 años, fue recopilada en la Ciudad de México, el 22 de octubre de 1948. De nuevo aunque el registro se realizó a mediados del siglo XX, se confirmó con el análisis que la época a la que corresponde es la de finales del siglo XIX.

¡Ay Soledad, Soledad!
Soledad del campamento,
la mujer que está celosa
se pone como esqueleto.
¡Ah [sic] Soledad, Soledad!
Soledad del campo verde,
la mujer que está celosa
hasta la cola se muerde.[64]

Año 1882

23 de mayo. En la sección "En torno del hogar", del periódico *El Diario del Hogar*, se menciona a la petenera y su enorme popularidad. Se infiere que es la de España porque está escrito en castellano, aunque la nota no nos da los argumentos suficientes para afirmarlo, queda así abierta esta suposición:

Aun correis el riesgo de que os disputen esa popularidad, la Petenera o un toná del Can Can [65]

[64] Mendoza, Vicente T y Virginia R. R. de Mendoza, *Folklore de la región central de Puebla*, México, CENIDIM, 1991, p. 129.

[65] Seud. Safir, "En torno del hogar" en *El diario del Hogar*, México, 23 de mayo de 1882, p. 2. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

Año 1883

En este año se publicó un leyenda mexicana donde se describe un baile jarocho y una *antigua petenera*. El carácter de *antiguo* dado por el autor es relevante, pero lo son también las condiciones poiéticas de la obra. Su autor es el ya mencionado José María Esteva (1818-1904) que, además de poeta, fue senador del estado de Veracruz y prefecto en Puebla. Este dato de pertenencia a un estrato social burgués, nos da información sobre el tipo de fandangos y peteneras al que se refiere en la obra, pues como se ha estado poniendo énfasis, los espacios performativos influyen en las prácticas musicales. El entorno social donde se desarrolla la historia corresponde al de las clases altas de la época, de este modo, los *bailes de jarochas* al que Esteva se refiere corresponden a los bailes de las señoras y señoritas de una posición acomodada. De nuevo, como las peteneras del gobernador Barragán, aquí se trata de peteneras de fiestas de clases altas.

Las señoras y las niñas
Que por la calle pasean
A los bailes de jarochas
Ora, curiosas se acercan
Para ver bailar la bamba,
La tarántula moderna,
El butaquito ó la tuza'
O la antigua petenera [66]

Año 1884

11 de mayo. En esta nota aparecida en *El Diario del Hogar*, encontramos una de las primeras referencias que hablan de la petenera *flamenca*[67], adjetivo usado como sinónimo de *andaluz*.

[66] Esteva, José María. *La Mujer Blanca*. Publicado por Gonzalo A. Esteva. 1883. p. 82

Así lo pinta un periódico extranjero: 'D. Cristino Mártos es hermano íntimo (¿qué querrá decir esto?) de Lagartijo; es hombre de tantas fuerzas que de una puñada se sueñe matar un toro (¡aprieta!); su traje para asistir al Parlamento se compone de chaqueta bordada, pantalón de punto, botas altas y sombrero de seda. Es ligeramente miope, y entorna los ojos cuando canta ante la corte canciones flamencas (andaluzas). La invención de la petenera le valió el acta de diputado, siendo aún niño, en 1876 (sic).[68]

2 de noviembre. En esta graciosa nota periodística, se menciona a la petenera de forma muy particular:

Loro: Se vende uno muy hermoso y jóven de Veracruz, que habla mucho y canta Peteneras, las Flores de Mayo, el Santo Dios é infinidad de cosas.[69]

Sin mes específico. Publicación de la partitura de Miguel Ríos Toledano: *Colección de treinta jarabes, sones principales y más populares Aires Nacionales*. Si bien no se tiene la fecha exacta de publicación, se cree que esta edición se publicó en este año[70]. Esta obra contiene una petenera con armonización a piano y en una nota al pie de página se hace mención que era un:

---

[67] Como Hernández Jaramillo (2009) lo ha explicado en su trabajo sobre la petenera preflamenca, la petenera "flamenca" de finales del siglo XIX no tiene las mismas características musicales que la petenera flamenca de la actualidad. El flamenco es un sistema musical muy complejo que fue consolidándose en la primera década del siglo XX.

[68] "Retrato de Martos" en *El Diario Del Hogar*, México, 11 de mayo de 1884, p. 4. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[69] *La Iberia*, Año XXX1, Núm. 9, Madrid, 2 de Noviembre, 1884, p. 2.

[70] La datación de la publicación la retomamos de la siguiente página: http://www.munal.com.mx/invitacion/progAcad10.html. Consultada el 21 de junio de 2010.

> *Son predilecto en las costas, Frontera de Matamoros y la mayor parte de la República. Varios filarmónicos han compuesto sobre este motivo, bonitas variaciones y piezas concertantes*[71]

Aunque la partitura será analizada a profundidad en el apartado de análisis musical, podemos mencionar que el inicio instrumental coincide con el inicio del canto de la primera partitura de petenera mexicana (de 1827), dato que confirma la validez de la transcripción de Sartorius, publicación ya mencionada en este capítulo, y, por otro lado, confirma la popularidad que tuvo esta variante antigua en muchas partes del país, tanto así que pervivió musicalmente todo el siglo XIX.

Aunado a esta obra, existe un manuscrito de piezas llamada *Aires Nacionales por Miguel Ríos Toledano* que es un arreglo para violín y piano. Al parecer se trata de un popurrí de canciones, no se sabe si son manuscritos del propio Toledano, pero aparece una petenera con la misma melodía que la que se incluye en la *Colección de treinta jarabes, sones principales y más populares Aires Nacionales*, con la diferencia de que solamente incluye los primeros 24 compases de la petenera de esta colección, que corresponden a los dos primeros versos de la copla.

Año 1885

22 de febrero. De nuevo aparece la petenera como un aire nacional. En esta ocasión se menciona la popularidad del arreglo específico que Don Miguel Ríos Toledano hizo sobre esta pieza, siendo interpretada, junto con otras piezas mexicanas, en una exposición en Nueva Orleáns. La popularidad de esta pieza como aire nacional mexicano es inminente.

---

[71] Ríos Toledano, Miguel, *Al pueblo mexicano. Única y auténtica colección de Treinta jarabes, sones principales y más populares Aires Nacionales de la República Mexicana. Recopilados y Arreglados por Miguel Ríos Toledano, director de la música de Zapadores*. México, Editada por H. Nagel, p. 20

Era de rigor seguir buscando a D. Carnaval en el Zócalo y en los teatros y por consiguiente había para continuar la zambra. En el primer punto siguió el paseo [en paseo de la Reforma], disfrutando los concurrentes con los aires nacionales que D. Miguel Ríos Toledano ha compaginado para dar a conocer nuestra música Nacional en la Exposición de Nueva Orleans: era la delicia de nuestro pueblo oir los Enanos, la Morena, el jarabe, la Petenera, la marcha Zaragoza, el himno Nacional y hasta la Diana.[72]

30 de diciembre. Si comparamos la nota anterior con la siguiente referencia podemos darnos cuenta de la manifiesta coexistencia de las peteneras mexicanas y las peteneras españolas. En esta fecha, en el Teatro Nacional de la Ciudad de México, la soprano francesa Ana Judic, cantó en una de sus funciones unas peteneras españolas:

A pesar de encontrarse indispuesta, ronca, y por tal contrariedad también muy nerviosa, cantó deliciosamente, haciendo gustar su voz suave, de claro timbre, argentina, fresca, muy afinada, y con encantadoras inflexiones. La Judic sorprendió y conmovió. En medio de los más entusiastas aplausos, la diva *parisiense cantó de un modo admirable, en un buen castellano deliciosamente pronunciado, unas* peteneras *españolas; todas las coplas las dijo con mucha gracia o con mucha intención, según lo pedía la letra; pero a todo superó la ternura infinita, la melancolía, empapada en lágrimas de hija y de amante, con que idealizó el pequeño poema popular que encierra la siguiente cuarteta, honra de cancionero castellano:*

"Dos besos tengo en el alma
que no se apartan de mí:
el último de mi madre
y el primero que te di."

[72] Kador, Orlando, "Pastel de la Semana" en *El Diario del Hogar*, 22 de febrero de 1885, p.3. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

Jamás hemos oído esa copla cantada como la Judic la cantaba, y no creemos que nadie pueda jamás cantarla como la cantaba la Judic.[73]

Esta cantante se presentó en escenarios de Madrid y Barcelona entre 1884 y 1885 respectivamente, en cuyas crónicas, sobre todo en 1884, es decir, un año antes de venir a nuestro país, aparece la mención del éxito de sus peteneras cantadas al final de sus representaciones.

Un considerable éxito tuvieron también unas peteneras interpretadas en España pero por una artista extranjera, la actriz y cantante francesa Anna Judic (1849-1911), que desarrolló, entre otros, los géneros de la ópera, opereta, vaudeville, couplet y teatro de variedades en París. En este sentido, tenemos constancia de un par de estancias de Anna Judic en España realizando representaciones en los años 1884 y 1885 en Madrid y Barcelona, respectivamente. La primera de ellas se lleva a cabo durante octubre de 1884 en el madrileño Teatro de la Zarzuela. Las representaciones diarias de Anna Judic protagonizaban las actividades musicales de Madrid, acudiendo numeroso público a las mismas además de contar con la presencia de personalidades tan importantes en la sociedad madrileña como el rey Alfonso XII […] Además del repertorio lírico, Anna Judic incluye en su muestrario artístico la petenera, cantada en español; se trata de la única canción española como deferencia al público local que la acoge de una manera clamorosa, convirtiéndose en un éxito y en la pieza estrella de sus representaciones que siempre se la hacen repetir, según se extrae de las crónicas aparecidas en la prensa. También alguna de estas crónicas incluye las letras que interpretó, mostrando que eran personalizadas para momentos especiales, como la que interpretó en sus últimas representaciones […][74]

[73] Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911*, Tomo II, México, Editorial Porrúa, 1961, p. 1144-1145.

[74] Hernández Jaramillo, José Miguel, *Op Cit.*, p. 66-67.

Año 1886

20 de enero. Este año continúa el éxito de la Judic en nuestro país cantando cada noche sus versos de peteneras.

> *Por supuesto que en esa, como en todas cuantas noches trabajó, a petición del público hubo de cantar sus deliciosas* peteneras*, que nadie se cansaba de oír. […] A cada momento estallaban nutridos y ruidosos aplausos, entusiastas y espontáneos. Al concluir el espectáculo de la noche del 20, la concurrencia hizo levantar diez veces el telón, en medio de* hurras y bravos*: hasta las señoras la saludaban agitando sus pañuelos; la Judic respondía repitiendo una tras otra las más aplaudidas* peteneras*, y esto aumentaba el entusiasmo.*[75]

En la Biblioteca Nacional de las Artes se encuentra una partitura de un arreglo a canto y piano que el maestro José Rivas hizo de la petenera, nombrándola *Petenera de Ana Judic*, aunque no se incluye el año de edición se infiere que tuvo que haberse publicado este año o al año siguiente de la estancia de la Judic en el país, debido a la popularidad que tuvo en esta época, pero es importante decir que no tenemos ninguna certeza. Suponemos que la casa editora debió de aprovechar tal efervescencia y con efecto de poder vender más ejemplares al público cautivo por esta cantante, no debió de haber dejado pasar mucho tiempo. Se puede inferir que este arreglo está basado directamente en la partitura original que Anna Judic empleó en sus representaciones, pues la siguiente copla que aparece en la partitura: "Dos besos tengo en el alma" aparece también referida en prensa como se comentó anteriormente.
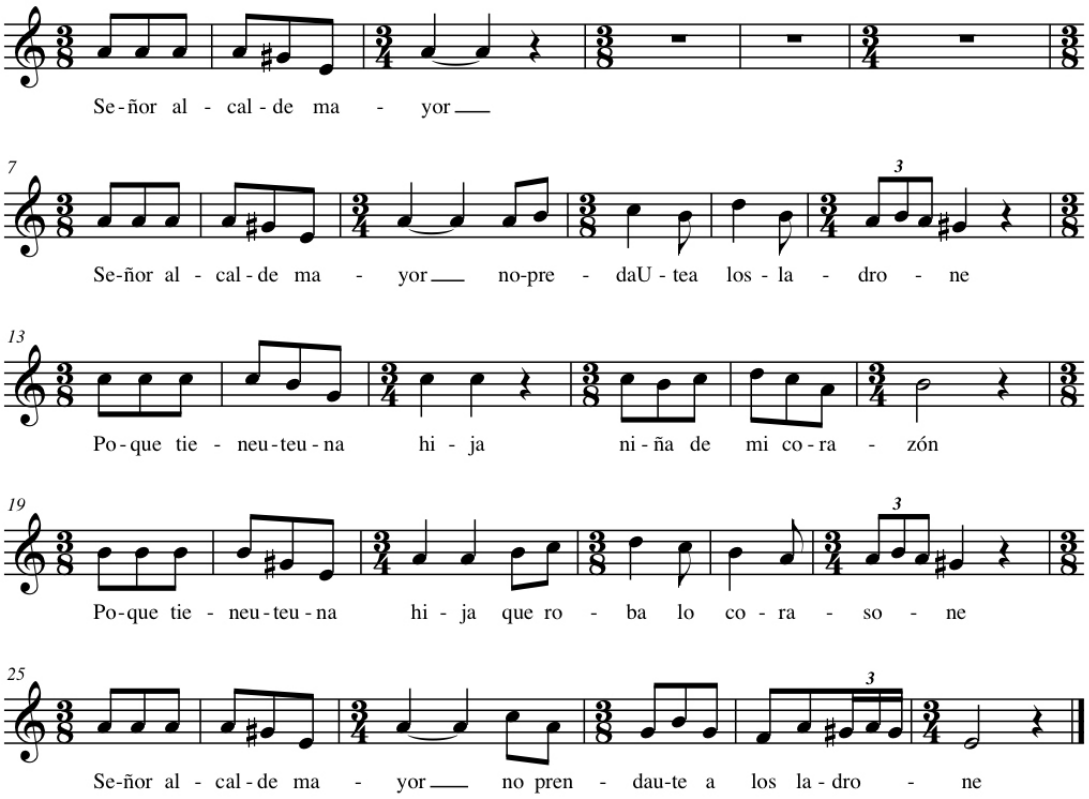
Por otro lado, se ve que la partitura contiene todos las características de edición de la época; esta publicación nos permite aproximarnos a la música que acompañaba los versos descritos en las referencias anteriores. En el apartado de análisis musical hablaremos más de este arreglo musical.

---

[75] Olavarría, *Op. Cit.*, p. 1150-1151

Petenera de Ana Judic

José Rivas



A la muger la comparo
Con un pavillo real
Mucho viento y mucha pluma
Niña de mi corazón
Y poco formalia

Entre México y España
Quiso Dios poner el mar
Para que entre ambos estremos
A Soleá uy, uy, uy,
Hubiera algo que admirar

El amor es un marino
Y el buque la sociedad
El timón es el dinero
Soleá Curripandu
Y las mugeres la mar

Dos besos tengo en el alma
Que no se apartan de mi
El último de mi madre
Madre de mi corazón
Y el primero que te di

Al pie de un árbol sin fruto
Me puse a considerar
Qué pocos amigos tiene
Soleá Curripandu
El que no tiene que dar

Un corazón sin amores
Es una flor sin aroma
Una noche sin estrellas
Soleá Curripandu
Y un arbolito sin hoy

No te descuides soñando
Porque te celan durmiendo
Lo que a ti te está pasando
Niña de mi corazón
Sin querer lo estoy sabiendo.

4 de abril. De nuevo en la prensa encontramos a la petenera como baile nacional, acompañada por instrumentos que comienzan a caracterizar a las agrupaciones *típicas* mexicanas de esa época, enmarcadas en los paseos populares de Santa Anita de la Ciudad de México. Destacamos en esta nota el carácter erótico que se le da a esta pieza.

> *[…] a esos paseos [paseos de Santa Anita que instauraron los condes de Galvez y de Revillagigedo por 1785 en las lagunas de Chalco y Texcoco]soñados por los curiosos viajeros, y que han servido de punto y cita de reunión para toda una sociedad; en donde una bulliciosa y alegre concurrencia se confundía en igual consorcio, oprimiéndose por las estrechas calles laterales, buscando cada quien, ya la vista, de variadas canoas que chocan al impulso de las aguas, ya el contento y la alegría de entusiastas bailadoras, que soportando las vacilaciones de su débil y ligera embarcación se entregan a las sensuales melodías de la flauta, el bandolón, el arpa y la guitarra, y a cuyo ritmo bailan y entonan sus populares danzas y sus canciones nacionales, indicadas por el* jarabe, la petenera, el palomo *y otros de igual carácter, que mucho animan, la mirada ardiente de las mujeres, los gestos insinuantes, los movimientos desordenados de la ropa y los refranes, bien insinuantes o bien picantes de sus eróticas canciones […].*[76]

Año 1890

27 de abril. De nuevo observamos una transcripción de Vicente T. Mendoza proveniente de su artículo sobre la petenera, esta vez la sitúa en Villahermosa, Tabasco fechada en 1890, comunicada por Antonia García de 65 años el 27 abril de 1947 en la Ciudad de México. Como otros ejemplos de Mendoza, en los que la fecha de registro corresponde a la primera mitad del siglo XX, éste se ubicó en la fecha que se asegura que fue aprendido, dato que el análisis musical corroboró y que nos permitió ubicarlo en esta cronología.

---

[76] "El Pastel de la Semana" en *El Diario del Hogar*, Año V, Núm. 172, México, 4 de abril de 1886, p. 1.

La copla española "quien te puso Petenera", la encontramos entre nuestro folklore de Tabasco y aunque la versión aparece muy deformada la incluyo aquí como comprobación de su existencia en aquella región.

"Petenera, Petenera quien te puso Petenera
no te supo poner nombre
que mejor te hubiera puesto
la perdición de los hombres.[77]

Esta transcripción formará parte del corpus de análisis musical y en el capítulo correspondiente se le dedicará un apartado para describir sus características.

21 de mayo. Vicente T. Mendoza registró en la Ciudad de México una petenera cantada por su propio padre, Don Vicente M. Mendoza de 80 años, procedente de la ciudad de Puebla. Aunque la transcripción se hizo en 1940, se decide tomar como fuente fidedigna el testimonio de Don Vicente M. Mendoza, quien indicó que esta versión ya se cantaba en este año. El análisis musical nos ayudó a confirmar la datación de esta transcripción y se hablará de sus características más adelante, por lo pronto, queda como mención histórica dentro de esta cronología.

Quién te puso Petenera
No te supo poner nombre,
Pues te debía de haber puesto
La perdición de los hombres.
¡Ay Soledad, Soledad,
Soledad de la Barranca!
La mujer que tiene a dos
Relincha como potranca.
¡Ay Soledad, Soledad,

[77] Mendoza, Vicente T. *Op Cit.*, 1949, p. 126.

Soledad del pie del cerro!
Todos tienen sus amores
Y a mí que me muerda un perro.[78]

De nuevo encontramos los versos *¡Ay Soledad, soledad!* en la petenera.

Año 1891

3 de septiembre. En esta cita hablan de una petenera de Veracruz:

Y puesto que se trata de Veracruz, allí va una petenera de aquellas tierras:

Ay Veracrú, Veracrú
Quien te lo había de contar
Que tu hajta los moroj buenoj
Los tendríaj que enseñar.[79]

18 de noviembre. En esta referencia encontramos la mención de unos versos de la petenera veracruzana que aparecen en una leyenda escrita por Celso Sánchez:

La niña contestó riendo,
Conozco bien el camino,
En el rancho estaré luego.
Y de la casa paterna
Se alejó como un jilguero
Cantando la petenera
Y el jarabe oaxaqueño.[80]

---

[78] Mendoza, Vicente T y Virginia R. R. de Mendoza, *Op Cit*., p. 128.

[79] "Picos Pardos" en *El Diario del Hogar*, México, 3 de septiembre de 1891, p.2. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM

[80] Sánchez, Celso, "A Beatriz Sánchez (Leyenda)", México, 18 de noviembre de 1891, p. 2. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

Sin mes específico. Esta referencia habla de la gran popularidad que tuvo la zarzuela española *Dos Canarios de Café* en la Ciudad de México. La importancia de esta obra es que en uno de sus números hay una petenera preflamenca. La siguiente cita no lo explicita, sólo habla de que se presentó en los teatros mexicanos. El dato de que esta zarzuela contiene una petenera se obtuvo al hacer las búsquedas dentro de algunas obras de la época y justamente al analizar *Dos Canarios de Café* se corroboró que contiene una petenera española preflamenca. Aquí se anuncia la zarzuela como *Los canarios de café*.

> *[1891] La Segunda tiple, Los canarios de café, La acera de enfrente, La Cruz blanca, La Gran Vía, corregida y aumentada, La bella Elena, Las niñas desenvueltas, El chaleco blanco, llenaban los programas de la semana, y el salón de Arbeu.*[81]

Año 1892

16 de agosto. Esta nota de prensa resulta interesante debido a que hace una alusión indirecta a la interpretación de la petenera flamenca. Haciendo una graciosa crítica a la técnica vocal de una tiple en una función de teatro, la interpretación de la soprano es comparada con la de una "tiple *cantaora* de peteneras", por su desafinación y sus agudos prolongados de dolor, terrible y abrumador:

> *Eso sí, la tiple es una cantaora por todo lo alto ¡Qué peteneras y qué tangos! Solo en Carabanchel y Capellanes se oyen de aquel carácter […]La Angela [González] cantó la aria de las Joyas, lo mismo que una cigarrera una petenera. Y cosa más particular, que quiso la pobrecita ayudar al tenor [Rigal]cantando a dúo con él lo que le tocaba cantar solo, dando por resultado que él, desentonado por la emoción, y ella, para quien todas son peteneras, mucho peor desentonada, dieron con la paciencia del publico al traste[…], la Sra. González, que es tiple* cantaora *de peteneras y la que un*

[81] 1961 Olavarría y Ferrari, *Op. Cit.*, Tomo II, p. 1324.

> *¡ay! De dolor expresa con un* ¡ahiií! *Agudo y prolongado, terrible, abrumador, que hace materialmente buscar en rededor suyo el lugar en que parece indicar que está algún animal.*[82]

Para que el lector entienda los comentarios que hace este crítico consideramos necesario detenerse un poco y explicar el cambio que estaban sufriendo en esta época las peteneras preflamencas que se fueron "aflamencando", categoría que Hernández Jaramillo[83] utiliza para explicar al proceso de cambio que sucedió durante las dos últimas décadas del siglo XIX.

> *Dos son los elementos que indican el aflamencamiento de la petenera: el primero de ellos es una forma distinta de interpretarla, más "*jonda*", si hasta ahora habían sido alegres, amorosas o jocosas a partir de este momento irán adquiriendo dramatismo y las letras serán más tristes y profundas. Del primero de estos elementos tenemos constancia por diferentes citas y referencias de esta época.[…] [En artículos de la época] se alude a este cambio en la técnica de canto, empleando expresiones como "cantar por lo bronco, voz vinosa y quebrada, voz que se oscureció con el abuso y se volvió negra". Como se ve, se trata de la descripción de la técnica flamenca que ya se empezaba a emplear.*[84]

Estas citas y referencias que Hernández Jaramillo refiere hacen alusión a este tipo de canto describiéndolo como *voz bronca, vinosa, quebrada*, y es justo a este tipo de canto al que hace referencia el crítico en la nota aquí descrita. Este *aflamencamiento* de las peteneras y el cambio musical que se dio en las peteneras españolas se hizo presente en nuestro país, como nos lo atestigua esta nota periodística. Tal vez es por esto que se comparan los "gritos" de la cantante, con las peteneras cantadas por las cigarreras.

---

[82] "Picos Pardos" en *El Diario del Hogar*, 16 de agosto de 1892, p. 2. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[83] Hernández Jaramillo, José Miguel, *Op Cit.*

[84] *Ibid*., p. 90,93.

Año 1893

19 de octubre. Este programa del Gran Teatro Nacional de la Ciudad de México describe la representación de la soprano principal de una compañía de ópera italiana, quien canta, además de una ópera, unas peteneras en traje de española.

> *[1893][La Compañía de ópera Italiana del empresario Napoleón Sieni]. El 19 en función extraordinaria, se repitió* Los Payasos *a beneficio de la Lantes, la cual en traje español cantó la* Juanita, *de Iradier, y* Lo que está de Dios, *de Caballero, más unas* peteneras.[85]

Año 1894

5 de julio. En el Teatro Arbeu se presentó una compañía española con una gran cantidad de repertorio español, incluida una petenera cantada y bailada. Esta nota es muy interesante pues el guitarrista que acompaña es un mexicano, Ramiro Martínez, quien hizo un arreglo para guitarra de esta misma pieza. Este arreglo será parte del corpus de análisis y hablaremos con más detalle sobre sus características en el capítulo de análisis musical. No es posible confirmar que la petenera que interpretó en esta fecha corresponde al mismo arreglo que publicó, pero se puede afirmar que su arreglo es parecido a otras peteneras españolas de esa época. De cualquier forma, este dato se podrá contrastar con lo que nos revele el análisis musical. Por lo pronto, para nosotros es valioso el dato de que se acompañaba al cante y baile esta pieza con guitarra.

> *El martes 5 de julio pudo disponer del Teatro Arbeu la artista española Gumersinda Villó de Martínez para una función a su beneficio, dedicada al Casino Español; dio en ella El Señor Cura, comedia de Vital Aza; después de la comedia, la Estudiantina del Casino Español tocó dos*

[85] Olavarría y Ferrari, Enrique. Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911, Tomo III. México, Editorial Porrúa. 1961. p. 1493.

piezas de su repertorio: Ramiro Martínez tocó una composición suya para guitarra; la famosa Paca Martínez bailó unas peteneras que cantó Soledad González y acompañó Ramiro Martínez; Soledad González y José Castillo bailaron la Alegría, las Seguidillas y cantaron un tango y unas malagueñas.[86]

Año 1895

30 de abril. En esta nota periodística se da la descripción de una riña entre grupos españoles y mexicanos en los paseos de la Viga en la Ciudad de México, haciendo alusión a un duelo donde se menciona al jarabe y petenera.

Hubo colisión. Los dos grupos [de mexicanos y españoles] durante todo el camino se insultaron á más y mejor, se acordaron del valor de los antepasados, de la civilización, de la religión y hasta de las familias y después de una letanía traducida 6 veces en petenera y jarabe, y otras resada [sic] á puro pico, llegaron a las 4 y media al embarcadero de la Viga[87]

27 de junio. Para reafirmar la idea de que a finales del siglo XIX la tónica fue la presencia de la petenera de modalidad española en los teatros mexicanos, veamos la siguiente descripción de una cantaora y bailarina *flamenca* que cautivó al público. Otro aspecto a resaltar en esta nota, es el carácter melancólico que van adquiriendo ya las peteneras consideradas flamencas.

[Fernanda Rusquella] Cuando ella baila, parece que nos acaricia un rayo de sol de Andalucía, y se siente subir la alegría de las cañas de la manzanilla que nos enciende la sangre con besos de fuego, entre el mariposeo de los abanicos y el irradiar de los ojos negros, húmedos de pasión. ¡Qué salero flamenco el suyo! Su talle vibrante de juventud, como si se columpiara en brazos de placer, nos hechiza en culebreos de sirena, y se esquiva traidora y sultana, como si se escapara de los brazos del deseo, que

[86] Olavarría y Ferrari, *Op Cit.*, Tomo III., p. 1538.

[87] "Les dio por el 'patriotismo'. Leñazos y pedradas" en *El Demócrata*, México, 30 de abril de 1895, p. 2. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

ansiara asirla en vano, vendado por el amor. Su petenera tiene la tristeza de lo que canta lejos de la patria, como se entristece el clarín lejos de la selva, y cada nota de ella es un suspiro que se escapa de la jaula dorada en que se la aprisiona. Ella no nació para fingir alegría sino para tenerla; ella no nació para fingir amor sino para prodigarlo y ese derroche de sentimientos fingidos, le trae hastío!...y esa es la amarga belleza que a mí me encanta de ella. En las heces de la copa de la vida creemos encontrar la felicidad y por eso la bebemos de un golpe. Fernanda nos hace olvidar esto por un breve momento, y nos mece con el placer exótico de su tierra España. Fernanda nos cautiva con sus ojos ardientes y nos hace suspirar por su querida Andalucía. Dejar pasar así la vida en dulce enervamiento, oyendo la queja pastoral de la guitarra que Manjón nos ha hecho amar, deleitarnos con el hálito de las flores agonizantes en el calor de la verbena; beber el sueño que da la sidra, viendo como en paradisíaca visión, bocas frescas y rojas reír entre la blonda de las mantillas, y ojos que chispean promesas de amor bajo rizos de azabache o de oro…Todo eso nos dice Fernanda cuando baila, cuando nos deleita con sus coplas y sus seguidillas alegres. ¡Olé por su gracia, su salero, su gentileza y su donaire![88]

Año 1896

En este año aparece la petenera dentro de un cuento tradicional mexicano recopilado en la ciudad de México. El recolector de este cuento no especifica con exactitud las fuentes, pues sólo indica que fue narrado por indígenas y mestizos de dicha ciudad, de Puebla y Guanajuato, no especifica nada más. De cualquier modo, es una referencia muy significativa pues destaca varios aspectos: la necesidad del fandango en los eventos del ciclo de vida; la presencia de la petenera bailada en los fandangos; la descripción de instrumentos musicales, entre otras cosas.

IV. El Conejo estaba en un carrisal. Yega el Coyote y le dise: "sobrino, qu'estás asiendo aquí."-"Ah, tío, oy es un día de fandango; se casó mi ermano el mayor y ay nesesidá de formar un baile, y Quero también

[88] Seud. ORO, "Fernanda Rusquella" en *El Demócrata*, 27 de junio de 1895, p. 1. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

disponer di un música. Quiere usté acompañarme á componer un violín? Usté tiene buen pecho pa cantar; usté con el violin con la vos alta y yo con el violin bajo, y acemos un armonía."

Agarra el Coyote dos carrisos y ase una flauta y el Conejito le dise: "Aguardamen usté, voy alcansar á los novios y asi que oiga usté, está que mando cuetes, empiesa usté a tocar la flauta. "Se va el Conejito y coje un pedaso de pajuela y prende en la lumbre y empiesa el Coyote á tocar un armonía de Petenera, bailando. Cuando se li asercó la lumbre todo alrededor, entonses quiso salir, y tiró la flauta se metió al juego y salió chamuscado, y el conejo corrió[89].

El hallazgo de una referencia de este tipo es único, pues como veíamos, en esta década había sido más común encontrar referencias sobre la petenera preflamenca española, dando la impresión de que las variantes regionales mexicanas estuvieron prácticamente "desaparecidas". En esta referencia podemos ver cómo la petenera estuvo también muy arraigada en contextos rurales, siendo parte importante de la cultura literaria y musical de algunas culturas musicales de esa época en las regiones mencionadas por el autor. Esta referencia nos habla de que las variantes de las peteneras mexicanas no desaparecieron en esta época sino que prevalecían más hacia las culturas musicales del interior del país.

Año 1897

En las referencias de este año continuamos observando la gran popularidad de las peteneras españolas, no sólo en teatros, sino de hecho, vemos el uso de sus coplas más populares en asuntos políticos.

14 de febrero. Se infiere que se presenta en este día una petenera española porque Rafael de Arcos pertenece a una compañía de zarzuela española que tuvo

[89] Marden, C.C., "Some Mexican Versions of the 'Breer Rabit' Stories" (pp.22-23) en Modern Lenguaje Notes, Johns Hopkins Press Vol. 11, No.1 Enero, 1896, p. 23. *Cfr.* JSTOR: URL: http://www.jstor.org/stable/2919229

mucho éxito en España, México y Argentina; en esta época en España la petenera preflamenca goza de gran popularidad.

> *Teatro Arbeu.- Compañía de Zarzuela.*
>
> *Por la tarde, 'Gioconda'*
>
> *Por la noche, 'Transformaciones y estrenos de la 'Petenera' por Rafael de Arcos.*[90]

23 de mayo. De nuevo se deduce que se trata de una petenera española preflamenca por la letra, que incluso pervive en el repertorio del cante flamenco – no necesariamente en la petenera.

> *"Entonces será una petenera. Y qué chistoso se había de ver Monseñor, dándose cuatro* pataítas *y cantando:*
>
> *Antiguamente eran dulces*
> *Todas las aguas del mar;*
> *Escupió mi niña en ellas*
> *Y se volvieron* salás*!*
> *¡Olé por la zandunga y el acabóse*[91]

Nos detenemos en esta nota para resaltar que la letra de esta copla es muy peculiar dentro del repertorio de las peteneras preflamencas, pues hasta ahora se ha podido encontrar sólo en dos fuentes: la de Francisco Amate[92], un cantaor español radicado en California, Estados Unidos, quien dejó unas grabaciones en

---

[90] "Gacetilla de diversiones públicas" en *El Diario del Hogar*, México, 14 de febrero de 1897, p. 3. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[91] Seud. Benjamín, "Palique" en *El Diario del Hogar*, p. 1, 23 de mayo de 1897. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[92] Para más información sobre esta letra y el cantaor Amate véase Hernández Jaramillo, *Op Cit*..

cilindros de cera; y por otro lado, aparecen en el famoso cancionero de Rodríguez Marín[93]. Todo apunta a que no era una letra muy empleada en el repertorio de las peteneras preflamencas en España y, por lo mismo, se hace relevante mencionar que esta "rareza" llegó a México.

11 de noviembre. La siguiente copla de petenera es inminentemente una copla de petenera preflamenca española, utilizada en muchas partituras de petenera editadas de esa época.

> *Viene como pedrada en el ojo del Dr. Kaska, la petenera:*
>
> *Señor Alcalde mayor,*
> *No prenda usté a los ladrones,*
> *Porqué tiene usté una hija*
> *Que roba los corazones.*[94]

Sin mes específico

Este año se publicó la partitura de una petenera para guitarra sola compuesta por el guitarrista Ramiro Martínez, hecho que ya se comentó en la referencia de 1894. Esta obra contiene rasgos musicales de las peteneras más antiguas mexicanas y de las peteneras preflamencas que llegaron en esa época de España. Aunque se trate de una petenera instrumental, es fácil detectar la parte melódica vocal de la petenera, por esta razón se decidió incluir en el corpus musical de análisis. Resulta revelador que un guitarrista mexicano que haya acompañado años atrás a una compañía española con una petenera, publique una composición suya basada en este tema.

---

[93] *Cfr.* Rodríguez Marín, Francisco, *Cantos populares españoles*, Sevilla, Francisco Alvarez y Cía. Editores, 1882.

[94] Seud. Chucho el Roto, "Raterías del bello sexo. Corazones y encajes" en *El Imparcial*, México, 11 de Noviembre de 1897, p. 2. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

Año 1898

11 de octubre. Continúa la popularidad de la petenera, que es reflejada en su uso para cuestiones ajenas a la música.

> TEATRALES. El Gran Banquete. *No puedo resistir a la tentación de hacerlo conocer á mis admiradores, porque las sublimes creaciones del pensamiento, cuando uno está convencido de su mérito deben mostrarse al mundo, haciendo a un lado la modestia y las tontas preocupaciones. Allá va.*
>
> *Desde el Grijalva al río Grande,*
> *Y de Chiapas a San Luis,*
> *No hay un maestro más grande*
> *Que tú, mi admirado Luis.*
>
> *¿No es verdad que este pensamiento es todo un poema? ¿No es verdad que no puede decirse más…en cuatro renglones? ¿No es verdad que esta copla está pidiendo que la cante una salada andaluza al son de* La petenera*?*
>
> *Aquí hago punto,* Au revoir, *y perdónenme uds. la lata." C.- C.A.-STRO*[95]

2.1.2. Menciones de la petenera del siglo XIX sin fecha específica

En este apartado incluiremos las referencias de la petenera que no tienen fecha específica pero que se sabe que se produjeron en el siglo XIX.

[95] Seud. C.A.- STRO, "TEATRALES. El Gran Banquete" en *Diario del Hogar,* México, 11 de octubre de 1898, p. 4. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

La petenera y las *chinas*

En el siglo XIX la petenera, junto con el jarabe, estuvo asociada a las *chinas*, mujeres mestizas que entre 1840 y 1855 tuvieron una presencia importante en el entorno urbano en México. Estas mujeres tenían una forma peculiar de relacionarse con los hombres y se caracterizaron por transgredir las costumbres sociales de la época[96]. Eran mujeres con cierto posicionamiento económico que les permitía vivir de forma cómoda, ya sea por tener un amante o un esposo o gracias a su propio trabajo; tenían fama de ser libres, aventureras, desinteresadas, nobles y seductoras. Esta peculiaridad hacía que las situaran en un lugar intermedio entre una mujer honrada y una prostituta:

> *Guillermo Prieto se refirió en varias ocasiones a las chinas. En su libro* Memorias de mis tiempos *dejó testimonio de sus camisas descotadas –para él jaulas mal aseguradas "que impedían el vuelo de sus tortolitas"- y del encaje que se detenía respetuoso al principiar "la soberana pantorrilla" y mostraba la piel de media pierna, incluida la de su pie pequeño, "breve –dijo-, como el suspiro". También señaló que en los colores de su traje dominaban el verde, el blanco y el encarnado, en la mezcla de las sedas, los algodones y el castor. Prieto transmitió la idea de que las chinas podían hacer que los hombres perdieran la posibilidad de su salvación. […] La china baila jarabes como "El dormido", pero también zapateaba otros sones del país, como "El periquillo" (que al decir de Guillermo Prieto "se adueñó de corazones y pantorrillas"), y especialmente de la época en que Santa Anna le ganó a Bustamante, los sones jarochos "El butaquito" y "La petenera". También se bailaban ritmos hispánicos con cierta "chunga andaluza" y, además de "La petenera" y "La manta", eran de los más gustados "La cachuca" y "El gato".*[97]

[96] En el siglo XIX se buscaba la exaltación de la virginidad, la fidelidad y la "buena reputación" de las mujeres.

[97] Vázquez Mantecón, María del Carmen, "La china mexicana, mejor conocida como china poblana" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Año/Vol. XXII, núm. 077, UNAM, México, 2000, p. 126-127.
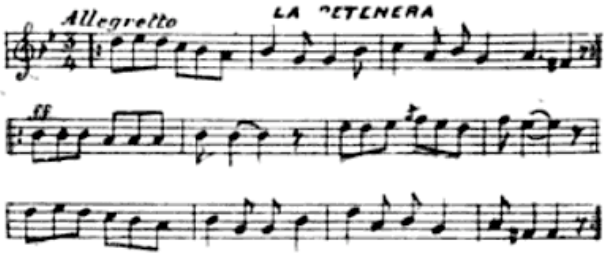
Esta descripción es para nosotros importante pues el vínculo de la petenera con personajes femeninos con atributos seductores es punto nuclear de la temática de las peteneras actuales. El hecho que ya en el siglo XIX se asociaba a este tipo de personajes nos indica que es un aspecto paradigmático que se ha ido transmitiendo a lo largo de generaciones. Por otro lado, en la narración aparece que las *chinas* bailan dos tipos de peteneras: la jarocha y la *hispánica*.

Un Paseo en la Viga

Antonio García Cubas (1832-1912), escritor, geógrafo e historiador mexicano nos narra los paseos que se hacían en la Ciudad de México en el siglo XIX . En esta descripción nos provee un documento valiosísimo a través de una transcripción musical y literaria de una petenera cantada en los paseos en La Viga, paseos comunes que se efectuaban en la Ciudad de México en el periodo del primer domingo de Cuaresma hasta el jueves de la Ascensión:

> *Con muy diferente aspecto se presentaban las canoas ocupadas por gente del pueblo. Unos iban sentados en los bordes de la canoa, entre los que contaban los músicos, que tañían una arpa, un bandolón y una guitarra, y otros en los planos inclinados de las que propiamente pudiéramos llamar proa y popa, pues de una y otra carecen las primitivas embarcaciones aztecas.*
>
> *El centro de la canoa quedaba libre, sin el obstáculo del toldo para los bailadores, que, por el gusto que se daban, no hubieran cambiado su suerte por la del Preste Juan, que debe haber sido el rey más feliz de los mortales. El grupo de bailadores formaba un extraño conjunto de individuos de diversos trajes y condiciones.*
>
> *La* china *de zagalejo y rebozo terciado, y el charro de calzonera de paño con botonadura de plata y sombrero canelo galoneado. […] En fin, allí se veían mezclados los diversos tipos del pueblo, sin que faltase el inválido con su pata de palo, el brazo en cabestrillo ó un ojo cubierto con parche de seda verde, quien á pesar de sus achaques y estado calamitoso daba libre curso á su contento y también solía tomar participación en el fandango, pues tal es la fuerza de voluntad humana.*

Además de los jarabes *que se han descrito en el artículo relativo al aguador, ejecutábanse por los expresados tripulantes de la canoa los siguientes sonecitos: […]*



La Petenera, señor,
Nadie la sabe bailar,
Solo los marineritos
Que navegan por el mar.
¡Ay! Soledad, Soledad,
Soledad de la cañada,
Contigo lo tengo todo,
Y sin tí, no tengo nada.

Trigueñita te hizo el cielo
Para mi condenación,
Delgadita de cintura,
Alegre de corazón.
¡ Ay! Soledad, Soledad,
Soledad del Cardo Santo
Es verdad que eres trigueña,
Pero si te quiero tanto.

Antes de anoche soñaba
Que en tus brazos me dormía,
Ojalá fuera verdad
Lo que el sueño me decía.
¡Ay! Soledad, Soledad,
Soledad del horizonte,
También se suele quemar,
Con su propia leña el monte.

Quien te puso Petenera
No te supo poner nombre
Por que te debía haber puesto
¡Ay! Soledad, Soledad,
La perdición de los hombres
Porque te debía haber puesto
¡Ay! Soledad, Soledad,
La perdición de los hombres.

Ingrata, tirana y vil,
La soga vas arrastrando,
No te descuides velando.
¡Ay! Soledad, Soledad.
Y te apague yo el candil
Con que te estás alumbrando;
¡Ay! Soledad, Soledad,
Con que te estás alumbrando.[98]

[98] García Cubas, Antonio. El libro de mis recuerdos: Narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social, ilustradas con más de trescientos fotograbados . Imprenta de Arturo García Cubas. 1904, p. 318-319.

A partir de los rastreos y análisis de las referencias fue posible percatarse de que la transcripción que hace García Cubas es prácticamente la misma que publica Miguel Ríos Toledano en 1884, ya mencionada en este apartado, pues sólo cambia una nota. No nos parece ninguna casualidad, una hipótesis es que García Cubas transcribió la partitura de Ríos Toledano quitándole la armonización añadiéndole un verso escrito más. La actividad musical y la popularidad de Miguel Ríos Toledano coincide con lo que describe García Cubas en su libro[99]. Este dato es de extrema importancia, pues confirma la popularidad de este arreglo a finales del siglo XIX, en donde podemos encontrar rastros musicales de las peteneras mexicanas más antiguas. En el apartado del análisis musical mostraremos este aspecto.

Otra de las obras que queremos incluir en este apartado corresponde a una transcripción de petenera que Vicente Mendoza transcribe de sus propios recuerdos en 1949 que, a pesar de la fecha, se incluyó en este capítulo debido a las características musicales que presenta. En el apartado del análisis musical se podrá sostener la hipótesis que hacemos de esta versión: que es una petenera del siglo XIX.

[99] Fue tanta la difusión que tuvo esta versión que, de hecho, aún en 1933 se siguió reproduciendo en algunos libros de historia de la música mexicana la partitura difundida por García Cubas: Cf. Galindo, Miguel, *Nociones de la Historia de la Música Mejicana*. Tomo I., Tip. de El Dragón, Colima, 1933, pp. 566-567.

2.2. Características de la peteneras preflamencas españolas del siglo XIX

Para completar este paseo histórico es importante dedicar un apartado a la petenera española preflamenca que se interpretaba en los distintos ámbitos performativos de finales del siglo XIX en ese país. Por la coincidencia cronológica se infiere que estas peteneras son las que fueron introducidas a México y que establecieron el diálogo con las versiones de peteneras mexicanas, siendo las referencias las que nos dejan este testimonio.

2.2.1. La petenera preflamenca

Como hemos mencionado anteriormente, la petenera preflamenca es un estilo musical español que ha sido caracterizado musical e históricamente por el sevillano Hernández Jaramillo (2009), quien le asignó el término *preflamenca* para describir al tipo de petenera del siglo XIX que derivó en la petenera flamenca en el siglo XX.

> *El devenir de la petenera ha sido bien diferente en tiempos anteriores a su definición como estilo flamenco. Encontramos, de facto, que durante la segunda mitad del siglo XIX existieron peteneras distintas a las que conocemos como flamencas y que fueron elemento imprescindible en los recitales de canto, salones de baile, fiestas y ferias andaluzas durante esa época. Tal variación en su forma musical, como la regularidad de su presencia en las distintas ocasiones performativas de la época, nos hacen pensar que estas peteneras conformaban un estilo propio con características definidas. […] Este concepto se aplicará, en consecuencia, a dicha petenera y de ahora en adelante será nombrada como petenera preflamenca, concepto que la describe como un estilo musical específico.* [100]

[100] Hernández Jaramillo, *Op Cit.*, p. XII.

Las variantes de la petenera preflamenca han sido estudiadas por este autor, quien menciona la existencia de una *petenera primitiva* y una *petenera moderna*. La categorización de petenera primitiva corresponde a una categoría *etic* utilizada por este autor y apunta a las primeras peteneras preflamencas encontradas –nótese que la palabra sólo designa un aspecto de temporalidad inicial y que no se refiere a aspectos de evolución-; y la petenera moderna correspondería a las que fueron teniendo características musicales más cercanas a la petenera flamenca en años posteriores, cuya designación de "moderna" o "nueva" si aparece en las partituras, siendo así, una categoría *emic*. Aunque la petenera propiamente española se menciona desde la década de 1840, no fue hasta 1879 que fueron muy populares en toda España en diversos ámbitos de la sociedad española. Existen numerosas partituras editadas[101] de esta época que nos dan una idea del ámbito sonoro de este estilo.

La peteneras preflamencas, al igual que las mexicanas, eran cantadas y bailadas, apareciendo en diferentes ocasiones performativas. Era uno de los estilos favorito en el ámbito urbano, pues es ahí donde se interpretaba con mayor frecuencia, eran habituales en fiestas privadas, en ferias y en romerías, en corridas de toros, etc., pero es principalmente en los teatros y cafés cantantes donde era interpretada y bailada, ya sea como canto popular intercalado entre las obras teatrales –hábito muy frecuente en esa época- o como parte de alguna obra teatral o zarzuelas.

Así, había dos tipos de interpretación de la petenera preflamenca: la enmarcada en el ámbito escénico y la interpretada por la gente en sus reuniones sociales. Esta distinción condicionará, entonces, la instrumentación y la forma de canto que se utilizaba en su ejecución, que era en su mayoría a piano, orquesta y guitarra. Además, en muchas ocasiones aparecían las castañuelas que

[101] Actualmente contamos aproximadamente con un centenar de partituras de peteneras preflamencas recopiladas en diferentes centros documentales de México y España.

acompañaban al baile, donde también funciona como instrumento musical el zapateado golpeando la tarima, o mejor dicho, en términos andaluces el *tablao*. De las diferentes fuentes que hacen referencia a estas peteneras, el estilo de interpretación era muy cercano al estilo lírico operístico de moda de esa época.

> *Existió, por tanto, una dualidad en cuanto a los intérpretes de petenera que convivió durante unas décadas, a saber: por una parte, la encontramos interpretada por los primeros artistas netamente flamencos, acompañados de guitarras y castañuelas, y por otro lado, por artistas no flamencos (líricos, tonadilleros, etc.) que incluyeron la petenera en su repertorio; en este caso, el instrumento acompañante solía ser el piano o la orquesta. La técnica vocal, pues, era diferente, pero la esencia musical de la petenera se conservaba en ambos casos: era del agrado del público, independientemente del tipo de intérprete que las ejecutara.* [102]

A finales del siglo XIX apareció la nominación *peteneras modernas* justo en el momento en que las peteneras preflamencas se pusieron de moda sobre otros estilos musicales populares de la región andaluza de la época.

> *[…], no se puede documentar exactamente el año en que comienzan a aparecer los términos peteneras nuevas o peteneras modernas, sin duda para diferenciarlas de las peteneras primitivas (como sucedió antaño con el romancero viejo y nuevo), pero podemos considerar que este cambio se debió producir en la década de los 70 y 80, coincidiendo con la ascensión de la petenera al primer plano de la popularidad de los estilos andaluces del momento. La existencia de esta denominación diferenciada implica un cambio progresivo hacia estéticas más flamencas que la petenera va experimentando, al igual que otros estilos preflamencos.* [103]

Este cambio estético del que habla Hernández Jaramillo, refiere a un cambio musical tanto en la temática como en la dinámica musical. Así, las peteneras

---

[102] Hernández Jaramillo, *Op Cit.*, p. 117.

[103] *Idem*, p.60-61.

preflamencas van adquiriendo una característica melancólica y trágica, al mismo tiempo que se va *rallentando* el *tempo* musical. En esta época, ambos tipos de peteneras fueron muy populares no sólo en España, sino que traspasaron las fronteras y tuvieron una fuerte presencia internacional, editándose música de peteneras en diversas colecciones y cancioneros en otros países de Europa y en América. Esto quiere decir que la petenera preflamenca tuvo dos momentos, uno inicial y otro que fue surgiendo conforme se popularizaba enormemente por toda España, dando pie a la introducción de cambios musicales. Como lo dice el autor es difícil establecer con precisión el momento exacto, pero las mismas descripciones van indicando que una no sustituyó a la otra, sino que en cierto momento convivieron ambos tipos.

Debido a la gran popularidad que adquirieron las peteneras *primitivas* en esa época, muchos compositores se interesaron en hacer arreglos de este tema, podemos mencionar a Isidoro Hernández (1847-1888), Federico Liñán, Buenaventura Iñiguez (1840-1902), Felipe Pedrell (1841-1922), Modesto y Vicente Romero, entre otros.

Por otro lado, en el ámbito considerado "académico" o "clásico", la petenera fue utilizada por muchos compositores en sus obras. Autores como Isaac Albéniz (1860-1909), Joaquín Turina (1882-1949), Federico Chueca (1846-1908), Pablo de Sarasate (1844-1908) , Enrique Granados (1867-1916), Manuel Font de Anta (1889-1936), entre muchos otros se sirvieron de este género. La diferencia musical entre las obras de estos autores con los arreglos antes mencionados, es que estos últimos retoman a la petenera y se basan en ella para hacer algo distinto, no sólo se conforman con armonizarlas o hacer arreglos musicales, sino que crean una obra propia, conservando ese mismo nombre.

Para resumir lo que representó la petenera preflamenca en el S. XIX en España, nos dice el especialista en el tema:

> *[…] podemos concluir que la petenera preflamenca constituyó un estilo musical definido, desarrollado en un espacio temporal delimitado, de manera que se forja en Andalucía y extiende su popularidad al resto de*

España, Europa y América. A finales de siglo fue transformándose, de forma paulatina, hasta cristalizar en un estilo diferente, a saber: la petenera flamenca, que, aunque al ser un estilo derivado, habrá de conservar buena parte de las estructuras de su predecesor. Además, al imponerse la petenera flamenca, el estilo de la preflamenca fue quedando relegado al olvido para desaparecer en el siglo XX. [104]

2.3. Consideraciones finales

Con este recorrido diacrónico se pretendió dar elementos historiográficos de la petenera del siglo XIX que muestran las diferentes variantes de peteneras que convivieron en este siglo. Pudimos ver que hubo unas peteneras consideradas mexicanas y unas peteneras consideradas españolas. En el capítulo musical intentaremos mostrar que dentro de éstas dos categorizaciones había diversas variantes.

Desde sus primeras menciones, las petenera mexicanas en el siglo XIX fueron utilizadas como emblema nacional y posteriormente fueron "desplazadas" mediáticamente hacia los ámbitos rurales. En cierto nivel, podemos observar que sus primeras referencias coinciden con el periodo de la incipiente República Mexicana, época en que era necesario el empleo de símbolos que fortalecieran la unidad nacional, funcionando la petenera como uno de ellos. De esta forma, la petenera cohabitó en las diferentes ocasiones performativas culturales del país, tanto en las rurales como en las urbanas: la podemos encontrar en los elegantes bailes y fiestas de los gobernadores y políticos - recuérdese a Barragán bailando sus peteneras - y al mismo tiempo en los fandangos de las poblaciones rurales de Veracruz, por ejemplo; siendo así, apreciada y valorada por ambos estratos. En este sentido, podemos pensar que la circularidad de la petenera en ambas clases es la

[104] I*bid*, p. 202.

que le da a las peteneras la posibilidad de constituirse como un sistema de transformaciones.

Posteriormente, se hace evidente el cambio en el pensamiento político hacia finales del siglo XIX, que muestra la "reapertura" –que en un cierto sentido es sabido que no se perdió del todo- hacia lo extranjero. Es en este periodo donde la petenera preflamenca española es la que predomina en el ámbito urbano, en una cierta contraposición con los sones y jarabes nacionales del país. Evidentemente nos referimos a un predominio en los teatros y en contextos urbanos, mencionándose en fuentes escritas como artículos de periódico y revistas, por señalar algunas fuentes. Es sabido que los que tuvieron acceso a asistir a estos espectáculos y a escribir y leer estas fuentes documentales de la época pertenecen a un determinado estrato social, quienes, como la historia lo ha mostrado, intentaron "desaparecer" de los medios de comunicación urbanos nacionales y extranjeros el contexto y la cultura rural de nuestro país. En este sentido, ya para las últimas décadas de este siglo, las peteneras consideradas "populares", salvo excepciones como las publicaciones arriba mencionadas de Ríos Toledano o la de Böhme, no gozaron de la misma repercusión escénica que tuvieron las piezas populares españolas en España, por el contrario, más bien se importaron estas modalidades populares preflamencas en lugar de utilizar los estilos mexicanos en los escenarios teatrales de las ciudades.

Es así que, debido a la masiva presencia de compañías escénicas españolas en México, sobre todo en las últimas décadas del siglo, determinan la tendencia musical de moda en la sociedad de la época, manifestándose el gusto por lo andaluz. En este sentido, no es casualidad que el tipo de peteneras que se fueron configurando a finales del siglo XIX (como las versiones que cantaban los informantes a Vicente T. Mendoza) fue la variante influenciada por las preflamencas españolas. En el caso particular de los informantes de Mendoza, si se toma en cuenta el estrato socioeconómico al que pertenecían, podemos ver que éstos provenían de una clase que tuvo acceso a escuchar en su tiempo la variante preflamenca en alguna representación escénica. Circunstancias de esta índole hay que tomarlas en cuenta al momento de hacer un análisis lo más preciso posible,

pues ayuda a entender con más claridad el comportamiento musical y que, con el análisis musical se puede corroborar si existió un cambio musical y si en realidad están relacionadas musicalmente las variantes mexicanas y españolas.

Esta cronología nos demuestra que en realidad las peteneras mexicanas no desaparecieron del todo, y que, en su caso, ésta siguió viva y conviviendo con sus otras versiones manteniendo un diálogo. En esencia, podemos resumir que la petenera del siglo XIX no se puede describir como una sola, mas bien, podemos hablar de distintas versiones de peteneras integrantes de un sistema que presentaban algunas de estas características:

1. Todas las variantes eran descritas como bailes populares. Se interpretaban generalmente en ocasiones performativas festivas de diferentes entornos sociales, asociadas en casi todo el siglo, al ámbito alegre. Las descripciones de la peteneras mexicanas de este siglo se mantuvieron en la tónica de mencionar su carácter animado.

    a) Si analizamos las referencias, podemos darnos cuenta de que cuando se bailaba en fiestas de alta sociedad o en representaciones teatrales, era bailada tanto por hombres y mujeres, siendo en estos contextos un baile de pareja.

    b) Por otro lado, en las descripciones de los entornos rurales podemos observar que era bailado sólo por mujeres, ya sea en los fandangos, ya sea en las descripciones de las *chinas*, o en los paseos donde la gente convivía.

2. Aunado a esto, las peteneras del siglo XIX, como las actuales, tienen letra y eran cantadas principalmente por hombres.

3. La instrumentación variaba de acuerdo con los contextos performativos en que se ejecutaban: si se interpretaban en clases altas o en salones de baile, se acostumbraba a tocar a piano o a pequeña orquesta. Si se tocaba en fiestas populares o fandangos se usaban bandas, orquestas, con bandolones, arpas y jaranas.

4. Es hasta finales del siglo (en 1895) que comienzan a aparecer en México las primeras referencias de la variante preflamenca española que comienza a ser descrita por su carácter nostálgico y triste, aspecto ya característico de la petenera flamenca. Dato que puede indicar que se trata de las llamadas *peteneras modernas* preflamencas.

5. En todas las variantes de peteneras abundan las referencias de que la petenera contenía un fuerte carácter erótico.

Hay un conjunto de letras compartidas que perduraron casi intactas a lo largo del siglo.

3. Análisis musical de las peteneras del siglo XIX

En este capítulo se mostrará el análisis musical que se aplicó al corpus recopilado en distintos archivos y fondos documentales. El corpus se conformó con muchas de las partituras editadas y transcripciones de peteneras comentadas en el capítulo anterior. El objetivo es analizar las estructuras musicales de cada pieza y comprobar si es posible encontrar paradigmas estructurales que nos permitan compararlas entre sí y considerarlas en conjunto, con suficientes elementos demostrables, como un sistema musical de transformaciones.

3.1. Metodología del análisis paradigmático aplicado a la petenera

A partir del corpus conformado se realizaron los siguientes criterios en los pasos del análisis.

1. **Determinación de rasgos pertinentes**. En la tesis de licenciatura que la autora de esta tesis realizó, se encontró que los rasgos pertinentes para la petenera huasteca eran la configuración de la altura y la armonía. Para esta tesis, después de realizar una revisión y análisis general del corpus de peteneras del resto de México, se determinó que el rasgo conveniente para el reconocimiento de las estructuras que identifiquen a las peteneras del corpus sería la secuencia de alturas del canto en su forma más simple junto con la secuencia armónica. Esto quiere decir que no se considerarán las notas de adorno que puedan aparecer, no es objeto de esta tesis caracterizar estilísticamente cada pieza, sino encontrar su estructura subyacente. Debido a que las configuraciones rítmicas de todas las peteneras se encuentran en muchos otros sones de México, se estableció que éste no es un rasgo pertinente para el análisis para la identificación de este son, de esta forma se quitó el componente rítmico a la secuencia de alturas de éstas.

2. **Preparación de las partituras**. Las obras del corpus fueron traspuestas a una misma tonalidad con el objeto de facilitar la comparación de segmentos. Se eligió la tonalidad de *la* menor porque es la que no presenta alteraciones.

3. **Análisis**. A partir de las partituras se aplicó el análisis paradigmático musical, tomando en cuenta los aspectos de altura y armónicos de las peteneras. El proceso consistió en:

    a. Partición de la pieza en segmentos que pudieran ser comparados. Se hizo la segmentación melódica a partir del criterio del verso porque se consideró que éste constituye la unidad mínima de significación de la petenera, esto es, que funciona como una frase, tanto melódica como retórica. Por lo mismo cada verso constituyó un segmento.

    b. Simplificación de la secuencia de alturas, eliminando notas repetidas consecutivas dentro de un mismo segmento pues éstas no aportan nada al esquema de la altura que se pretende obtener.

    c. Agrupación de segmentos por similitud, aunado al entorno armónico que le subyace.

    d. Reducción de segmentos. Se eliminaron los segmentos que resulten idénticos, quedando un representante de cada segmento que se repita dos o más veces.

    e. Obtención de paradigmas. Como resultado del análisis se obtuvieron los paradigmas de cada grupo de segmentos, que determinaban la estructura de la/s pieza/s. Los paradigmas resumen las posibilidades de combinatorias de los elementos que componen los segmentos.

    f. Elección de paradigmas óptimos. De las opciones de combinaciones posibles que el SAAP propuso, se escogieron los

paradigmas más adecuados tomando en cuenta los criterios que se explicaron en el capítulo 1, apartado 1.11.

g. Debido a que muchas de las transcripciones del corpus de peteneras del siglo XIX corresponden a partituras donde no se refleja la variación en la repetición de sus versos –casi siempre aparecían barras de repetición-, se tomó la decisión de que cuando se presentaran segmentos que no presentan sustituibilidad, esto es, clases de equivalencia, se considerarán como un paradigma. Esta decisión fue tomada a pesar de que la definición de paradigma nos indique que se compone de elementos variables e invariables; de lo contrario, se hubiera perdido información muy valiosa de la música de las peteneras de esa época.

h. Interpretación de paradigmas. Con los resultados obtenidos y con la ayuda del SAAP, se obtuvo el *Índice de Cohesión del Segmentos (ICS) y el Índice de Cohesión Global* (*ICG*) del conjunto de paradigmas, explicados sus parámetros de medida en el capítulo 1, apartado 1.11.

i. Una vez analizadas las piezas de forma individual, se realizó un análisis comparativo entre ellas siguiendo el mismo procedimiento, para poder encontrar los paradigmas del sistema de peteneras.

4. **Representación de paradigmas**. En los gráficos de los paradigmas, los elementos que conforman las clases de equivalencia se colocaron en orden de mayor frecuencia, es decir, que en primer lugar se presentaron las secuencias que más frecuentemente se hacen en el corpus y debajo de éstas los que son menos habituales. Se indicó siempre el porcentaje de apariciones de los elementos para que sea más clara la lectura del paradigma y se note cuál es el segmento más frecuente.

3.1.1. Presentación de resultados

Para facilitar el seguimiento completo del proceso llevado en cada obra, a continuación se expondrá el resultado del análisis explicando detalladamente los pasos realizados en cada una de las fases. Esta modalidad se siguió en todas las piezas, tanto del siglo XIX como del XX, y sólo se explicará una vez para no hacer tediosa al lector la lectura de resultados. Posteriormente únicamente se mostrarán los gráficos y sólo se comentarán los resultados.

Transcripción

Se incluirán las transcripciones de las partituras. Estas transcripciones representan las melodías tomadas para el análisis y no pretenden ser una transcripción de la grabación entera. Considerando que la transcripción es ya un paso mismo del análisis, retomamos lo que el etnomusicólogo Simha Arom describe sobre lo que se debe considerar de ésta: "Tanto en la transcripción como en el análisis, el investigador debe retener solamente los elementos pertinentes, esto es, aquellos que 'se considerarán, al ejemplo de los usuarios mismos, como significativos'"[105]. Los criterios que se tomaron para realizar la transcripción de grabaciones de peteneras fueron los siguientes:

a) Se transcribió la melodía, esto es, las partes cantadas (no instrumentales) de las peteneras en la tonalidad original, en muchas ocasiones con la ayuda del software *Transcribe*[106], que permite reducir la velocidad de una pieza sin alterar la afinación. El hecho de haber descartado las partes instrumentales es porque en la determinación de los rasgos pertinentes al análisis nos percatamos de que la estructura compartida

[105] Citado en Pelinski, *Op Cit*., p. 136.

[106] Producto de *Seventh String Software*.

(más semejanzas) se encontraba en la parte cantada, tanto en la sucesión de alturas como su armonía subyacente.

b) Las transcripciones se hicieron tomando la línea melódica principal de la pieza. En muchas ocasiones las piezas están cantadas a voces por terceras, en estos casos se tomó la "melodía principal". Con melodía principal nos referimos a la melodía representativa (más común) de cada tipo de peteneras y fue determinada por la escucha de todas las piezas. Por ejemplo, si una petenera está cantada a dos voces, se transcribirá sólo la melodía principal, independientemente si los músicos se alternan estas voces, de forma que la melodía en la transcripción presentada puede que no corresponda en su totalidad a la melodía de un sólo intérprete, sino que se rescata la melodía principal de la pieza.

c) Se omitió la parte instrumental en la transcripción, pero se consideró la secuencia armónica que acompaña la parte vocal.

d) Se escribió, en la medida de lo posible, la íntegra secuencia interválica y rítmica que ejecutaban los músicos.

e) Se escribió la parte rítmica lo más apegado a lo escuchado, a pesar de que para el análisis se eliminó este aspecto.

f) Todas las versiones fueron unificadas a una sola tonalidad para facilitar el análisis comparativo de obras que originalmente estaban en diferente tonalidad. Se transportaron a la tonalidad de *la menor*. Las transcripciones mostradas en este trabajo son las que ya pasaron por el proceso de transportación de tonalidad.

Segmentación

A los esquemas de cada segmento se les añadió una codificación, que empieza con una *S*, seguida de la codificación asignada de la pieza (*HI01, HI02*,

HI03, etc.), y por último se asigna una numeración secuencial de los segmentos: (01, 02, 03, etc.).

En estos gráficos se mostrarán los segmentos en orden de aparición (se leen de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo), los números de compases que abarca cada uno y su agrupamiento de acuerdo a la repetición (en columnas), tal y como lo dicta la esencia del análisis paradigmático. Además, se incluyó la estructura de los versos codificados de la siguiente forma:

- *A, B, C,…*, para designar los versos sucesivos de la copla.
- *P*, para designar la expresión vocativa de la petenera, por ejemplo, *¡Niña de mi corazón!*. Lo denominaremos *Puente* (P), y corresponde, como ya veremos, al punto climático de la petenera.
- *X, Y,…*, en caso de que hubiera más de una expresión vocativa.
- Z1, Z2, Z3…, para designar los versos sucesivos de los estribillos.

Estructura armónica y literaria

Se realizó una tabla donde se indica la secuencia armónica junto con la de versos de cada petenera, así como de cada grupo de peteneras. Se usará la codificación de versos arriba mencionada, y la codificación armónica corresponderá al sistema de notación inglés, utilizando letras minúsculas o mayúsculas, según sea mayor o menor el acorde, por ejemplo, *aEa* corresponde a la secuencia *la menor – Mi mayor – la menor*.

Paradigmas

Para facilitar la lectura de los paradigmas se consideró pertinente, cuando así lo ameritaba, dividirlos en subparadigmas. De esta forma se resaltaban mejor las melodías más recurrentes y los lugares susceptibles de variabilidad de cada petenera o del conjunto de peteneras analizadas, según el caso. Así, se presentan los paradigmas y subparadgimas resultantes del análisis paradigmático en forma

de gráfico, donde se incluyen todos los elementos que lo conforman. Están codificados con la inicial *P*, de paradigma, seguido de la numeración de la pieza y del número secuencial.

3.2. Corpus musical del análisis paradigmático

Se conformó un corpus de análisis y a cada ejemplo musical se le asignó un código para facilitar el manejo de la información. A partir de este momento se hará referencia de cada pieza a través de su código.

Código	Autor/Transcriptor	Obra	Año
HI01	Carl Sartorius	La Petenera	1827
HI02	F. M. Böhme	La Petenera	183?
HI03	Miguel Ríos Toledano	La Petenera	ca.1884
HI04	García Cubas	La Petenera	1904
HI05	21 sonecitos [s.a.]	La Petenera	1904
HI06	Ramiro Martínez	La Petenera	1897
HI07	Vicente T. Mendoza	¡Ay Soledad, Soledad!	(1878)1942
HI08	Antonia García	La Petenera	(1890)1947
HI09	Sin autor	Petenera yucateca	(1902)1949
HI10	Vicente T. Mendoza	La Petenera	1949
HI11	María Teresa Burgos	La Petenera	(1850)1947
HI14	José Rivas	Petenera de Ana Judic	ca. 1886
HI15	Samuel Martí	Petenera de salterio	ca.1960

La codificación empleada consta de dos letras y dos números:

XX = Tipo de petenera, ej. HI (Peteneras Históricas)

01, 02… = el número secuencial de obras de cada tipo.

Por otro lado, las partituras originales se transcribieron a un software editor de partituras (FINALE) para extraer la melodía que sería analizada con la herramienta SAAP. Es importante mencionar que este prototipo tiene la ventaja de darle al investigador la libertad de asignar sus criterios en cada proceso y por lo mismo le permite tener el control en cada etapa. Los procesos automatizados son: la segmentación, agrupamiento y reducción de segmentos, análisis paradigmático y tablas estadísticas de cada secuencia, que permiten ver la frecuencia de uso de cada segmento de cada versión de petenera.

Debido a los resultados obtenidos por pieza, las variantes nos llevaron a realizar la comparativa dividiendo el corpus en dos grupos, obteniendo de esta manera dos tipos de peteneras que convivían en el siglo XIX. Podemos decir que el primer grupo corresponde a las peteneras más antiguas, que para efectos del análisis denominaremos grupo A; el segundo grupo corresponde a las peteneras más cercanas a las peteneras preflamencas españolas y que, como veremos podrían considerarse como peteneras preflamencas mexicanas, denominado el grupo B.

3.3. Análisis comparativo de peteneras del Grupo A (HIC1)

Este grupo está constituido por cinco versiones de peteneras localizadas a lo largo del siglo XIX desde la segunda década (HI01, HI02, HI03, HI04 y HI05). La particularidad de estas versiones es que casi todas son versiones antiguas de peteneras, y las que son de fecha posterior son parecidas a las más antiguas; por esta razón fueron agrupadas en este conjunto.

Una vez analizadas y desglosados los resultados de cada petenera que conforma este grupo (remítase al apartado de anexos), se procedió a hacer el análisis comparativo entre todas utilizando el mismo procedimiento que se hizo con cada una y se obtuvieron los paradigmas de este grupo de peteneras antiguas.

3.3.1. Análisis literario

Las posibles secuencias de versos de las peteneras del grupo A son la siguientes:

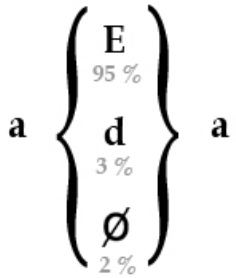
<table>
<tr><td rowspan="6">ABABC</td><td rowspan="5">P</td><td rowspan="6">CD</td><td>CDC</td><td>PCD</td><td>CD</td><td>27%</td></tr>
<tr><td>DEC</td><td></td><td>DE</td><td>9%</td></tr>
<tr><td>DC</td><td colspan="2">Z2 Z3 Z4 Z3 Z4</td><td>27%</td></tr>
<tr><td colspan="3">Z1 Z2 Z3 Z4</td><td>9%</td></tr>
<tr><td>DCD</td><td colspan="3">Z1 Z2 Z3 Z4 Z3 Z4</td><td>18%</td></tr>
<tr><td>C</td><td colspan="3"></td><td>9%</td></tr>
</table>

3.3.2. Análisis armónico

Se analizó la estructura armónica de los diferentes segmentos que componen las peteneras de este grupo, identificando únicamente cuatro estructuras diferentes. A continuación se presentarán dichas estructuras en formato de paradigma, con sus clases de equivalencia y el porcentaje de aparición de cada uno valores que las componen.

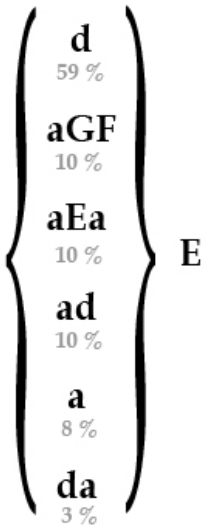
Grupo 1º

La secuencia armónica predominante de esta sección es: ***la-Mi-la***



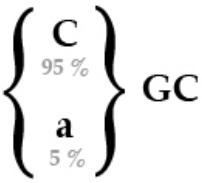
Grupo 2º

La secuencia armónica más representativa del segundo verso es : ***re-Mi***



Grupo 3º

En el verso que modula al relativo mayor, la secuencia predominante es: ***Do-Sol-Do***.



Grupo 4º

La armonía que contiene al verso *P* es siempre la misma en todas las peteneras de este grupo: ***Do-Sol***.

CG

3.3.3. Análisis melódico

Segmentación

Al unir las cinco peteneras de este grupo se obtuvo un total de 67 segmentos, al aplicar la reducción con el criterio de similitud se redujeron a 22,

dato que indica que entre las cinco versiones había un gran número de segmentos idénticos compartidos. Estos segmentos se distribuyeron en cuatro grupos que corresponde cada uno a determinados versos que están sobre una base armónica. A continuación se describirá cada uno de éstos.

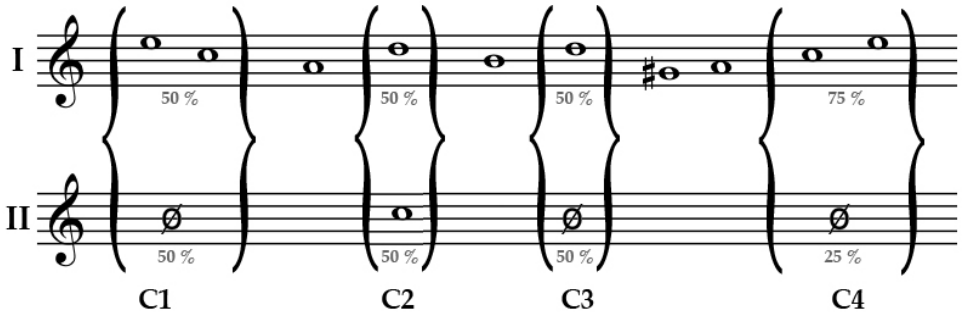
Paradigmas

Se obtuvieron cuatro paradigmas, correspondientes a los cuatro grupos armónicos comentados anteriormente, y cada uno de ellos fue dividido en subparadigmas para mostrar con mayor claridad las opciones de substitución que presenta este tipo de petenera.

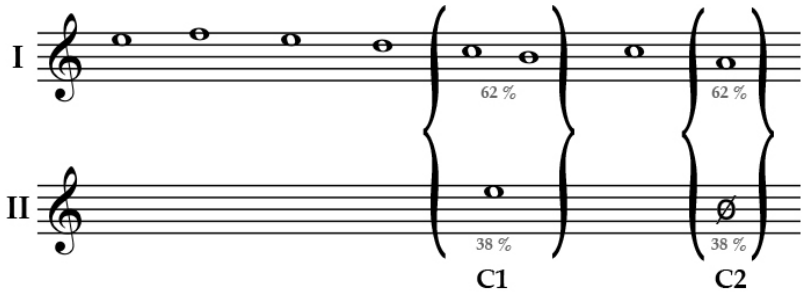
PHIC101.

Este paradigma corresponde al grupo 1 armónico. Tiene tres subparadigmas que representan 25 versos de las peteneras comparadas pertenecientes a los versos *A, C, D, Z3*. Esta subdivisión indica que hay 3 maneras diferentes de cantar este verso.
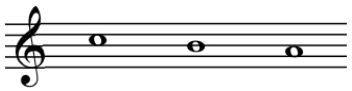
PHIC101a. Este paradigma tiene cuatro clases de equivalencia que marcan los puntos susceptibles de sustitución de este fragmento musical, por otro lado contiene cuatro elementos fijos que marcan la estructura *la, si, sol#, la*. Los primeros elementos de las clases de equivalencia, los que corresponden al pentagrama I, son los que aparecen con más frecuencia indicados con los porcentajes. Este subparadigma resume tres segmentos. El *ICS* es de 38% y muestra la gran variabilidad que contienen los segmentos de esta sección. Una de las secuencias más representativa es: ***mi-do-la-re-si-re-sol#-la-do-mi***



PHIC101b. Este subparadigma contiene cinco notas fijas: *mi-fa-mi-re, do*, y dos clases de equivalencia, resume dos segmentos y constituye la modalidad más frecuente de este grupo. El *ICS* es de 72%, porcentaje que indica que la forma de cantar los versos correspondientes a este paradigma son muy similares en todas las versiones. La secuencia más representativa es: ***mi-fa-mi-re-do-si-do-la.***



PHIC101c. Este último paradigma no presenta clases de equivalencia y sólo se presenta una sola vez[107], por lo que puede ser considerado una excepción no representativa de estos versos en esta época. El *ICS* es del 100%.



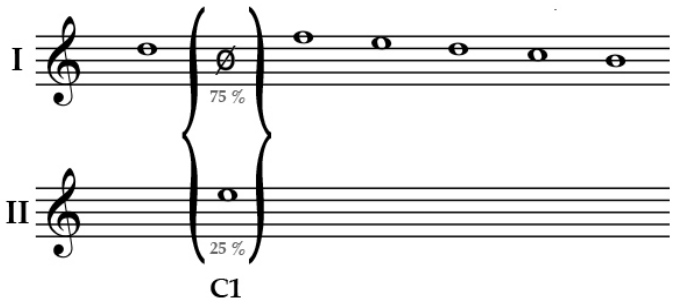
PHIC102.

El segundo paradigma corresponde al grupo 2 armónico. Se dividió en cuatro subparadigmas con el objetivo de mostrar con más claridad los elementos que lo componen y la forma en que se relacionan sus elementos. Representan los 7 versos *B*, *D*, *C* y *Z4*.

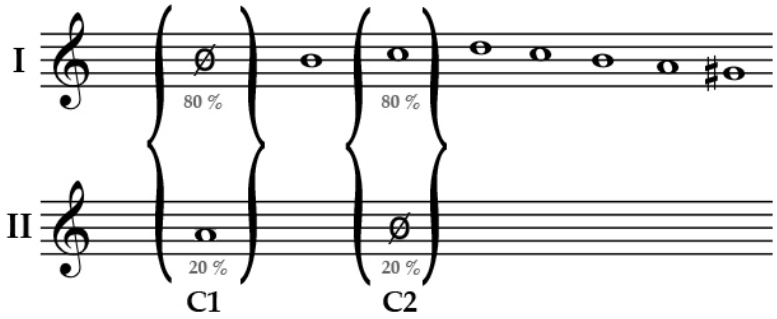
PHIC102a. Este subparadigma contiene seis notas fijas: ***re, fa-mi-re-do-si***, y una clase de equivalencia. Contiene resumidos dos segmentos, donde se puede ver

[107] Véase HI05, compás 25-27 de la transcripción correspondiente en la sección de anexos.

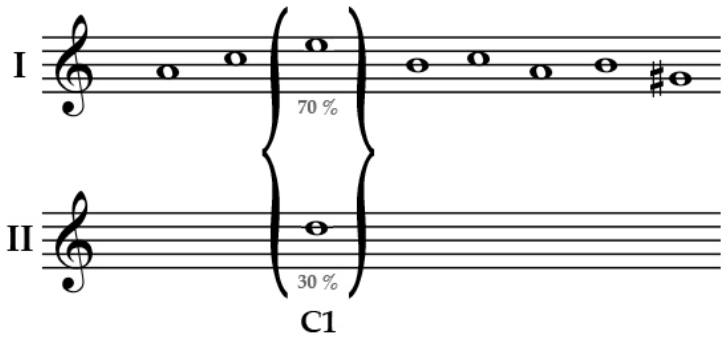
que la primera opción es, por mucho, la más recurrente. El *ICS* es del 94%. La secuencia representativa es la de las notas fijas:



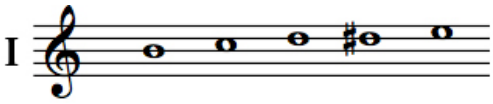
PHIC102b. Este subparadigma resume dos segmentos. Contiene seis notas fijas: *si* y la secuencia final: *re-do-si-la-sol#*; tiene también dos clases de equivalencia. El *ICS* es de 76%, que habla de que la compatibilidad en esta sección entre las versiones de peteneras comparadas. La secuencia más representativa es : ***si-re-do-si-la-sol#.***



PHIC102c. Este subparadigma contiene una clase de equivalencia y representa dos segmentos. Las notas fijas que tiene son al inicio: *la-do*, y la secuencia final: *si-do-la-si-sol#*. EL *ICS* es de 83%. La secuencia más representativa es: ***la-do-mi-si-do-la-si-sol#***.



PHIC102d. Este subparadigma representa un segmento que sólo aparecen en la petenera de Böhme[108], por lo que, por la estadística encontrada no se considera representativa esta forma de cantar estos versos en este tipo de peteneras. Más bien podríamos inferir que es una excepción.

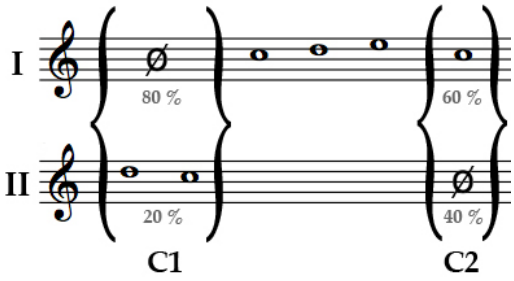


PHIC103

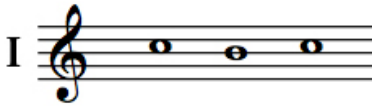
Este paradigma corresponde al grupo 3 armónico. Está dividido en dos subparadigmas. Contiene los cuatro versos correspondientes a los versos *C, Z1*.

PHIC103a. Este subparadigma contiene la secuencia de tres notas fijas: *do-re-mi*, y presenta dos clases de equivalencia con dos elementos cada una. Este paradigma es el más representativo pues contiene a la mayoría de los segmentos de las peteneras de este grupo. El *ICS* es del 58%. La secuencia más representativa es: ***do-re-mi-do***.

[108] Vease anexos, pieza HI02 compases 15-16 y 27-28.



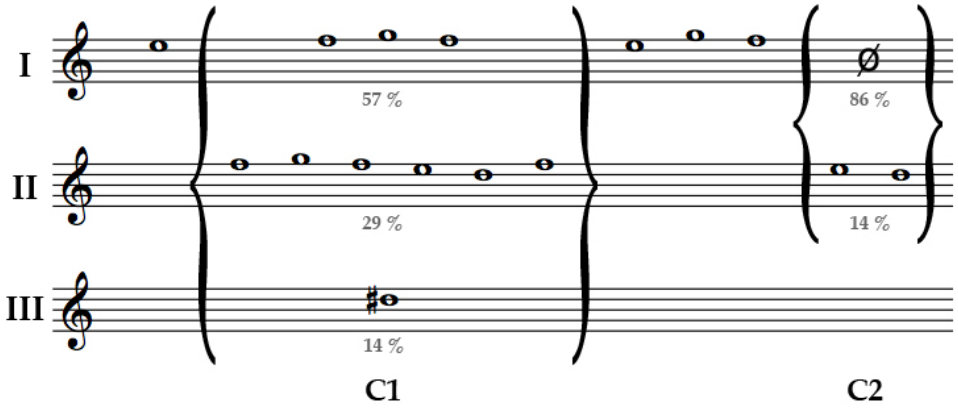
PHIC103b. Este subparadigma es un único segmento que aparece en dos piezas (HI03 y HI04) y por lo mismo no contiene clases de equivalencia. El *ICS* es del 100%.



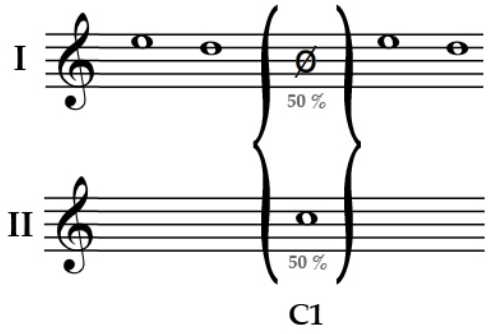
PHIC104

Este paradigma corresponde con el grupo 4 armónico. Fue dividido en dos subparadigmas:

PHIC104a. El subparadigma resume a tres segmentos y representa la sección de los versos *P* y *Z2*. El segmento SHIC220 de la petenera HI05 (*21 sonecitos)* corresponde líricamente a la parte C, pero musicalmente corresponde a la P, es decir, a la exclamación vocativa, por esto está insertado en este grupo. Está compuesto por cuatro notas fijas: *mi* y la secuencia *mi, sol-fa*; y tiene dos clases de equivalencia. El *ICS* es de 48%. La secuencia más representativa es: ***mi-fa-sol-fa-mi-sol-fa***.



PHIC104b. Este subparadigma representa dos segmentos. Está compuesto por cuatro notas fijas: *mi-re* al inicio y *mi-re* al final, contiene una clase de equivalencia y tiene un *ICS* de 92%.
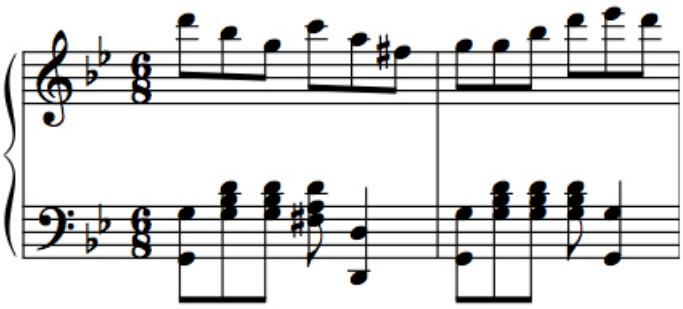


3.3.4. Consideraciones sobre la comparativa HIC1
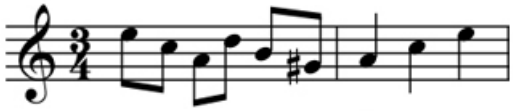
El *ICG* de esta comparativa es del 72.62%, dato que indica que el conjunto de segmentos de este grupo de peteneras tiene una alta similitud entre ellos, existiendo poca variabilidad.

Con los paradigmas obtenidos podemos ir develando ciertas conclusiones generales sobre las peteneras del primer grupo. En primer lugar es importante mencionar que, aunque no se realizó análisis paradigmático de las partes instrumentales de las peteneras, pudimos notar que la petenera de Miguel Ríos Toledano (HI03) rescata en su introducción instrumental el inicio de la petenera de Sartorius (HI01) y conserva la estructura de versos, la armónica y la melódica.

Comienzo Rios Toledano



Comienzo Sartorius



Para nosotros esto indica que la petenera más antigua pervive durante todo el siglo, reforzando la validez de la primera transcripción que hasta ahora tenemos: la de Sartorius. En la partitura de Ríos Toledano se apunta que la petenera es una pieza muy popular en todo México, y por lo mismo podemos intuir que su arreglo está basado en música de tradición oral que escuchó por doquier. Como dijimos, también Sartorius en su artículo describe melodías que escuchó en su estancia en Veracruz. A 57 años de distancia, ambas peteneras se validan.

Si comparamos también la petenera de Böhme (HI02) y la de Ríos Toledano (HI03) podemos notar que son muy parecidas, a pesar de estar distanciadas por aproximadamente 50 años; de nuevo se confirma la estructura de este primer grupo en todo el siglo XIX.

En el verso final de las peteneras de este primer grupo, podemos observar que la petenera de Böhme (HI02) hace un final muy distinto que el resto de las versiones. Por otro lado, vemos que Sartorius (HI01) y Ríos Toledano (HI03) hacen finales muy parecidos.

Por los resultados obtenidos, si se comparan las peteneras Ríos Toledano (HI03) y García Cubas (HI04), observamos que son prácticamente idénticas. Esta última es prácticamente igual a la versión de Miguel Ríos Toledano, sólo que la de García Cubas aparece en el original sin la armonía y cambia sólo una nota. Debido

a que se editaron por las mismas fechas, no es difícil inferir que García Cubas retomó el arreglo de Ríos Toledano, que debió de haber sido muy popular en esa época, para introducirlo en sus relatos. Ahora bien, si esto es así, este hecho nos da el dato de que la petenera de Ríos Toledano era muy popular en su época en las clases hegemónicas.

Si bien la petenera incluida en los *21 sonecitos* (HI05) es de las versiones más recientes de este grupo (1904), el análisis muestra que es altamente compatible con las peteneras del resto del grupo. Esta versión genera solamente una clase de equivalencia y por lo mismo sólo añade algún valor a cierta clase de equivalencia en la comparativa, por esta razón el ***ICG*** de este grupo aumenta. Esta pieza viene a reforzar el paradigma general. Si esta versión es la más reciente del grupo y contiene partes de todas las anteriores, indica la permanencia de la estructura a través de un siglo.

3.4. Análisis comparativo de peteneras del Grupo B. Peteneras mexicanas preflamencas (HIC2)

Este grupo está constituido por ocho versiones de peteneras fechadas a partir de la segunda mitad del siglo XIX, a excepción de la HI15. La particularidad de estas versiones es que todas son similares a las versiones de peteneras preflamencas españolas, pero que contienen elementos de las mexicanas antiguas, por esta razón fueron agrupadas en este conjunto y podrían ser consideradas como peteneras preflamencas mexicanas. Si se observa la fecha de la HI15, se verá que es una petenera de la segunda mitad del siglo XX (1960). Este ejemplo es muy valioso porque cuando se realizó el análisis individual nos percatamos de que era extremadamente parecido a las peteneras preflamencas mexicanas del siglo XIX y no lo era de forma evidente a cualquiera regional (véase Anexo). Es por esta razón que se decidió incluirla en la comparativa de las históricas para corroborar esta hipótesis y los resultados fueron sorprendentes.

A continuación se mostrarán los paradigmas extraídos del análisis comparativo aplicado a las peteneras del grupo B.

3.4.1. Análisis literario

En esta tabla se pueden observar las posibilidades de secuencias de versos que presentan las peteneras de esta comparativa.

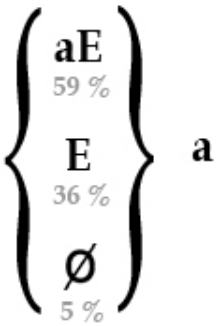
A	B	CACD	14%
		CDE	14%
		CDABCD	14%
		ABCPCD	14%
	ABCPCD		14%
		AB	14%
	X	BCPCDAX	14%

3.4.2. Análisis armónico

Siguiendo los mismos criterios de agrupación de estructuras armónicas comentado anteriormente, se encontraron también cuatro grupos, similares a los de las peteneras del grupo A.

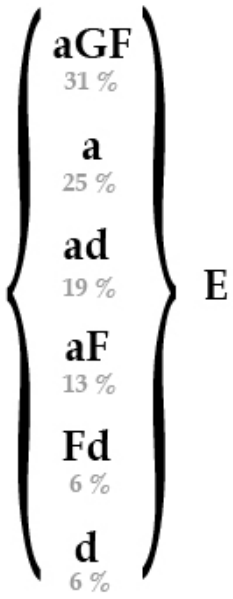
Grupo 1º

La secuencia armónica predominante es: ***la-Mi-la***



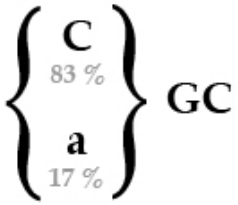
Grupo 2º

Aunque encontremos variación considerable, podría establecerse que la secuencia que predomina de esta sección de versos es: ***la-Sol-Fa-Mi***



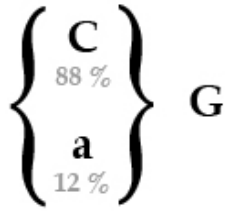
Grupo 3º

Con un predominio muy alto, la secuencia del verso que modula al relativo mayor es: ***Do-Sol-Do***.



Grupo 4º

La secuencia armónica de los versos que corresponden al verso *P* es: ***Do-Sol***.



3.4.3. Análisis melódico

Segmentación

Se siguió la misma metodología que se utilizó en la comparativa HIC1. Los 88 segmentos de las peteneras de este grupo fueron clasificados en grupos y realizado el análisis paradigmático a través del SAAP .

Se obtuvieron 6 grupos a partir del proceso de segmentación que corresponden a la posición de los segmentos además de la armonía.

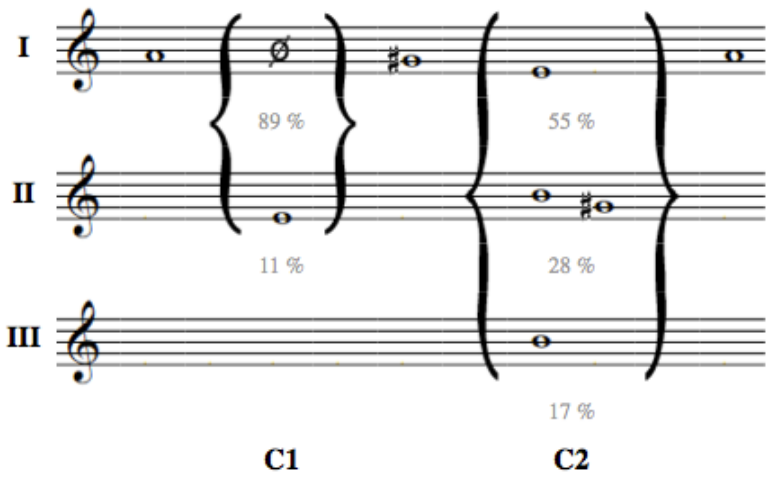
Paradigmas

Los paradigmas encontrados son seis:

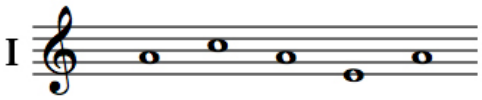
PHIC201

Este paradigma corresponde al grupo armónico 1. Resume a los 21 segmentos que habitualmente se corresponden con versos tipo *A* y excepcionalmente con versos *B* o *C* (una única ocasión cada uno). Fue dividido en tres subparadigmas.
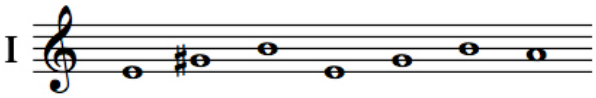
PHIC201a. Contiene dos clases de equivalencia y tres notas fijas: *la, sol#, la*. El *ICS* es de 58%. Es el más representativo pues contiene a trece segmentos, tres de los cuales son diferentes. La secuencia más representativa es: ***la-sol#-mi-la***.



PHIC201b. No tiene clases de equivalencia, pues aparece una sola vez. El *ICS* es de 100%



PHIC201c. Tampoco presenta clases de equivalencia y por lo mismo el *ICS* es de 100%. Resume un segmento que se interpreta de forma idéntica en dos ocasiones[109].

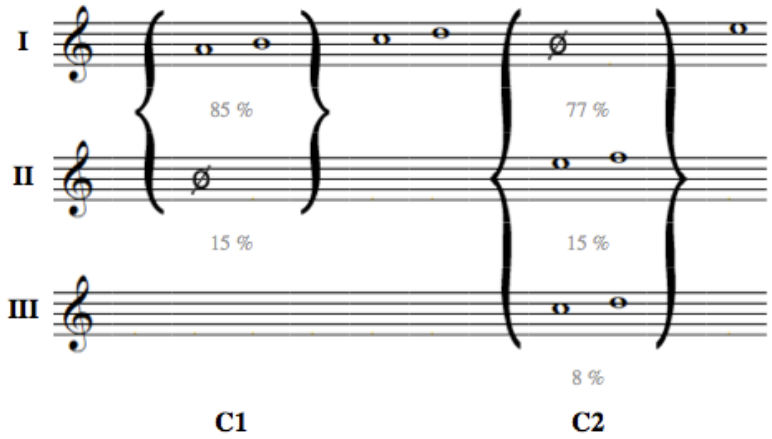


PHIC2

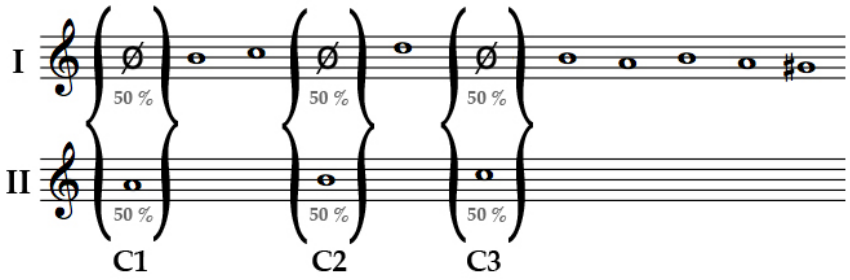
Corresponde al grupo armónico 2. Resume a 15 segmentos, principalmente de los versos *B* y excepcionalmente versos *D* (una única ocasión). Fue divido en dos subparadigmas.

PHIC202a. Tiene dos clases de equivalencia y tres notas fijas al inicio: *do-re*, y un nota al final: *mi*. Resume a trece segmentos y constituye el más representativo de esta sección. El *ICS* es de 78%, lo que indica un alto nivel de semejanza entre los segmentos. La secuencia más representativa es: ***la-si-do-re-mi***.

[109] Vease anexos, pieza HI11 compases 15-16 y 29-30.



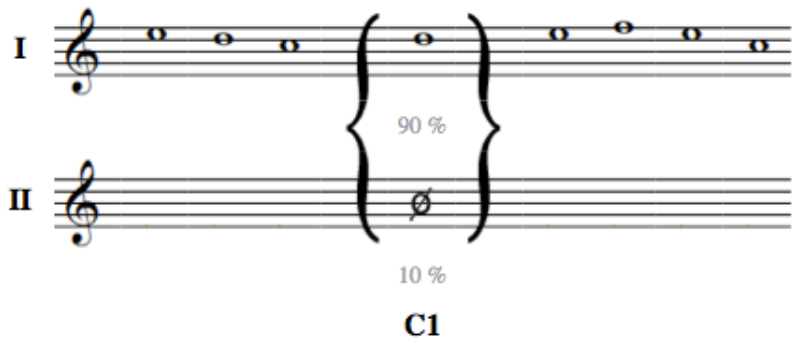
PHIC202b. Representa a dos segmentos. Tiene tres clases de equivalencia con dos elementos de sustitución cada uno, y ocho notas fijas: ***si-do; re***; y la serie del final: ***si-la-si-la-sol#***. El *ICS* es de 78%. La secuencia más representativa es la de las notas fijas.



PHIC203
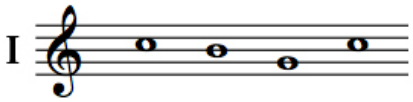
Corresponde al grupo armónico 3. Este paradigma representa a los once segmentos de los versos *C*.

PHIC203a. Contiene dos clases de equivalencia con dos elementos de sustitución y siete notas fijas: *mi-re-do y mi-fa-mi-do*. Representa a diez segmentos, por lo que es el más representativo de esta sección. El *ICS* es de 95%. La secuencia más representativa es: ***mi-re-do-re-mi-fa-mi-do***.



C1

PHIC203b. No contiene clases de equivalencia pues representa a un segmento[110].

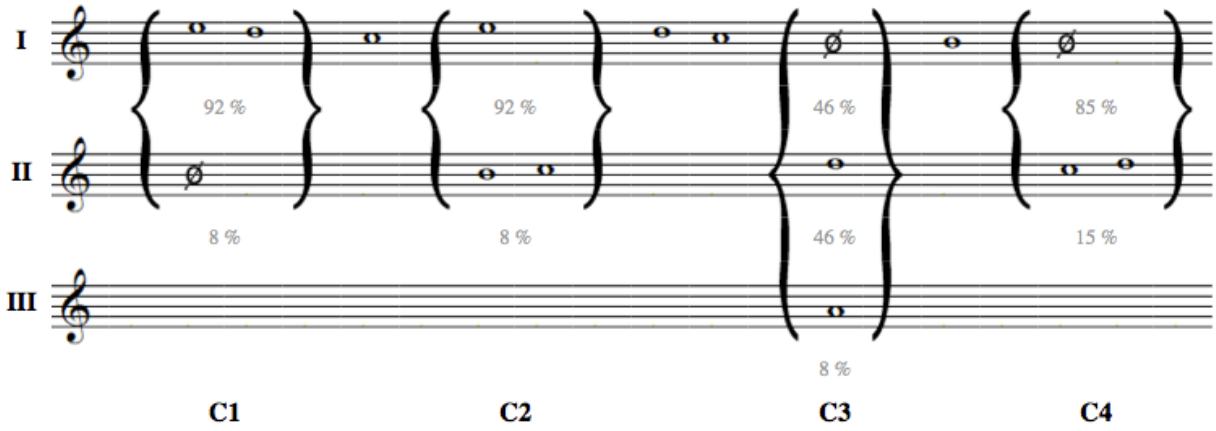


PHIC204

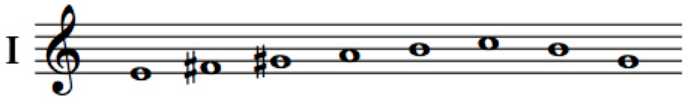
Corresponde al grupo armónico 4. Este paradigma representa a 13 segmentos, normalmente correspondientes al verso P *(puente)*, punto climático de la petenera que se encuentra en la resolución de la secuencia armónica mayor. También podemos encontrar versos *A (P), D, C y C'*. Fue dividido en dos subparadigmas.

PHIC204a. Contiene cuatro clases de equivalencia con dos elementos de sustitución cada uno. Tiene cuatro notas fijas: *do, re-do, si*. El *ICS* es de 38%, dato que indica una gran variabilidad en esta sección. Resume a once segmentos, por lo que es el más representativo de esta sección. La secuencia más representativa es: ***mi-re-do-mi-re-do-si***.

[110] Vease anexos, pieza HI14, compases 13-15.



PHIC204b. No contiene clases de equivalencia y representa a un segmento[111].

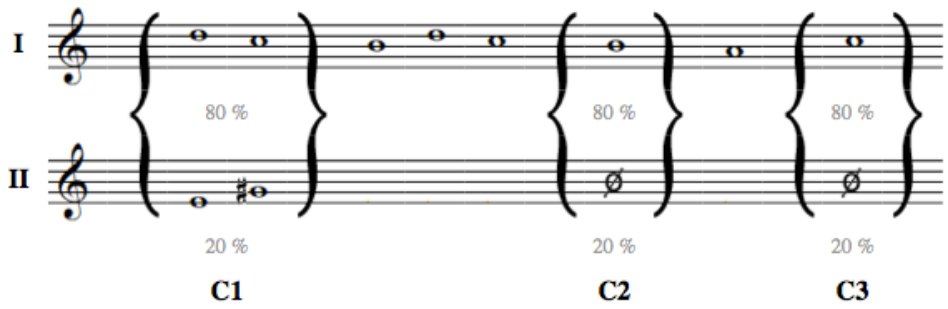


PHIC205

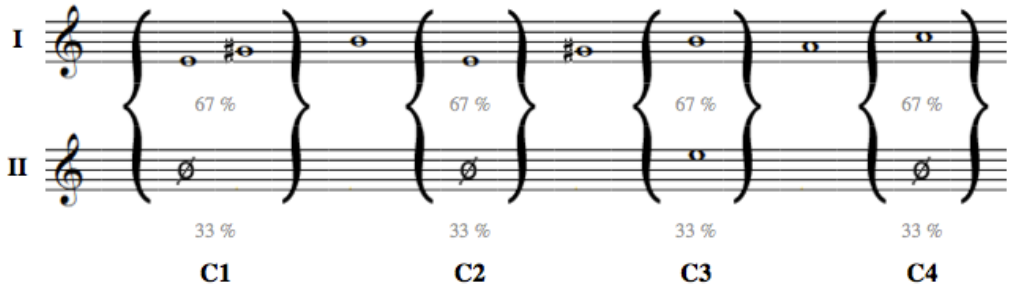
La estructura armónica de este paradigma corresponde al grupo 1 al igual que el paradigma PHIC201. En este caso, no sólo la estructura armónica fue tomada en cuenta para la agrupación de segmentos, sino también la posición de dichos segmentos dentro de la obra. Fue diferenciado el paradigma 5 del 1 porque sus segmentos ocupan un lugar muy específico: el verso que sucede al P, así que se separó para facilitar el análisis del comportamiento melódico en este punto concreto de la obra. Por tanto, los segmentos incluidos en este paradigma corresponden a los versos *C′, y D*. Contiene 13 segmentos, cinco de éstos diferentes. Fue dividido en dos subparadigmas.

[111] Vease anexos, pieza HI08 compases 7-8.

PHIC205a. Tiene tres clases de equivalencia y cuatro notas constantes: *si-re-do, la*. El *ICS* es de 43%. Es el más representativo de la sección pues resume a diez segmentos. La secuencia más representativa es: ***re-do-si-re-do-si-la-do***.



PHIC205b. Representa a tres segmentos, dos de éstos diferentes. Tiene cuatro clases de equivalencia y tres notas fijas: *si, sol#, la.* El *ICS* es de 42%. La secuencia más representativa es: ***mi-sol#-si-mi-sol#-si-la-do***.
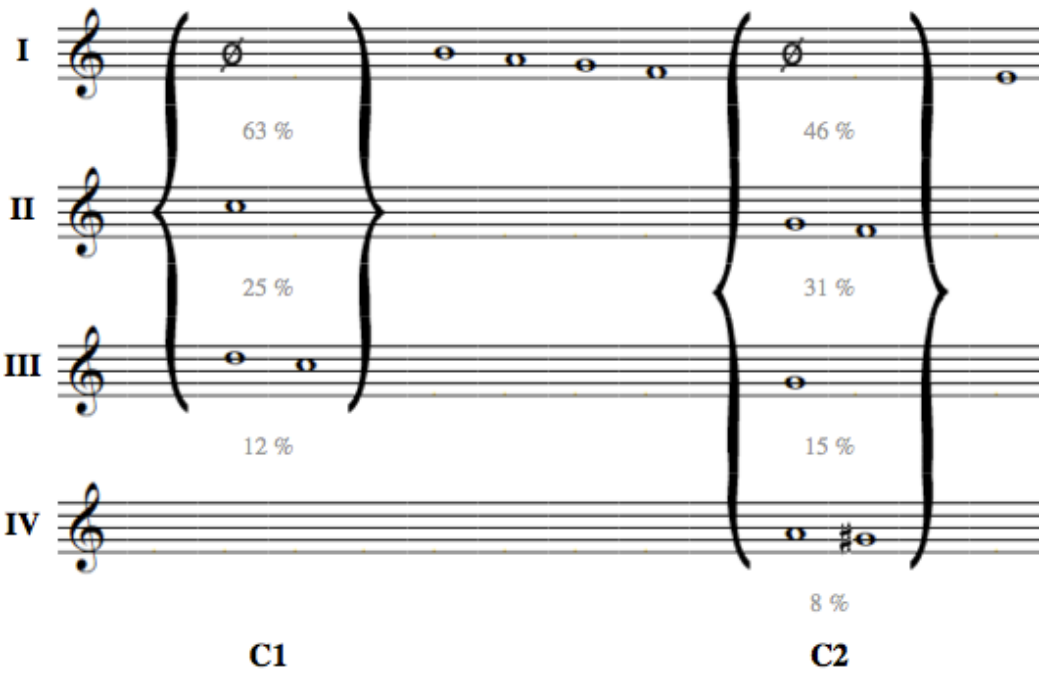


PHIC206
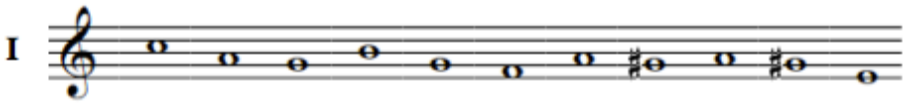
La estructura armónica de este paradigma corresponde al grupo 2 al igual que el paradigma PHIC202. En este caso, los segmentos de este paradigma fueron diferenciados de los del paradigma 2, por criterio de posición. En este caso corresponden a los versos finales. Resume a 14 segmentos de versos *B, D* y *X*. Fue dividido en dos subparadigmas.

PHIC206a.

Tiene dos clases de equivalencia hasta de cuatro elementos; tiene por otro lado, cinco notas fijas: ***si-la-sol-fa*** y ***mi.*** Resume a 10 segmentos. El *ICS* es de 87%. La secuencia más representativa es la de las notas fijas.



PHIC206b. Representa a un segmento, por lo que puede considerarse como una excepción[112].



El *ICG* es de 67.54%, lo que indica un alto grado de similitud entre las peteneras que conforman este grupo.

3.5. Análisis comparativo de la petenera mexicana del siglo XIX con la petenera preflamenca española

El objetivo de realizar una comparación de las peteneras históricas mexicanas con las peteneras preflamencas españolas, es el de ir dibujando el proceso de cambio musical que muestran las estructuras musicales de las peteneras

[112] Vease anexos, pieza HI14, compases 27-30.

del siglo XIX en México y en España. Con los resultados de la comparativa del grupo HCI1 y HIC2, se procedió a compararlos con los paradigmas de las peteneras preflamencas españolas que el investigador Hernández Jaramillo obtuvo de este tipo de peteneras[113].

3.5.1. La petenera preflamenca

Los modelos melódicos de las peteneras preflamencas españolas que nos muestra Hernández Jaramillo (2009) fueron obtenidos por el mismo procedimiento de análisis paradigmático, por lo que son susceptibles de ser comparados con los resultados que proponemos en esta tesis. Dicho autor presenta ocho paradigmas diferentes de las peteneras preflamencas. De estos ocho paradigmas, únicamente el segundo de ellos es exclusivo de las peteneras españolas, no apareciendo en las mexicanas. Se respetará la codificación propuesta por el autor y se comparará con los paradigmas de las mexicanas antiguas.

3.5.2. Comparativa de Paradigmas

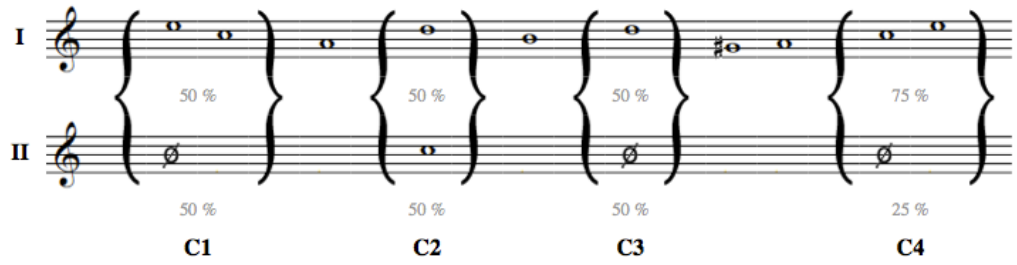
Al comparar los paradigmas de las peteneras preflamencas y los dos tipos de peteneras mexicanas del siglo XIX, se evidencia la analogía de estructuras melódicas de estos tipos de peteneras. Mostramos a continuación las distintas comparaciones que realizamos. Se consideraron como notas estructurales las notas constantes y aquellas notas pertenecientes a una clase de equivalencia que tenga un porcentaje alto de frecuencia.

[113] Cfr. Hernández Jaramillo, *Op Cit*..

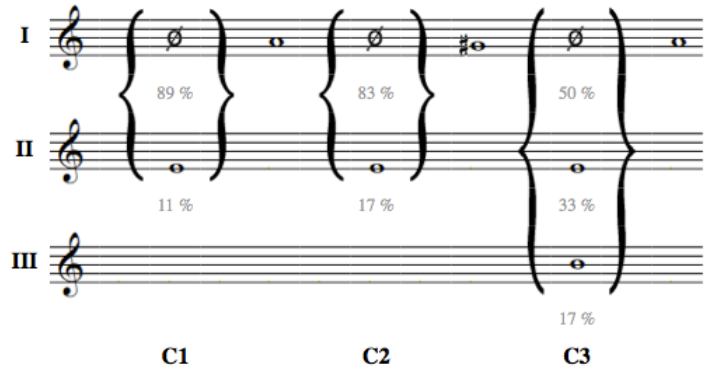
Comparación 1ª

Comparamos los paradigmas 1 tanto de la preflamenca (PFC1), la mexicana del grupo A (HIC1) y la del grupo B (HIC2) por la gran similitud entre estos paradigmas, así como por compartir la estructura melódica: ***la-sol#-la***.

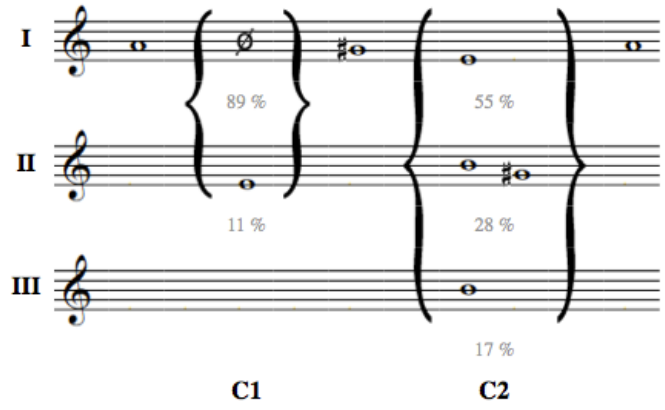
PHIC101a



PPFC101a



PHIC201a

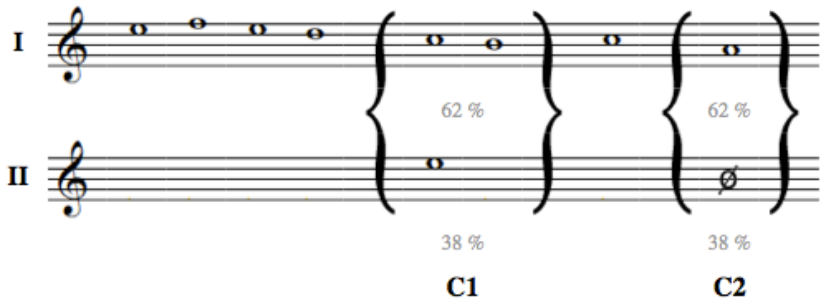


Comparativa 2ª

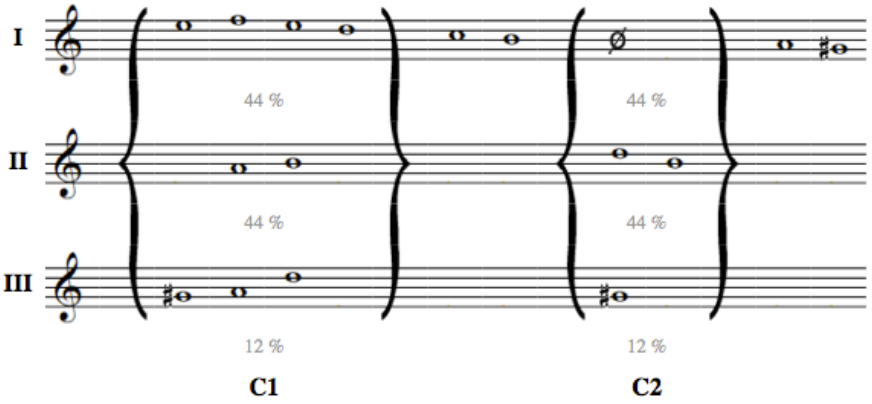
Comparamos ahora el paradigma 3 de PFC1 con el 2 de HIC1 y HIC2. Se dividió este grupo en dos, pues se identificaron dos estructuras melódicas diferentes en dichos paradigmas.

Comparativa 2a. Los paradigmas de esta sección indican que los paradigmas de la HIC1 coinciden en casi toda la secuencia, salvo la nota final, con las peteneras preflamencas: ***mi-fa-mi-re-do-si-la***; aunque en las peteneras preflamencas estas notas se encuentren dentro de una clase de equivalencia, el porcentaje de frecuencia indica que es de las secuencias más interpretadas dentro de las posibilidades de combinación del paradigma, así que se decidió considerarla como parte de la estructura.

PHIC102a
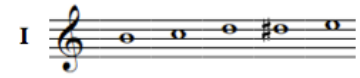


PPFC103a
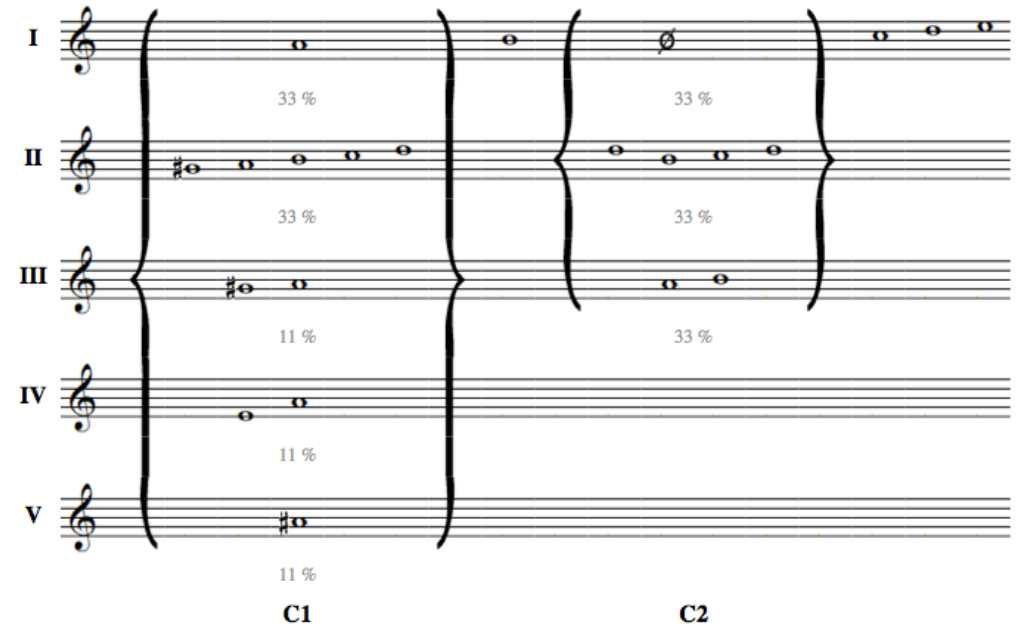


Comparativa 2b. En esta comparativa podemos observar que el HIC1 y el HIC2 presentan una similitud muy alta con las peteneras preflamencas. La secuencia que se puede establecer como estructural es: ***si-do-re-mi.***

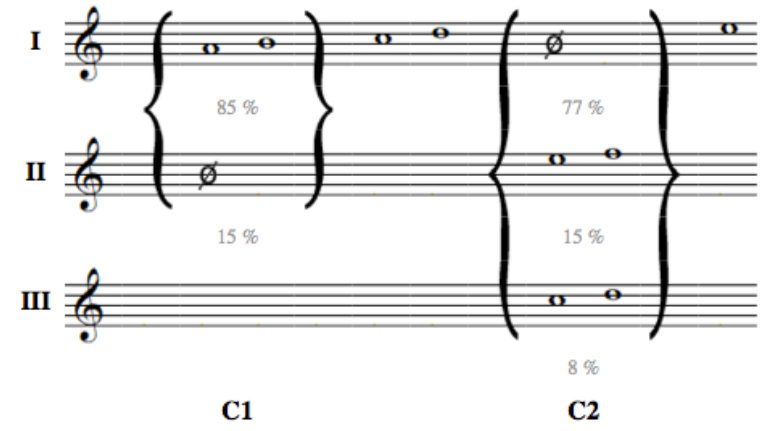
PHIC102d



PPFC103c



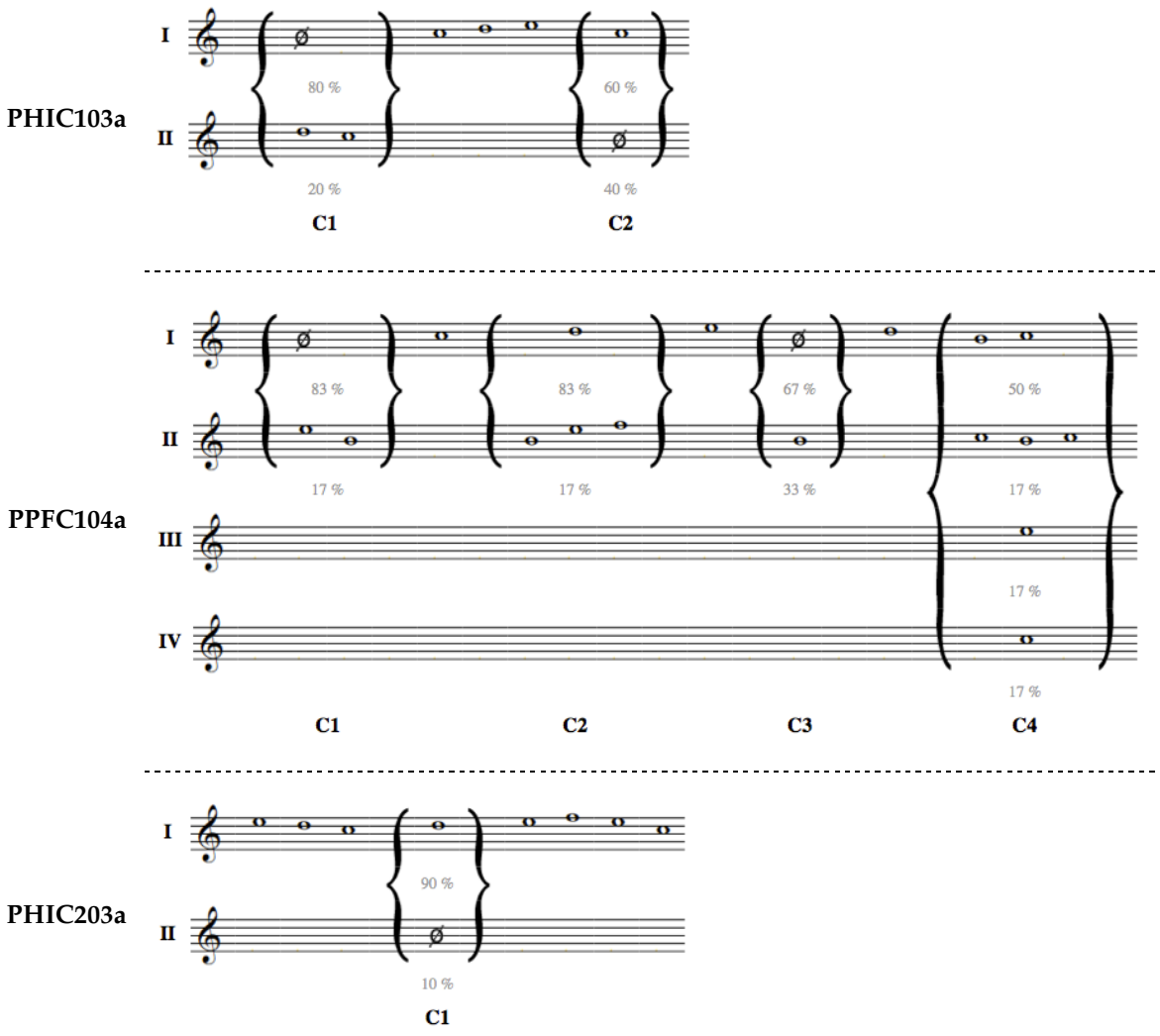
PHIC202a



Comparativa 3ª

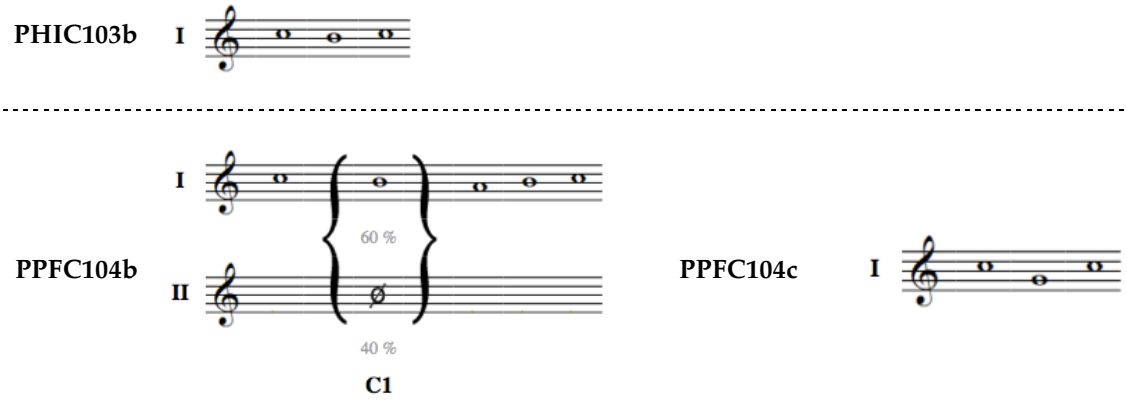
Comparamos el paradigma 4 de PFC1, con el 3 de HIC1 y HIC2. Recordemos que estos paradigmas corresponden a la modulación al relativo mayor, y habitualmente es el verso C. Fue dividido en dos subgrupos por los mismos motivos que en la comparativa anterior.

Comparativa 3a. Subparadigmas dónde las notas estructurales son: ***do-re-mi-do***.



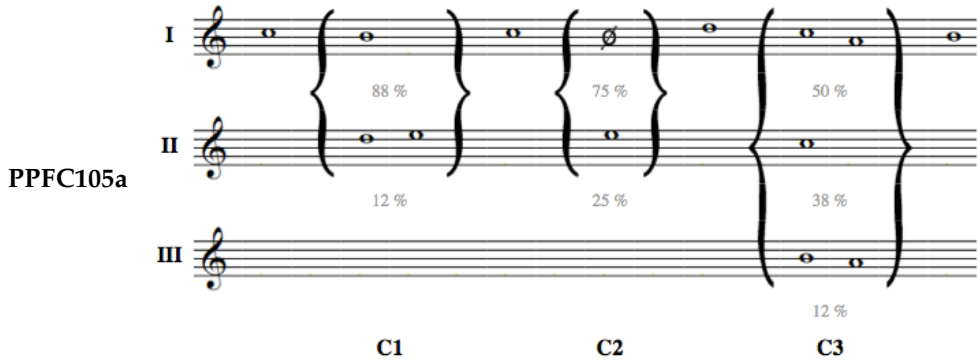
Comparativa 3b. En este grupo también fue posible encontrar una estructura común tanto en los dos grupos de peteneras históricas, como en la

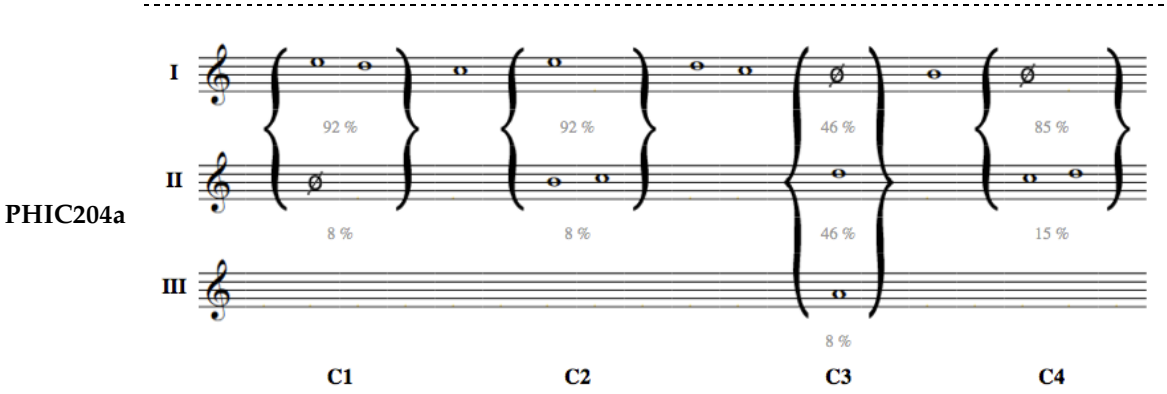
preflamenca, siendo una segunda opción de interpretar el verso *C*. Las notas estructurales de esta sección son: ***do-si-do***.



Comparativa 4ª

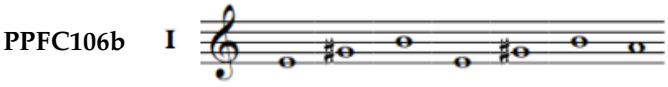
Comparamos el paradigma 5 de PFC1 con el 4 de HIC2, que corresponden al lugar de función de verso puente. La HIC1 no se compara al no aparecer en ella dicho verso puente. Las notas estructurales son: ***do-re-do-si***.

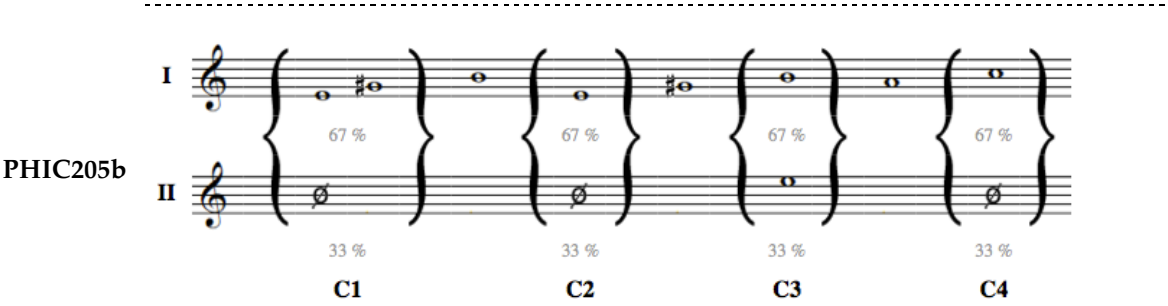




Comparativa 5ª

Comparamos el paradigma 6 de PFC1 con el 5 de HIC2, que corresponden al lugar de función de verso que sucede al puente. La HIC1 no se compara al no aparecer en ella dicho verso puente. Las notas estructurales son: ***mi-sol#-si-sol#-si-la***, siendo muy parecidos ambos segmentos.



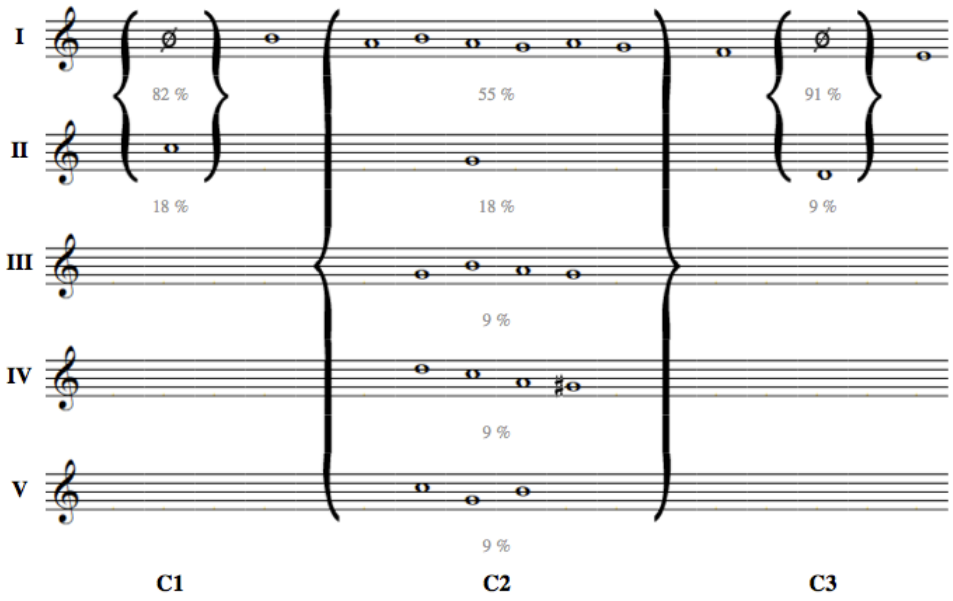


Uno de los segmentos de la HIC2 corresponde al de la HI11 (Burgos), que hace un segmento C′ idéntico al de una petenera preflamenca española del compositor Buenaventura Iñiguez, caso sorprendente porque en las preflamencas esta forma de cantar el verso es una caso extraño, y es considerado como una excepción. En la petenera mexicana la encontramos idéntica en el mismo lugar distribucional en versos. No creemos que sea casualidad. Cabe decir que es un giro melódico/armónico usado frecuentemente en el inicio instrumental de las malagueñas.
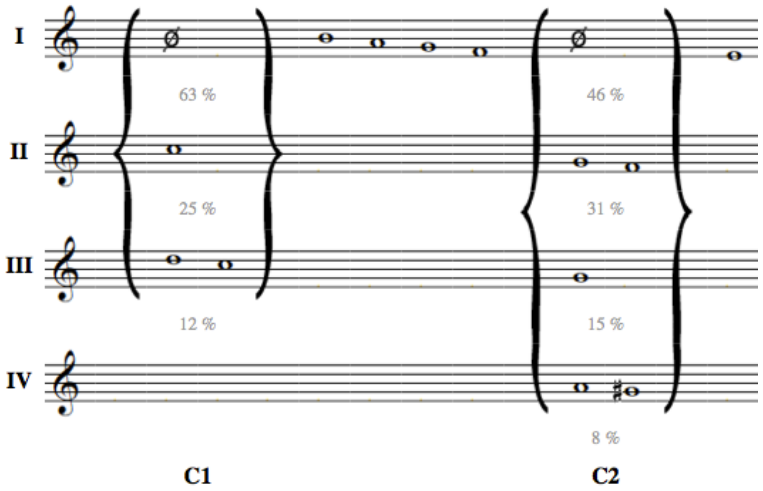
Comparativa 6ª

Comparamos el paradigma 8 de PFC1 con el 6 de HIC2, que corresponden al último verso de la copla. La HIC1 no se puede comparar al no estar diferenciado melódicamente su último verso de los demás con idéntica estructura armónica. La secuencia común es: ***si-la-sol-fa-mi***.

PPFC108a



PHIC206a



Con estas nota estructurales podemos ver la similitud que hay entre cada variante de petenera del siglo XIX de ambos países. Esta información se podrá utilizar cuando se realice la gran comparativa al final de la tesis y se podrá ver que en su mayoría persistieron estas notas en la melodía cantada de las peteneras de ambos siglos. A continuación continuaremos con el análisis de las letras de las peteneras del siglo XIX.

3.6. Análisis de la lírica de las peteneras del Siglo XIX

El objetivo de este apartado es mostrar las transformaciones del conjunto de coplas del corpus musical analizado del siglo XIX. Con la premisa de que la música y la letra van de la mano en las diferentes versiones de peteneras, se consideró pertinente estudiar el comportamiento de sus coplas, pues la letra puede dar pistas de las significaciones que ha tenido la petenera, y que han sido transmitidas a lo largo de generaciones en nuestro país y en España.

3.6.1. Procedimiento

Para poder estudiar el comportamiento que han tenido las estrofas de las peteneras del siglo XIX en México, se realizó un compendio de todas las que conforman el corpus. El lector puede remitirse a éstas en el anexo. Aunque sabemos que existen diferentes estrofas en otras peteneras que no se incluyen en el corpus, se considera que esta es una muestra representativa del comportamiento temático diacrónico que ha mantenido la petenera en México en ese siglo pues contiene las más frecuentes. A partir de esta compilación, se obtuvo información muy relevante que complementa el análisis musical. Se hicieron 3 tipos de análisis: a) Análisis por copla b) Análisis por estribillo y c)Análisis por verso puente.

Se comenzó analizando el comportamiento de coplas por tipo de petenera (véase anexo) y se concluyó con el análisis comparativo de todas ellas para poder entender con mayor claridad el proceso de las estrofas dentro del sistema. A continuación mostraremos los resultados de la comparación. En los esquemas se

representa el inicio o *íncipit* de la copla o del estribillo, o bien el verso puente. También se muestra el número de apariciones de cada uno de ellos.

3.6.2. Análisis por estrofa

De las 36 estrofas que constituyen el corpus de peteneras históricas, se puede observar que la estrofa con *íncipit: La petenera señores/nadie la sabe cantar/bailar* es la más empleada en este siglo, siguiéndole la que tiene el *íncipit*: *Quien te puso Petenera.*

Coplas	
La Petenera señores, nadie la sabe cantar	5
Quien te puso Petenera	4
Al pasar por el panteón	2
Dos besos tengo en el alma	2
Dame de tu pecho un ramo	2
Yo soy la petenera	2
Antes de anoche soñaba	2
Ingrata tirana y vil	2
Señor Alcalde mayor	2
Trigueñita te hizo el cielo	2
A la muger la comparo	1
Al entrar a un camposanto	1
Al pie de un árbol sin fruto	1
Antenoche tuve un sueño	1
Cuando un torero se muere	1
El amor es un marino	1
Entre México y España	1
Las peteneras señores	1
No te descuides soñando	1
Un corazón sin amores	1
Y una monja se empachó	1

3.6.3. Análisis por estribillo

Se encontraron once estribillos. No existe un estribillo que predomine sobre los demás. Los más frecuentes son los *íncipit: Soledad del cardo santo, Soledad del horizonte y Soledad de la cañada*.

Estribillo	
Soledad de la cañada	2
Soledad del cardo santo	2
Soledad del horizonte	2
Soledad de aquel que fue	1
Soledad de la barranca	1
Soledad de junto al río	1
Soledad del alma mía	1
Soledad del camposanto	1

3.6.4. Análisis por verso *puente*

Existen dos tipos de versos puente predominantes en estas peteneras: el *Ay Soledad Soledad*, y el *Niña de mi corazón*.

Versos	
Ay soledad soledad	9
Niña de mi corazón	9
Soleá Curripandu	3
Ay Soleá, uy, uy, uy	1
Madre de mi corazón	1

3.7. Comentarios finales

El análisis paradigmático de las peteneras del siglo XIX nos muestra el recorrido musical que tuvieron las peteneras de nuestro país. Las versiones pertenecientes al grupo A corresponden a las peteneras que tienen un parecido musical a la primera trascripción de petenera hasta ahora encontrada. Las peteneras del grupo B corresponden a las peteneras que tienen una evidente influencia musical de las peteneras preflamencas *primitivas* españolas de la época.

Al analizar los resultados, se hace evidente que en todo el siglo las peteneras conservan elementos musicales de las primeras peteneras encontradas. Estos elementos aparecen también en las peteneras preflamencas españolas, dato que nos indica que la estructura se fue transmitiendo a pesar de las diferencias culturales. Estos aspectos nos indican que:

- De las tres formas de inicio que tenían las peteneras del grupo A, el que era menos frecuente en su época fue el que permaneció vivo a lo largo del siglo en México y en España, y, por el contrario, la forma de inicio más común de este grupo se perdió. De esta forma, el inicio ***la-sol#-la*** se convierte en la base melódica del primer verso.

- Para el grupo que corresponde a los versos *B* o semejantes, las peteneras mantienen en todo el siglo la secuencia de notas: ***do-si-la-sol#***

- Para el verso *C*, las notas que se encuentran en todas las peteneras, incluidas las preflamencas, son: ***do-re-mi***

- En los segmentos del verso *C*, las notas constantes del grupo A se fueron modificando hasta integrarse como elementos variables en las peteneras preflamencas y en las del grupo B. Prácticamente se puede hablar de un proceso de cambio a través de la integración de los elementos fijos más antiguos con elementos nuevos que se fueron modificando paulatinamente. De esta forma, de las notas ***mi-re-do-mi-re***, se fueron integrando en segmentos más largos, modificándose a los elementos fijos: ***do-re-do-si***, pasando las nota ***mi*** a elementos variables.

- Las peteneras preflamencas, a diferencia de las peteneras del grupo A, adquirieron un verso más, tendiendo a finalizar en la nueva tónica de *Mi mayor*. Este cambio influenció a las peteneras del grupo B, compartiendo las notas fijas ***si-la-sol-fa-mi.***

- La secuencia armónica de las peteneras ya se encuentra definida desde la transcripción de 1827, misma que permanecerá muy estable todo el siglo.

- Las comparativas muestran la permanencia de la estructura melódica, pero al mismo tiempo muestran la dinamicidad de las transformaciones.

- Además de la estructura melódica definida por las notas fijas de los paradigmas, los elementos variables juegan un papel importante, y gracias a la información estadística de empleo de estos elementos variables, se pudo poner de manifiesto la alta similitud de las peteneras del siglo XIX tanto en México como en España.

4. Un paseo histórico de la petenera del siglo XX

El objetivo de este capítulo es realizar la reconstrucción diacrónica del sistema de transformaciones de la petenera, a partir del diálogo que hubo entre México y España en el siglo XX, poniéndose de manifiesto el comportamiento que tuvieron las peteneras en este siglo en las diferentes publicaciones hemerográficas y bibliográficas del país.

En la primera mitad del siglo aún encontramos en las fuentes, notas de prensa, en artículos, etc. a unas peteneras en México que son continuación de las versiones del siglo XIX y que en su mayoría aún no describen la diversidad regional que éstas adquieren en el país. A pesar de que a principios de siglo ya existen algunas referencias historiográficas que indican la existencia de las variantes regionales en México, es a partir de la segunda mitad de ese siglo que se van perfilando como versiones estables y que se mantendrán hasta la actualidad. Desde ese entonces aparecen en grabaciones, investigaciones, artículos, notas de prensa, programas de conciertos, festivales, etc., las diferentes variantes de peteneras regionales en el país, mismas que mantienen una relación muy directa con las peteneras actuales. Así, encontramos referencias de las peteneras istmeñas, jarochas, huastecas, tixtlecas, etc., tal como se hace hoy en día.

Por otro lado, es en este periodo cuando se difunde en artículos o investigaciones sobre historia de la música mexicana, la teoría de que las peteneras mexicanas provienen de las peteneras andaluzas.

4.1. Cronología de la petenera en el siglo XX en México

4.1.1. Referencias con fecha específica

Año 1900

El primer ejemplo del siglo XX donde aparece la petenera es el que Vicente T. Mendoza aporta de forma indirecta. No es propiamente una petenera, pero en la referencia se hace mención a ésta, lo cual nos sirve de parámetro para medir la popularidad que tenía al inicio del siglo. Es una copla de la opereta Bocaccio de Franz Suppé de 1883, que de acuerdo con Mendoza es recordada por él mismo.

> *Mujercita, fiel y bonita,*
> *Tu barbero te necesita;*
> *Y te canta de tal manera*
> *Y te baila la petenera.*[114]

30 de abril. En la siguiente nota de prensa observamos la mención de un baile de peteneras bailado por un torero dentro de una corrida de toros.

> *A su tercero lo encuentra bien; pero sufre un descarne de primer emboque; bailando peteneras ejecuta algunos pases y en medio de carreras para aquí, para allá y para todos lados […].*[115]

No se entiende si hace alusión a que el torero realizó algunos pasos típicos del baile o si es alguna expresión que da cuenta del lucimiento que tuvo en la corrida. Lo que sí podemos saber, de nuevo, que era una pieza muy popular que también se encontraba dentro de este entorno cultural.

---

[114] Mendoza, Vicente T y Virginia R. R. de Mendoza, *Op Cit*., p. 222.

[115] "Escándalo en los toros. Destrucción de la plaza. La última Corrida" en *El Chisme*, México, 30 de abril de 1900, p. 3. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

16 de agosto. La siguiente nota periodística hace mención de una copla de peteneras en un entorno bastante peculiar que evidencia la popularidad que ésta tenía.

> *"Los señores encargados de transmitir noticias por el cable submarino se han puesto a cantar en tono de petenera:*
>
> *El mentir de las estrellas*
> *Es un seguro mentir,*
> *Porque nadie ha de ir*
> *A preguntárselo á ellas.*[116]

26 de Noviembre. Esta publicación periodística hace referencia a la ejecución de una petenera española como baile flamenco, en el Teatro Principal de la Ciudad de México.

> *TEATRO PRINCIPAL. Empresa Arcaraz Hermanos.*
>
> *Función por tandas todas las noches.-*
>
> *Jueves, domingos y días festivos, por la tarde, función corrida.*
>
> *Para esta noche:*
>
> *Beneficio de la primera bailarina de flamenco, señorita Laura López, quien lo dedica á la Prensa, á los abonados y al público en general.*
>
> *Primera tanda La zarzuela "El cabo primero" y el baile andaluz "Las peteneras", ejecutado por la beneficiada.*[117]

---

[116] "Chismes" en *El Chisme*, México, 16 de agosto de 1900, p.2. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[117] "Espectáculos Públicos" en *El Nacional*, México, 26 de octubre de 1900, p.3. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

Año 1901

10 de marzo. En esta referencia se menciona a la petenera como repertorio que podría ser alternado con música académica, ya sea música vocal o instrumental.

> *-¿Con que vino ese amigo Rosales? ¡Ya voy á darle trabajo en mi taller de herrería: con ese cuerpo que parece pasta alimenticia de tallarín!*
>
> *- Ay, papá, protégelo, ¡toca tan bonito! ¡Si vieras qué técnica! Aquí nos tocó la 'Plegaria de una virgen' y el que trae la leche se quedó tan lelo, que cuando acordó se puso a servir el litro en las macetas de biznaga.*
>
> *Así sucede: una romanza sin palabras, un aria de tenor o una petenera por todo lo alto, suelen decidir del porvenir de un dependiente de tocinería, cuando no causar serios disturbios y hasta enemistades personales.*[118]

No se puede indicar precisamente el tipo de petenera que fue interpretado, aunque podemos creer que cuando dice: *una petenera por todo lo alto*, se refiere a la forma de cantar. Generalmente este tipo de descripciones se hace a las peteneras *flamencas* de esa época, como ya vimos en el capítulo historiográfico del siglo XIX.
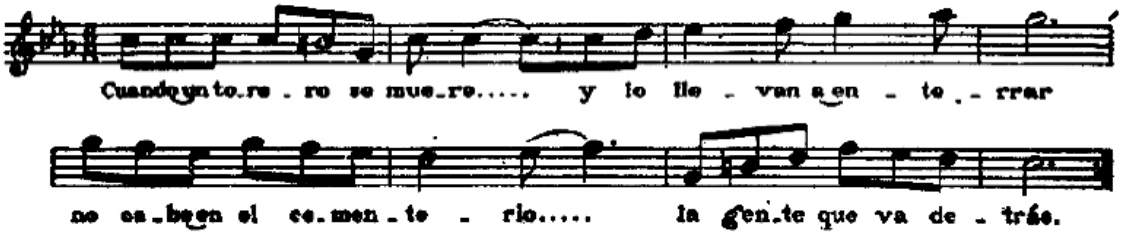
Año 1902

Vicente T. Mendoza aporta una valiosa transcripción de una petenera yucateca, datándola en este año, y nos dice:

> *Pasando a la península yucateca he dado con un ejemplo interesante por el sentido de su copla [Ejemplo procedente de Mérida, Yuc., 1902.*

[118] Seud. Tick Tack, "Semana Alegre" en *El Imparcial*, México, 10 de marzo de 1901, p.1. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

Cantado por la sra. Agatona Lizana De Samada y comunicado por el Prof. Fernando Burgos Samada, en México, D.F., abril 18 de 1949]:



El "Ruiseñor Yucateco" nos prueba la enorme boga que alcanzaron en aquella península, cuyos lineamientos melódicos coinciden en parte con los ejemplos que consigna García Matos, y que son los mismos con que se les conoce más generalmente.[119]

Esta transcripción fue utilizada en el corpus de análisis y para nosotros tiene un gran valor debido a que en la búsqueda de ejemplos para conformar el corpus, éste fue el único ejemplo obtenido de peteneras de la región de la península yucateca. En el apartado de análisis musical se hablará de las características musicales de este ejemplo.

Año 1905

9 de Febrero. Esta nota hemerográfica hace referencia a una petenera preflamenca perteneciente a una zarzuela que tuvo gran éxito en México que ya fue referenciada en el capítulo historiográfico del siglo XIX y en esta cita se pone de manifiesto que dentro de esta obra se canta un petenera. Esta zarzuela aparece en los programas de teatro en la Ciudad de México por varios años, hasta mitad del siglo aproximadamente:

[119] Mendoza, Vicente T., *Op Cit.*, 1949, p. 129-130.

Teatrales. La función que anoche se celebró en Arbeu fue quizás una de las mejores de la presente temporada. […] A la terminación del concierto se puso en escena la zarzuela titulada "Dos Canarios de Café", y el éxito que se obtuvo no podía ser mayor. Bien es verdad que la Perretti y Bertini estuvieron magistrales, haciendo las delicias del público en su derroche de gracia. La petenera, tan conocida por todos, fue cantada de tal manera, que el entusiasmo llegó a su colmo, recibiendo los artistas una ovación muy ruidosa.[120]

Año 1906

Este año se publicó una de las obras póstumas de Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos.* Aunque se sabe que el primer capítulo ya lo había escrito en 1886, no fue sino hasta después de su muerte que se edita todo el libro. En esta obra Prieto habla del origen de las peteneras y ha sido una cita utilizada por varios investigadores y músicos para sostener la hipótesis de procedencia andaluza, aspecto que ya hemos mencionado en el apartado inicial de este trabajo.

Con cierta chunga andaluza llegaron a México La Petenera y La Manta.

La Petenera, señores.
Nadie la sabe cantar;
Sólo los marineritos
Que la cantan en la mar.[121]

Aunque esta cita la enmarca en los tiempos de 1840's, creemos que más bien esta idea coincide con el tiempo en el que fue escrito (1886), pues es cuando está de moda la petenera andaluza en México. En nuestra opinión, resulta bastante improbable que en 1840 se pueda decir que la petenera proviniera de Andalucía,

[120] "Teatrales" en *El Correo Español*, 9 de febrero de 1905, p. 1. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[121] Prieto, Guillermo, *Memorias de mis tiempos*, México, Ed. Patria S.A., , 1969, p. 242.

pues ninguna otra referencia de esta época hace mención de las peteneras españolas en México hasta varios años después (1884), tal y como lo mostramos en el capítulo historiográfico del siglo XIX.

Más adelante, en su libro Prieto menciona que por la época de los "Convenios de la Estanzuela", en 1841:

> *[…] brotaban como hongos parientes desconocidos del héroe vencedor de Barradas, y se puso de moda el desgarre veracruzano, el hablar como jarochos y lo sones del Butaquito y La Petenera*[122]

Esta última cita coincide con los datos que aparecen en la referencia de 1844 publicada en el *Museo mexicano* mostrada en esta tesis en el apartado histórico del siglo XIX y se cree que no es casualidad, considerando que uno de los directores de la revista del siglo XIX era precisamente Guillermo Prieto.

Año 1907

En estas referencias podemos constatar la presencia de las peteneras del compositor Isaac Albéniz. Vemos que las peteneras están presentes en distintos contextos performativos y por lo mismo presenta variantes que se dan de acuerdo al estilo.

18 de julio.

> *Encanta la frescura y la verdad de esta composición [Rapsodia Española. Albéniz]. Entre poderosas dificultades técnicas ha vestido soberbiamente Albéniz el 'Canto Andaluz', la 'Petenera de Mariani', la 'Jota Aragonesa', la 'Malagueña de Juan Breva' y la 'Estudiantina final'*[123]

---

[122] *Ibid*, p. 300.

[123] "Concierto Viñas-Coll" en *El Correo Español*, México, 18 de julio de 1907, p. 2. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

20 de julio

> *Los típicos cantos de la gloriosa tierra hispana, están presentados por Albéniz, con el esplendor del clasicismo y de la técnica; pero estos riquísimos atavíos no les quitan sus encantos naturales, antes bien dentro de sorprendentes galanuras y magistrales adornos vive la pureza del canto primitivo, lo mismo en la 'Petenera' como en la 'Jota Aragonesa' o en la 'Malagueña' que son el ramillete seleccionado de la Rapsodia.*[124]

28 de octubre. Los hermanos Álvarez Quintero fueron dos escritores sevillanos de finales del siglo XIX y principios del XX, quienes dedicaron su vida a escribir comedias, sainetes, zarzuelas, etc. y que gozaron de mucho prestigio. En esta referencia encontramos la presentación de una petenera escrita por ellos.

> *En el corriente mes de Octubre comenzará en el Teatro la Princesa su temporada en Madrid la excelente compañía de Carmen Cobeña. […] entre los estrenos que se anuncian figuran los siguientes: […] 'La Petenera' de los hermanos Álvarez Quintero; […].*[125]

En resumen, las referencias encontradas en este año hacen mención solamente a peteneras españolas, ya sean preflamencas o de corte académico basadas en las preflamencas, representadas en México y en España.

Año 1908

24 de septiembre. Esta nota hace mención del baile de la petenera española. Lo que una vez más se resalta, es el predominio en estos años de la petenera española en los teatros.

---

[124] "Flores y Arrojos. José Viñas y Tomás Coll" en *El Diario del Hogar*, México, 20 de julio de 1907, p.2 . Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[125] "Ecos de la Patria" en *El Correo Español* 28 de octubre de 1907. Hemeroteca Nacional, UNAM, p.1

Anoche tuvo lugar en la Academia el beneficio popular Lanzatta. El teatro se vio en todas las tandas repletos de gentes y el beneficiado fue aplaudido ruidosamente en todos sus actos muy especialmente la imitación de La Rostow, en las peteneras bailadas con la Sagrario (ésta preciosísima, vestida de torero y con lujo extraordinario)[…].[126]

10 de noviembre. Esta nota de prensa habla sobre un conflicto de agua del río Nazas que tuvo resonancia periodística en estas fechas; aquí se alude a la interpretación de una petenera que causó mucha polémica debido a las circunstancias. No es una nota que utiliza un tono amable sobre el que interpretó esta pieza.

Este despotrique, que no fue una declaración autorizada y verídica; sino una petenera que Don Pedro cantó de 'motu proprio' y sin consultar más que con su propia satisfacción, fue solemnemente publicada en la prensa, fue el principio y la causa de que los ribereños de arriba protestaran como era debido, contra las aseveraciones llenas de falsedad del regocijado Don Pedro.

El Sr. Saravia obedeció a un estado emotivo muy suyo: fue a los toros, visitó los cinematógrafos, cenó fuerte y como otros bailan la jota ó cantan el tango del "lapicero", entonó él un himno, con letra y música suyas, del regocijo universal en la región del Nazas.[127]

17 de noviembre. Esta referencia, continuación de la anterior, fue publicada una semana después.

Dijimos a los lectores que el informe tenía de todo, hasta versos; estos son el broche de oro y están engastados en el último párrafo del informe. Vean los aficionados al género:

---

[126] "Academia Metropolitana" en *El Imparcial*, México, 24 de septiembre de 1908, p. 7. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[127] Seud. X.X., "La cuestión del Nazas" en *El Diario del Hogar*, México, 24 de septiembre de 1908, p.1. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

Su improcedencia es evidente
Por motivo muy distinto
Consistente
En que el acto reclamado
Habiéndose consumado….'

Etc., etc., con lo cual ya tiene el público para cantar una petenera. El señor Ministro no podía haber hecho otra cosa…Después de embarcarse en un bergantín del Nazas tenía que hacer versos a bordo…

Con lo cual el campanudo informe, queda convertido en una romántica serenata…[128]

Año 1909

19 de marzo. Esta nota, junto con la siguiente, forma parte de dos artículos escritos por una periodista española, quien hace referencia a la petenera de su país. Lo curioso de esta descripción es la forma tan despectiva que utiliza para describir el tipo de canto de la petenera, al hilo de la corriente *antiflamenquista* que imperaba en España en esa época, en contraposición con el "buen" canto que ella considera se da en Alemania. Podría inferirse que se refiere a un tipo de canto ya *aflamencado* de la petenera.

El alemán no canta pidiendo limosna como en Francia y España. Ni dando serenatas gratuitas en las varandas como lo hacen los italianos en su tierra. Tampoco se ve por aquí al sastre sentado a la puerta de su [no se entiende la palabra], desgañitándose y poniendo los ojos en blanco, mientras asienta las costuras de una levita o la muchacha en estado de merecer tarareando una petenera al mismo tiempo que sacude los colchones o

[128] *Idem.*, México, 17 de noviembre de 1908, p. 2. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

extiende las sábanas de la cama; en Alemania se canta de todo y por todo, pero se canta bien.[…][129]

22 de marzo. Paradójicamente, tres días después, la misma periodista publica esta nota donde las peteneras ahora son consideradas *de abolengo*. Descritas con la nostalgia por su tierra natal, esta descripción está llena de romanticismo asociando a la petenera y a la guitarra que la acompaña con lo morisco. Evidentemente se trata de una petenera *flamenca* española, interpretada en México como las referencias anteriores.

En esos días, las veladas a la luz de la luna o al fulgor de las estrellas en la veranda, eran la delicia de nuestra temporada campestre. La primavera se marchaba a paso veloz, acostada por el soplo ardiente de los primeros días de junio. Nos sentábamos en ruedo, después de una cena, a charlar, a rasguear la guitarra y a cantar canciones de amor.

Lo que sabe una petenera cantada u oída a mil leguas de la patria, no lo sospechan los que sin haber salido del terruño, suspiran por lo exótico y se fingen un sentimentalismo de pegante los que les llega de extranjis, sea lo que fuere. A nosotros nos venía de abolengo la guitarra, y aun entre lo más bien templados violines con que artistas de fama nos regalaban los oídos de música clásica, el instrumento morisco de que hoy muchos se avergüenzan, era el que nos convocaba noche a noche a recordar los tiempos idos y las ilusiones coladas para siempre.[130]

Año 1910

22 de Febrero. La siguiente referencia es un anuncio de programa de concierto de un guitarrista de concierto zacatecano muy reconocido en su época, quien en sus programas interpreta una petenera española.

---

[129] Méndez de Cuenca, Laura, "Berlín canta" en *El Imparcial*, México, 19 de marzo de 1909, p. 5. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[130] Méndez de Cuenca, Laura, "Un espanto de verdad" en *El Imparcial*, México, 22 de marzo de 1909, p. 4. Hemeroteca Nacional, UNAM.

Recital de guitarra de Enrique M. Robles en la Sala Munguia. 1. Potpourrit de Travista. *2.* Último Amor, *chotis. 3.* Peteneras Andaluzas. *4.* Noche apacible, *nocturno. 5.* Rapsodia Húngara. *6.* Mazurca de Concierto. *7. Danzas Cubanas. 8.* Enriqueta, *danza. Precio de la entrada, $0.50. El concierto se repitió el día 28.*[131]

5 de Julio. Esta nota periodística hace referencia a la celebración de la fiesta de Estados Unidos del 4 de julio, festejadas en el Bosque de Chapultepec en la Ciudad de México. En esta nota, haciendo una comparación de las formas de celebración de las fiestas patrias entre varios países , se hace referencia a la manera española, donde se menciona la entonación de "alegres" peteneras:

[…] el español goza cantando alegres peteneras, danza, bebe sidra, asiste a la iglesia y al juego de pelota […].[132]

Año 1911

22 de abril. En esta nota de prensa, se hace una clara referencia a la petenera flamenca y a su carácter dramático.

El alma flamenca, el alma que pone en las coplas un alma mía y un alma mía y de los dos, como dice la petenera, es, por angustias de quien la vive, un alma en pena casi siempre. Ahí tenéis al cantaor flamenco. ¿Vísteis nunca nada más cómicamente triste?[133]

15 de Noviembre. En el periódico *El País* aparece una nota donde se habla de una pieza muy peculiar que era "una especie de petenera", interpretada en el

---

[131] Romero, Jesús, *La música en Zacatecas y los músicos zacatecanos,* México, UNAM, p. 184.

[132] "Las fiestas americanas del 4 de julio en el Bosque de Chapultepec" en *El Imparcial*, Tomo XXIX, Núm. 5038, México, 5 de Julio de 1910, p.1. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[133] Gabaldón, "Alma flamenca" en *La Risa*, México, 22 de abril de 1911, p.3. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

entorno revolucionario de México y que fue muy popular en esa época. En la actualidad la encontramos interpretada por algunas agrupaciones de mariacheros y grupos de banda de Zacatecas denominado como *son,* se encuentra en compás de 6/8 pero no hemos podido encontrar otro vínculo con la petenera[134]. Queda abierta esta cuestión.

> *Cuando triunfó la revolución de Tuxtepec, las hordas "regeneradoras" trajeron una especie de petenera llamada la "Chirriona" que poco después se cantaba con furor insufrible en toda la República, por todos los trovadores de la plazuela.*
>
> *"Si te fueres a bañar*
> *Chirriona, chirriona mona*
> *A los baños de Alcececa*
> *Por vida tuya, Ramona.*
> *Y si quieres mi jorongo*
> *Chirriona, chirriona mona,*
> *Pídeselo a los Manrubios.*
> *Por vida tuya, Ramona."*
> *Etc. Etc.*[135]

Año 1912

6 de julio. En la siguiente nota periodística encontramos una referencia de una petenera ejecutada por un guitarrista mexicano zacatecano ya mencionado en este apartado. No nos es posible saber el tipo de petenera que a la que se está refiriendo, pero podemos inferir que se trata de una petenera andaluza de

---

[134] Véase: http://www.youtube.com/watch?v=Wv_v-c7xquo&feature=related; http://www.youtube.com/watch?v=EyrL5vZdfZk, consultado el 26/03/2011; Fonograma: *Nochistlán de Fiesta. El Papaqui a San Sebastián*, México, Ediciones Pentagraa, 1997; *Los jaraberos de Nochistlán.* Música del Sur de Zacatecas, Vol. 1, México, Pacmyc/Gobierno del Estado de Zacatecas, 2002.

[135] *El País*, México,15 de Noviembre de 1911, p.3 . Hemeroteca Nacional, UNAM.

concierto por la nota publicada en 1910 sobre el programa que interpreta en Zacatecas (véase la referencia del 22 de febrero de 1910).

> *Hoy publicamos el retrato de un artista mexicano, el aplaudido guitarrista señor Enrique M. Robles, que en tres años de estudios ha logrado alcanzar brillantes éxitos con su instrumento en el que lo mismo toca un vals, una danza, una petenera o una ópera completa.*[136]

Año 1914

Enero. Esta nota hace referencia a la puesta en escena de la obra de los sevillanos hermanos Álvarez Quintero ya mencionada en 1907:

> *TEATRO PRINCIPAL. Cía. de Zarzuela, con películas en los intermedios. Platitos y Platones. En la hacienda. Sangre azul. El Conde de Luxemburgo. Molinos de viento. Entre naranjos. A la luna me voy. El país de la machicha. Alma negra. Por peteneras.*[137]

Abril-junio. La siguiente cita proviene de un artículo que hace referencia a una petenera interpretada en un fandango en la Costa del Sotavento de Veracruz registrado en 1914. Aunque el artículo haya sido publicado en 1927, la referencia recopilada pertenece a este año, especificada por el mismo autor, Max L. Wagner. Afortunadamente el autor incluye una transcripción de la petenera que el autor escuchó:
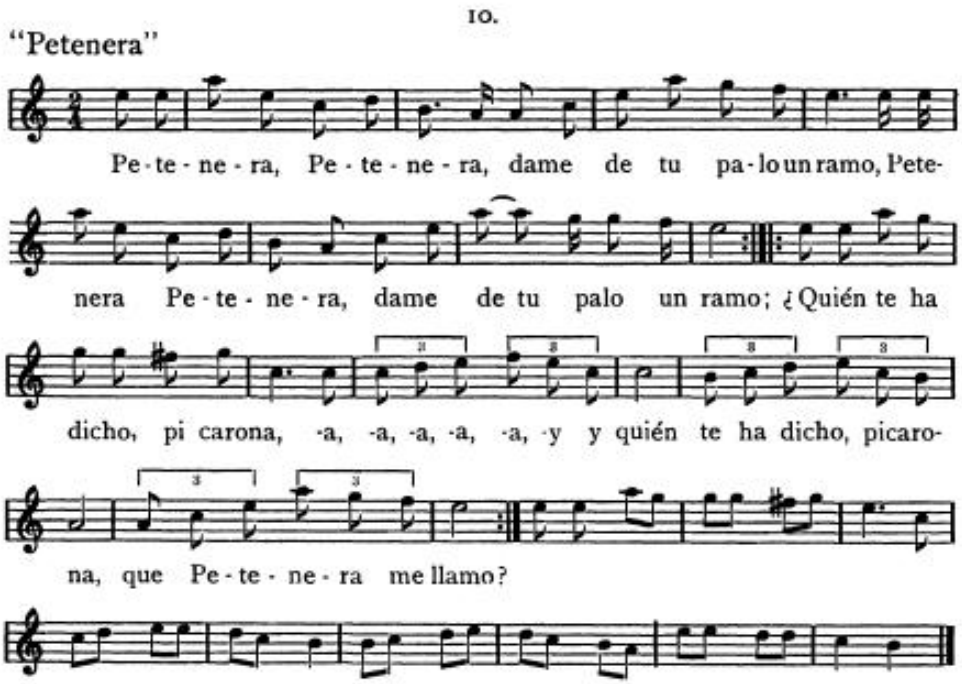
> *Las muchachas concurren vestidas de colores claros, con alguna flor, los muchachos con pantalón blanco y camisa planchada, con una banda de color chillón que ciñen a la cintura. Los bailadores están de un lado, las*

[136] "Crónica Teatral" en *El Diario*, México, 6 de Julio de 1912, p.1. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[137] Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911. Tomo V*, México, Editorial Porrúa, 1961, p. 3394.

muchachas del otro, y acompañan las figuras de baile con palmadas en las manos.

La música acompaña al baile y varía según las figuras. Se distinguen las siguientes melodías o "sones", como se estilan en la Costa :[…] [138]



Esta transcripción fue incluida en el corpus de análisis y sus características musicales serán comentada más adelante.

Año 1915

20 de Mayo . Esta nota hace referencia a una petenera veracruzana.

[138] Wagner, Max L.,"Algunas apuntaciones sobre el folklore mexicano" en *The Journal of American Folklore*, Vol. 40, No. 156 (Apr.-Jun, 1927), pp. 105-143. pp. 108,112.

RECUERDOS HISTÓRICOS DE LA C. DE VERACRUZ Y COSTA DE SOTAVENTO. CAMPAÑA DE "TRES AÑOS". LA INTERVENCIÓN Y EL IMPERIO. ESCRITO POR SEBASTIÁN CAMPOS

[...] Prudencio saltó ligeramente sobre su ruelo, y partió a toda prisa, contento como sonaja alegre, entonando los siguientes versos, en música de la petenera:

Siempre guayabo has de ser
Pos guayabo te conocí;
Y los milagros que tu hagas.[139]

Entre octubre-diciembre. La siguiente referencia habla sobre la petenera en Oaxaca, una de las referencias más antiguas que hasta ahora se han encontrado que hablan sobre este Estado del país. La traducción al español del inglés fue realizada por la autora de esta tesis:
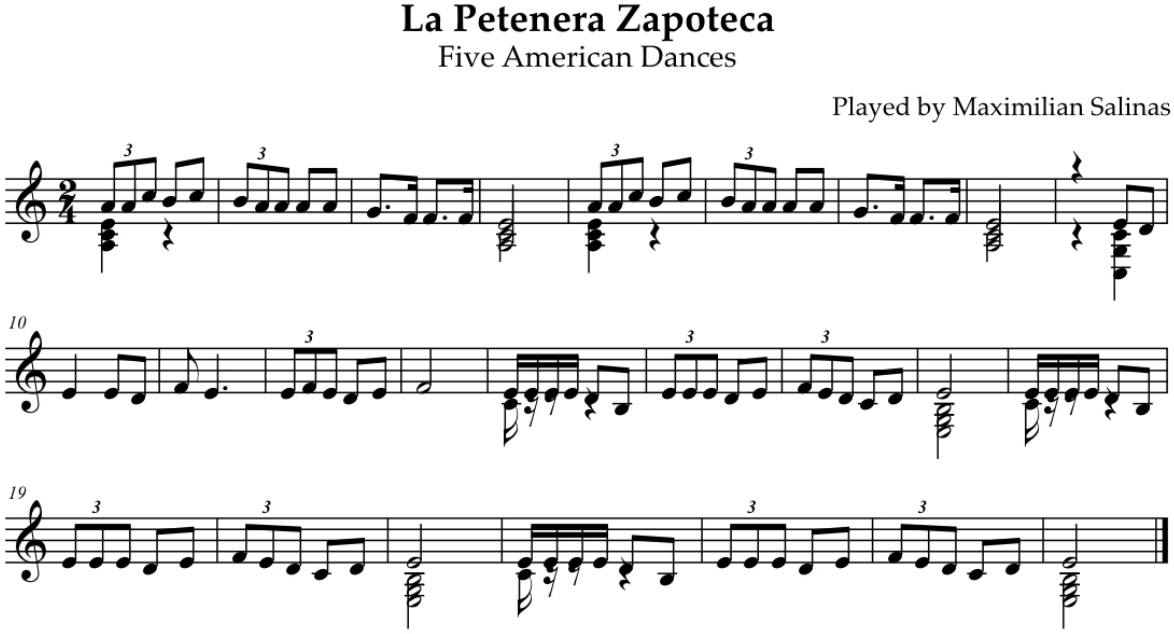
El siguiente grupo de pequeñas danzas es muy popular entre los mestizos del estado de Oaxaca, en el sudoeste de México. Estas piezas fueron interpretadas para el transcriptor por un indio gigante y fornido, una criatura pintoresca con un enorme sombrero e impecables prendas. Sus instrumentos estuvieron en concordancia con su aspecto; pues tenía una guitarra extra larga[140] *a la que le había sujetado por arriba una armónica. Con éstos tocó una melodía con una parte de alto y un vibrante y vigoroso acompañamiento. Su amabilidad fue digna de un español de sangre azul, no obstante – y esto es de lamentarse- rechazó, de forma cortes pero firmemente, dejarse tomar una foto. Los nombres de estas dos danzas –"Petenera" y "Malagueña"- son obviamente de origen español; pero la Petenera española*

[139] Campos, Sebastián, "Recuerdos históricos de la C. De Veracruz y costa de Sotavento. Campaña de 'Tres años'. La Intervención y el Imperio" en *El Pueblo*, México, 20 de mayo de 1915, p. 4. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[140] Posblemente se trate de un bajo quinto, que es un cordófono de grandes dimensiones propio de la región.

está justamente en 6/8, mientras que en tiempo de 2/4 ésta es un claro reminiscente de una danza en todos los sentidos.[141]

Este artículo contiene una transcripción de la petenera que, como lo dice la cita, es muy peculiar pues se encuentra en un compás de 2/4, a diferencia del resto de peteneras que habíamos encontrado en compás sesquiáltero. Este es uno de los pocos ejemplos del corpus que no tienen comparación con alguna otra versión.



[141] Hague, Eleanor, "Five Mexican Dances" en *The Journal of American Folklore*, Vol. 28, No. 110 (Oct-Dec, 1915), p. 379. Texto original: The following group of little dances is familiar among the half-breeds of the state of Oaxaca, in southwestern Mexico. They were played for the transcriber by a burly giant of an Indian, a picturesque creature in a huge sombrero and immaculate garments. His combination of instruments was quite in character with his looks; for he had an extra large guitar, to the upper side of which he had clamped an harmonica. On these he played a melody with alto part, and a vibrant, forceful accompaniment. His courtesy was worthy of a blue-blooded Spaniard, but - and this was much to be regretted - he civilly but firmly refused to have his picture taken. The names of two of these dances - "Petenera" and "Malagueña" - are obviously of Spanish origin; but the Spanish Petenera is rightfully in six-eighths rhythm, while that in two-fourths time is strongly reminiscent of a danza in every way.

Año 1917

Enero. Esta nota hace referencia a la interpretación de la zarzuela española *La Golfemia*, que, aunque no lo indica en el programa específicamente, sabemos, por la investigación documental realizada, que contiene una petenera dentro de la obra[142]. Evidentemente se trata de una petenera preflamenca española.

> *TEATRO ARBEU.* Cía. Impulsora de Opera. *Otello, de Verdi. Bohemia, de Puccini.* Cía. de Zarzuela Consuelo Vivanco. *Sangre de arista. Los bohemios. El Cuarteto Pons. La alegría del amor. La niña de los besos. El barbero de Sevilla. El cabo primero. Molinos de viento. El nuevo servidor. La casta Susana. Los cadetes de la reina. El Conde de Luxemburgo. El barrio latino. La marcha de Cádiz. Los molinos cantan. Alma de Dios. El chico de las Piñuelas. Las mujeres vienesas. La Golfemia. La Venus de Piedra. Eva.*[143]

14 de Noviembre. En esta cita se anuncia la petenera de concierto de Isaac Albéniz.

> *CONCIERTO DE TOVAR. A las once de la mañana del venidero domingo, el pianista don Conrado Tovar dará un recital, bajo el programa siguiente:*
>
> *[…] Rapsodia Española, número 1. Isaac Albéniz.*
>
> *Cataluña. Petenera. Mariani.*
>
> *Jota original malagueña. Juan Breva.*
>
> *La música de Mariani y Breva, será tocada en México por primera vez.* [144]

---

[142] Cf. Granés, Salvador María, *La Golfémia: parodia de la ópera la Bohemia.* Música de Luis Arnedo, Madrid, 1900.

[143] 1961 Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911. Tomo V*, México, Editorial Porrúa, 1961, p. 3409.

[144] "Sociales y Personales" en *El Pueblo*, México, 14 de noviembre de 1917, p.3. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

Año 1921

22 de Mayo. De nuevo encontramos a la petenera andaluza dentro del repertorio de música de cámara.

EL RENACIMIENTO MUSICAL ESPAÑOL (continuación)

> *La música de OLMEDA comprende: MÚSICA DE CÁMARA, [...]De su música de Cámara mencionaremos un Cuarteto en Mi bemol, todavía inédito, y una Sonata para piano, publicado por Lemoine en París. El cuarteto es clásico en su forma y muy bien escrito para la cuerda. La sinfonía es más moderna, de un ritmo español original, y contiene una emocionante peroración dónde se transforma por aumento en el motivo regocijante de la PETENERA ANDALUZA.*[145]

2 de Julio. En este mes se continúa con la presentación de peteneras de concierto en los teatros mexicanos.

> *EL FESTIVAL DE HOY EN EL T. DEGOLLADO (...) la ejecución por primera vez en esta ciudad del Vals Triste de Sibelius y el "Tango" y "Petenera" de Turina.*[146]

26 de agosto. En las siguientes referencias hemerográficas, si bien no se hace alusión a alguna referencia musical, se pone en evidencia el carácter dramático que va adquiriendo la petenera en esta época. La petenera se va personificando en un personaje femenino muy seductor.

INTERMEZZO LÍRICO. MARÍA TERESA

---

[145] *El Porvenir*, México, 22 de Mayo de 1921, p. 11. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[146] *El Informador*, México, 2 de julio de 1921, p. 7. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

Como ofrenda a tu belleza, de una palidez lunática
y a tus tristes ojos negros, de petenera dramática,
el poeta en sus jardines, corta un lirio para ti.[147]

Año 1923

25 de Noviembre. En unas cuantas líneas, esta cita da mucha información sobre los tipos de interpretación de las peteneras flamencas. Independientemente de la opinión personal que se describe, se puede rescatar las diferentes prácticas de las peteneras flamencas y de las peteneras preflamencas escritas o insertas en otras piezas musicales que se hacían en la época. Aseveramos que cuando habla de la petenera escrita es la preflamenca, pues la incipiente petenera flamenca en esos años, no se escribía.

> *Mas permítasenos declarar que, con todo y ser más españoles que Francos Rodríguez, el flamenco nos da dolor de estómago. Oímos con facilidad una saeta, un tiento, una malagueña y una petenera pero musicada con arreglo a las leyes pentagrámicas. En bruto, el flamenco no nos entra ni ayudado con aceitunas. Defectillos que tiene uno.*[148]

Año 1924

28 de Septiembre. En este publicado en prensa, se anuncia la interpretación de una petenera huasteca dentro del marco de un Festival "Típico" en la Escuela Nacional de Comercio, organizado por un *grupo de personas originarias de las huastecas veracruzana y potosina*. Por esta descripción, se infiere que fue interpretada por un trío huasteco.

---

[147] "Intermezzo Lírico" en *El Porvenir*, México, 26 de agosto de 1921, p. 5. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[148] Del Prado, Felipe, *Revista Española,* México, 25 de noviembre de 1923, p. 29. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

FESTIVAL TIPICO EN LA ESCUELA NACIONAL DE COMERCIO. Ayudados por la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes, un grupo de personas originarias de las huastecas veracruzana y potosina, organizaron un bonito festival, que se efectuó ayer, a las seis de la tarde, en el salón de actos de la Escuela Nacional de Comercio. La fiesta a que nos referimos estuvo muy concurrida, en atención especialmente a lo original de los números que formaron el programa. A continuación publicamos dichos números en el orden en que fueron interpretados:

Primera Parte: I.- Huapangos o Sones de la Huasteca. Conferencia sustentada por el señor profesor Francisco Veyro. II.- El Gusto.- Música de huapango. III.- La Azucena.- Música de huapango con versos regionales. IV.- El Huerfanito, música de huapango. V.- La Rosa, música de huapango. VI.- El Cielito Lindo, música de huapango. VII.- La Guasanga, música de huapango. Segunda parte: I.- Recuerdos del Anáhuac, soneto en idioma mexicano por su autor, señor Angel Cuervo Martínez. II.- La Leva, música de huapango. III.- El Fandanguito, música de huapango, con versos regionales. IV.- El Llorar, música de huapango. V.- La Petenera, música de huapango. VI.- Trova, versos regionales de huapango, recitados por su autor, señor profesor Hilario Menéndez. VII.- El Caimán, gran baile regional por la pareja Orellán, formando el "Nudo de corbata".[149]

Año 1926

3 de Abril. Esta referencia habla de las pulquerías de la Ciudad de México y menciona que hay una bebida que se llama "La Petenera". Se ha considerado relevante este dato porque reafirma el rasgo popular de esta pieza en todos los ámbitos sociales.

BIBLIOTECA DE EL DEMÓCRATA. [...] Todo el ancho de la pared ocupado con grandes tinas llenas de pulque espumoso, pintadas de amarillo, de colorado y de verde, con grandes letreros que sabían de memoria las criadas y mozos del barrio, aunque no supieran leer: "La Valiente", "La

[149] "Festival Típico en la Escuela Nacional de Comercio" en *El Demócrata*, México, 28 de septiembre de 1924, p. 16. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

Chillona", "La Bailadora", "La Petenera". Cada cuba tenía su nombre propio y retumbante [...].[150]

15 de Agosto. En el diario de la CROM aparece un anuncio de un fonograma grabado por la cantaora sevillana Amalia Molina, conocida por cantar canciones españolas. En este fonograma se incluye una canción andaluza llamada *Por Peteneras*, canción que no es del estilo de la peteneras preflamencas o flamencas, sino que retoma de éstas el personaje y el mito que rodea a este personaje. Resulta significativo que otros estilos musicales españoles retomen el nombre y la temática de la petenera para hacer creaciones de carácter popular, y que, además de todo, hayan tenido mucha aceptación en México.

DISCOS NUEVO PROCEDIMIENTO. Verdaderas maravillas de la Ciencia, la Industria y el Arte.

*224-X **El sombrero Mexicano**. Canción . Amalia Molina*

***Por Peteneras**. Canción Andaluza. Molina.*[151]

13 de Septiembre. En esta referencia y la siguiente, de nuevo encontramos una referencia al dramatismo atribuido a la petenera española.

INTERMEZZO LÍRICO. La Novia del Torero

[...]Es rosa de pasión que se da toda entera;
cuando anda es ritmo y gracia su garbo sevillano;
es morena y dramática como la petenera,
sensual y atormentada como un tango gitano

[...]Emilio Carrete[152]

---

[150] "Biblioteca del demócrata" en *El Demócrata*, México, 3 de abril de 1926, p. 11. Hemeroteca Nacional, UNAM.

[151] *Diario de la CROM, Órgano de la Confederación Regional Obrera Mexicana*, México, 15 de agosto de 1926, p. 81. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

Año 1930

CANTERBURY EL CIRUJANO[...] PARENTESIS DEL AUTOR

(¿Qué tienes, mujer que a tu influjo siempre se metamorfosea el mundo?)

CONTINUACIÓN

. . . -Una mujer morena como una petenera y con ojos grises y taciturnos como dos crepúsculos de Oslo, es siempre una mujer interesante.

Y Venancio sucumbió ante ella.

Y se encenagó en el vicio.

Y fue al cabaret.

Y leyó al Caballero Audaz.

Y robó.

Y aprendió a cantar Tangos para llorar su pena

Y se peinó con fijador.

Y ...[...]

CONTINUACIÓN

- Venancio se arruinó por aquella mujer y por ella perdió hasta la última peseta[153]

---

[152] Carrete, Emilio, "Intermezzo Lírico. La Novia del Torero" en *El Porvenir*, México, 13 de septiembre de 1926. Hemeroteca Nacional, UNAM, p. 3.

[153] "Canterbury el cirujano" en *Jueves de Excelsior*, México, 11 de diciembre de 1930, p. 16. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

Año 1932

15 de julio. En la siguiente nota se anuncia la interpretación de una petenera dentro de un programa "genuinamente nacional", que a todas luces resultó ser un evento con fines políticos, mismo que fue transmitido por radiodifusoras nacionales y que evidentemente tuvieron cobertura de prensa importante.

> *HOMENAJE A LAS AGRUPACIONES CAMPESINAS DE LA REPÚBLICA. […] Como hemos informado a nuestros lectores, este acto será un verdadero acontecimiento, ya que se ha preparado un programa genuinamente nacional, y altos funcionarios dirigirán trascendentales mensajes al Campesino. A continuación publicamos el programa íntegro de este acontecimiento que tendrá su desarrollo el sábado 16 del actual a las 19 horas en la Penitenciaria del D.F., transmitiéndose a control remoto por las Radiodifusoras X.E.O. del P.N.R y X.E.W. "La Voz de América Latina desde México" EL NACIONAL patrocina este homenaje. PROGRAMA: […] V. "La Petenera", huapango por los Cancioneros Chinacos de la X.E.W.*[154]

Año 1933

29 de Mayo. Esta nota anuncia a la petenera huasteca en una conferencia de la historia de la música mexicana. La particularidad de esa referencia radica en el hecho de que se trata de un evento organizado por la Secretaría de Educación Pública, en específico por el departamento de Bellas Artes y que fue transmitido por una emisora radiofónica. Una vez más se pone en evidencia el carácter oficial y comercial que tuvo esta variante de petenera.

> *CONFERENCIAS. Por primera vez en México la Secretaría de Educación Pública está ofreciendo un curso completo de la Historia de la Música Mexicana que ha revestido singular interés. La organización de este*

[154] "Homenaje a las agrupaciones campesinas de la República" en *El Nacional*, México, 15 de julio de 1932, p. 2. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

interesante curso está a cargo de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes dentro de los programas de colaboración con la Oficina Cultural Radiotelefónica que transmite este curso por la Estación XFX todos los lunes a las 21 horas. El día de hoy se ocupará de la música aborigen y estará a cargo del profesor Francisco Domínguez uno de los maestros que mejor conocen la música aborigen mexicana. El programa que como se ha dicho será transmitido por la Estación X.F.X. 840 kilociclos desde las 9 de la noche del lunes 27 es el siguiente:[…]

IV.- Tercera parte: Música Tradicional popular español. Sones. I.- Danza corrida. Yaqui. II. Petenera. Son. Son costeño. Huasteco. (Veracruz). III.- Malagueña. Huapangos mexicanos […].[155]

Año 1934

11 de Septiembre. En este artículo sobre un escritor español, en esta nota encontramos la mención de una petenera flamenca.

DON RAMÓN MARÍA DEL VALLE INCLÁN. Por el Lic. Rubén Selido ORCILLO

[...] Primera procesión: la de los literalizantes sentimentales del villancico y la petenera. Lagrimitas de cristal y "cante jondo" [...].[156]

Año 1937

25 de Enero. De nuevo aparece una petenera en el marco de un evento político nacional, en relación con las clases obreras de México.

PREPARATIVOS DEL CONGRESO NACIONAL MÉDICO. Un Festival se Efectuará el día de hoy Dedicados a Elementos de la C. G. T.- La

[155] "Conferencias" en *El Nacional*, México, 29 de mayo de 1933, p. 14. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[156] Selido Orcillo, Rubén, "Don Ramón María del Valle Inclán" en *El Nacional*, México, 11 de Septiembre de 1934, p. 3. Hemeroteca Nacional, UNAM.

comisión organizadora del Primer Congreso Nacional de Higiene y Medicina del Trabajo convocado por los Departamentos del Trabajo y Salubridad Pública, como labor de propaganda y acercamiento entre las clases obreras y la referida asamblea, ha organizado un festival que se efectuará hoy lunes a las 20 horas en el Teatro del Pueblo altos del Mercado Abelardo L. Rodríguez. Esta fiesta ha sido dedicada a la Confederación General de Trabajadores y tomarán parte en ella destacados elementos artísticos entre las cuales se cuentan los sones jaliscienses, la Petenera de Laurita Ray y su Guitarra, el tenor Elías Domínguez Dávila, y su quinteto "Salubridad" [...][157]

28 de febrero. En esta cita periodística se anuncia una petenera huasteca interpretada con guitarras, compartiendo escenario con artistas teatrales y cantantes líricos en un festival musical.

27º. Gran Concierto "Águila". En la Pérgola "Ángela Peralta" del Bosque de Chapultepec. Domingo 28 de Febrero de 1937 a las 11. 30 a.m. Cortesía de la Cía. Mfra. de Cigarros "El Águila", S.A. ¡¡UN GRANDIOSO ESPECTÁCULO AL ALCANCE DE TODAS LAS CLASES SOCIALES!! ¡¡ EL FESTIVAL ARTÍSTICO DE MAYOR RESONANCIA!! Nuevamente el tenor ALFONSO ORTIZ TIRADO, Embajador lírico de la canción. PROGRAMA:

I.- "CABALLERÍA LIGERA" DE SUPPÉ.- OBERTURA EJECUTADA POR LA GRAN ORQUESTA ÁGUILA, que dirige el maestro Daniel Pérez Castañeda.

II. "Un agasajo a la Gente Menuda".- Entrada cómica de Chocolat y su eterno compañero Colofón.

[157] "Preparativos del Congreso Nacional Médico" en *El Nacional*, México, 25 de enero de 1937, p. 1. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

III. "Los Tariácuris", dominadores del huapango cantan con acompañamiento de guitarras: "La Petenera", son huasteco y "Tú ya no soplas" canción ranchera. […][158]

30 de marzo. En el siguiente anuncio de fonogramas podemos ver dos versiones de peteneras editadas por la misma disquera: la flamenca y la huasteca.

NOVEDADES VOCALES EN LOS NUEVOS DISCOS VÍCTOR. TODOS los discos aquí enumerados, así como cualquier otro del inmenso repertorio de Discos Víctor en música bailable, orquestal, de ópera, etc., etc., puede adquirirlos con el distribuidor de Discos Víctor de esta capital o de su localidad.

IMPERIO ARGENTINA […]

4342.- Tientos
Sevillanas
4343.- Peteneras […]

PEDRO GALINDO Y SUS CHINACOS

75390.- Malagueña
Petenera
75422.- La Leva
La azucena
75294.- La chachalaca
El caimán. […][159]

La agrupación huasteca *Pedro Galindo y sus Chinacos* fue muy reconocida en su época y realizó giras nacionales e internacionales, además de participar en

[158] de Lille, Pedro, "27º Gran Concierto "Águila" en *El Nacional*, México, 28 de febrero de 1937, p. 6. Consultado en Hemeroteca Nacional.

[159] *Sucesos para todos*, México, 30 de marzo de 1937, p. 5. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

películas en Hollywood. Uno de los integrantes de este grupo fue Nicandro Castillo, músico huasteco de gran renombre, y por esta razón no es de extrañar que se anunciara la venta de sus discos en prensa.

Por otro lado, la petenera cantada por Imperio Argentina corresponde a la variante flamenca de la cantaora Pastora Pavón *Niña de los Peines*, que ya para ese entonces constituía una forma paradigmática de interpretar las peteneras flamencas.

9 de Septiembre. En esta nota periodística se hace referencia a una petenera huasteca interpretada con mariachi, práctica común, como ya se ha mencionado, en esa época.

UN FESTIVAL PRO MEJORAS ESCOLARES

> *El Comité de Economía de la Federación de Comunidades de Grupo de la Escuela Matutina "Luis Murillo" [...] ha organizado un festival artístico para el viernes próximo a las 17 horas en el Teatro del Pueblo sito en los altos del mercado "Abelardo L. Rodríguez". El festival es para obtener fondos [...] y se sujetará al siguiente programa:*

[...] X. - "La Petenera" son de la Huasteca Potosina, bailable por las alumnas de la Escuela "Luis Murillo". 50 y 60. años, acompañado por los mariachis con canto.[...][160]

19 de septiembre. Manuel E. Guzmán publicó en el diario *El Universal*, el artículo "El origen de la sandunga no es oaxaqueño, sino chiapaneco"[161], donde habla un poco sobre la petenera del Istmo. En resumen, el autor menciona que la petenera fue llevada a Chiapas por los andaluces y que ésta fue adaptándose a la zona, siendo interpretada por la marimba, uno de los instrumentos característicos

[160] "Un festival pro mejoras escolares" en *El Nacional*, México, 7 de septiembre de 1937, p. 8. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[161] *Vid.* Baqueiro Foster, Gerónimo, "La Sandunga sin Arcano" en *Suplemento de El Nacional*, 7 de noviembre de 1948. Hemeroteca Nacional, UNAM, p. 22.

de esa región. Por otro lado, asevera que la petenera tuvo varias derivaciones, entre ellas el *son* de *El silencio*, y al mismo tiempo, éste último derivó a la *Sandunga*, uno de los *sones* más representativos del Istmo de Tehuantepec. Esto es, si Manuel E. Guzmán asegura que la *Sandunga* es originaria de Chiapas, y que esta al mismo tiempo es derivada de la petenera, por tanto, estaría asegurando también que la petenera del Istmo fue "creada" en Chiapas, interpretada por marimba, siendo un derivado de la petenera traída por los andaluces.

10 de octubre. En un artículo en prensa, Gerónimo Baqueiro Foster explica las reacciones que se dieron ante el artículo de Manuel E. Guzmán arriba mencionado, detallando sobre todo la respuesta que Vicente E. Matus publicó en un periódico nacional importante, donde pretende mostrar que la Sandunga no proviene de la petenera andaluza:

> *En el mismo Universal, correspondiente al 10 de octubre de 1937, el licenciado Vicente E. Matus, en un artículo que tituló SOBRE EL ORIGEN DE LA SANDUNGA con el subtítulo "La que se baila y canta en el Istmo es Oaxaqueña, no Chiapaneca", rebatió el artículo de Manuel E. Guzmán. Empieza Matus así su estudio: "Con profundo interés leí en ESTE GRAN DIARIO DE MÉXICO, en una de sus ediciones dominicales pasadas, un hermoso artículo de don Manuel E. Guzmán de Zintalapa, Chiapas, en que da a conocer una Zandunga chiapaneca facturada con la nostalgia de los negros africanos que introdujeron en Chiapas la marimba, por los años de 1545 a 1550, como una modificación de la Petenera Española. De esa Zandunga, nos da estas características". […] En su trabajo largo de once cuartillas más o menos- el licenciado Matus se propone demostrarle a Guzmán esto: […]*
>
> a. *Que la Sandunga Istmeña no es una modificación de la Petenera española, porque también en el Istmo hay Petenera Istmeña, "tocable en forma distinta de la original española, por haberla modificado el ambiente del zapoteco genial".*
>
> b. *Que la Petenera Istmeña es distinta de la Sandunga Istmeña sin que nadie incida ahí en la torpeza de confundirlas.*

c. *Que lo mismo que la Petenera y la Sandunga, se tocan también en el Istmo el Fandango –ciertamente de inspiración española- el Jarabe y la Jota…*

d. *Que el relleno de la Petenera "niña de mi corazón", no es como los rellenos de la Sandunga Istmeña, porque en la Petenera es de una vez y en la Sandunga es de cinco veces en cada trozo de cinco versos. Que no es relleno que diga "niña de mi corazón", sino "¡ay, mamá por Dios!" y "dueña de mi corazón", que se van repitiendo alternativamente al final de cada pie de verso.[…]*[162]

Año 1938

7 de agosto. En un el diario El Nacional se publicó un artículo que describe una fiesta en una ciudad de Oaxaca de la región del Istmo, donde se habla de sones antiguos interpretados en una feria, entre ellos se menciona a la petenera.

> *En la hoy ciudad de Ixtepec, Oaxaca [región del Istmo] (se llamó San Gerónimo Ixtepec, hasta 1934), desde hace muchos años se celebra una fiesta popular anual, desbordándose en el curso de ella el entusiasmo de todo el pueblo. En esta fiesta [28, 29 y 30 de septiembre] se desarrollan bailes populares, calendas, loterías, carreras de caballos, quema de fuegos artificiales, desfiles, tirada de frutas, coronación de una reina que preside la fiesta, puestos de diferentes productos de la región y de otros Estados circunvecinos […]. La Calenda, un paseo nocturno de hombres, mujeres, chicos y grandes, portando follajes de carrizo y faroles multicolores, precedido del Ciego Cenobio, es el primer número atractivo de la feria. Aquí el Ciego Cenobio irá ejecutando "La Tortuga", "La Petenera", "La Llorona" y otros sones antiguos del Istmo.*[163]

[162] Baqueiro Foster, Gerónimo, "La Sandunga sin Arcano" en *Suplemento de El Nacional*, 14 de noviembre de 1948. Hemeroteca Nacional, UNAM, p. 22.

[163] Olmedo, Ricardo, "Una fiesta típica en Ixtepec" en *El Nacional*, 7 de agosto de 1938. Hemeroteca Nacional, UNAM, p. 27.

Año 1939

2 de julio. En la siguiente nota se anuncia al músico huasteco Elpidio Ramírez, al que frecuentemente se le considera el autor de la petenera huasteca[164], tal y como lo podemos ver en este anuncio.

> *Quinta Calderón. DOMINGO 2 DE JULIO, POR LA TARDE. Presentación Personal de ELPIDIO RAMÍREZ. Compositor de la MALAGUEÑA, CIELITO LINDO, LA PETENERA y casi todos los sones Guatemaltecos, quien se presentará con su famoso cuerpo de TROVADORES HUASTECOS. Procedentes de la X-E-W. de México. Conózcalo Ud. Personalmente y oiga cómo se deben cantar los sones. ADEMÁS: UNA DIVERTIDA VARIEDAD CÓMICA, Tomando parte "Carranza"[…].*[165]

Año 1940

26 de Abril. La siguiente referencia es un programa donde una petenera es interpretada en una ceremonia cívica oficial donde participa el presidente de la República y la figura militar.

> *MENSAJE DEL PRESIDENTE AL SOLDADO*
>
> *[...]VIII - El conjunto de las Huastecas. a) El Gusto b) La Petenera c) El Caimán [...].*[166]

[164] Esta atribución se debe a que el músico registró legalmente los derechos de autor de muchos sones huastecos ante el SACM, entre ellos la petenera.

[165] *El Porvenir*, México, 2 de julio de 1939, p. 8. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[166] "Mensaje del presidente al soldado" en *El Nacional*, México, 26 de abril de 1940, p. 7. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

Año 1941

3 de enero. En la siguiente nota periodística se utiliza una de las coplas de las peteneras españolas y mexicanas para describir el entierro de un torero.

> *APUNTES DE ACTUALIDAD. Por MONICO NECK. Muerte de un Torero*
>
> *[...] - Si. Conozco la vieja petenera: "Cuando un torero se muere - y lo llevan a enterrar - no cabe en el cementerio - la gente que va detrás". Y es verdad: usted habrá asistido al entierro de Balderas. Y se habrá convencido […].*[167]

23 de agosto. La nota siguiente hace referencia a una petenera interpretada por un mariachi jalisciense, no obstante, no se explicita el tipo de petenera que se ejecutó en este programa. En la zona de Jalisco no abundan las referencias de la existencia de esta pieza y en la actualidad no hay una versión de peteneras característica proveniente de esta región, probablemente sea una versión huasteca interpretada por un mariachi pues, como lo veremos más adelante, esta modalidad será muy recurrente.

> *LA AUDICIÓN DE "LA HORA AGRARIA". El Mariachi Ejidal de la Comunidad Agraria de Magdalena, por medio de la radiodifusora oficial actuará el miércoles próximo, de las 21 a las 22 horas, en la "Hora Agraria" de acuerdo con el programa siguiente:*
>
> *Himno campesino. Rúbrica.*
>
> *Enseguida el Mariachi Ejidal de la Comunidad Agraria de la Magdalena, Jal., deleitará con: La Petenera, El Hombrecito, El Tamaulipeco, siguiendo Guadalajara.*

[167] Neck, Monico, "Apuntes de actualidad" en *El Nacional*, México, 3 de enero de 1941, p. 3. Hemeroteca Nacional, UNAM.

Despues el vals Morir Soñando, la canción Cielito Lindo y el Vals Sobre las Olas.[...][168]

Año 1942

14 de febrero. En este anuncio encontramos de nuevo una petenera huasteca interpretada por el grupo que formó el afamado Nicandro Castillo con su hermano Roque y Trinidad Castillo. Es notable en esta nota observar que los anuncian como un grupo de *cancioneros rancheros, y* que además interpreten junto con la petenera un son jarocho.

Los Cigarros EMBAJADORES presentan su Quinto FESTIVAL HOY EN EL TOREO A LAS 8:30 P. M. [...] PROGRAMA[...]

VI. - "LOS PLATEADOS", aplaudido conjunto de cancioneros rancheros, ofreciendo:

a).-"LAS COPLAS DE MI MORENA", son jarocho

b).-"LA PETENERA", un alegre son huasteco [...].[169]

Año 1944

1 de enero. En un artículo sobre la música del Istmo, publicado en el *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, se describen las características musicales de una petenera.

Los instrumentos típicos que actualmente se tocan en esta región [Istmo] , son la guitarra séptima y la marimba; y los componentes de las

---

[168] "La Audición de la Hora Agraria" en *El Informador*, México, 23 de agosto de 1941, p. 4. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[169] *El Nacional*, México, 14 de febrero de 1942, p. 7. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

pequeñas bandas, son instrumentos de la época actual. De los sones de referencia, pudimos recolectar los siguientes: "La Petrona", "La Petenera", "Esquipi", "Desvelada", "La Juchiteca", "El Jarabe", "La Llorona", "Media Xiga" y "Tortuguita". Basados en los acordes fundamentales de la tonadilla según la escala diatónica, y en ritmo ternario, tienen la forma alternativa simple o rondó primitivo elemental, pues en general constan de un primer período que hace veces de rondó o refrán y un segundo período llamado zapateado que hace veces de solo o couplet con variaciones en la repetición. (Estas variaciones las hacen algunos de los instrumentos como trabajo personal.)[170]

Año 1945

1 de julio. El artículo publicado en esta fecha, muestra la noción sobre "lo mexicano" que han tenido la mayoría de los medios de comunicación, en referencia a las manifestaciones culturales del interior del país. Reflejada en el intento de una "homogeneización"-sea consciente o no- de la pluralidad cultural de México, esta concepción pasa por alto la diferenciación de las características propias de cada región cultural: aquí, por ejemplo, veremos que los rasgos descritos pertenecen a dos regiones pero son mezcladas en una sola. Esta mezcolanza se ha traducido en el borramiento, dentro de los medios, de la diversidad cultural y, como vemos en este ejemplo, se da como consecuencia una confusión de la realidad cultural de México. Esta idea de México fue, y en muchas ocasiones sigue siendo tan difundida que fue tónica en las películas, en los programas de radio y hasta en los planes de estudio oficiales nacionales.

[…] En cambio, el Golfo de México es todo lo contrario. Allí las aguas son superficiales y generalmente tranquilas. Se irritan naturalmente a veces, como cualquier hijo de vecino, cuando sopla el norte. Gritan entonces y chillan; escupen espuma y se retuercen. Pero no son rencorosas. Se dan cuenta de la falta de fundamento –apenas cien o doscientos metros, y

[170] Haro y Tamariz, Jesús, "Un poco de Folklore del Istmo" (pp. 255-274) en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México,* 1 de Enero de 1944, p. 264.

eso muy lejos de la costa- de su furor. Y una vez pasada la rabieta, vuelven a sonreír ligera y humanamente, dispuestas a beberse unos vasos, a reflejar y a acariciar las piernas de las nadadoras jarochas.[…] El tiburón pesa sobre las risueñas playas del Golfo como sobre las de Cuba. Su sombra se proyecta hasta las palmeras donde los veracruzanos tocan la guitarra. Por eso el guitarrista soñador y enamorado se imagina atractivas y peligrosas mujeres con cola de pez: la sirenita que se embarca en un buque de madera y llama a los hombres. ¿Acudirán? […] Y, de pronto, el hombre insomne oye a lo lejos una canción y quizá el gotear de unos remos en el agua. Es una tonada ligera y en tono menor, también hija de la petenera, que lo llama prometiéndole delicias. […]En su angustiada indecisión lanza quejas, en falsete, a la noche ¿Irá, no irá? La melodía se niega a subir y a brincar como su madre petenera: antes bien baja cada vez más grave y profunda, saturnina y lunar. La guitarra ejecuta vertiginosos punteados…En esa espectral angustia, transcurre la noche veracruzana. Al fin amanece. Alzan el vuelo sonrosados pelícanos y albatros, águilas de mar, auras y gaviotas…Repican las campanas…

"La sirena se embarcó
en un buque de madera…"[171]

En la narración podemos notar esta mezcla de rasgos culturales ya mencionada: se utiliza el inicio de uno de los versos característicos de la petenera huasteca, haciendo mención incluso el uso del falsete, recurso vocal característico de los sones de la región Huasteca, pero por la descripción del entorno se da a entender que el músico se encuentra en zona jarocha. Otro aspecto confuso es la descripción de la presencia de una guitarra punteada. Recordemos que la petenera huasteca se interpreta con violín e instrumentos de cuerda rasgueada (jarana y huapanguera), aunque en la petenera alguno de éstos pueden ser punteados, -principalmente la huapanguera- sin embargo, en la petenera jarocha siempre está presente el cordófono punteado, el requinto.

[171] Herrera Petere, José, "Canciones del trópico. La Sirenita y el Norte" en *El Nacional*, México, 1 de julio de 1945, p.3. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

Por otro lado, se observa en este artículo la relación directa que se hace de la sirena con la mujer seductora y con la petenera misma, que es causa de la perdición de los hombres, mencionando incluso, que hay una música que es hija de la petenera. Esta es la primera referencia que se ha encontrado donde aparece la sirena vinculada a la petenera, quien, como veremos más adelante, constituye la temática principal de las peteneras huastecas.

Año 1947

25 de enero. La siguiente cita fue extraída de una columna periodística que comenta un libro llamado *Huapango*.

> *PAISAJE DE HUAPANGO. Por Benjamín Jarnés. […]Así comienza el autor de "Huapango", Celestino Herrera Frimont, y con ello se complace en describir el cantar. Este es unas veces amoroso y otras veces lastimero, a todos les hace compañía y con la "musical inflexión de las voces rancheras, llena el campo en la paz de la noche". Un grande entarimado al que se ha cubierto con un techo de palma, sostenido por los palos secos y retorcidos, sirve de salón, aunque en otros cobertizos está preparado el convite, fresco y aromático, que es servido con el grueso maíz reventado. Hay también fuerte aguardiente de caña y duros alfajores y, para la hora de la cena, copiosos platillos de enchiladas. En el templete de la música los artistas habían puesto guirnaldas de flores silvestres, y ya los músicos, vestidos de guayabera de tela cruda y amplio calzón, afanosamente comenzaban a rasguear. […] La música, desbordada, llegaba hasta muy hondo. Un ranchero, sin dejar de danzar, bordaba arabescos con sus pies de tarima, luego, con agudas entonaciones, cantó […]. Siguieron cantando. Unas veces las coplas reflejaban la agudeza, alguna vez la hiriente saeta. El amor no correspondido o el deseo de lograrlo. A la copla conocida de los sones clásicos, acompañaba asimismo el continuo rasguear de las jaranas:*
>
> *La sirena se embarcó*
> *En un buque de madera*

Como el viento no le dio
No pudo saltar a tierra
A media mar se quedó
Cantando la petenera.[172]

Julio. En el artículo "Lost Music Treasures of Guerrero", Raúl Hellmer hace una descripción de la petenera en el estado de Guerrero, específicamente de las regiones de la Costa Chica, en las zonas centrales y de la montaña de ese estado. En su artículo, Hellmer menciona que la petenera apenas tuvo cambios musicales debido a la dificultad de acceso a esta región y enfatiza que ésta ha sido interpretada por varias generaciones, lo que resalta el carácter "antiguo" de esta pieza en la zona. En este artículo hace una pequeña descripción de la instrumentación que tenía esta pieza. Uno de los aportes de su trabajo es que menciona coplas de peteneras que no habíamos encontrado en otras fuentes, incluyendo una muy peculiar en náhuatl. Por otro lado, describe una copla de la malagueña curreña que encontramos también en la petenera desde el siglo XIX. A continuación se extraerá la información que consideramos importante sobre la petenera de este artículo:

> *This region is the center of folkloric music of the state, and because of poor roads and no railroads, its musical traditions have changed little, with the harp, the* jarana *(a small four- or six string guitar with gut srings), the* septima *(a ten –string guitar with three of these strings in unison with their complement, making in effect seven strings), the "homemade" violin, as well as the conventional six-string guitar, still being used in favor of more recent instrument types. The* razgueo *of the* malagueña *and the* petenera *sound almost exactly as they did in their Spanish prototypes, although one often notes personalized variations or effects of other song types in the introductions. […] Another verse, one of many wich recall*

[172] Jarnés, Benjamín, "Libros" en *Mañana*, México, 25 de enero de 1947, p. 64. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

Spanish song and dances forgotten in all but name and melody, gives a picture of Spanish and colonial sailors bringing to the new colony the popular music of the mother country:

2. La malagueña curreña (repeat)
No hay quien sepa bailar,
Sólo los marineritos
Que navegan en la mar.
La malagueña curreña
No hay quien sepa bailar[(2)]

[(2)] From Miguel Aroche, Tuxtla, Guerrero, traveling labor organizer, who heard the verse in Ometepec (in the center of the Costa Chica region)

[…] I discover another variant of this same verse in the repertoire of Don Lino Tlapale, who, years ago, befote losing his sight, was one of the first popular troubadors to sing in the Mexican radio. His brother collected the song in Coatzacoalcos (Puerto México), Veracruz –on the Atlantic gulf coast. This verse is exactly the same as that of the malagueña *except that the words* petenera, señores, *are used instead of* malagueña curreña. *These* malagueñas, peteneras, *and other Spanish songs and dances are still found on both coasts where, all during colonial times, the sailors were bringing popular Spanish music to the New World; but they seem to be completly forgotten, except in very derivative from, in the interior.*

[..]Other picaresque verses represent tragicomic situations in the lives of the people, as in the following verse of a petenera *from the Tlapa region of Guerrero, inland from the* Costa Chica:

11. Ay Soledad, Soledad,
Soledad del otro lado;
¿Dónde dormiste anoche
que traes el lomo pelado?[(11)]

[(11)]*From Don Antonio González, 55 years old, native of Huamuxtitlán, Guerrero, but now living in Cuautla in the state of Morelos.*

Song literature is full of sad, bitter, defiant, or resigned references to treason in love affaire. From the petenera, one verse complains:

12. Subí a un alto pino
para ver si la miraba,
Nomás el polvito vide
Del otro que la llevaba![(12)]

[(12)] Idem

Another verse, reflecting the bravado of disillusionment, sings:

13. Yo vide pelear un oso
con una garza morena
no hay comida más sabrosa
que sea la mujer ajena[(13)]

[13] Idem. *The verse has four lines and is from a song called "La Chilena Fandeña", but the introduction and melody identify it correctly as Esther* malagueña *or a* petenera*, the four- line verse favoring the latter.*

One interesting variant that I unearthed was given me by Don Xenón Nava, who heard it more than fifty rears ago in the rancho El Soledad, near Jaleaca on the edge of the northeastern region of the state, known as Tierra Caliente. *It is a part of a* petenera*, probable, sung in* nahoa. *He explained that when the indigenous folk, many of whom hardly spoke Spanish, gathered on the outside of the circle of revelers during a fiesta, they were often invited to join in the fun, and their singers were invited to contribute their verses to liven things up. The following two verses were improvised under such circumstances, and are introduced as the aging singer dictated them to me. He did not speak* nahoa*, but had a fantastic memory, and so remembered not only the original verses but their aproxímate meanings told him by one of the Indian singers. I have not had a chance to correct the ortography or check the correctness of the words, so that the rendition is as it was given to me:*

14.Ixcalaqui ixmocehui	*Entre, descanse*
Ixmocehui ipan tlapixtli	*Descanse en la cama*
Mani tlamitlehni chihua	*Que acabo lo que estoy haciendo*
Ninexmaca tlentih nequi.	*Te daré lo que quieres.*
Ninocuepas ayotochi	*Me volviera yo zorrillo*
Ompa nemixtla huahuaza	*Para ver a donde duermes*
Maniquita canipati cochi	*Para que yo entrara*
Ompa nimis contilana[(14)]	*Y yo te fuera a jalar.*

[(14)]From Don Xenón Nava, about 75 years old, of Rancho El Rincón de Alcaparosa, near Jaleaca, Guerrero.

[…]. The first verse appears to be sung by a woman and the second by a man. Both represent utter and frank simplicity in their preoccupation with sex themes.[173]

---

[173] Hellmer, Raúl, "Lost Music Treasures of Guerrero" en *Western Folklore*, Vol. 6, No. 3 (Jul., 1947, pp. 249-256) Western Status Folklore Society, California, p. 249,251, 254, 255. Traducción propia (las notas al pie no fueron traducidas): Esta región es el centro de la música folclórica del estado, y debido a las malas carreteras y que no hay ferrocarriles, sus tradiciones musicales han cambiado poco, con el arpa, la *jarana* (una guitarra pequeña de cuatro o seis órdenes, con cuerdas de tripa), la *séptima* (guitarra de diez cuerdas, afinadas tres de ellas al unísono con sus complementos, haciendo el efecto de tener siete cuerdas), el violín "casero", así como la convencional guitarra de seis cuerdas, que aún sigue utilizándose preferentemente frente a otro tipo de instrumentos más recientes. El *razgueo* de la *malagueña* y la *petenera* suena casi exactamente como lo hacían sus prototipos españoles, aunque uno frecuentemente nota variaciones personalizadas o efectos de otro tipo de canciones en las introducciones.[…] Otro verso, uno de los que recuerda a canciones y danzas españolas olvidadas en todos menos en el nombre y la melodía, da una imagen de los marineros españoles y coloniales trayendo a la nueva colonia la música popular de la madre patria: La malagueña curreña (se repite)/No hay quien sepa bailar/Sólo los marineritos/Que navegan en la mar/La malagueña curreña. […] Descubrí otra variante de este mismo verso en el repertorio de Don Lino Tlapale, quien, hace años, antes de perder su vista, fue uno de los primeros trovadores en cantar en la radio mexicana. Su hermano recolectó esta canción en Coatzacoalcos (Puerto México), Veracruz – en la costa del golfo Atlántico. Este verso es exactamente el mismo que el de la *malagueña* excepto que las palabras *petenera, señores*, son usadas en vez de *malagueña curreña*. Estas *malagueñas, peteneras*, y otras canciones y bailes españolas son aún encontradas en ambas costas donde, durante los tiempos coloniales, los marineros fueron trayendo música popular española al Nuevo Mundo; pero éstos parecían haber sido completamente olvidados, excepto en muchos derivados del interior. […] Otros versos picarescos representan situaciones tragicómicas de las vidas de la gente, como en el siguiente verso

Año 1948

4 de julio. El siguiente anuncio corresponde a la programación de una emisión radiofónica de difusión nacional en la que se interpreta una petenera huasteca por un cantante de música ranchera que tuvo mucha popularidad en los medios de comunicación. De nuevo se puede ver el uso comercial que se le podía dar a esta variante.

> *La Hora Nacional de Hoy Será Dedicada a los Estados Unidos. Esta noche, de las diez a las once horas, todas las radiodifusoras de la República se encadenarán, como todos los domingos, para transmitir la Hora Nacional, que, en esta ocasión estará dedicada a conmemorar la Independencia de los Estados Unidos [...]. Se desarrollará el siguiente programa:*

---

de una *petenera* de Tlapa región de Guerrero, tierra adentro de la *Costa Chica*: 11. Ay Soledad, Soledad,/Soledad del otro lado;/¿Dónde dormiste anoche/que traes el lomo pelado?. […] La literatura de la canción está llena de referencias tristes, amargas, desafiantes o de resignación debido a la traición en asuntos amorosos. De la misma *petenera*, un verso se queja: 12. Subí a un alto pino/Para ver si la miraba,/Nomás el polvito vide/ Del otro que la llevaba!. Otro verso que refleja la bravata de la desilusión, canta: 13. Yo vide pelear un oso/ Con una garza morena./No hay comida más sabrosa/Que sea la mujer ajena. Una variante interesante que he desenterrado me la proporcionó Don Xenón Nava, quien la escuchó hace más de cincuenta años en el rancho de El Soledad, cerca de Jaleaca, en el borde de la región noreste del estado, conocida como *Tierra Caliente*. Es una parte de una *petenera*, probablemente cantada en *náhuatl*. Él explicó que cuando los indígenas, muchos de los cuales apenas y hablaban español, se reunían en las afueras de algún círculo de fiestas, eran frecuentemente invitados a unirse a la diversión, y sus cantadores fueron invitados a contribuir con sus versos para animar las cosas. Los siguientes dos versos fueron improvisados bajo tales circunstancias y son reproducidos tal y como el viejo cantante me los dictó. Él no hablaba *náhuatl*, pero tenía una memoria fantástica, y así recordó no solo los versos originales sino también su significado aproximado tal como le dijo uno de los cantadores indígenas. No tuve oportunidad de corregir la ortografía o verificar la exactitud de las palabras, así que la interpretación que me dio fue: Ixcalaqui ixmocehui/ Ixmocehui ipan tlapixtli/Mani tlamitlehni chihua/Ninexmaca tlentih nequi/Ninocuepas ayotochi/Ompa nemixtla huahuaza/ Maniquita canipati cochi/Ompa nimis contilana: Entre, descanse/Descanse en la cama/Que acabo lo que estoy haciendo/Te daré lo que quieres./Me volviera yo zorrillo/Para ver a donde duermes/ Para que yo entrara/Y yo te fuera a jalar. […] El primer verso parece ser cantado por una mujer y el segundo por un hombre. Ambos representan absoluta y franca simplicidad en sus preocupaciones con temas sexuales.

[...] 8.- "La Petenera", Son huasteco en arreglo de Carlos Tirado, Miguel Aceves Mejia y las Tres Conchitas. [...][174]

14 de Noviembre

El conocido musicólogo Gerónimo Baqueiro Foster publicó un extenso artículo en un periódico de difusión nacional, presentado en seis partes, una por semana. Partiendo del análisis del artículo de Manuel E. Guzmán, de 1937 comentado anteriormente, Baqueiro da sus impresiones sobre el tema. En este artículo argumenta que la petenera istmeña proviene de la versión homóloga andaluza teniendo vestigios incluso de la *soleá* (un palo flamenco) de esa misma región española. De nuevo observamos que esta teoría sobre su origen era ya incuestionable para los investigadores de música mexicana tradicional. El autor nos provee de unos versos de peteneras de Campeche y Yucatán que se cantaban a principios del siglo XX. Otro dato que podría ser relevante es que indica que el son *El Silencio* es un derivado de la petenera en Chiapas:

¿Quién va a dudar que los andaluces hayan llevado la Petenera a Chiapas y a tantos lugares del país en que se encuentra esta hermosa hija del Fandango, entre ellos Tehuantepec? ¿Por qué no habría de ser tocada por la marimba y hasta conformado a un nuevo sentir y enriquecida con las primorosas variaciones de sus zapateados?

[…] ciertamente, la vieja Petenera se canta con cuartetas de versos octosilábicos e invariablemente se intercala después del tercer verso la exclamación "nena de mi corazón" que a veces es también "niña de mi corazón" o variantes por el estilo. […] o estas todavía cantadas en Yucatán y Campeche al principiar este siglo:

Dos cosas siento en el alma
Que no las puedo sufrir,

[174] *El Nacional*, México, 4 de julio de 1948, p.2. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

Alejarme de esta tierra
Niña de mi corazón
Y no ver la que nací

Al pie de un árbol bendito
Llorando me arrodillé,
Las lágrimas de mis ojos
Niña de mi corazón
Se cuajaban al caer.

Hasta la pared de enfrente
Ha llegado mi dolor,
Cuando la pared lo siente
Esta es la pura verdad
¿Qué será mi corazón?

[…] Por la misma inspiradora afirmación de Guzmán y puesto que la Petenera tehuana es una mezcla de Petenera y Soleá o Soledad, he llegado a pensar que la expresión

¡Ay! Sandunga,
que Sandunga vana,
¡ay, mamá, por Dios!

No sea sino la versión istmeña de:
¡Ay, Soleá,
triste de mí.

De la Soleá, "canción plañidera, de pesares y de triste soledad" tomó de la Sandunga, seguramente, su acento doloroso, el cual se suavizó en la Petenera.

Ya se verá más tarde por qué no estoy conforme con que el Silencio, versión chiapaneca de la Petenera –según Guzmán- haya sido el nombre original de la Sandunga […].[175]

Una semana después, el 21 de noviembre de 1948, salió publicada la continuación del artículo de Baqueiro Foster donde continúa comentando las aseveraciones de Vicente Matus y en numerosas ocasiones habla de la petenera en relación con la sandunga.

Sin la menor intención de herir al licenciado Vicente E. Matus, sino sólo por un afán de contribuir en algo para llegar cualquier día a la verdad histórica, quiero decir: […]

La Sandunga Istmeña –en esto sí que tiene la razón Matus – no es una modificación de la Petenera española. Es la Petenera Istmeña la que viene a ser una modificación de la Petenera española. La Sandunga no puede considerarse sino como hermana de la Petenera Istmeña, más andaluza ésta, desde luego, lo cual se deduce por su armonía.[…] En principio digo porque cuando Guzmán afirma que la Sandunga no es mas que una de las modificaciones que ha sufrido la Petenera, claramente reconoce que su verdadero origen está en Andalucía.[176]

La semana siguiente, el 28 de noviembre de 1948, Baqueiro Foster asegura de nuevo que la petenera andaluza se convirtió en el *son* de *El Silencio* en Chiapas.

Cuando Guzmán explica que la Petenera se convirtió en Chiapas en El Silencio, iba muy bien. La Petenera es una derivación del Fandango y todos los investigadores están de acuerdo en esto, en España y América.[177]

---

[175] Baqueiro Foster, Gerónimo, "La Sandunga sin Arcano" en *Suplemento de El Nacional*, México, 14 de noviembre de 1948, p.16. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[176] *Idem.* p. 16.

[177] *Ibid*, 5 de diciembre de 1948, p. 13. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

Una semana después, el 5 de diciembre, reitera la idea:

> *En síntesis: En remotos tiempos, EL SILENCIO, hijo de la Petenera andaluza, derivada, a su vez, del Fandango, emigró al Istmo. Ahí, todo esto, según el decir de Guzmán, por supuesto- evolucionó, se transformó, se vistió de gala, pero su estructura se restringió, pues se redujo sólo dos partes.*[178]

Para cerrar el artículo, una semana después, el 9 de enero de 1949, Baqueiro Foster concluye:

> *La existencia de la Petenera Tehuana está fuera de duda. Yo he reconstruido una ya publicada, en arreglo para piano, en que letra y también la melodía sobre la cual se canta ésta, es una mezcla de Soledad o Soleá. Una y otra pertenecen a la familia de los Fandangos, tal como la Malagueña que fue absorbida por el Estado de Guerrero, pero que mucho tiempo se cantó en las costas de Oaxaca y tal vez en el interior. Todos estos Sones son de estructura binaria, con las características que más tarde habría de heredar la Sandunga. […] En cuanto a los zapateados [de la Sandunga], sigue el mismo sistema de variaciones del Jarabe, de la Petenera, de la Llorona y de la Petrona. Por lo que se refiere al lugar de la letra, difiere de la del Jarabe cuyo verso venía formando parte del SON o Refrán, pero es exactamente igual, en cuanto al lugar en que se coloca, que es en el Zapateado o Couplet, a las de la Petenera, la Llorona y la Petrona.*[179]

Además de lo ya comentado, queremos destacar que Baqueiro Foster enfatizaba la similitud de las expresiones vocativas de la petenera istmeña *¡Ay Soledad Soledad!*, con la expresión *¡Ay Soleá triste de mí!* presente en la petenera preflamenca y las versiones de peteneras flamencas de la primera década del siglo XX para argumentar que una proveía de la otra. Por esta expresión, asegura

[178] *Ibidem*, 28 de noviembre de 1948, p. 22. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[179] *Idem.*, 9 de enero de 1949, p. 30. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

además que la petenera y la sandunga sean una mezcla de petenera y del palo flamenco denominado *soleá*.

17 de Noviembre. Aquí se observa la presencia de la petenera en el ámbito literario.

> *La Elegía a Don Rafael Angel de la Peña*
>
> *[...] Para reanimarlo, Ernesto Elorduy - que había bebido demasiado - tomó un vaso de pulque, se paró frente a él y comenzó a cantarle peteneras con su ronca voz de sochantre y a bailarle. El poeta le escuchó y contempló con tristeza[...].*[180]

Año 1949

18 de enero. En este artículo de prensa se menciona la presencia de la petenera en el estado de Guerrero. Aunque sea probable que ya se hayan conformado peteneras en este lugar, queremos destacar que esta variante aparece como vez primera en este capítulo.

> *Después de los Jarabes, Guerrero es rico en Fandangos. De éstos como género, hay magníficas supervivencias: El Fandango, El Fandanguito, la Petenera, la Malagueña y hasta los diversos zapateados.*[181]

Año 1950

5 de junio. En esta nota observamos la presencia de una petenera mixteca interpretada en un evento presidencial. La diferenciación explícita que se hace

[180] "La Elegía a Don Rafael Angel de la Peña" en *El Nacional*, México, 17 de noviembre de 1948, p. 7. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[181] "Por el Mundo de la Música" en *El Nacional*, México, 18 de enero de 1949, p.11. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

sobre la región es importante para nosotros pues da más precisión en la construcción del sistema.

POR LA REPÚBLICA- Noticias procedentes de la ciudad de Oaxaca

[...] En celebración del Día del Maestro se efectuó el 19 de Mayo una velada en el Teatro "Macedonio Alcalá", con asistencia del Sr. Lic. Miguel Alemán; Presidente de la República. Alternando con los imprescindibles discursos se ejecutaron varios números de música popular - Petenera Mixteca, Jarabe Zapoteco, Son de la Cañada- y el Andante del Cuarto Concierto de Brandemburgo de Bach [...].[182]

Año 1954

1 de Febrero. La siguiente nota encontrada en la prensa nacional anuncia a la petenera en el marco de una fiesta popular en la región del Papaloapan del estado de Oaxaca.

Calendario de fiestas en México.[…]

San Pedro Ixcatlán, OAX. Feria popular y danzas regionales de "La Zandunga", "La Llorona" y "La Petenera". 3 de febrero. NOTA: Seleccionado de "Calendario de Fiestas de México", de la Dirección General de Turismo de la Secretaría de Gobernación 1952.- México, D.F. […].[183]

Año 1955

27 de enero. De nuevo encontramos anunciada una petenera mixteca, como parte de un programa de bailable oficial de escuela secundaria.

[182] "Por la República" en *El Universal*, México, 5 de junio de 1950, p. 31. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[183] "Calendario de Fiestas en México" en *El Nacional*, México, 1 de febrero de 1954, p.15. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

Programan la Inauguración de la Escuela "Centenario" Para el 5

[...] 3º Cuadro oaxaqueño por alumnas de las Secundarias 1, 2 y 3 con los bailables: a).-Mañanitas oaxaqueñas b).- Petenera Mixteca c).- La zandunga d).- Dios nunca muere e) Sarape oaxaqueño [...].[184]

Año 1960

28 de Septiembre. La siguiente nota periodística anuncia una petenera huasteca bailada. Las personas anunciadas corresponden a bailarines reconocidos en el mundo de la *danza folklórica* de la Ciudad de México.

MUNDO MUSICAL

Por Igor MORENO

[...] El programa presentado por Danzas y Cantos de México en las ciudades antes mencionadas es el siguiente: [...]

II.- Huasteca: a) La Petenera, Graciela de Velasco y Hector Fink: b) El Cielito Lindo [...].[185]

4.1.2. Referencias sin fecha precisa

El afamado artista mexicano José Guadalupe Posada, en uno de sus famosos grabados de Calaveras y Catrinas editado en hojas sueltas por la Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, dedica un grabado a un fandango, donde se incluyen unas peteneras:

[184] *El Porvenir*, México, 27 de enero de 1955, p.10. Consultado en Hemeroteca Nacional, UNAM.

[185] Moreno, Igor, "Mundo musical" en *El Nacional*, México, 28 de septiembre de 1960. Hemeroteca Nacional, p. 5.

La media onza va á cantar
La mentada petenera,
Que en vida aquí la cantó
Y hoy canta de calavera;[…].
Dicen que están contratados
Filarmónicos muy buenos,
Que toquen lucidas piezas
A los que lloren el hueso,
Muy bueno que va á estar eso
De ver tantas calaveras bailando walses y schottis
Y también las peteneras.[186]

4.2. Caracterización de las peteneras regionales mexicanas

A continuación se describirán las principales características de peteneras regionales que se reconocen en México, situándolas de forma breve en el contexto donde se desarrollan. Es importante también decir que no se pretende cubrir en este trabajo todas las versiones que surgieron en el siglo XX en México, eso sería una misión imposible, antes bien, se pretende dar una caracterización y análisis de las versiones más representativas, en específico de las versiones cantadas. Las versiones de peteneras instrumentales de banda que existen, por ejemplo, en algunas partes del estado de Oaxaca, Guerrero o Hidalgo, no se contemplarán en el corpus de análisis, pero sí se tendrán en cuenta para el apartado contextual. Sabemos que este es un trabajo pionero en conjuntar y analizar las variantes de peteneras en México y que, por ser de los primeros trabajos en intentarlo aún quedarán numerosos aspectos sin cubrir. Sin embargo, se sentará un precedente para que se pueda continuar en otros proyectos con esta labor.

[186] *Apud*. López Casillas, Mercurio, *La Muerte en el impreso mexicano*, México, Editorial RM, p. 69.

4.2.1. Petenera huasteca

La región Huasteca comprende los estados de Tamaulipas, Veracruz, San Luis Potosí, Puebla, Hidalgo y Querétaro. Dentro del sistema de los sones huastecos interpretados por el trío huasteco – con su dotación instrumental violín, jarana y huapanguera- se encuentra la petenera, siendo uno de los sones más antiguos que se conocen en la zona[187]. Tiene características muy particulares que permiten distinguirla de otros sones huastecos y es difícil de interpretar por el carácter virtuoso que lleva la melodía ejecutada por el violín. Armónicamente presenta alternancias entre el modo menor al mayor, y generalmente se canta a dúo a manera de diálogo: una persona canta los versos y otra utiliza el recurso del falsete, aunque también se puede cantar a dos o tres voces.

La petenera huasteca pertenece al ámbito de lo humano, es decir, se interpreta en fiestas del ciclo de vida: boda, bautizos, cumpleaños, etc., pero se puede decir que se encuentra al borde con el ámbito de lo divino pues tiene un aire de *divinidad* debido a los contenidos que le subyacen. La temática principal de esta pieza es el canto a una mujer inalcanzable, mujer convertida en sirena o en diosa del agua, teniendo así una historia *divina*[188]. Las sirenas de la Huasteca son bonitas

---

[187] Sobre los sones huastecos Cf. Álvarez Boada, Manuel, *La Música Popular en la Huasteca Veracruzana*, Premiá (La red de Jonás), México, 1985, "La música en la Huasteca", Tierra Adentro, N° 87, Agosto –Septiembre de 1997, p.39-41, "Folklore Musical de la Huasteca Veracruzana" en La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana, N.57, Enero-Marzo de 1986,p. 73-86, Baqueiro Forter, Gerónimo. "El Huapango" en *La Cultura Popular vista por las Elites,* México, UNAM, 1989; Bustos Valenzuela, Eduardo, *Cantares de mi Huasteca*, Ediciones del Fondo Regional de la Huasteca, México, 1999, "La Música en las Huastecas" en *Atractivos de la Huasteca*, N° 2, 1997; Florencia Pulido, Patricia del Carmen, *Crónica histórica del huapango huasteco veracruzano. Trovas, Música, Danza y Tradiciones*, Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz-Secretaría de Educación y Cultura. Col. Flor y Canto, 1991; Kuri Aladana, Mario y Vicente Mendoza, *Cancionero Popular Mexicano*, Vol. 1, SEP, México, 1988, entre otros.

[188] Sobre trabajos que se enfocan en la petenera huasteca Cf. Echevarría Román, Jesús Antonio, *La petenera: Son Huasteca*, México, Editado por CONACULTA/CNDCR/ Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca. 2000; Gómez-Ullate García de León, Martín, Las vueltas de la petenera. Breve reseña de un género musical trasfronterizo.

y jóvenes, se presentan como seres indefensos e inalcanzables y aún así no deja de ser ominosa, siempre se hace referencia a ella como deseable, pero a la vez temida. El amor, la vida y la muerte están contenidas en los versos, adquiriendo frecuentemente un tono trágico. La petenera huasteca se interpreta, además, en los *huapangos* o *huapangueadas*, que son fiestas donde se tocan, bailan y cantan sones huastecos y otros géneros.

Estilísticamente se diferencia de otras peteneras mexicanas principalmente por el recurso del falsete: en vez de haber un verso vocativo (por ejemplo, como el que se da en las peteneras jarochas o del Istmo): *¡ay soledad soledad!, ¡niña de mi corazón!*, etc., hay un *Ay la la la*. Para nosotros[189], este verso es el núcleo de la petenera huasteca, donde se encuentra metafórica y metonímicamente presente el canto de la sirena, de la mujer seductora y de la imposibilidad de acceder a ella. Alrededor de este verso se acomoda el sentido del resto de los versos.

El carácter de esta pieza es alegre y se baila, en la actualidad este son se utiliza para que los músicos puedan lucir sus cualidades técnicas vocales e interpretativas, y, por otro lado, ya es común que sea cantada por mujeres, hombres, niñas o niños.

Por último, es importante mencionar que la petenera huasteca es la modalidad que más ha sido interpretada por conjuntos instrumentales distintos al del trío huasteco; podemos encontrar éstas versiones interpretadas por conjunto jarocho, por mariachi y guitarra, por mencionar algunos.

Hidalgo (México), Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2008; Reyes, Lénica, *Encanto de sirenas: La Petenera*, Tesis de Licenciatura, México, UNAM, 2008, entre otros.

[189] Para una mayor aproximación a estas conclusiones, Cf. Reyes, Lénica, *Op Cit.*, 2008.

4.2.2. Petenera jarocha

La región jarocha abarca una parte del estado de Veracruz, desde el puerto hasta llegar a algunos municipios de Oaxaca y Tabasco, incluyendo las zonas de la Cuenca del Papaloapan, Los Tuxtlas, Coatzacoalcos y Minatitlán. Dentro del repertorio de los *sones jarochos*, se encuentra el *son* denominado la petenera, interpretada en los fandangos por el conjunto jarocho. Las dotaciones en cuanto a tipo y número de integrantes de este conjunto varía de acuerdo a la localidad donde se interprete; se caracteriza por contar con una variedad de cordófonos que hacen la armonía: jaranas (1as, 2as, 3as jaranas, mosquitos, terceras, etc.); y por otro lado, el requinto o jabalina, cordófono de cuatro cuerdas pulsadas con un plectro que se usa para anunciar el *son*, llevar la línea melódica y para improvisar variantes; una variante del requinto que también se puede usar es la leona. En algunas zonas se usa el arpa, las quijadas de burro, el marimbol, y por supuesto, en toda la zona jarocha se encuentra la tarima, que resuena al compás de los zapateados del baile. Existen sones que se bailan por pareja y bailes denominados de "a montón", que son bailados por mujeres. Por otro lado, es importante destacar que en la actualidad las mujeres también participan, no solamente bailando sino interpretando instrumentos y en ocasiones cantando versos.

Hoy en día existen numerosos trabajos sobre los sones jarochos[190] y para no desviarnos del objetivo de esta tesis no se hará una descripción detallada de su

[190] Para investigaciones sobre el son jarocho, entre muchas otras Cf. Aguirre Tinoco, Humberto, 1983. *Sones de la tierra y cantares jarochos*, México, Premiá; Baqueiro Foster, Gerónimo, 1942. "La música popular de arpa y jarana en el Sotavento veracruzano" en *Revista de la Universidad Veracruzana I*, pp. 31-38; García de León, Antonio, 1996. "El son jarocho: música y lírica popular en el Sotavento Veracruzano". Folleto del CD *El Son Jarocho, "*El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular*" en La Jornada Semanal*, N. 135, 12 de enero de 1992; "Contrapunto entre lo barroco y lo popular en el Veracruz Colonial" en *Heterofonía* N. 109-110, Julio de 1993-Junio 1994*;* Reuter, Jas, 1992, *La música popular de México*, México, Panorama; Mendoza, Vicente T., 1956. *Panorama de la Música tradicional de México*, México, UNAM ; Pérez Monfort, Ricardo, "Anotaciones a la consolidación del estereotipo del Jarocho en la primera mitad del siglo XX" en *Son del Sur*, N. 7 (Abril 15- Diciembre, 1998), p. 21-31, "Testimonios del son jarocho y del fandango:

sistema musical. En cambio, lo que haremos es dar una resumida traza de la información más relevante de referencias de la primera mitad del siglo XX y dar una pequeña contextualización de la petenera jarocha. Así se comprenderá mejor el corpus musical elegido para el análisis.

En diversos aspectos las peteneras jarochas son similares a las peteneras huastecas, por ejemplo, presentan cambios armónicos de modo menor a mayor; la temática es la misma: puede aparecer el personaje de la sirena, o el sufrimiento por una bella mujer que causa la perdición de los hombres, entre otros. Las peteneras jarochas generalmente se cantan en diálogo: un cantador propone una copla y otro responde haciendo repeticiones generalmente invirtiendo el orden de los versos; habitualmente cantan una copla de 4 versos y, a diferencia de las peteneras huastecas, tienen una estrofa que contiene la expresión vocativa *¡Ay Soledad Soledad!* y no utilizan el recurso del falsete en ningún momento de la pieza.

En la actualidad la petenera jarocha se interpreta generalmente en la parte final del fandango, es considerado *son de a montón* pues se baila por mujeres, generando a veces un cierto ambiente melancólico. Este aspecto contrasta con las descripciones de las peteneras del siglo XIX e inclusive las de principios del XX, que las definían como sones alegres y bailables.

En el libro *Sones de la tierra y cantares jarochos*, de Humberto Aguirre Tinoco, aparecen unos versos de petenera jarocha, dictados por cantadores de Tlacotalpan, Veracruz. Estos versos resultan muy interesantes, pues resumen muchos de los versos encontrados en el siglo XIX en México, además de que incluyen la expresión

---

Apuntes y reflexiones sobre el surgimiento de una tradición regional hacia fines del siglo XX" en *Antropología* No. 66, t/v 66, 2003, México; entre otros. Pérez Fernández, Rolando, 1999, "El son jarocho como expresión musical afromestiza", en Steven Loza (coord.), *Selected Reports in Ethnomusicology XII: Musical Cultures of Latin America. Global Effects, Past and Present*, L.A, University of California; Delgado Calderón, Alfredo, "Semblanza histórica del son jarocho" en *Cuenca. Revista de cultura y divulgación*, Vol. 1- Núm. 8, editor Tomás García, México, pp. 4-10.

vocativa *Niña de mi corazón*, expresión propia de las peteneras preflamencas españolas.

En Tlacotalpan recogimos el siguiente estribillo cuyas coplas, en su mayoría, coinciden con las de otras áreas del país.

LA PETENERA
(Son de a montón)
- Estribillo -

La Petenera señores[31]
No hay quien la sepa cantar
sólo los marineritos.
Niña de mi corazón
sólo los marineritos
que navegan por la mar
Ay Soledad Soledad.
Quien te puso Petenera
no te supo poner nombre
tú te debías de llamar.
Niña de mi corazón
tú te debías de llamar
la perdición de los hombres
Ay Soledad Soledad.
La Petenera cayó
de la cumbre de un simón
y un cura la recibió.
Niña de mi corazón
y un cura la recibió
con todo su corazón.
Ay Soledad Soledad.
Al pasar por el panteón[32]
me encontré una calavera
con un cigarro en la boca
Petenera Petenera[33]
dame de tu palo un ramo
Quién te ha dicho picarona
Niña de mi corazón
Quién te ha dicho picarona
que Petenera me llamo
Ay Soledad Soledad.
Quien pudiera Petenera
_____
para cantarte despacio
Niña de mi corazón
Para cantarte despacio
Lo mucho que yo te quiero
Ay Soledad Soledad.
Señores la Petenera
Es una mujer honrada
Que sale a media noche
Niña de mi corazón
que sale a medianoche
y vuelve de madrugada
Ay ay ay ay
Con su cigarro en la boca
Cantando La Petenera
Ay Soledad Soledad
Ay Soledad Soledad
Ay Soledad Soledad

[31] *Versión del señor Juan Lara Mortera, de Tlacotalpan, Ver.*

[32] *Versión del señor Ché Reyes Delfín.*

[33] *Versión de la Señora María T. Vda. de Aguirre, de Tlacotalpan, Ver.*[191]

Como pudimos constatar en el capítulo historiográfico del siglo XIX, las variantes de peteneras mexicanas regionales más antiguas que tenemos referencia, son las peteneras jarochas. Existen hipótesis de que la petenera en Veracruz fue introducida a finales del siglo XVIII por una artista gaditana que tuvo mucho éxito en el Coliseo de ese estado. Antonio García de León menciona que Guillermo Prieto vinculaba a esa artista con la petenera.

> *O el caso de la "cantarina y graciosa" gaditana Antonia Rodríguez, quien tuvo gran éxito en La Habana, Nueva Orleáns y Veracruz y que para 1808 era ya la asentista y empresaria del Coliseo porteño. Después de un largo pleito sería conducida a México, condonadas todas sus deudas por el propio Virrey, con tal de divertir al público de la capital: en el recuerdo veracruzano y en curiosa tradición recogida años después por don Guillermo Prieto, se diría que esta bella mujer y excelente cantaora, primera dama de los divertidos sainetes aclimatados en el puerto, introdujo a México los sones de La Petenera y La Manta, que son todavía piezas claves del repertorio fandanguero del litoral.*[192]

Hemos intentado seguir la traza de esta pista en distintos archivos documentales y, como ya lo enunciaban García de León y otros investigadores, hay numerosos datos de esta mujer en diversas situaciones teatrales, pero aún no encontramos una relación directa de esta cantante con la petenera, razón por la cual no podemos sostener esta hipótesis en esta investigación. En todo caso, la

---

[191] Aguirre Tinoco, Humberto, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, México, 1991, p. 32

[192] García de León, Antonio, "Contrapunto entre lo barroco y lo popular en el Veracruz colonial" en *Heterofonía*, Julio 1993-Junio 1994, Núm.109-110, pp. 26-27.

tomamos en cuenta como dato de referencia sobre el que se han construido algunas investigaciones y saberes musicales sobre esta pieza.

Gerónimo Baqueiro Foster, en su artículo de 1942, y en algunos otros sobre los sones jarochos[193], hace mención de las características musicales de las peteneras de esta región y las coloca como uno de sones jarochos más antiguos:

> *[…] los antiguos sones menoreados se conservan conforme a su tradición, en la escala menor natural, esto es, la menor sin sensible (hipodoria griega y también de la Iglesia Cristiana).*
>
> *Así se tocan en el arpa-requinto lo sones de La morena, El cascabel, La llorona, La bruja, Chiles Verdes, Petenera, Fandanguillo y otros por los buenos ejecutantes. Sin embargo, ya son muchos los arpistas que ahora tocan estos sones en la escala menor moderna.*
>
> *El arpa-requinto, tocando alguno de los viejos sones en menor natural puede hacer modulación a lo que hoy se llama el relativo mayor.*[194]

Afortunadamente contamos ahora con algunas grabaciones que sirven de testimonio de las peteneras jarochas de la primera mitad del siglo XX. Un ejemplo de esto, es el caso de las grabaciones que José Raúl Hellmer le hizo a Don Nicolás Sosa, un arpista de Alvarado, Veracruz a finales de la década de los cincuenta[195]. Estas grabaciones son muy importantes pues mostraremos más adelante que el estilo de Don Nicolás es bastante antiguo y por lo mismo da mucha información

---

[193] Baqueiro Foster, Gerónimo, "La música popular de arpa y jarana en el Sotavento veracruzano" en *Universidad Veracruzana*, Año 1, Núm. 1, Xalapa, enero-marzo 1952, pp. 31-38.

[194] Baqueiro Foster, Gerónimo, "El huapango" en *Revista Musical Mexicana*, Núm. 8, México, abril 1942, p. 330.

[195] Encontradas en Internet, en la pagina del antropólogo Robert Garfias: https://eee.uci.edu/programs/rgarfias/sound-recordings/sosa.html. Consultado el 31 de marzo de 2010.

sobre los sones jarochos de inicios del siglo XX. Dentro de estas grabaciones hay dos ejemplos de peteneras, a una de ellas la llama simplemente *petenera*, y en la otra hace la diferenciación en llamarla *petenera jarocha*. A partir de la escucha pudimos identificar que la grabación denominada *petenera* es la que podría entrar en el corpus de análisis, pues aunque se trate de una grabación instrumental, refleja la melodía de la voz de una petenera. La otra grabación quedará fuera del corpus y será analizada en investigaciones posteriores pues no presenta, en principio, similitudes con la melodía de la voz de ningún tipo de petenera.

El camino que han seguido las versiones actuales de los sones jarochos ha sido explicado por Ricardo Pérez Monfort:

> *Existen varios ejes a partir de los cuales podría hacerse un análisis sobre el son y el fandango jarochos a lo largo del siglo XX. […]: el estudio del son jarocho y los fandangos veracruzanos podrían contemplarse a partir de los siguientes tres ejes: A) de la región jarocha al centro capitalizador del reconocimiento cultural de las regiones mexicanas –es decir: la ciudad de México, sus instituciones culturales y sus medios de comunicación masiva, -y de ahí de regreso hacia la región concreta. B) del espacio jarocho, - o sea de la conciencia regional y de la valoración de propia cultura- hacia la región jarocha misma; y C) del mundo jarocho hacia el centro u otras regiones; en otras: el impacto que la propia región tiene sobre el quehacer cultural de otras regiones, y sobre todo, sobre el centro, que poco a poco tendría la necesidad de reconocer que ya no es el espacio hegemónico determinante de los valores culturales de las regiones, y por lo tanto un centro capaz de aceptar, aunque marginalmente, que la región tiene sus propios valores culturales que influyen en el desarrollo de sus instituciones y de sus medios de comunicación masiva.*[196]

Partiendo de esta aseveración, Pérez Monfort explica que a finales de los años sesenta y principios de los setentas se dio una paradoja en el mundo del son

[196] Pérez Monfort, Ricardo, "Testimonios del son jarocho y del fandango: Apuntes y reflexiones sobre el surgimiento de una tradición regional hacia fines del siglo XX" en *Antropología* No. 66, t/v 66, México, 2003, p. 1.

jarocho, pues, mientras que en la Ciudad de México se pusieron de moda versiones comerciales de sones como "La Bamba", que iban definiendo un estereotipo estético de los músicos y bailadores jarochos muy ajenos a las versiones rurales, al mismo tiempo se dio un rechazo hacia lo campesino o rural. En ese momento, hubo músicos jarochos que emigraron a la Ciudad de México que sufrieron la pobreza y desconocimiento, pero que hoy en día se han constituido como figuras claves y reconocidas para el entendimiento del son jarocho.

Hacia finales de los años setenta y principios de los ochenta surge un movimiento de estudio de los fandangos y su difusión en medios de comunicación como la radio, grabaciones fonográficas o en la organización de encuentros, por mencionar algunos. Al mismo tiempo, al interior del mundo jarocho se dio un fenómeno que Monfort menciona como "transgeneracional" en los grupos, donde se conjuntaba el conocimiento de los músicos más veteranos con las propuestas innovadoras de los jóvenes músicos, tal es el ejemplo del grupo *Mono Blanco*.

A partir de esta difusión se promovió la conformación de nuevas agrupaciones que hoy en día son representantes del son jarocho en numerosos foros nacionales e internacionales. Grupos como el ya mencionado *Mono Blanco*, *Los Parientes, Son de Madera, El Siquisirí*, por mencionar sólo unos cuantos, ejemplifican este fenómeno actual. A partir de entonces, en la década de los noventa y en la actualidad, las agrupaciones jarochas han buscado en sus producciones una búsqueda de lo antiguo, apelando a lo *tradicional* regional, pero que al mismo tiempo buscan innovar con nuevos elementos musicales. Más allá de las problemáticas de índole político que se han derivado a partir de este movimiento, no se puede negar el impulso que tuvo el son jarocho con este fenómeno, como bien lo explica Pérez Monfort en el artículo ya citado:

> *En fin tal vez el logro más relevante de esta revitalización de son y del fandango consiste en que se trata de uno de los mejores ejemplos en los*

que la reivindicación de una tradición se constituye en un rasgo de identidad popular multifacético, que a su vez sirve como elemento de defensa frente a las visiones hegemónicas de la cultura promovida por los medios comerciales de comunicación masiva y el proyecto contemporáneo del estado neoliberal.[197]

4.2.3. Peteneras de Oaxaca

Como es sabido, Oaxaca es un estado que tiene una gran diversidad cultural. Está comprendida por ocho regiones: la región Mixteca, la Cañada, Papaloapan, la Sierra Norte, Valles Centrales, Sierra Sur, Istmo y la Costa; tal diversidad se ve reflejada en la riqueza de manifestaciones musicales que se producen en cada una de éstas: sones, chilenas, jarabes, fandangos, danzas, etc. Existen numerosas investigaciones que se han interesado en las músicas que se producen en éste estado[198]. En Oaxaca se han detectado cuatro tipos de peteneras: la primer modalidad es la que está interpretada por banda y se encuentra localizada en prácticamente casi todo el estado; la segunda variante es de la región del Istmo, y se trata de la petenera cantada a voz sola o dúo acompañada con guitarra; la tercer variante es la interpretada en la Costa Chica considerada como parte de los de *sones de artesa*. Por último, la cuarta variante es una serie de canciones que están categorizadas dentro del género *petenera* pero que el nombre de cada pieza es otro. Un ejemplo de esto es la conocida canción *El feo* interpretadas por distintas agrupaciones de banda de la Sierra Mixe, de la mixteca,

---

[197] *Ibid.*, p. 6.

[198] Cf. Dallal, Alberto, "Elementos míticos e históricos de la Danza de la Pluma" en *Historia del Arte de Oaxaca* , Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Gobierno del Estado de Oaxaca, p. 339-355 1997; Henestrosa Andrés, "Música mestiza en Tehuantepec", en *Revista Musical Mexicana*, núm. 7, México, 1942, pp. 151-154. Mendoza Cruz, Luciano, *Festival Costeño de la Danza. Danzas y bailes de la Costa oaxaqueña*, Oaxaca, México, Instituto Oaxaqueño de las Culturas: Dirección General de Culturas Populares, 1994; Vásquez , Genaro, *Música popular y costumbres regionales del estado de Oaxaca*, México, 1924, ; Barbosa Pescador, David, *La música tradicional de Oaxaca*, Secretaría de Cultura del Estado de Oaxaca, Oaxaca, 2005.

de los valles, etc., que se llama así, pero que se le designa como género petenera. Esta investigación se centra principalmente en las peteneras que pertenecen a la región del Istmo y de la Costa, pues son las que presentan versos cantados y una estructura similar melódica con peteneras de otros estados del país. Por el momento se decidió dejar fuera del corpus de análisis musical a las peteneras instrumentales de banda y las consideradas género petenera, pues su carácter y forma musical presenta otro tipo de problemáticas que contrastan con las versiones cantadas. No por eso estas peteneras dejan de considerarse como parte del sistema de transformaciones de la petenera y serán analizadas en futuras investigaciones.

Región Mixteca

En ciudades de esta región, como Tlaxiaco por ejemplo, se encuentran varias referencias documentales y fonográficas de las peteneras que se interpretan en fiestas[199], festivales, ferias y bailes populares, siendo las versiones de banda, las que se cultivan en esta región. Además de las peteneras de banda, en esta región están presentes canciones que son categorizadas con el género *petenera* y, como ya se mencionó estas piezas no tienen un parecido a las peteneras cantadas de otras regiones, sin embargo resulta interesante encontrar este fenómeno. Debido a que generalmente los músicos de las bandas tocan con partituras, existen varios arreglos de peteneras para banda en la región.

[199] Cf. González, Alvaro, *Oaxaca, tierra de la pluralidad. La Guelaguetza: breve semblanza*, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Oaxaca, 1993, pp. 16-17; Luna Ángel, Eduardo (comp.), Espíndola Galicia, Alma Rosa, (coord.), *De Oaxaca y sus regiones. Musica para bandas de viento*, Secretaría de Cultura del Gobierno de Oaxaca, Oaxaca, 2008; Vázquez Alvarado, Javier, "Tlaxiaco en la Mixteca Oaxaqueña" en *Tlaxiaco en Línea* http://www.tlaxiaco.com/portal/article.php?story=20071004205236165 (revisado el 8 de octubre de 2010), 2007; entre otros.

Costa Chica

La Costa Chica comprende parte del estado de Oaxaca y Guerrero. El escritor nativo de la ciudad de Oaxaca, José María Bradomín, seudónimo de Guillermo Villa Castañeda, en su libro *Oaxaca en la Tradición*[200], habla de los *sones* y *chilenas* de la Costa Chica incluyendo a la petenera. Este autor asevera que los *sones* conservan una semejanza notable con los "fandangos, peteneras y el cante jondo español", semejanza que radica, según él, en la mezcla de alegría y melancolía que despiertan. Una de las versiones que nos interesan de forma particular de esta región, corresponde a la perteneciente al "género" *sones de artesa*, que son bailados sobre una tarima de madera llamada artesa; estos sones son acompañados por violín, guitarra y tambor[201]. Una versión de petenera de artesa formará parte del corpus musical de análisis y será comentada en el apartado correspondiente.

Peteneras del Istmo

La petenera en el Istmo es considerada un *son istmeño*, y puede ser interpretada por un conjunto instrumental: una banda u orquesta, o por una voz acompañada por una guitarra. Cuando es interpretada por banda u orquesta generalmente es dividida en partes. La parte de la petenera en sí corresponde a la parte del *son* y es de carácter alegre. Si es cantada con acompañamiento de guitarra ésta es un poco más lenta y sólo se hace la parte del *son*; puede ser cantada a una sola voz, masculina o femenina, o a dos o hasta tres voces por terceras. Al igual que las demás peteneras, las del Istmo están en modo menor y hacen modulación a su relativo mayor y está en compás binario compuesto. Los versos que utiliza son algunos similares a los que cantan en la región jarocha y la temática es la misma:

---

[200] Villa Castañeda, Guillermo. Seud. José María Bradomín, *Oaxaca en la Tradición*, 2ª Edición, México, 1968.

[201] Cf. Ruiz Rodríguez, Carlos, *Versos, música y baile de artesa de la Costa Chica. San Nicolásm Guerrero y EL Ciruelo, Oaxaca*, Colegio de México, CONACULTA, México, 2004

habla de una mujer seductora. Se caracteriza también por utilizar la expresión vocativa *¡Ay Soledad, soledad!* dentro del estribillo.

Entre la década de los sesenta y setenta, la etnomusicóloga estadounidense Henrietta Yurchenco realizó trabajo de campo en la zona de Istmo de Tehuantepec, donde grabó dos versiones de peteneras. Estas grabaciones fueron publicadas en el fonograma editado por la Smithsonian en 1976[202] acompañadas por las notas de campo que Yurchenco obtuvo en su investigación. Nos gustaría detenernos en comentar sus ideas sobre la petenera pues, al ser ella un personaje muy reconocido en la investigación etnomusicológica en México, sus aseveraciones han tenido mucha influencia en la concepción que se tiene de la petenera en México.

En primer lugar, Yurchenco, como muchos otros investigadores, sostiene que la petenera viene de las tonadillas escénicas de principios del siglo XIX. Como ya se ha mencionado, hasta ahora no se han encontrado referencias directas que hagan mención de música con el nombre de peteneras hasta la primera década del siglo XIX, así que en esta tesis no se puede sostener la afirmación de Yurchenco. Por otro lado, Yurchenco hace una descripción sobre las diferencias que existen entre las peteneras flamencas y las peteneras mexicanas:

> *The mexican peteneras must not be confused with the flamenco (Wich evolved from the ancient folklore of Andalucía). Words and music are entirely different. The Mexican verses are romantic and sensual; the Spanish express the dual attitude towards women as both the perdition and the salvation of men, and often include unsentimental commentary on the state of the World and the dark side of life. The Mexican melodies are Spanish-tingued but their perfoming styles are Mexican.*[203]

---

[202] Yurchenco, Henrietta, *Mexico South: Tradicional Songs and Dances from the Isthmus of Tehuantepec*, Folkways Records, NYC, USA, 1976.

[203] Yurchenco, Henrietta, *Mexico South: Tradicional Songs and Dances from the Isthmus of Tehuantepec*, notas que acompañan al CD editado por Folkways Records, NYC, USA, 1976, p. 6. Traducción propia: *Las peteneras mexicanas no deben de ser confundidas con las*

En primera instancia, resulta impreciso aseverar que las peteneras flamencas, así como todo el flamenco, sea una *evolución* de la música "folklórica" andaluza. No desviaremos el tema sobre los orígenes del flamenco, pero podemos asegurar que no se puede simplificar que la petenera flamenca sea un derivado de la música folklórica andaluza, ésta es una música que ha sido conformada tanto en las influencias culturales que se dieron en Andalucía, así como en el intercambio cultural que se dio en el circuito cultural trasatlántico.

Por otro lado, estamos en desacuerdo cuando Yurchenco hace la tajante distinción de las peteneras mexicanas y españolas. Con datos puntuales se ha mostrado en esta tesis que las peteneras de ambas orillas tienen en común la temática, algunas coplas y algunas características musicales. Comprendemos la confusión que puede tener Yurchenco si compara las versiones de peteneras mexicanas directamente con las versiones flamencas, pues son las versiones que melódicamente son más lejanas, pero si se comparan con otras variantes de peteneras españolas más antiguas que la flamenca, o con las peteneras regionales actuales españolas, se podría entender mejor el proceso de conformación. El pensar que las músicas se producen de un derivado lineal, filogenético, evita que se pueda ver todo el sistema, en este caso, de peteneras.

La primera versión de petenera que Yurchenco muestra en su fonograma corresponde a una versión de voz y guitarra grabada en el Istmo en 1972; en las notas que acompañan al disco, la etnomusicóloga indica que se trata de una variante cercana a la versión española debido al tipo de interpretación que hace el músico con la guitarra, pues, según ella, la guitarra no es típica del Istmo. Esta aseveración resulta sorpresiva, pues al conformar el corpus de peteneras del Istmo,

---

flamencas (que evolucionaron desde el antiguo folklore andaluz). Las palabras y música son totalmente diferentes. Los versos mexicanos son románticos y sensuales; los españoles expresan la postura dual frente a las mujeres considerándolas como la perdición y la salvación de los hombres, y frecuentemente incluyen comentarios fríos sobre el mundo y el lado oscuro de la vida. Las melodías mexicanas suenan como las españolas pero los estilo de interpretarse son mexicanos.

nos pudimos dar cuenta que todas las versiones que son interpretadas con guitarra son muy similares a esa grabación. Es decir, que si el estilo de petenera que grabó Yurchenco no era común en esa época, entonces podemos pensar que pudo haber ocurrido un cambio musical en la petenera de esa región para que se estableciera desde ese entonces un nuevo canon en la forma de interpretarlas, asimilándose con fuerza la guitarra en la música de esa región. Desafortunadamente no contamos con grabaciones más antiguas que puedan indicarnos cómo sonaban las peteneras istmeñas de principios del siglo XX. No podemos en estos momentos llegar a ningún tipo de conclusiones de este tema pues sería necesario realizar un estudio en profundidad del cambio musical en los sones del Istmo, tema que se sale de los alcances de esta tesis, queda entonces abierta esta línea. A estos comentarios, también acompaña una transcripción de la petenera hecha por Jennifer Sookne. Esta pieza será utilizada en el corpus para el análisis musical[204] y será descrita a más profundidad en el siguiente apartado.

La segunda petenera que presenta Yurchenco en el fonograma mencionado fue grabada en Juchitán, poblado que pertenece también a la región del Istmo, y es interpretada por un conjunto de marimba y banda. Yurchenco menciona que esta versión de petenera guarda una ligera semejanza con la petenera de Tehuantepec. Según ella la versión de Juchitán es más típica de los arreglos de banda para piezas tradicionales y da una detallada descripción tanto de la forma como del baile de esta petenera:

> *[…[As an instrumental piece it consists of 1.* Zapateados*, or variations, placed by the entire group. 2. Melody –solos on saxophone, trumpet, and marimba backed by the rest of the band. 3. Special endings. The rythm constantly alternates 6/8 with 3/4. Musicians used to know many* zapateados *vut Milo Cortes band plays the same one for all the tradicional* sones*. The form is dictated by the dance, as follows:*

[204] Se prefirió realizar una transcripción propia de esta versión grabada para el análisis.

1. Zapateado – the men do intricate footwork.

2. Trumpet solo – copules dance toguether, the man goes around he woman, approaches her and retreats. The woman holds one end of her voluminous skirt to chest level, the other in natural position and alternates. Her steps are languid and show.

3. The same Zapateado – footwork

4. Saxophone solo – The women, first indifferent, became envolved with the men as the dance proceeds.

5. The same zapateado. Footwork

6. Marimba solo – with some improvisation copules dance again.

7. The same zapateado ending with a rhythmically free cascade of descending notes. Such endings (or introductions) are found in Indian flute music of Chiapas and Guatemala.[205]

Las secciones interpretadas por los instrumentos solistas corresponden al son de la petenera en sí, y no siempre es cantada, pero mantiene esa línea melódica. Los zapateados constituyen el momento de lucimiento del baile.

---

[205] Yurchenco, Henrietta, *Mexico South: Tradicional Songs and Dances from the Isthmus of Tehuantepec*, notas que acompañan al CD editado por Folkways Records, NYC, USA, 1976, p.7. Traducción personal: *Como pieza instrumental se compone de: 1. Zapateados, o variaciones, ejecutadas por todo el conjunto. 2. Melodía – solos de saxofón, trompeta y marimba respaldados por el resto de la banda. 3. Final especial. El ritmo constantemente alterna 6/8 con ¾. Los músicos acostumbran saber muchos zapateados pero la banda de Milo Cortes toca el mismo para todos los sones tradicionales. La forma es dictada por la danza, como sigue:*

1. *Zapateado – los hombres hacen pasos complicados*
2. *Solo de trompeta – las parejas bailan juntas, el hombre rodea a la mujer, se acerca a ella y se retrae. La mujer lleva una de las orillas de su falda voluminosa hasta el nivel del pecho, el otro quedando en posición natural alternándose. Sus pasos son lánguidos y lentos.*
3. *El mismo zapateado – pasos de baile*
4. *Solo de saxofón – Las mujeres, antes indiferentes se involucran más con los hombres conforme la danza transcurre.*
5. *El mismo zapateado. Pasos de baile*
6. *Solo de marimba – con alguna improvisación, las parejas bailan de nuevo.*
7. *El mismo zapateado finaliza con una libre cascada rítmica de notas descendentes. Tales finales (o introducciones) se encuentran en la flauta india de la música de Chiapas y Guatemala.*

Peteneras de los Valles Centrales

Para cerrar este apartado, queremos comentar la presencia de la petenera en el ámbito ritual en Teotitlán del Valle, situada en la región de los Valles Centrales de Oaxaca. Del 25 al 27 de julio de 1994, en una descripción etnográfica de la "Danza de la Pluma", el antropólogo Max Harris menciona la presencia de una petenera bailada dentro de esta danza. En su descripción, Harris menciona que este baile se realiza casi al final de todo el conjunto de danzas y está ejecutado por una banda o sinfonía (así llamada por los nativos). La petenera forma parte de una secuencia de bailes: una petenera, paloma y jarabe que son bailados por los personajes de la Malinche y Marina, los que, en palabras del autor, se hacen en representación de una "reconciliación" o "alegría". Al finalizar esta secuencia de danzas, el personaje de Marina se sienta junto a Moctezuma, simbolizando la reinstauración de la monarquía azteca. [206]

4.2.4. Peteneras de Guerrero

Una de las músicas consideradas más representativas del estado de Guerrero son las *chilenas*, aunque existe una gran diversidad de manifestaciones musicales, tales como el *jarabe*, los denominados *sones de tarima*, *sones de artesa,* el *zapateado*, el *palomo*, el *corrido*, etc. Este Estado comparte música y tradiciones con Oaxaca, en la región de la Costa Chica.

Los sones y las chilenas de Guerrero son muy similares a los descritos por Yurchenco en el Istmo[207], se alternan secciones instrumentales con partes de canto, donde las partes instrumentales son aprovechadas para el lucimiento de los bailarines, mientras que la sección cantada corresponde a la parte de descanso.

---

[206] Cfr. Harris, Max, "The return of Moctezuma: Oaxaca's "Danza de la Pluma" and New Mexicos's "Danza de los Matachines" en TDR (1988-), Vol. 41, No. 1 (Primavera, 1997), p. 106-134.

[207] Remítase al apartado del Istmo.

Las peteneras que aparecen en el estado de Guerrero corresponden a los *sones de tarima* o *sones tixtlecos*, interpretadas en la ciudad de Tixtla; las peteneras pertenecientes a la región de la Costa Chica, que incluye una franja de Guerrero; y las que se tocan con banda, en lugares como Ayutla, muy similares a las de Oaxaca. De esta misma región se encuentran también las mencionadas sones de artesa, mencionadas en el apartado de la Costa Chica de Oaxaca, también presentes en Guerrero. Los sones de artesa se interpretan en los eventos vinculados al ciclo de vida.

En el libro mencionado de René Villanueva, el músico Melquíades Domínguez Guzmán, de San Juan Tolentino, municipio de Cuajinicuilapa, menciona que la música de los sones es la misma y que son los versos los que van cambiando[208].

El músico José Guadalupe Arizmendi, de Nuevo Ejido, en una entrevista hecha por René Villanueva, indica que los sones y chilenas más antiguas son *La huehuechada, La casimira, La iguana, El zopilote, El fandanguillo, Las malagueñas curreñas*[209]. El dato que nos proporciona este músico es muy importante pues como veremos más adelante, la *malagueña curreña* está muy emparentada con la petenera tanto musicalmente como en la lírica. En su libro Villanueva nos proporciona unos versos de *malagueña curreña*:

La malagueña curreña
La malagueña curreña
No hay quien la sepa cantar
La malagueña curreña
La malagueña curreña
No hay quien la sepa cantar

---

[208] Villanueva, René, *Guerrero, música y cantos*, Instituto Politécnico Nacional, México, 1999, p. 120.

[209] *Idem.*, p. 23.

Solo los marineritos
Que navegan en la mar[210]

Las peteneras de Tixtla se ubican dentro de los denominados sones tixtlecos o de tarima, de los que se cree que provienen de los sones de artesa de la Costa Chica, pero en lugar de artesa utilizan una tarima para el baile. Se interpreta con una o dos vihuelas, un arpa y un cajón.

Las referencias que se han encontrado provienen de algunos estudios sobre música mexicana como los de Vicente T. Mendoza:

> *El Estado de Guerrero que abrió los brazos a los emigrantes andaluces desde los días de la colonización, dio cabida también al canto que estudiamos […]. La de Guerrero, que ilustra don Higinio Vázquez Santa Ana [nota al pie del texto original de Mendoza: Vázquez Santa Ana, Higinio.* Canciones, Cantares y Corridos Mexicanos. T.II. *México. Imprenta León Sánchez, 1925, pág. 190. Proceden de la costa chica y grande del Estado de Guerrero. Cantaban Ignacio Escuelero y Juan Zacarías-, aparece así:*
>
> *"Dicen que la Petenera es una mala mujer,*
> *que se va a pasear de noche y viene al amanecer.*
> *¡Ay Soledad, Soledad, Soledad de cerro en cerro!*
> *Todos tienen sus amores y a mí, que me muerda un perro"*
>
> *Mas en el ejemplo literario de este autor abundan las estrofas de Soledad, indicándonos que pueden aparecer aisladas y es curioso que sean éstas las que encierren un sentido de mexicanismo mejor definido:*
>
> *¡Ay Soledad, Soledad pesado sueño!,*
> *A nadie le des los brazos, sólo a mí que soy tu dueño.*

[210] *Ibidem.*, p. 59.

¡Ay Soledad, Soledad, Soledad llévame al río
a lavarme la cabeza y me darás lo que es mío!
¡Ay Soledad, Soledad, Soledad pa *aquel que fue*
a darle agua a su caballo, por eso se quedó de pie.
¡Ay Soledad, Soledad, Soledad para la estancia!,
que la flor que se marchita, pierde toda su fragancia.

En la Costa Chica del mismo Estado encontramos la petenera transformada en malagueña e indudablemente derivada de la aquélla de la "Colección de Veinticuatro Canciones" (Ejemplo 6) y con el nombre de "La malagueña curreña"[nota al pie del texto original: Procede de Juchitán, Mpio. de Azoyú, Costa Chica del Estado de Guerrero. Comunicó Marcelino Guzmán Carmona, 29 años; en México, D.F. diciembre 18 de 1948.]

"La malagueña curreña (bis) no hay quien la sepa cantar,
sólo los marineritos que navegan en la mar.
La malagueña curreña no hay quien a sepa cantar.
Estribillo: *Me voy y me voy, me voy a embarcar*
con los marineritos que andan en la mar.
Amame chiquita, como yo te quiero:
tú serás la vaca, yo seré el becerro.[211]

4.3. Consideraciones finales

Continuando con el proceso de conformación que tuvo la petenera en el siglo XIX a partir del diálogo cultural establecido entre México y España, las referencias hemerográficas ponen de manifiesto que en las primeras décadas del XX mantuvo este mismo camino. Las peteneras que aparecen en referencias documentales de la primera década del siglo XX corresponden principalmente a las peteneras preflamencas españolas y a peteneras que están en proceso de

[211] Mendoza, Vicente T., *Op Cit.*, 1949, p. 127-128.

aflamencamiento que las compañías teatrales presentan en los teatros de las ciudades de México. En las crónicas se puede notar la confusión que se tenía –y que aún se tiene en muchas fuentes- de las peteneras españolas, cuando se utilizan sin distinción los términos de *baile flamenco* y *baile andaluz*. En este contexto aparecen nombradas en operetas, en zarzuelas, como la de *Dos Canarios de Café*, *La Golfemia* o en obras de teatro de los sevillanos Álvarez Quintero; aparece también en entornos taurinos, e incluso en entornos políticos. Por otro lado, la petenera va adquiriendo la forma de un personaje femenino seductor y surge la canción andaluza que utiliza al personaje Petenera entre sus temas principales.

Se hace evidente a finales de la primera década la presencia de la petenera ya aflamencada, con el carácter dramático que ella adquiere. Este hecho es muy relevante pues puede decirse que marca el *fin* del diálogo entre las peteneras españolas y las mexicanas de ese siglo. Resulta interesante el hecho de que, en el momento en que las peteneras flamencas adquieren popularidad en España y en México, es cuando las peteneras regionales mexicanas van a tomar de nuevo presencia en los medios masivos de comunicación con gran fuerza y que, inclusive, alguna de ellas son descritas como símbolo de orgullo nacional.

Es así que desde la segunda década del siglo "aparecen" en publicaciones un mayor número de variantes regionales de México. Por ejemplo, a principios de siglo surgen transcripciones de peteneras de Yucatán que son parecidas a las preflamencas españolas, como ocurría en el siglo XIX. Se publica también una de las primeras transcripciones de una petenera jarocha, al mismo tiempo que aparecen las primeras menciones de peteneras en Oaxaca. En 1937 ya comienzan a aparecer los debates sobre los orígenes de la petenera en Oaxaca, dato que revela que es una versión que ya estaba instaurada tiempo antes de esa fecha.

En la segunda década del siglo comienzan a aparecer en notas de prensa las peteneras huastecas y por su contenido, podemos inferir que ésta variante fue la versión más comercial y difundida por los medios de comunicación del país, estando presente en innumerables festivales institucionales o en programas de radio o televisión. Además de esto, la petenera huasteca fue un modelo musical de petenera a seguir por agrupaciones de otras regiones de México, como el mariachi

e inclusive algunos grupos jarochos que interpretaron la variante huasteca con sus propias instrumentaciones.

En esta época también fue muy común encontrar a la petenera de concierto, interpretada con instrumentos solistas o agrupaciones de cámara. La petenera es utilizada como tema principal para composiciones de música de cámara por parte de compositores como Albéniz, Turina, entre otros.

Las diferentes modalidades de peteneras del siglo XX compartían algunas de estas características:

a. Todas las variantes siguieron siendo descritas como bailes y cantos populares, presentándose en diferentes entornos sociales.

b. Las peteneras preflamencas españolas fueron transformándose en las peteneras flamencas, perdiendo el carácter alegre, adquiriendo el carácter dramático que esta modalidad tiene en la actualidad.

c. Las descripciones de la peteneras mexicanas de este siglo se potenciaron y aparecieron con mayor frecuencia en prensa y en publicaciones bibliográficas las variantes huastecas, jarochas, istmeñas, tixtlecas, de artesa, etc..

d. En el siglo XX las peteneras regionales se consolidan como entes autónomos, insertándose en los sistemas musicales propios de las culturas que las producen en cada región del país. En este sentido, las agrupaciones de cada región que interpretan peteneras, así como sus instrumentaciones musicales están muy diferenciadas unas de otras.

e. En todas las variantes de peteneras abundan las referencias de que la petenera contenía un fuerte carácter erótico. La petenera se consolida como personaje femenino seductor.

f. Continuó el conjunto de letras compartidas que perduraron casi intactas a lo largo del siglo, herencia de las variantes del siglo XIX.

Como se ha podido observar, el comportamiento que tuvieron las distintas variantes de peteneras desde principios del siglo XX muestra claramente el dinamismo que adquirió el sistema hasta que cada variante se fue consolidando. Resulta curioso observar que esta consolidación corresponde al "fin" del diálogo entre las peteneras mexicanas y españolas. Así, cada variante se concibió como independiente unas de otras. Veamos a continuación lo que muestra el análisis musical sobre este comportamiento.

5. Análisis musical de las peteneras del siglo XX

En este capítulo se mostrará la descripción del análisis musical paradigmático que se aplicó al corpus recopilado en distintos archivos, fondos documentales y grabaciones. El corpus de análisis de este siglo está conformado por transcripciones obtenidas en artículos y, por otro lado, de transcripciones propias hechas de grabaciones de peteneras de las variantes regionales comentadas en el capítulo anterior. El objetivo es, como se hizo en el análisis de las peteneras del siglo XIX, analizar las estructuras musicales de cada pieza y comprobar si es posible encontrar paradigmas estructurales que nos permitan compararlas entre sí y considerarlas en conjunto, con suficientes elementos demostrables, como un sistema musical de transformaciones.

5.1. Metodología

Para el análisis de las peteneras del siglo XX, se siguió la misma metodología que la explicada en el análisis de las obras del siglo XIX y únicamente se mostrarán en este capítulo los resultados del análisis comparativo de cada grupo. Por último, se mostrarán los resultados del análisis comparativo de todas las peteneras del corpus, tanto del siglo XIX, como del XX y la gran comparativa general de todas las peteneras del corpus.

5.2. Corpus musical del análisis paradigmático

El corpus que se conformó para el análisis musical es el siguiente:

Código	Autor/Transcriptor	Obra	Año
HI12	Max L. Wagner	La Petenera	1914
HI13	Maximilian Salinas	La petenera zapoteca	1915
HU01	El Viejo Elpidio	La Petenera	1997
HU02	Los Hermanos Calderón	La Petenera	1993
HU03	Los Camperos de Valles	La Petenera	1995
HU04	Coyalapa, Hidalgo	La Petenera	1978
HU05	Los Cantores de la Huasteca	La Petenera	1985
HU06	Los Caimanes de Tampico	La Petenera	1996
HU07	Trío Armonía de Chapulhuacán	La Petenera	1974
HU08	Trío Xoxocapa	La Petenera	[s.f.]
HU09	Trio Tlayoltiyane	La Petenera	1997
HU10	Trío Alma de las Tres Huastecas	La Petenera	1968-69?
VE01	Los Parientes de Playa Vicente	La Petenera	2002
VE02	Familia Vega	La Petenera	2008
VE03	Zacamandú	La Petenera	1999
VE04	Julián Cruz	La Petenera	[s.f.]
VE05	Los Parientes. Encuentro de Jaraneros, Vol. 4	La Petenera	1998
VE06	José Ángel Gutiérrez	La Petenera	2004
VE07	Grabación de Arturo Warman	La Petenera	1969
VE08	Nicolás Sosa	La Petenera	ca.1950
IS01	Benjamín Betanzas	La Petenera	(1972) 2004
IS02	Margarita Chacón	La Petenera	2002
IS03	Los Folkloristas	La Petenera	2006
IS05	Mario López	La Petenera	2005
IS06	Gerónimo Baqueiro Foster	La Petenera	[s.f.]

IS07	Trío Montalbán	La Petenera	[s.f.]
IS08	Trío Fantasía	La Petenera	[s.f.]
TI01	Los Azohuastles	La Petenera	(1972) 2002
TI02	Oscar Chávez	La Petenera	1978
TI03	[s.a.]	La Petenera	[s.f.]
TI04	Aires de Son	La Petenera	2009
AR01	Primitivo Efrén Mayren Santos	La Petenera	2003

Debido a las características del comportamiento de las peteneras del siglo XX, el corpus fue dividido en grupos (entre paréntesis se muestra el prefijo empleado en la codificación):

- Peteneras históricas de principios de siglo XX (HI)
- Peteneras huastecas (HU)
- Peteneras jarochas (VE)
- Peteneras istmeñas (IS)
- Peteneras tixtlecas (TI)
- Peteneras de artesa (AR)

5.3. Peteneras históricas de principios de siglo XX

Este grupo está conformado por las peteneras fechadas en las primeras dos décadas del siglo XX. Se cuenta únicamente con dos trascripciones, que fueron ya comentadas en el capítulo anterior pues pertenecían, en sentido estricto, al siglo XIX. El motivo de juntarlas en un grupo fue porque corresponden a las transcripciones más antiguas del siglo XX, y, como veremos, nos ayudan a tener un mejor entendimiento de las transformaciones que dieron lugar a las versiones regionales que encontramos en la actualidad en México. Remítase al apartado de anexos dónde aparece el análisis de cada pieza pues no fue pertinente realizar el análisis comparativo entre ellas al no presentar similitud considerable.

5.4. Peteneras Huastecas

Este grupo contiene el análisis comparativo de las peteneras huastecas que conformaron el corpus de análisis. Es preciso recordar que las peteneras huastecas que conforman este corpus pertenecen a las que conformaron el de la tesis de licenciatura en etnomusicología *En-canto de Sirenas: La petenera*, mencionada anteriormente. Los paradigmas obtenidos en esa tesis fueron revisados con el software SAAP, y se les aplicaron los mismos criterios que al resto de variantes, de tal modo que los paradigmas obtenidos en el trabajo previo sufrieron modificaciones.

Es necesario comentar que dentro del corpus existen peteneras que se interpretan a dos y tres voces (en intervalos de terceras entre ellas), práctica común en la música mexicana. En un primer acercamiento, se pudo ver que estas versiones son siempre muy estables y no contienen variaciones, éstas se interpretan en tres estrofas, siendo la primera y la tercera a voces y la segunda a una voz. Se tomó la decisión de tomar como melodía principal la melodía que es más semejante con las peteneras de otras regiones. De esta manera, la melodía tomada de las peteneras a voces es la siguiente: los dos primeros versos corresponden a la melodía que hace la segunda voz; la melodía del tercer verso es lo que interpreta la primera voz, regresando, después del verso *P*, a la línea melódica de la segunda voz; de esta forma se hizo la hipótesis de que los músicos tomaron esta melodía y le añadieron voces de terceras y se estableció como un canon. En las transcripciones por pieza (en los anexos) se escribió sólo esta melodía, que es la que se usará para el análisis, siguiendo los criterios ya explicados. A continuación se presentarán los paradigmas obtenidos en el análisis comparativo musical y literario de este grupo de peteneras.

El análisis individual reveló que, melódicamente existen tres tipos de coplas de peteneras huastecas distintas, que denominamos para efectos del análisis: tipo I, tipo II y tipo III. El tipo I corresponde a las peteneras que se interpretan a voces, siendo siempre de una forma melódica muy estandarizada, hecho que nos permite clasificarlas en este grupo. Los tipo II y III pertenecen a las peteneras que son

cantadas por voces solistas, donde la variación es más frecuente. A pesar de que son bastante similares, se decidió separarlos en grupos distintos con la intención de mostrar cómo la secuencia armónica de la melodía del canto junto con la lógica de los versos puede determinar el uso de ciertas melodías. Aquí presentamos la comparativa de secuencia de versos y de la secuencia armónica que presentan las peteneras huastecas.

5.4.1. Análisis armónico

A continuación se presentará la secuencia armónica encontrada en todas las peteneras de este grupo. El criterio de representación se realizó por verso, debido a que la estructura armónica y lírica de este tipo de petenera es siempre la misma, constando de diez versos, cada uno con un estructura armónica específica.

Se representó en formato de paradigma, con sus clases de equivalencia y sus porcentajes cuando existen variantes. Estas variantes son mínimas y excepcionales, como se puede comprobar observando las grandes diferencias en los porcentajes de los valores de las clases de equivalencia, por tanto podemos considerar que la estructura armónica de este tipo de peteneras es muy estable.

Verso 1º.

a E a
100 %

Verso 2º.

a G F E
100 %

Verso 3º.

a E a
100 %

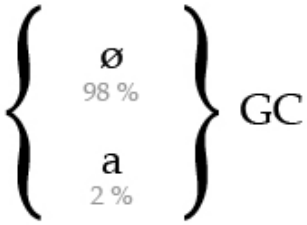
Verso 4º.

La secuencia armónica más representativa es : ***la-Sol-Fa-Mi***.



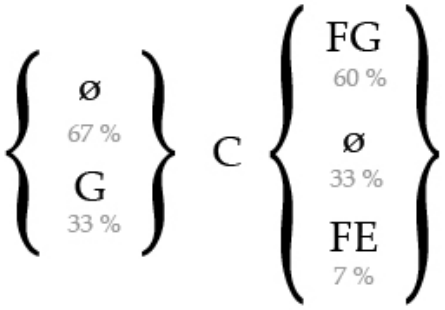
Verso 5º.

La secuencia armónica más representativa es **Sol-Do**



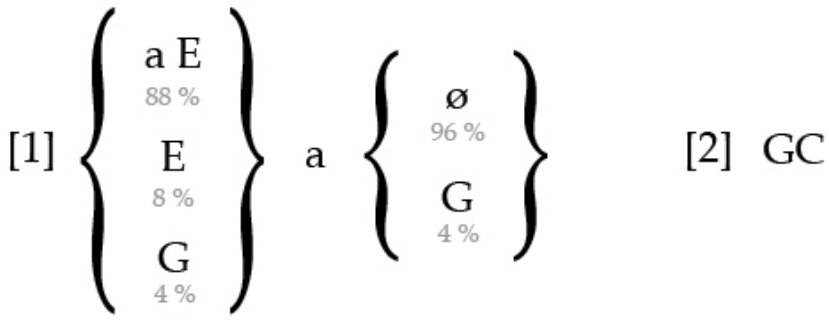
Verso 6º.

La secuencia predominante de esta sección es: ***Do-Fa-Sol***.



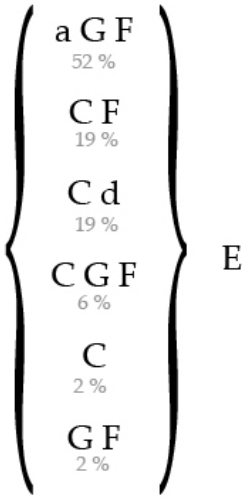
Verso 7º.

Esta sección presenta dos tipos de armonía. La primera está en la tonalidad menor: ***la-Mi-la,*** y la segunda está en el relativo mayor, con la armonía de ***Sol-Do.***



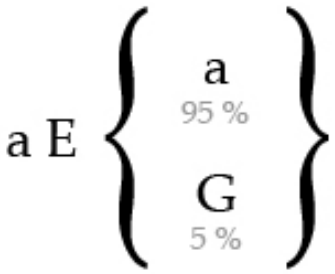
Verso 8º.

En este verso, la secuencia predominante es: ***la-Sol-Fa-Mi***.



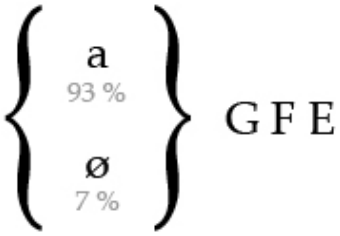
Verso 9º.

La secuencia predominante es ***la-Mi-la***.



Verso 10º.

En este verso la secuencia armónica predominante es: ***la-Sol-Fa-Mi***.



5.4.2. Análisis melódico

Realizamos el análisis melódico por separado de cada uno de los dos tipos mencionados anteriormente.

Paradigmas Tipo I (HUC1)

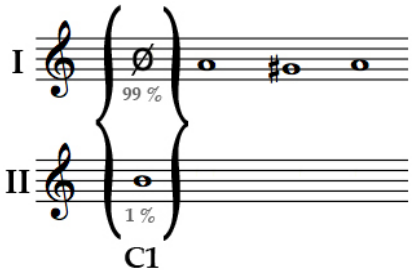
Se compararon 220 segmentos correspondientes a las peteneras de este grupo, mostradas en el anexo. A partir de la reducción de segmentos, permanecieron 26 segmentos distintos. Esto nos indica el alto grado de segmentos idénticos compartidos en distintos ejemplos de peteneras huastecas. Los segmentos fueron organizados en cuatro grupos, según la estructura armónica de cada uno.

Se compararon para este tipo, las coplas 1 y 3 de las piezas HU01, HU02 y del HU06, así como todas las coplas de las HU03 y HU10. La pieza HU10, que es la más antigua de este grupo presenta algunos elementos distintos que las otras, presentando más variación. Por tanto, todos los subparadigmas *b* y *c* corresponden a la HU10.
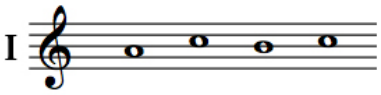
PHUC101

Este paradigma resume los 79 segmentos, tres de éstos diferentes, de los versos 1º, 3º, 7º y 9º, correspondientes a *A, C'*, y *E* (aunque excepcionalmente hay un verso D). Fue dividido en dos subparadigmas.

PHUC101a. Representa a 72 segmentos, dos de los cuales son diferentes. Tiene una clase de equivalencia con dos elementos sustituibles y tres notas fijas: ***la-sol#-la***, que es la secuencia representativa. El *ICS* es 89%.
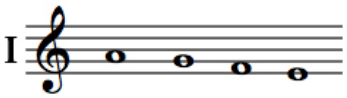


PHUC101b. Representa a un segmento que se repite ocho veces. No tiene clases de equivalencia.



PHUC102

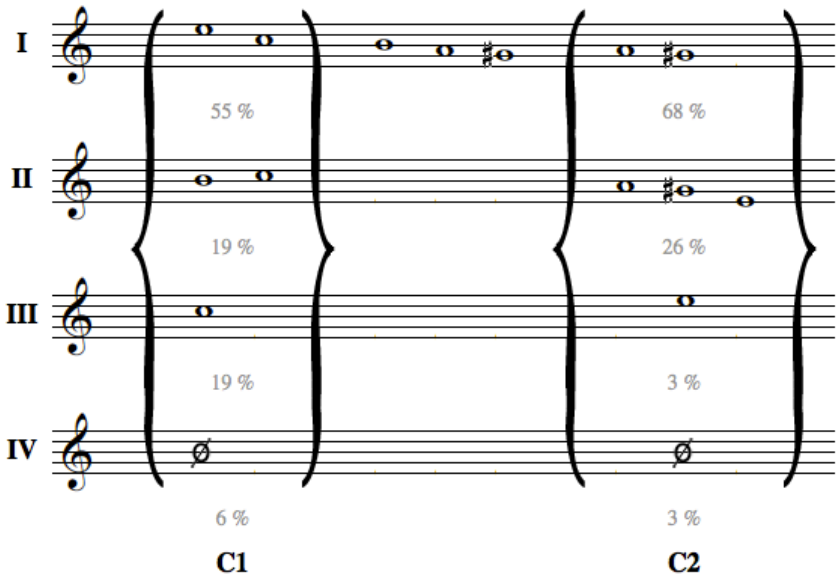
Este paradigma representa los 88 segmentos de los versos 2º, 4º, 8º y 10º, o sea, *B, D* y *F* (hay un verso *E* que es excepcional) de esta comparativa. Fue dividido en tres subparadigmas.

PHUC102a. Contiene a un segmento que se repite 56 veces, es el más representativo de esta sección.
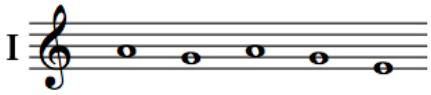


PHUC102b. Este subparadigma representa a 31 segmentos, de los cuales nueve son diferentes, correspondientes al HU10. Tiene dos clases de equivalencia

en el inicio y el final, y tiene tres notas fijas: *si-la-sol#*. El *ICS* es 58%. La secuencia representativa es: ***mi-do-si-la- sol#-la-sol#.***



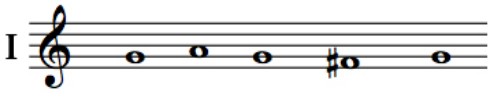
PHUC102c. Corresponde a un segmento que se interpreta una sola vez, y puede ser considerado una excepción.



PHUC103

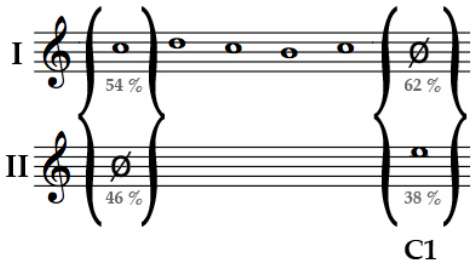
Representa a los 30 segmentos, seis de los cuales son diferentes, del 5º verso, el *C y C'*. Fue dividido en tres subparadigmas.

PHUC103a. Es el más representativo de esta sección, es un segmento que se repite 15 veces.

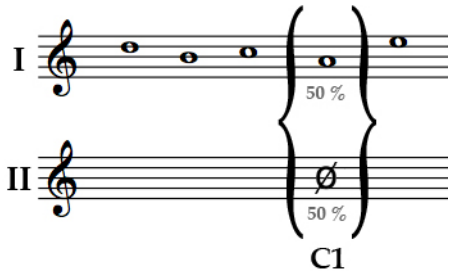


PHUC103b. Este subparadigma representa a 13 segmentos, de los cuales tres son diferentes, de los versos *C* de la petenera HU10. Contiene dos clases de

equivalencia y una serie de cuatro notas: ***re-do-si-do***. El *ICS* es de 83%. La secuencia más representativa es: ***do-re-do-si-do.***



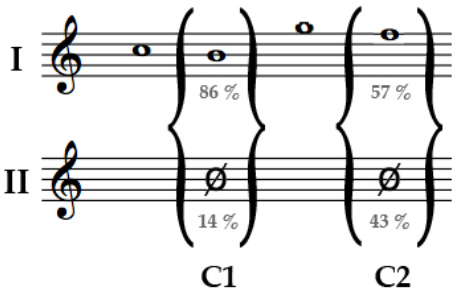
PHUC103c. Representa a dos segmentos diferentes. Tiene una clase de equivalencia y cuatro notas fijas: ***re-si-do, mi.*** El *ICS* es de 92%.



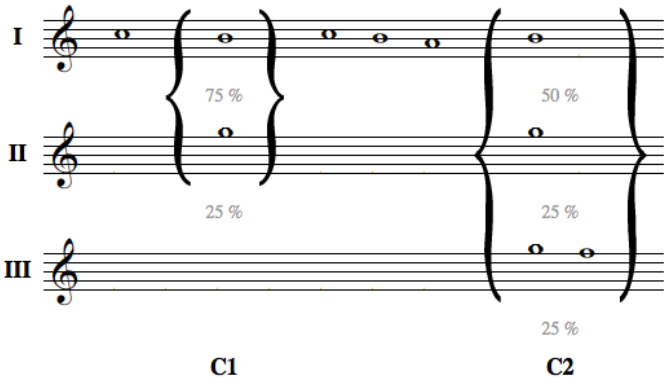
PHUC104

Este paradigma representa a los 22 segmentos, de los cuales seis son diferentes, del 6º verso, el *P* y corresponde a la expresión vocativa *Ay la la la* que acostumbra interpretarse casi siempre con falsete. Fue dividido en dos subparadigmas.

PHUC104a. Representa a 14 segmentos, de los cuales tres son diferentes. Contiene dos clases de equivalencia y dos notas fijas: *do, sol.* La secuencia más frecuente de esta sección es: ***do-si-sol-fa***. El *ICS* es de 67%.



PHUC104b. Representa ocho segmentos, de los cuales tres son diferentes. Tiene dos clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *do, do-si-la*. La secuencia más frecuente representado en este subparadigma es: ***do-si-do-si-la-si*** que se canta sin falsete. El *ICS* es de 56%.



El *ICG* de toda la comparativa es de 85.69%, siendo un porcentaje de similitud muy alto. Esto confirma la validez de la existencia del grupo I de peteneras huastecas.

Paradigmas Tipo II (HUC2)

Los segmentos que conformaron este grupo fueron 40, en el proceso de reducción para el análisis permanecieron 18 segmentos diferentes, ordenados en cuatro grupos, según la estructura armónica de cada uno.

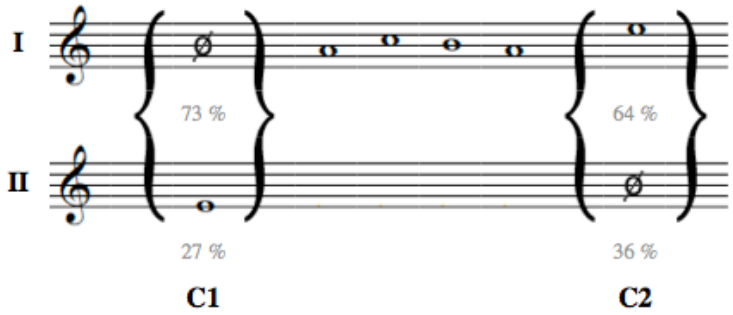
El tipo II está constituido por versiones cantadas a una sola voz, donde la armonía entre los versos *C y C'* son diferentes entre sí; esto es que después del verso puente la armonía regresa al modo menor similar al primer verso *A*. Se tomaron la estrofa dos del HU01, HU02 y la estrofa 1 y 3 del HU07. Se podrá notar

que existe más variación en los segmentos, habiendo más riqueza de improvisación en este tipo de peteneras huastecas que en el tipo I.
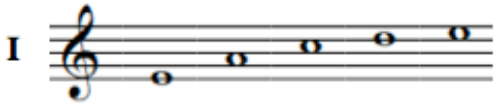
PHUC201

Representa los 16 segmentos, de los cuales 4 son diferentes, de los versos 1º, 3º, 7º y 9º (*A, A', C'* y *E).* Por la variación que presentan sus elementos fue necesario dividirlos en dos subparadigmas.

PHUC201a. Representa a 11 segmentos de esta sección, tres de los cuales son diferentes. Tiene dos clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *la-do-si-la.* La secuencia más frecuente de este paradigma es ***la-do-si-la-mi***. El *ICS* es de 83%.



PHUC201b. Este subparadigma representa a un segmento que se repite cinco ocasiones. El *ICS* es de 100%.

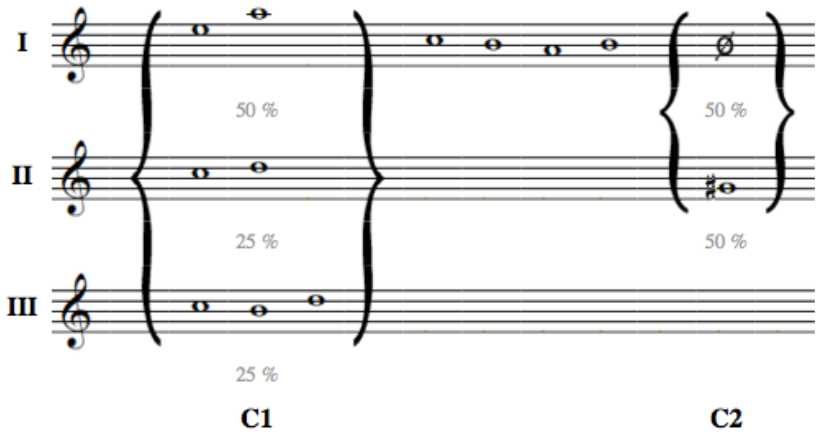


PHUC202

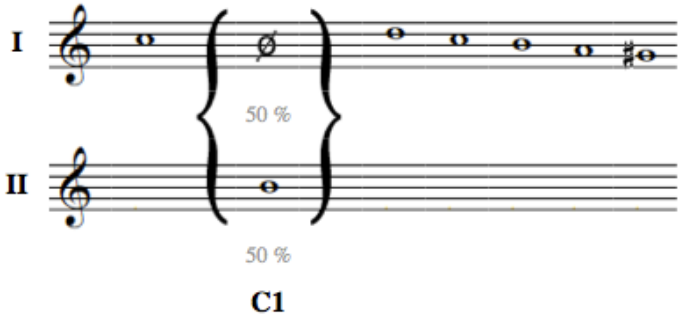
Este paradigma representa los 16 segmentos, de los cuales 9 son diferentes, correspondientes con los versos 2º, 4º, 8º y 10º (*B, B', D* y *F).* Debido a la cantidad de variación, fue dividido en tres subparadigmas.

PHUC202a. El primer subparadigma representa 4 segmentos, de los cuales tres son diferentes. Tiene dos clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *do, si, la-si*. El *ICS* es de 56%, esto nos muestra que a pesar de la cantidad de variaciones

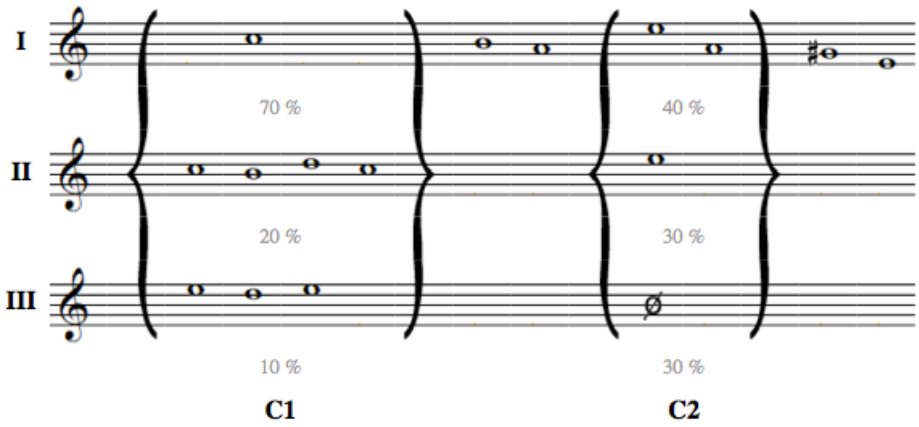
posibles, conforma un bloque con un porcentaje alto de similitud. Una de las secuencias más representativas de este subparadigma es la secuencia ***mi-la-do- si-la-si***.



PHUC202b. Este subparadigma representa a dos segmentos diferentes. Tiene una clase de equivalencia y seis notas fijas: ***do, re-do-si-la-sol#,*** siendo esta secuencia una de las más representativas. El *ICS* es de 94%.

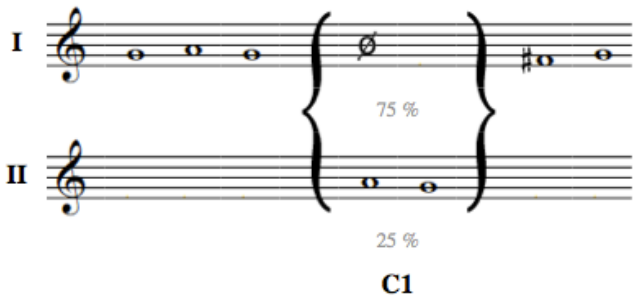


PHUC202c. Representa a 10 segmentos, de los cuales cuatro son diferentes. Tiene dos clases de equivalencia con tres elementos de sustitución cada una y contiene cuatro notas fijas: *si-la, sol#-mi*. El *ICS* es de 56%. La secuencia más representativa es: ***do-si-la-mi-la-sol#-mi***.



PHUC203
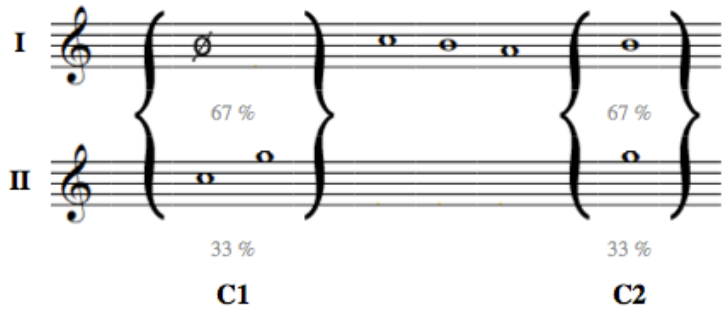
Este paradigma representa a los cuatro segmentos, de los cuales dos son diferentes, del 5º verso (*C)*. Tiene una clase de equivalencia y cinco notas fijas: ***sol-la-sol-fa#-sol***, siendo una de las secuencias principales. El *ICS* es de 93%.
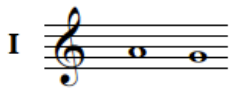


PHUC204

Este paradigma representa a cuatro segmentos, de los cuales tres son diferentes, del 6º verso (*P*). Fue dividido en dos subparadigmas.

PHUC204a. Contiene a tres segmentos, de los cuales dos son distintos. Tiene dos clases de equivalencia y tres notas fijas: *do-si-la***.** El *ICS* es de 58%. La secuencia más representativa es: ***do-si-la-si.***



PHUC204b. Este subparadigma representa a un segmento *P*. El *ICS* es de 100%[212].



El *ICG* del tipo II de peteneras huastecas es de 75.79%. Con esta estadística podemos también confirmar la validez de la existencia del tipo II de las peteneras huastecas.

Paradigmas Tipo III (HUC3)
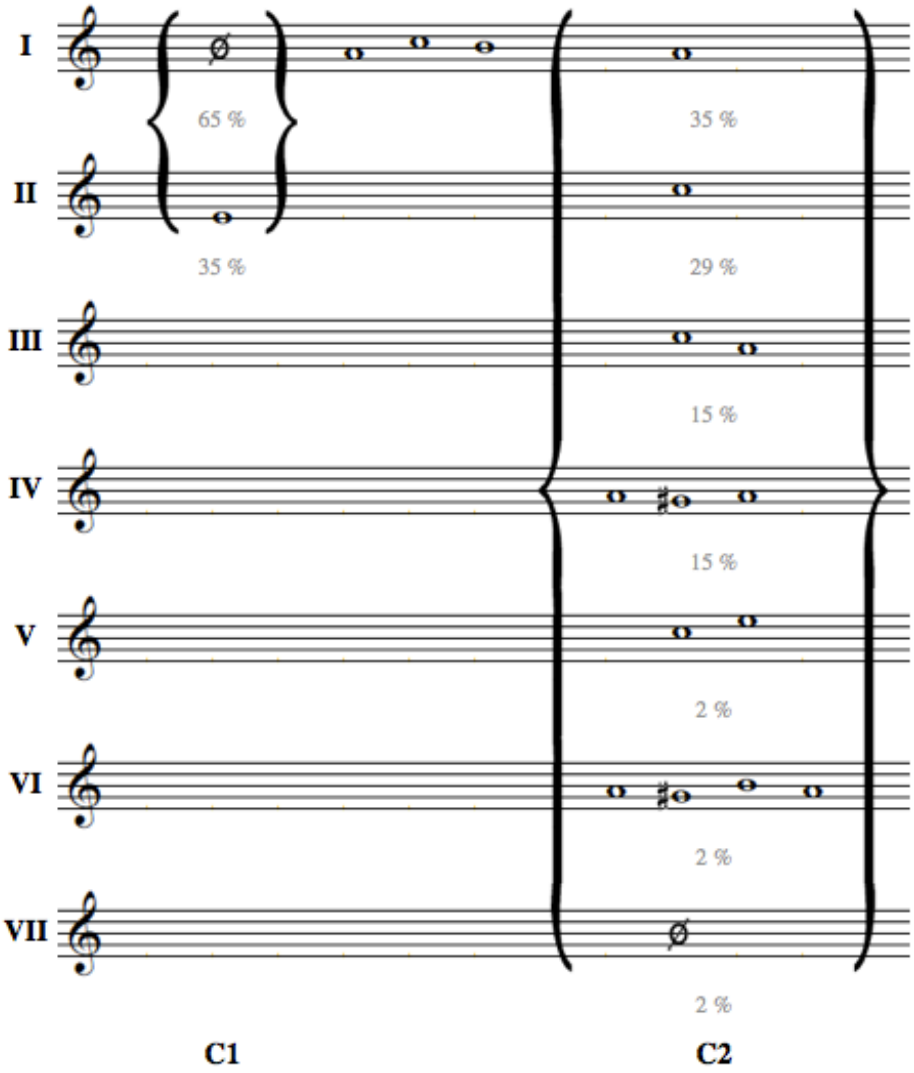
El tipo III está constituido por las versiones cantadas a una sola voz y aunque es muy parecido al tipo II, se diferencian entre sí debido a que entre los versos *C y C'* cambia la armonía. En el tipo II la armonía en estos versos es diferente, y ahora en las variantes del tipo III entre ambos versos la armonía es la misma, manteniéndose en la modulación mayor. Este tipo está constituido por las versiones HU04, HU05, HU06, la estrofa dos y cuatro del HU07, todo el HU08 y HU09.

Los segmentos que conformaron este grupo fueron 159, en el proceso de reducción para el análisis permanecieron 52 segmentos diferentes, ordenados en cuatro grupos, según la estructura armónica de cada uno.

[212] Vease anexos, pieza HU01, compases 31-32.

PHUC301

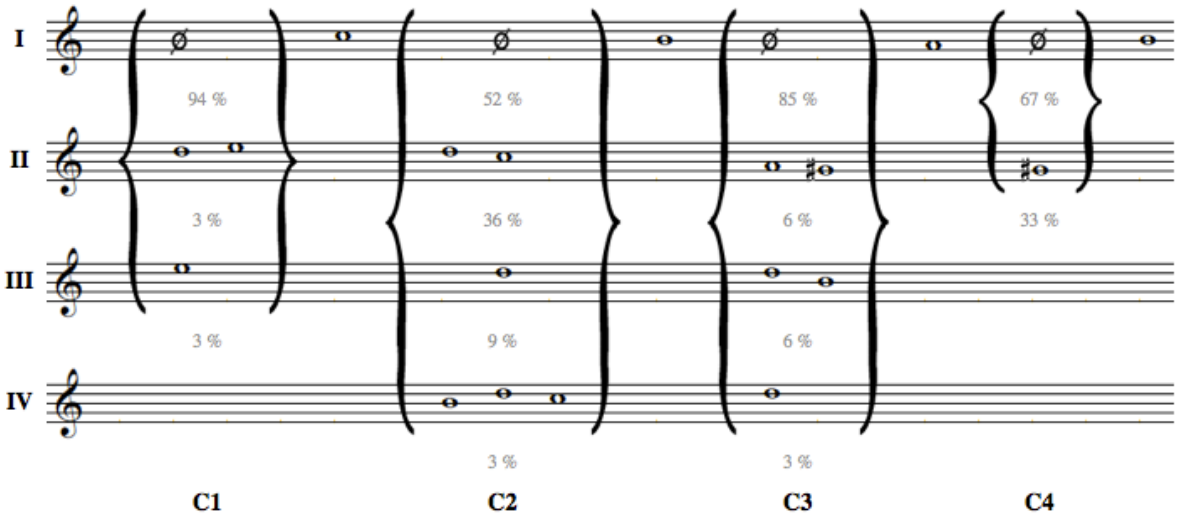
Representa los 48 segmentos, de los cuales diez son diferentes, de los versos 1º, 3º, 8º, 9º y 10º (*A, A′, D, D′* y *E).* Tiene dos clases de equivalencia y tres notas fijas: *la-do-si.* La secuencia más frecuente de este paradigma es ***la-do-si-la***. El *ICS* es de 58%.



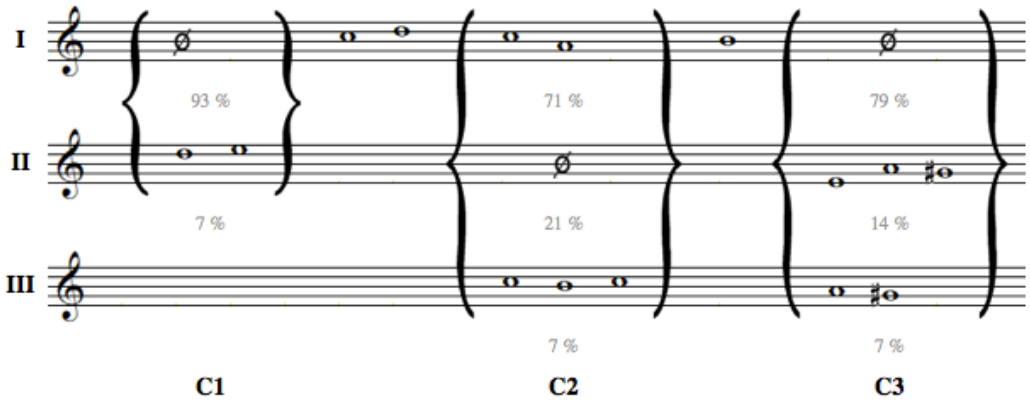
PHUC302

Este paradigma representa los 64 segmentos, de los cuales 23 son diferentes, correspondientes con los versos 2º, 4º, 8º y 10º (*B, B′, D* y *F).* Debido a la cantidad de variación, fue dividido en tres subparadigmas.

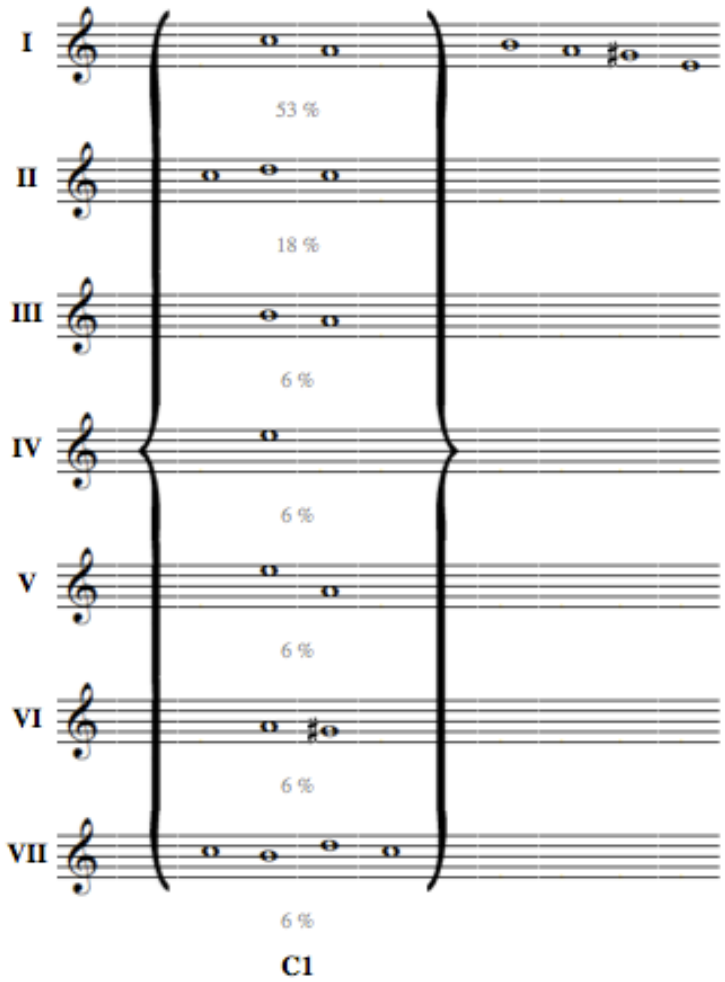
PHUC302a. El primer subparadigma representa 32 segmentos, de los cuales diez son diferentes. Tiene cuatro clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *do, si, la y si*. El *ICS* es de 67%, esto nos muestra que a pesar de la cantidad de variaciones posibles, conforma un bloque con un porcentaje alto de similitud. La secuencia más representativa de este subparadigma es la secuencia ***do- si- la-si***.



PHUC302b. Este subparadigma representa a catorce segmentos, de los cuales cinco son diferentes. Tiene tres clases de equivalencia y tres notas fijas: *do-re, si*. La secuencia más representativa es: ***do-re-do-la- si***. El *ICS* es de 40%.



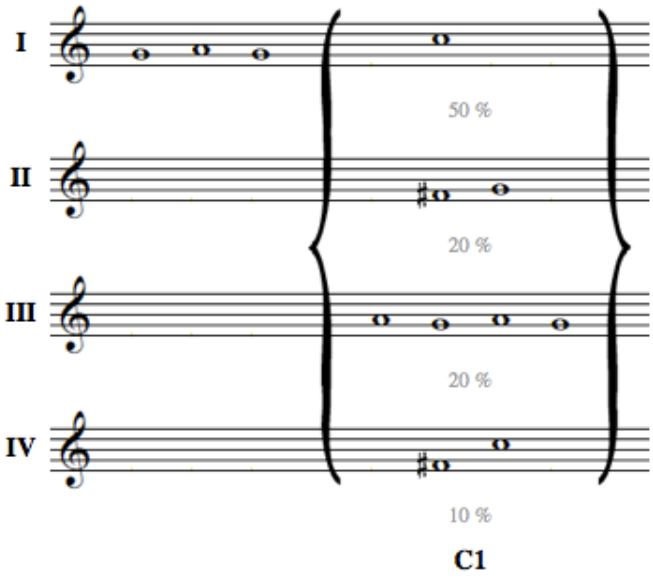
PHUC302c. Representa a 16 segmentos, de los cuales ocho son diferentes. Tiene una clase de equivalencia con siete elementos de sustitución cada una y contiene cuatro notas fijas: *si-la-sol#-mi*. El *ICS* es de 73%. La secuencia más representativa es: ***do-la-si-la-sol#-mi***.



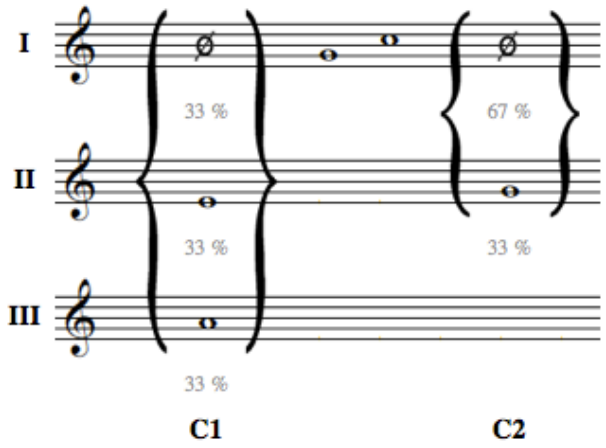
PHUC303

Este paradigma representa a los 32 segmentos, de los cuales catorce son diferentes, del 5º verso (*C)*. Fue dividido en cuatro subparadigmas.

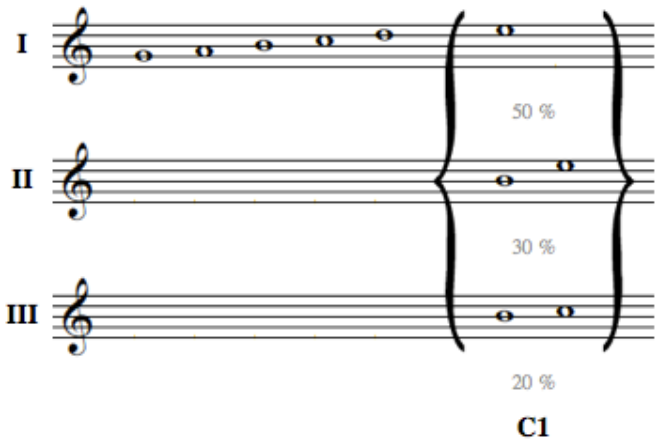
PHUC303a. Representa a 10 segmentos, de los cuales cuatro son diferentes. Tiene una clase de equivalencia y tres notas fijas: *sol-la-sol*. La secuencia más representativa es: ***sol-la-sol***. El *ICS* es de 67%.



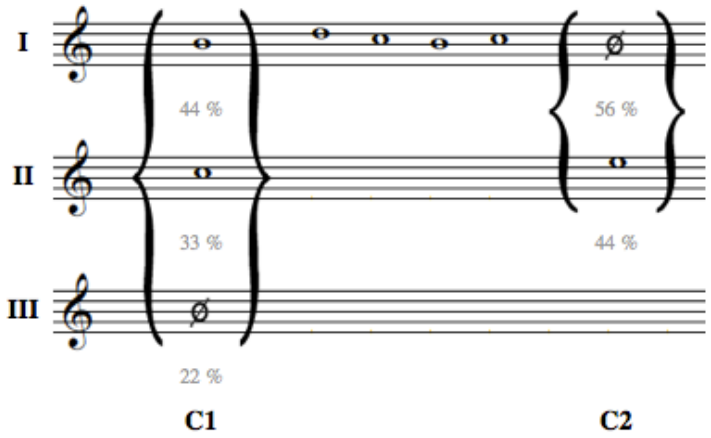
PHUC303b. Representa a tres segmentos diferentes. Tiene dos clases de equivalencia y dos notas fijas: ***sol-do,*** conformando éstas la secuencia más representativa. El *ICS* es de 67%.



PHUC303c. Representa a once segmentos, de los cuales tres son diferentes. Tiene una clases de equivalencia y cinco notas fijas: *sol-la-si-do-re*. La secuencia más representativa es: ***sol-la-si-do-re-mi***. El *ICS* es de 78%.

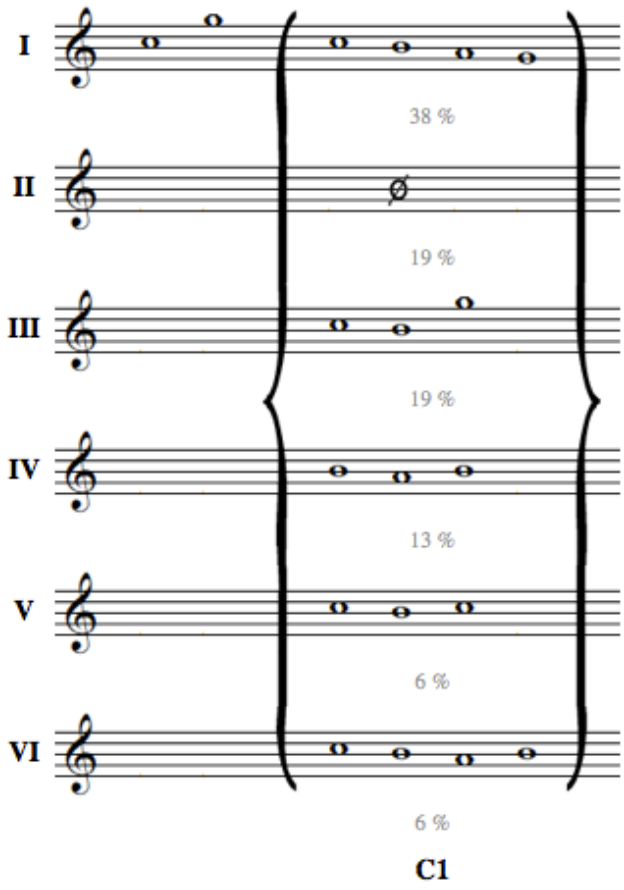


PHUC303d. Representa a nueve segmentos, de los cuales cuatro son diferentes. Tiene dos clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *re-do-si-do*. La secuencia más representativa es: ***si- re-do-si-do***. El *ICS* es de 83%.



PHUC204

Este paradigma representa a 16 segmentos, de los cuales seis son diferentes, del 6º verso (*P*). Tiene una clase de equivalencia y dos notas fijas: *mi-sol*. La secuencia más representativa es: ***mi-sol-do-si-la-si***. El *ICS* es de 83%.



El *ICG* del tipo III de peteneras huastecas es de 65.84%. Con esta estadística podemos también confirmar la validez de la existencia del tipo III de las peteneras huastecas.

Con los análisis comparativos, el del tipo I y el del tipo II y III, es posible, entonces, afirmar que las peteneras huastecas del corpus son interpretadas por los músicos de acuerdo a si son cantadas a voces, que serán cantadas por el tipo I, o a una sola voz con los modelos del tipo II y III.

Por otro lado, se puede hablar también de una estructura armónica y de versos muy estables que perviven en las diferentes versiones del corpus, comportándose éstas como la base sobre la cual se improvisan las melodías de ambos tipos ya descritos.

5.4.3. Análisis literario

Como se puede observar, el inicio es siempre el mismo, y termina distinto dependiendo si es una estrofa de cinco o de seis versos. La secuencia que predomina es ésta última.

ABAB	CPCD	EF	90%
		ED	10%

5.4.4. Análisis de la lírica de las peteneras huastecas

A continuación se presentarán los resultados de las comparativas de las estrofas de las peteneras y sólo se mostraran los *íncipit* o inicios que las caracterizan. En los anexos se muestra cada una de éstas de forma completa.

Análisis por estrofa

En el corpus de peteneras huastecas, aparecen un total de 39 estrofas, donde no hay ninguna que predomine. La más empleada, en todo caso, podría ser la que tiene el *íncipit: Dicen que el agua salada*, pero como se ve en la tabla, hay muchas estrofas con un número similar de frecuencia.

Coplas	
Dicen que el agua salada	3
Cuando el marinero mira	2
Con marineros de Francia	2
Entre buenos cantadores	2
Entre millones de gentes	2
Francia, París y España	2
La sirena de la mar	2
La sirena se embarcó	2
Pescador y marinero	2
Por las playas de Turquía	2
Que en Rusia quedara anclado	2
Que tiene el reino extranjero	2
quien te pudiera comprar	2
Un pescador en la barra	2
Ya llegando a Alejandría	2
Conocí la embarcación	1
Cuando llegamos a España	1
De la feria de San Juan	1
En la feria de San Juan	1
Estando yo recostado	1
La sirena allá en el agua	1
Seis años y un mes anduve	1
Yo vide una embarcación	1

Para reforzar la idea del vínculo musical con la letra, se pudo observar que el comportamiento de las letras de las peteneras del corpus, en su mayoría están asociadas con el tipo musical ya determinado. Es decir, que existen letras que son exclusivas del tipo I, y letras que son exclusivas del tipo II y III. Encontramos sólo cuatro estrofas que coinciden en todos. A continuación se muestra la tabla que ilustra este dato; para identificar las coplas, se indica el *íncipit* de cada copla, así como el tipo al que corresponde.

Coplas Tipo I
Con marineros de Francia
Cuando llegamos a España
De la feria de San Juan
Entre millones de gentes
Francia, París y España
Por las playas de Turquía
Que en Rusia quedara anclado
Que tiene el reino extranjero
Ya llegando a Alejandría

Coplas Tipo II-III
Conocí la embarcación
Cuando el marinero mira
Estando yo recostado
La sirena allá en el agua
La sirena de la mar
Pescador y marinero
Petenera Petenera, quien te pudiera comprar
Seis años y un mes anduve
Yo vide una embarcación

Coplas Tipo I y Tipo II-II
Dicen que el agua salada
Entre buenos cantadores
La sirena se embarcó
Un pescador en la barra

El tipo II, III y el mixto es el que contiene la temática explícita de la sirena y son las que aparentan ser más antiguas, de hecho, en el capítulo histórico, se pudo observar que antes de la primera mitad del siglo ya se mencionaban algunas estrofas de las que se muestran en esta tabla. Las estrofas del tipo I son las que se refieren a los viajes y podrían ser las más recientes.

Análisis por estribillo

Las peteneras huastecas no tienen estribillos.

Análisis por verso *puente*

El verso puente es siempre la misma expresión vocativa *Ay la la la*, y esta expresión la encontramos en todas las versiones del corpus. Esta expresión es exclusiva de las peteneras de este tipo.

5.5. Peteneras jarochas

Este grupo contiene el análisis de ocho ejemplos de peteneras jarochas, que fueron transcritas de grabaciones fonográficas.

De acuerdo a los resultados obtenidos con el análisis de cada petenera jarocha, se procedió a realizar el análisis comparativo. Para esto, se dividieron en dos tipos de comparativas de acuerdo a las características que las peteneras presentaron. El Tipo I (VEC1) consta de las peteneras VE01, VE02, VE03, VE04 y VE05, corresponden a las versiones más actuales de las peteneras jarochas, y el Tipo II (VEC2) está conformada por las VE06, VE07 y VE08 que son las versiones más antiguas.

5.5.1. Análisis armónico

A continuación se presenta el análisis armónico comparativo de las peteneras jarochas. Se identifican cuatro estructuras armónicas diferentes en los segmentos de las peteneras jarochas, que describimos a continuación.

Grupo 1.

Todos los segmentos pertenecientes al primer grupo siempre tuvieron de base armónica la secuencia de acordes ***la-Mi-la***.

a E a

100 %

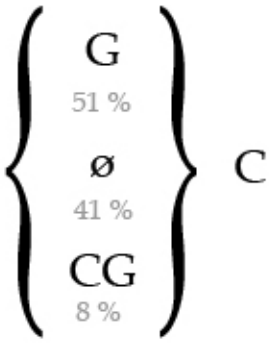
Grupo 2.

De igual forma, los segmentos del grupo dos estuvieron sobre la secuencia armónica: ***la-Sol-Fa-Mi.***



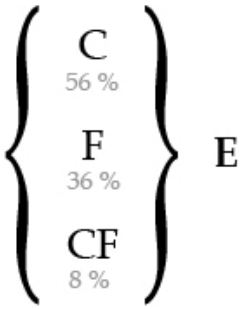
Grupo 3.

El grupo tres tuvo tres comportamientos armónicos: con un 51% de las veces se realizó la secuencia de **Sol- Do.**



Grupo 4.

El último grupo de segmentos también presentó variación, la mayoría de las veces comienza con el acorde de ***Do,*** al que le sigue el acorde de ***Mi.*** Los porcentajes de representación se muestran en el esquema.



5.5.2. Análisis melódico

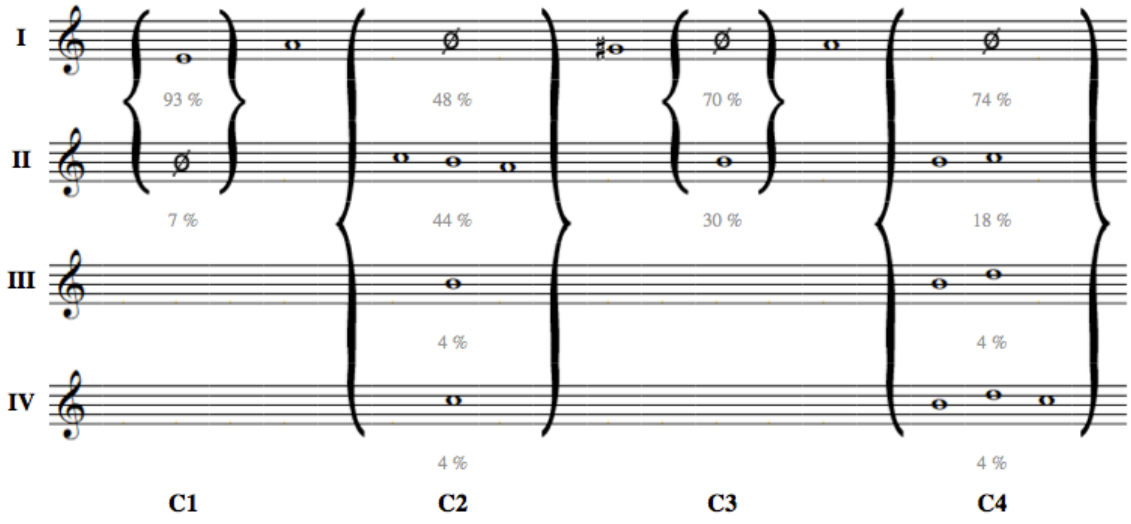
Paradigmas Tipo I (VEC1)

Esta comparativa comprende los 340 segmentos de cinco peteneras jarochas del corpus: VE01, VE02, VE03, VE04 y VE05. Con el proceso de reducción de segmentos, permanecieron 116 segmentos diferentes que fueron organizados en cuatro grupos según su estructura armónica subyacente.

PVEC101

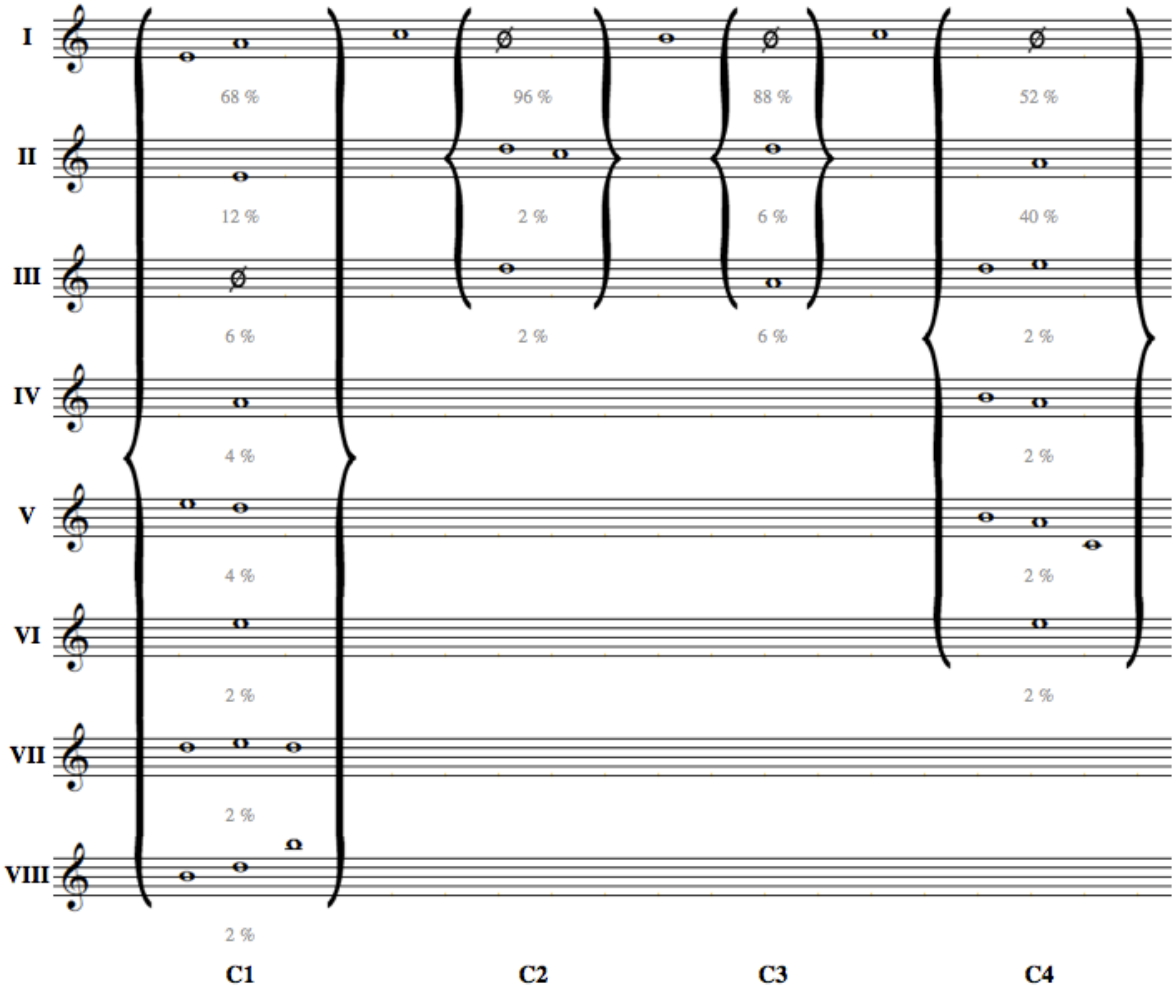
Este paradigma corresponde a los segmentos con estructura armónica del grupo 1. Contiene un total de 143 segmentos, de los cuales 34 son diferentes. Fue dividido en seis subparadigmas.

PVEC101a. Representa a 27 segmentos de esta sección, ocho de los cuales son diferentes. Tiene cuatro clases de equivalencia con hasta cuatro elementos susceptibles de sustitución. Contiene tres notas fijas: *la, sol#, la*. El *ICS* es de 42%. La secuencia más representativa es: ***mi-la-sol#-la***.

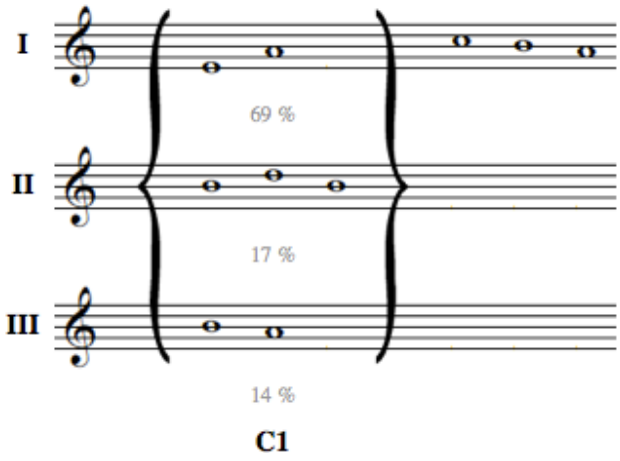


PVEC101b. Resume a 50 segmentos, quince de los cuales son diferentes, por lo que es el más representativo de esta sección. Tiene cuatro clases de equivalencia. Las notas fijas son**: *do, si, do***. El *ICS* es de 56%. La secuencia más representativa es:

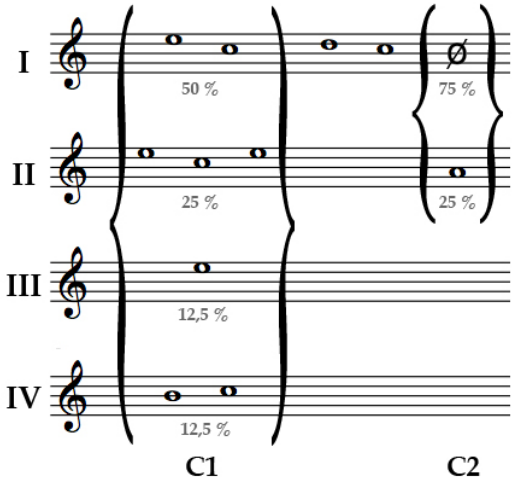
mi-la-do-si-do. Nótese que entre este subparadigma y el anterior la secuencia de notas es semejante, pues se encuentran a una tercera de distancia.



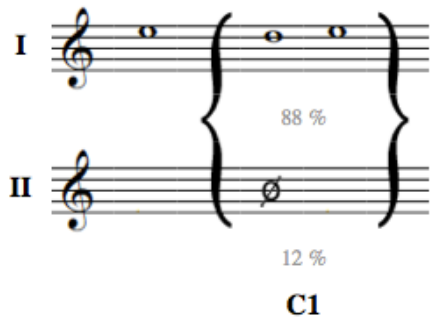
PVEC101c. Este subparadigma corresponde a 29 segmentos, tres de los cuales son diferentes, que presentan una clase de equivalencia, y tiene tres notas fijas: ***do-si-la***. El *ICS* es de 53%. La secuencia más representativa es: ***mi-la-do-si-la.***



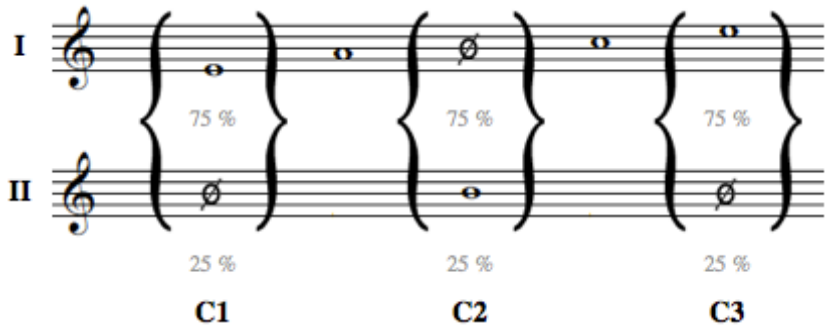
PVEC101d. Representando a ocho segmentos, cuatro de ellos diferentes, este subparadigma tiene dos clases de equivalencia, una con cuatro elementos sustituibles y la otra con dos. Las notas fijas son: *re-do*. El *ICS* es de 44%. La secuencia más representativa es: ***mi-do-re-do***.



PVEC101e. Este subparadigma tiene una clase de equivalencia con dos elementos sustituibles y la nota ***mi***, fija. La secuencia más representativa es: ***mi-re-mi***. Representa a 25 segmentos, dos de los cuales son diferentes. El *ICS* es de 67%.
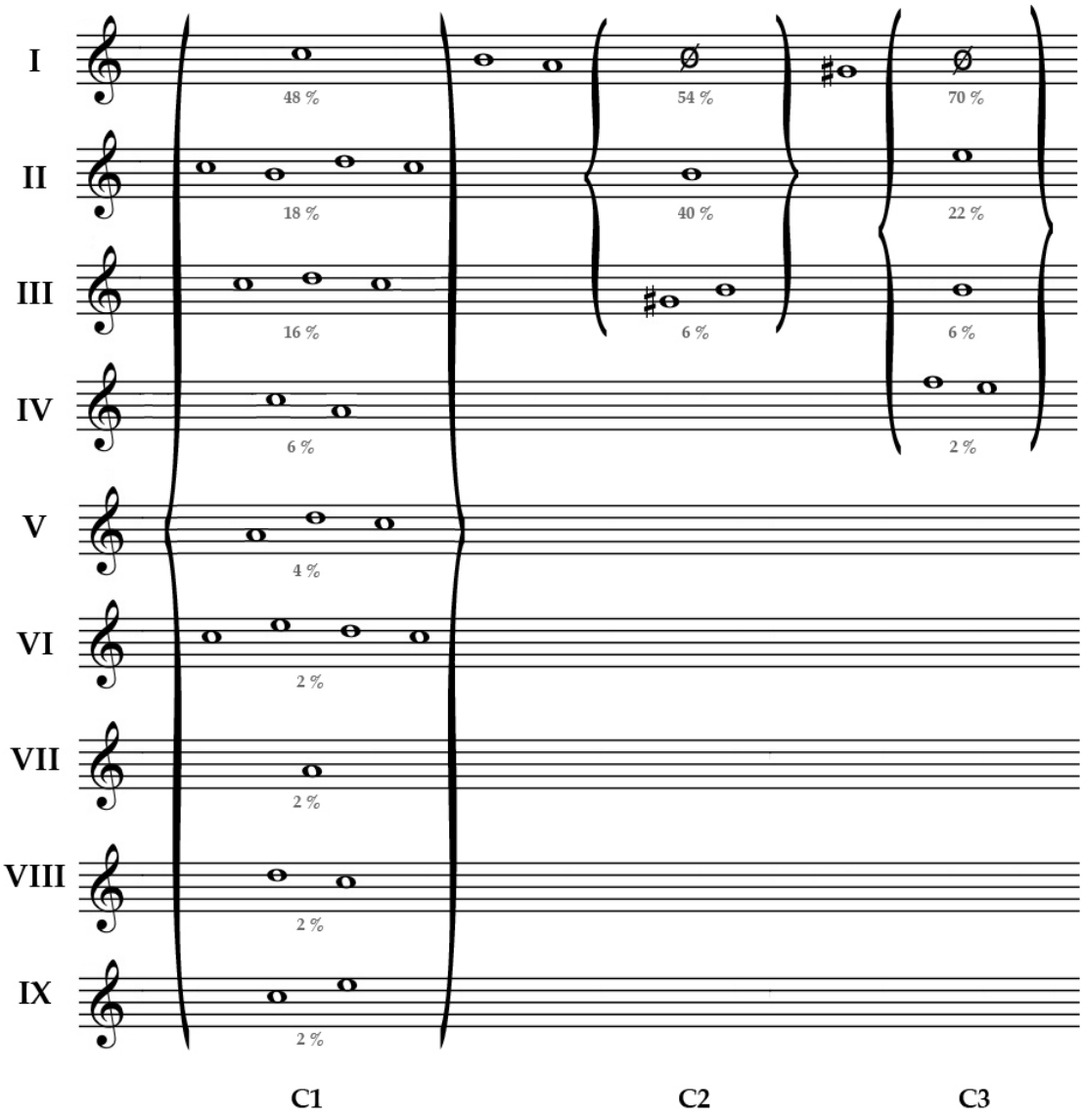


PVEC101f. Representa a cuatro segmentos, dos de ellos diferentes. Tiene tres clases de equivalencia y dos notas fijas: *la, do.* El *ICS* es de 33%. La secuencia más representativa es: ***mi-la-do-mi.***
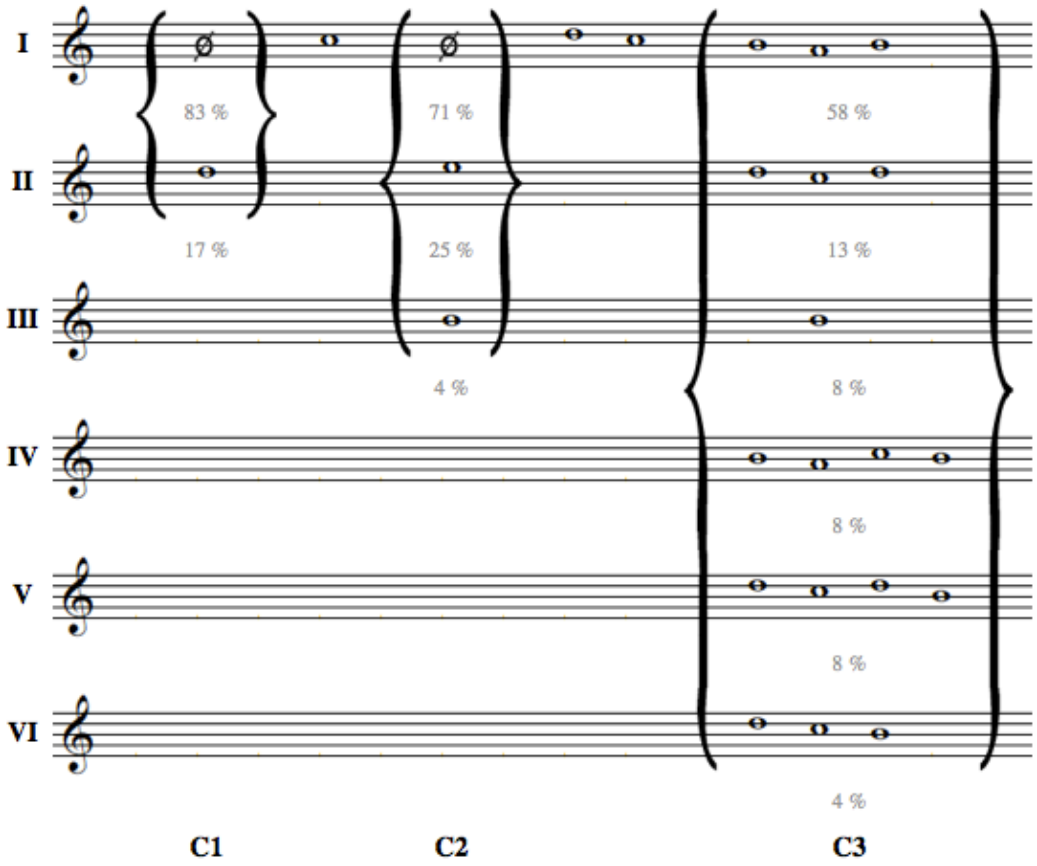


PVEC102

Este paradigma representa a los segmentos con estructura armónica del grupo 2. Son un total de 143 segmentos, de los cuales 45 son diferentes. Fue dividido en siete subparadigmas.
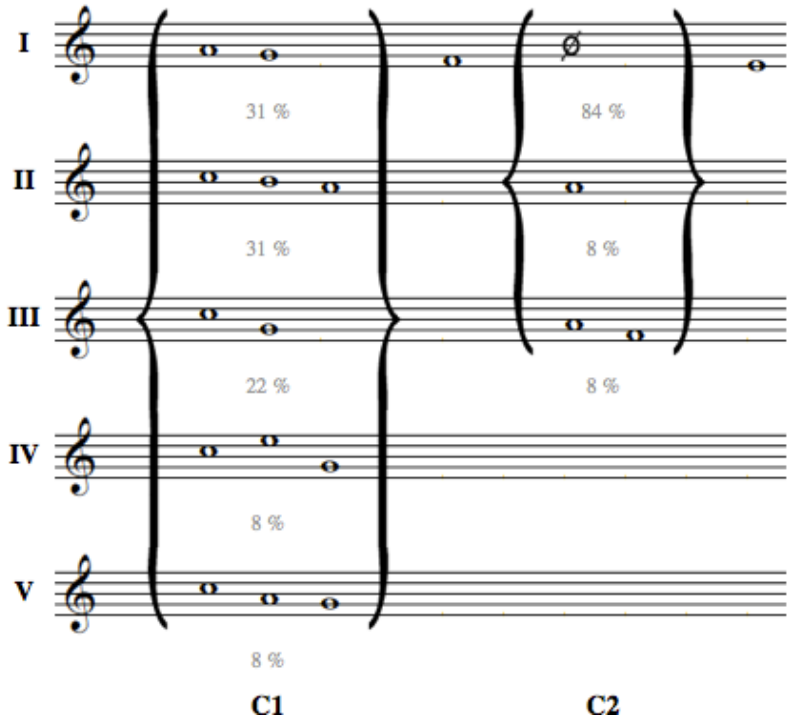
PVEC102a. Representa a 50 segmentos de esta sección, de los cuales 16 son diferentes. Tiene tres clases de equivalencia, la primera de éstas con nueve elementos de sustitución, la segunda de tres y la última de cuatro. Tiene tres notas fijas: *si-la, sol#*. El *ICS* es de 50%. La secuencia más representativa es**: *do-si-la-sol#*.** La nota *do*, que está en la primera clase de equivalencia puede considerarse como una nota estructural pues está presente en un 98% de los segmentos, en realidad en sólo un segmento no lo presenta.



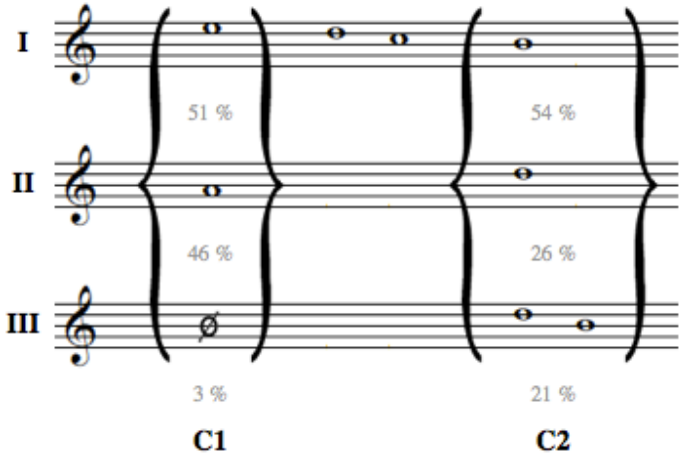
PVEC102b. Este subparadigma tiene tres clases de equivalencia; las notas fijas son: *do, re-do.* El *ICS* es de 50%. La secuencia más representativa es: ***do-re-do-si-la-si***. Representa a 24 segmentos, de los cuales 11 son diferentes.



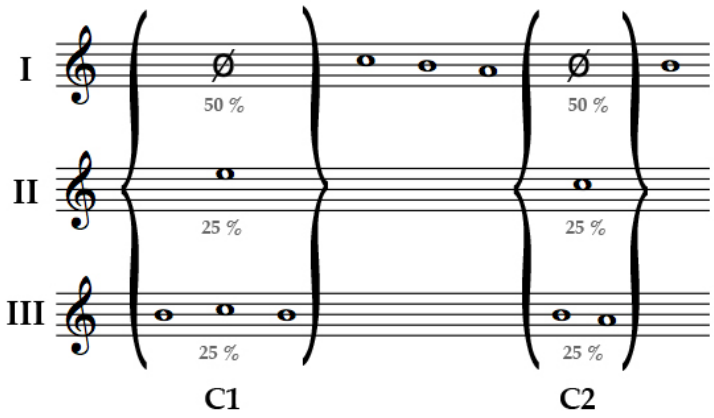
PVEC102c. Este subparadigma representa a 23 segmentos, de los cuales ocho son diferentes. Tiene dos clases de equivalencia y *fa, mi,* como notas fijas. El *ICS* es de 33%. Una de las secuencia más representativas es: ***la-sol-fa-mi***.



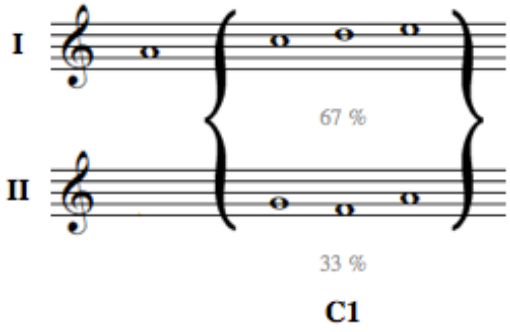
PVEC102d. Representa a 39 segmentos, de los cuales cinco son distintos. Tiene dos clases de equivalencia y dos notas fijas: *re-do*. El *ICS* es de 33%. La secuencia más frecuente es: ***mi-re-do-si***.
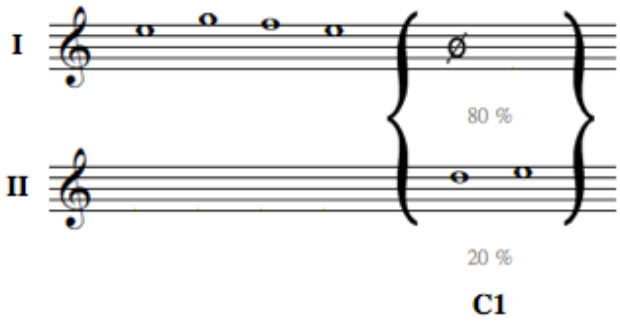


PVEC102e. Este subparadigma representa a cuatro segmentos diferentes. Tiene dos clases de equivalencia con tres elementos de sustitución cada una. Las notas fijas son: ***do-si-la, si*** y el *ICS* es de 83%. La secuencia más frecuente es justo la de las notas fijas.



PVEC102f. Este subparadigma representa a tres segmentos, dos de ellos diferentes. Tiene una clase de equivalencia con dos elementos de sustitución y comienza con la nota fija: *la.* El *ICS* es de 17%. La secuencia más representativa es: ***la-do-re-mi.***



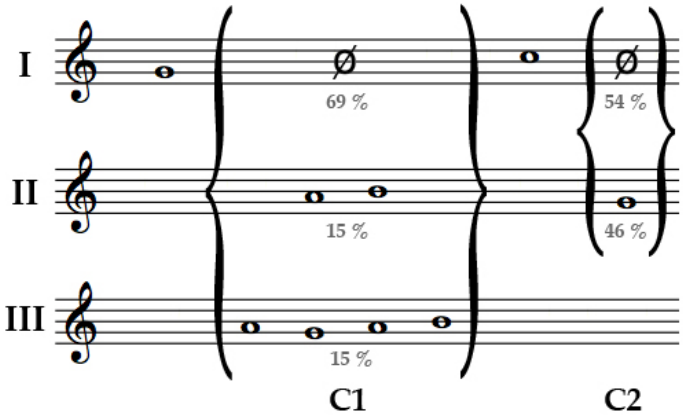
PVEC102g. Este subparadigma representa a dos segmentos diferentes. Tiene una clase de equivalencia con dos elementos de sustitución y tres notas fijas: ***mi-sol-fa-mi,*** siendo ésta la secuencia más representativa. El *ICS* es de 92%.



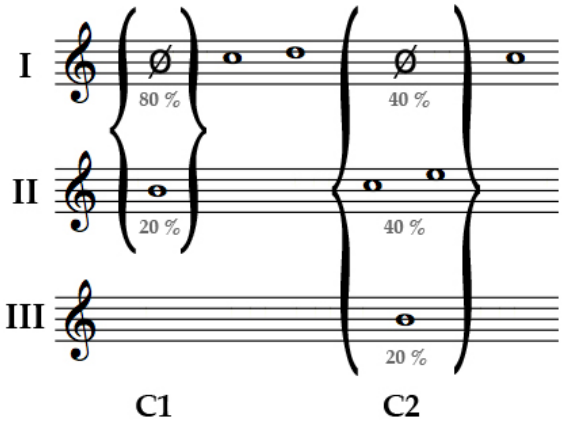
PVEC103

Este paradigma corresponde a los segmentos con estructura armónica del grupo 3. Contiene a los 27 segmentos, de los cuales 16 son diferentes, que corresponden a los versos *C*, *G* y *Z3*. Fue dividido en cinco subparadigmas.

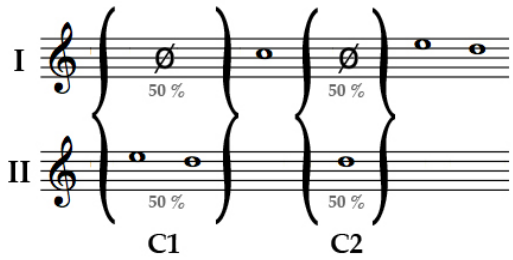
PVEC103a. El primer subparadigma resume 13 segmentos, de los cuales cuatro son diferentes; tiene dos clases de equivalencia y dos notas fijas: ***sol, do*** y constituye la secuencia más representativa. El *ICS* es de 67%.



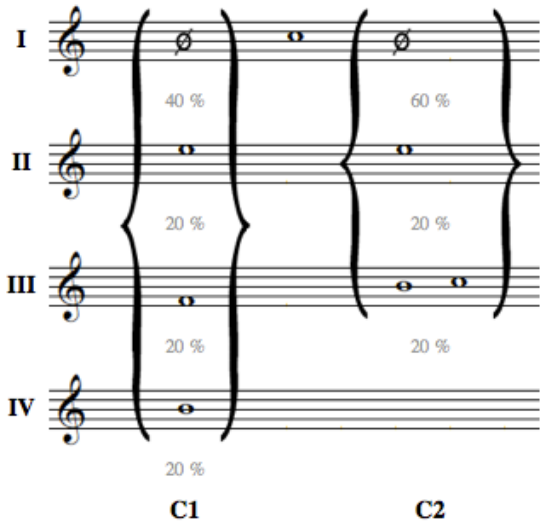
PVEC103b. Representa a cinco segmentos, cuatro de ellos son diferentes; tiene dos clases de equivalencia y tres notas fijas: ***do-re, do***, siendo ésta la secuencia más representativa de este subparadigma. El *ICS* es de 78%.



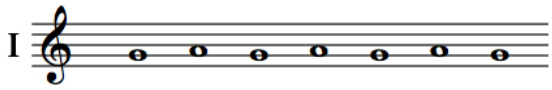
PVEC103c. Tiene dos clases de equivalencia y tres notas fijas: ***do, mi-re***. Representa a dos segmentos diferentes. El *ICS* es de 58%.



PVEC103d. Este subparadigma tiene dos clases de equivalencia y la nota ***do*** como nota fija. Representa a cinco segmentos diferentes; el *ICS* es de 33%.



PVEC103e. Representa a un segmento repetido dos veces de forma idéntica y por lo mismo no contiene clases de equivalencia[213].

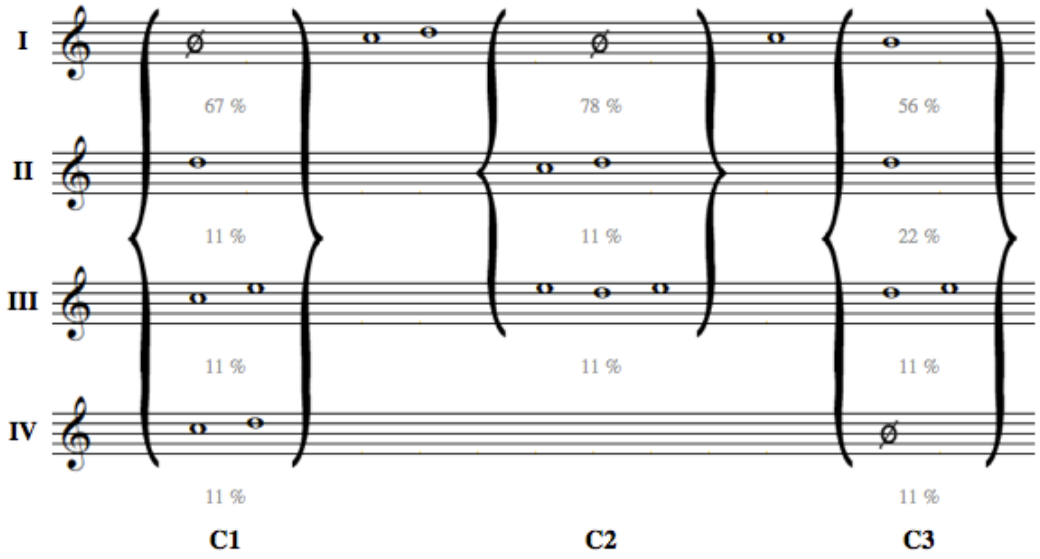


[213] Vease anexos, pieza VE02, compases 121-123 y 138-140.

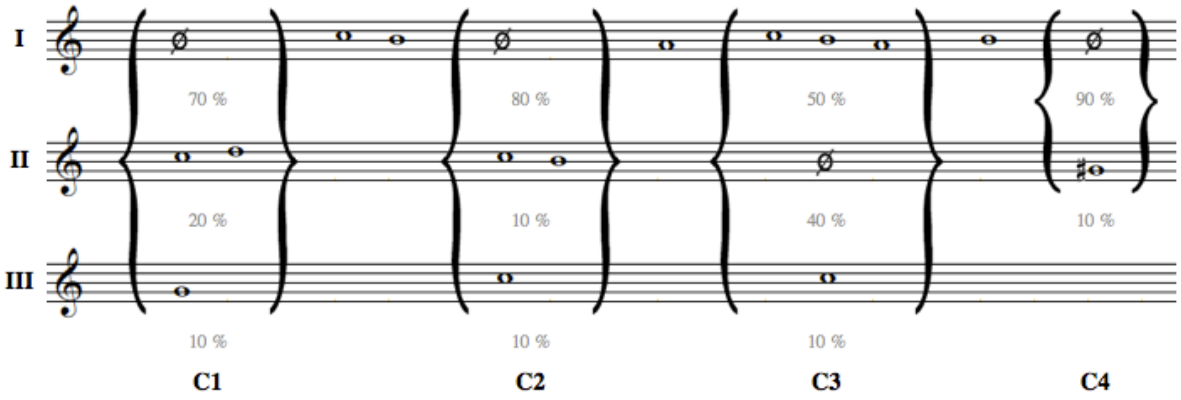
PVEC104

Este paradigma resume a 27 segmentos, 19 de éstos diferentes, con estructura armónica del grupo 4. Corresponde a los versos *D, H, P, Z1, ZP y Z4*. Fue dividido en cinco subparadigmas.

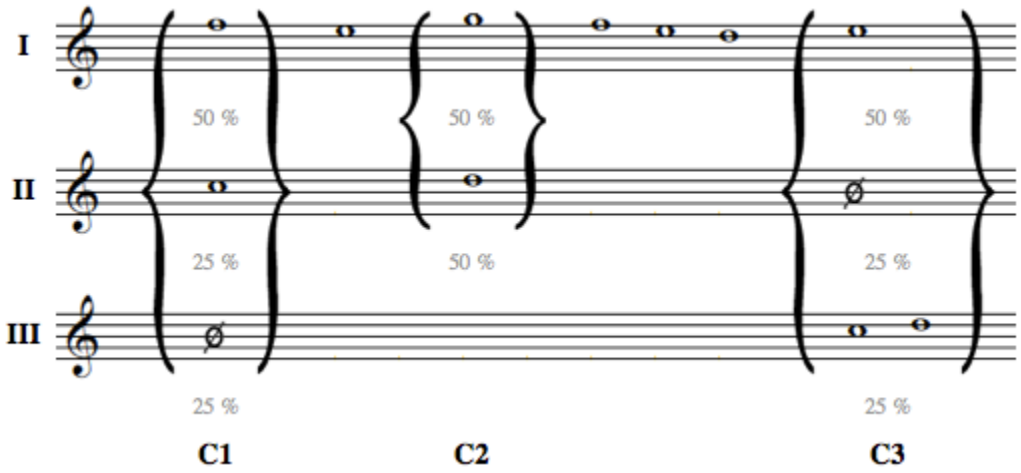
PVEC104a. El primero de éstos resume a nueve segmentos, siete de los cuales son distintos; tiene tres clases de equivalencia. Las notas fijas son: *do-re, do*. El *ICS* es de 50%. La secuencia más representativa es: ***do-re-do-si.***



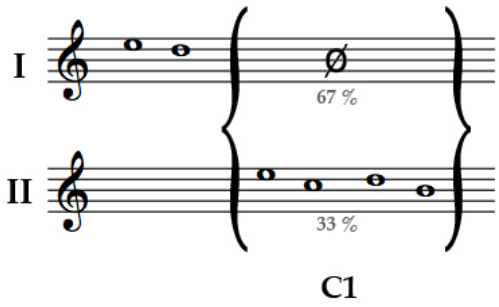
PVEC104b. Este subparadigma representa 10 segmentos, seis de los cuales son distintos; tiene cuatro clases de equivalencia y *do-si, la, si* como notas fijas. El *ICS* es de 67%. La secuencia más representativa es: ***do-si-la-do-si-la-si***.



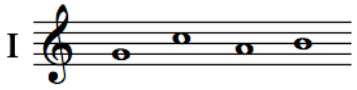
PVEC104c. Este subparadigma representa a cuatro segmentos, tres de éstos diferentes; tiene tres clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *mi, fa-mi-re*. El *ICS* es de 50%. Una de las secuencia más representativa es: ***fa-mi-sol-fa-mi-re-mi***.



PVEC104d. Este subparadigma representa 3 segmentos, dos de los cuales son diferentes; tiene una clase de equivalencia y una nota fija inicial: ***mi-re***. El *ICS* es de 83%.



PVEC104e. Representa a un segmentos que se interpreta una sola vez, por lo que puede considerarse como un excepción[214].



[214] Vease anexos, pieza VE02, compases 123-125.

El *ICG* de esta comparativa es de 50.85%.

Podemos observar que las peteneras jarochas actuales (tipo I), son peteneras que contienen mucha variabilidad, tanto en el plano melódico como en el lírico. Sin embargo, se pudieron localizar elementos estructurales compartidos en todas las versiones presentando un nivel considerable de similitud, siendo el *ICG* la medida que nos muestra contundentemente este hecho. Por otro lado, es en el nivel armónico donde se pudo encontrar una gran estabilidad, pues apenas presentó variables, siendo, por tanto, el nivel que sostiene a los otros (al melódico y lírico). Es decir, que a pesar de las muchas posibilidades de improvisación de melodías, éstas siguen forzosamente un patrón melódico contenido en una secuencia armónica determinada.

Por otro lado, es importante mencionar que en este tipo de peteneras no es muy frecuente un verso puente explícito, a diferencia de otros tipos de peteneras como las peteneras huastecas. Es decir, que en la lírica no siempre aparece una expresión vocativa climática (*Niña de mi corazón*, etc.), sin embargo, aunque se entone un verso X en vez del verso puente, el entorno armónico de esta sección sigue cumpliendo la función de ese lugar específico: cambia al relativo mayor. Esto pone de manifiesto que la función de este verso puente se sigue cumpliendo aunque no se haga explícito en la lírica. Más adelante se verá con detalle el comportamiento lírico .

Paradigmas Tipo II (VEC2)

Esta comparativa engloba a las peteneras VE06, VE07 y VE08 y la HI12. Este tipo II corresponde a un estilo antiguo de peteneras jarochas, hoy prácticamente en desuso. Esta afirmación se sostiene por varios motivos:

a) La similitud melódica de las tres piezas jarochas con la petenera histórica de Veracruz (HI12).

b) Las obras VE07 y VE08 son las grabaciones más antiguas analizadas en el corpus de peteneras jarochas.

c) La VE06 está basada, según información directa del músico, en una petenera recogida a un anciano en los años setenta.

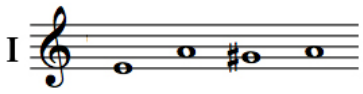
Por tanto, esta comparativa muestra el comportamiento melódico de las peteneras jarochas del inicio del siglo XX y nos ayudó a comprender el proceso de cambio musical de la petenera jarocha durante el siglo.

Este tipo II contiene 143 segmentos de los cuales 42 son diferentes. A continuación se muestran los paradigmas resultantes.

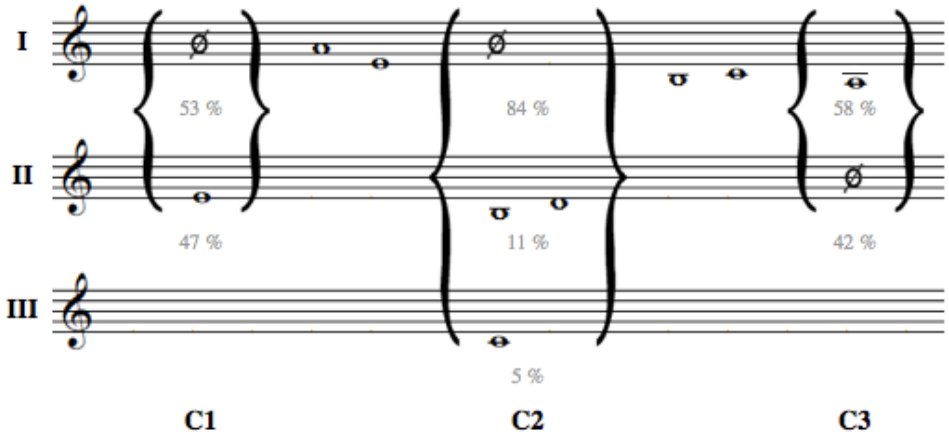
PVEC201

Este paradigma corresponde a los 51 segmentos con estructura armónica del grupo 1. Fue dividido en tres subparadigmas.

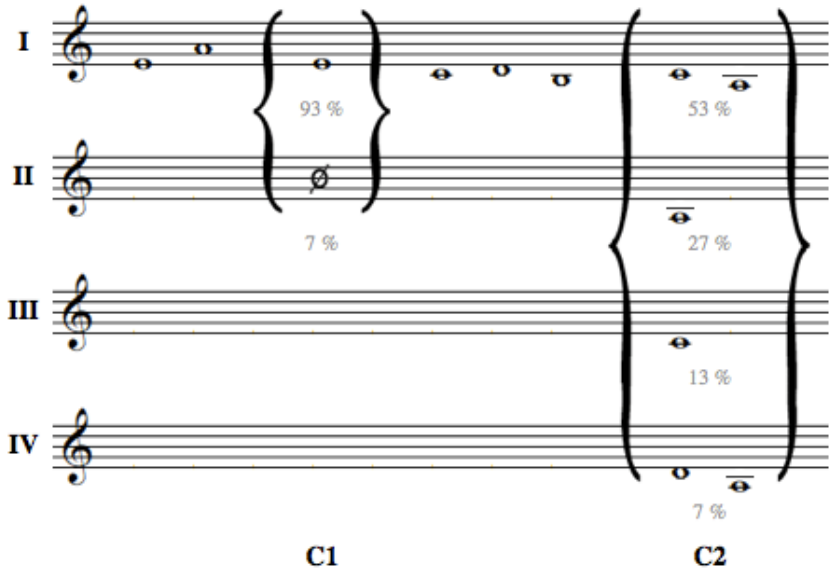
PVEC201a. No contiene clases de equivalencia, corresponde a un segmento que se repite 16 veces. La secuencia es: ***mi-la-sol#-la***.



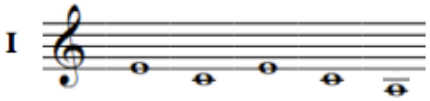
PVEC201b. Tiene tres clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *la-mi, si, do*. Representa a 19 segmentos, seis de los cuales son diferentes y es el más representativo de esta sección. La secuencia principal de este paradigma es: ***la-mi-la-si-do-la.*** El *ICS* es de 75%.



PVEC201c. Contiene 15 segmentos, cinco de los cuales son diferentes. Tiene cinco notas fijas: *mi-la, do-re-si* y dos clases de equivalencia y el *ICS* es de 62%. La secuencia más representativa es: ***mi-la-mi-do-se-si-do-la***.



PVEC201d. Corresponde a un segmento que se interpreta una sola vez, por lo que puede considerarse como una excepción[215].
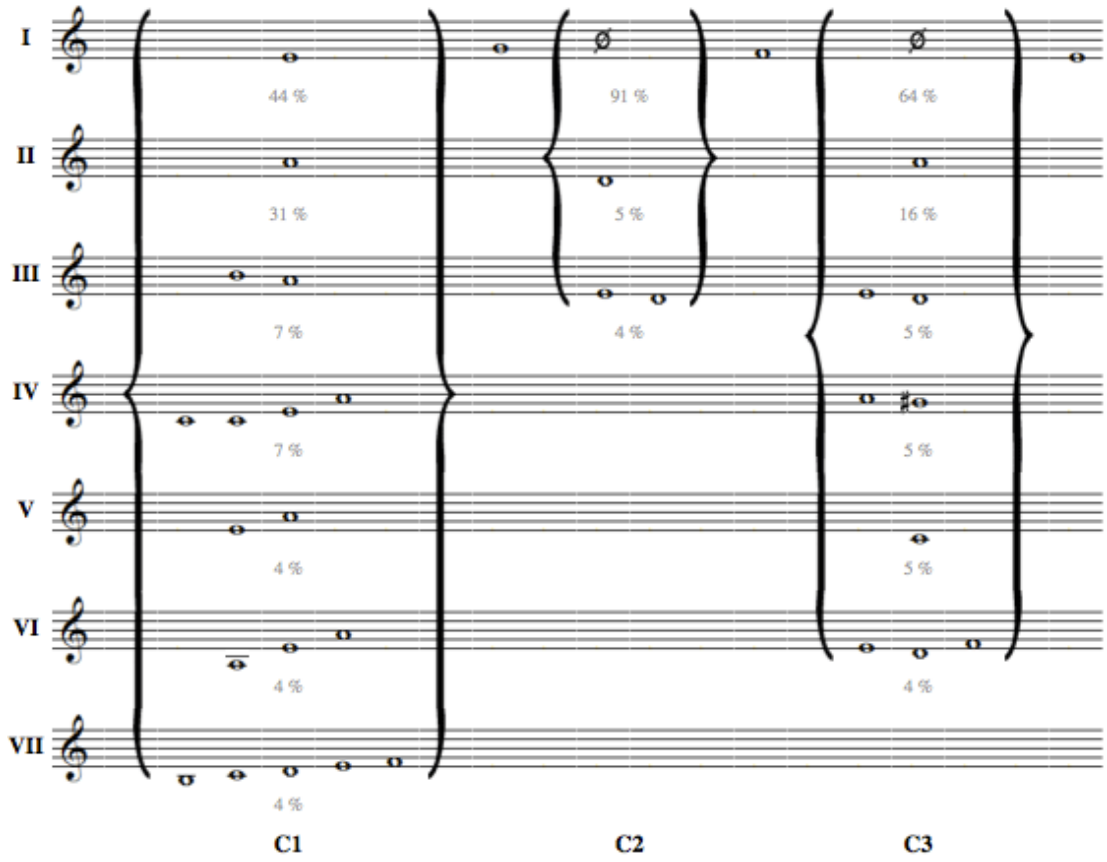


PVEC202

Representa a 56 segmentos con estructura armónica de grupo 2, versos *B, D* y *Z2*. Fue divido en dos subparadigmas.

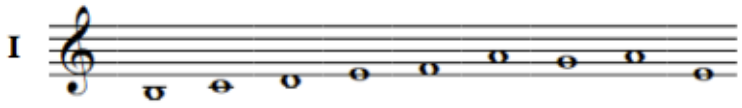
PVEC202a. Representa a 55 segmentos, de los cuales 15 son diferentes, por lo que es el más representativo de esta sección. Contiene tres clases de equivalencia

[215] Vease anexos, pieza VE08, compases 17-18.

y tres notas fijas: *sol, fa y mi*. El *ICS* es de 50%. La secuencia principal de este subparadigma es: **mi-*sol-fa-mi***.
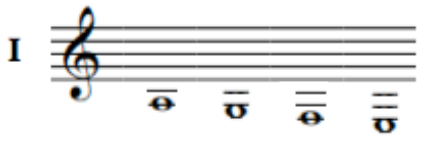


PVEC202b. Constituye en un segmento que se interpreta una vez. No contiene clases de equivalencia[216].



PVEC202c. Constituye en un segmento que se interpreta una vez. No contiene clases de equivalencia. Es una secuencia que aparece en casi todas las

[216] Vease anexos, pieza VE08, compases 14-16.
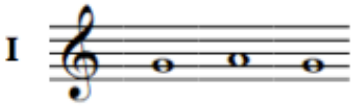
otras versiones, pero debido a que se encuentra en otro registro de octava, se decidió poner aparte[217].



PVEC203

Este paradigma representa 19 segmentos con estructura armónica del grupo 3, versos *C, Z1* y *Z3*. Fue divido en cuatro subparadigmas.

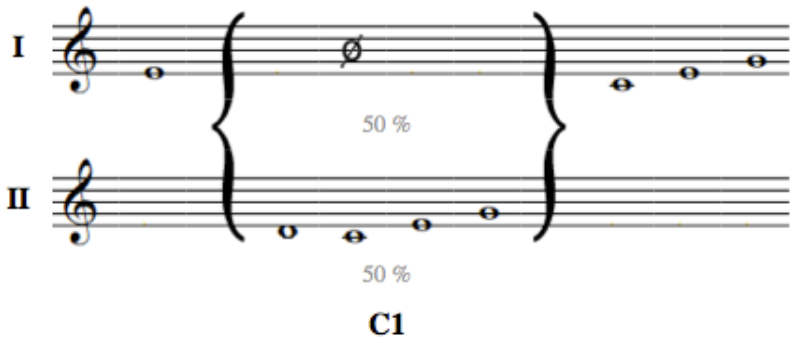
PVEC203a. Sin clases de equivalencia, representa a un segmento que se repite seis veces[218].



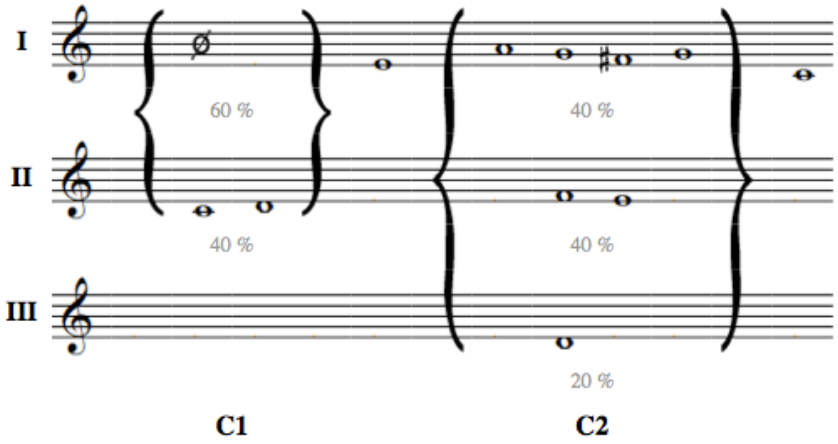
PVEC203b. Tiene una clase de equivalencia con dos elementos sustituibles y cuatro notas fijas, una al inicio: ***mi***, y ***do-mi-sol*** al final, conformando éstas una de las secuencias más representativas de la sección. Corresponde a dos segmentos que se repiten tres veces cada uno. El *ICS* es de 92%.

[217] Vease anexos, pieza VE08, compases 56-58.

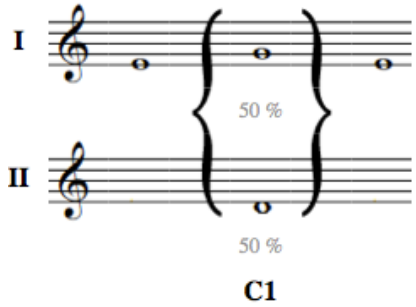
[218] Únicamente aparece en la pieza VE06.



PVEC203c. Este subparadigma tiene dos clases de equivalencia de dos y tres elementos de sustitución respectivamente y dos notas fijas: *mi* y *do*. Representa a tres segmentos que se repiten en total cinco veces. El *ICS* es de 44%. La secuencia más representativa es: ***mi-la-sol-fa#-sol-do***.



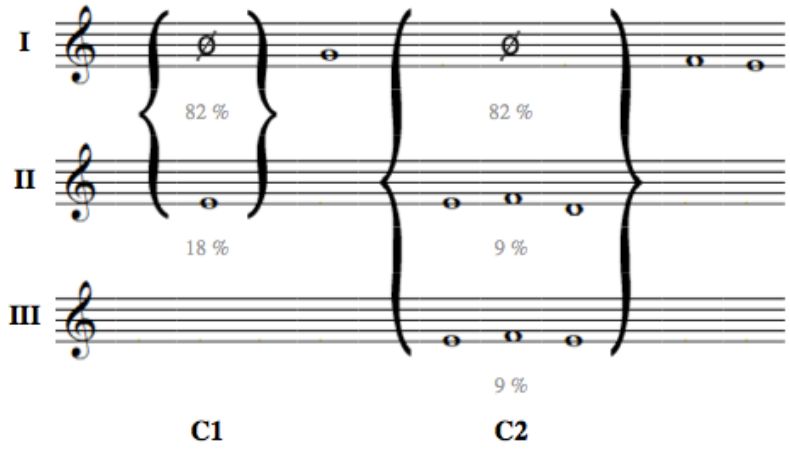
PVEC203d. Contiene una clase de equivalencia con dos elementos de sustitución que tienen la misma posibilidad de ser interpretados, y dos notas fijas: ***mi, mi***. Corresponde a dos segmentos. El *ICS* es de 56%.



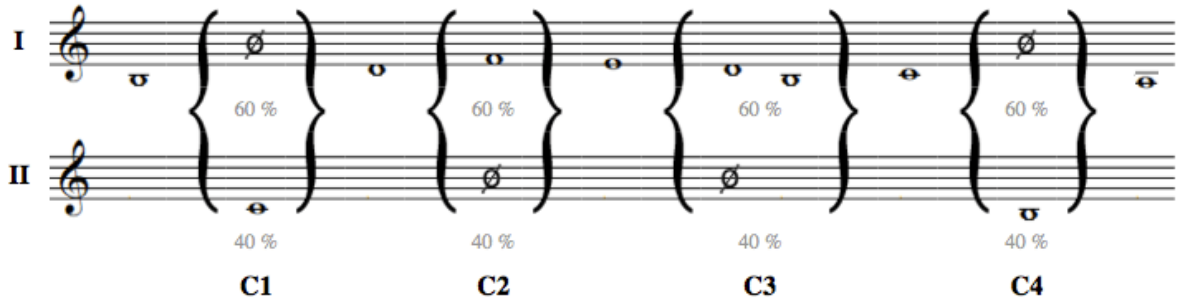
PVEC204

Este paradigma representa 15 segmentos con estructura armónica del grupo 4, versos *P*, *ZP* y *Z4*. Fue dividido en dos subparadigmas.

PVEC204a. Tiene dos clases de equivalencia de dos y tres elementos sustituibles respectivamente, y tres notas fijas, las cuales constituyen la secuencia representativa: ***sol-fa-mi.***, constituyendo éstas una de las secuencias más representativas. Representa a 11 segmentos, de los cuales tres son diferentes. El *ICS* es de 78%.



PVEC204b. Tiene cuatro clases de equivalencia con dos elementos de sustitución cada una. Tiene cinco notas fijas: *si, re, mi, do, la.* La secuencia representativa sería: ***si-re-fa-mi-re-si-do-la***. Representa a dos segmentos que se repiten cinco veces. El *ICS* es 52%.



El *ICG* es de 67.16%.

Resulta muy interesante observar cómo una transcripción hecha por un viajero (Wagner) en 1917 (HI12), pueda ser contextualizada musicalmente con otras versiones de peteneras jarochas más recientes como la de José Ángel Gutiérrez (VE06) o la de Nicolás Sosa (VE08). Esta comparación permite darle validez a la transcripción de Wagner, en el sentido de que se confirma musicalmente que es una petenera jarocha, pues se pudo enlazar con grabaciones recientes de peteneras, que a su vez, dan evidencia y testimonio de un estilo antiguo. El propio José Ángel Gutiérrez nos dio el testimonio que esta petenera la aprendió de un anciano en la década de 1970. En ese momento, formulamos la hipótesis de que dicho anciano le transmitió una petenera que debió aprender en su juventud (primera mitad del siglo XX). Con los resultados del análisis comparativo pudimos constatar que esta petenera se asemeja mucho a las versiones más antiguas (Wagner y Nicolás Sosa), por lo que la hipótesis se corroboró. Este caso es un buen ejemplo de lo que este tipo de análisis puede aportar, al establecerse una correspondencia entre la información contextual y el análisis musical de las piezas.

La grabación de Arturo Warman (VE07) es una muestra de una petenera que va modificándose melódicamente, pues tiene similitudes a las peteneras jarochas antiguas, como lo pudimos observar, pero también presenta algunos segmentos que se van alejando hacia otras formas más actuales, vistas en el Tipo I (VEC1). De hecho esta pieza contiene la misma copla que aparece en la transcripción de Wagner y que no aparece en ninguna otra petenera jarocha del corpus analizado. Con este dato se hace posible hacer una traza del comportamiento de las peteneras jarochas de principios del siglo XX y cómo fueron diversificando y modificándose a las modalidades actuales sin perder su estructura.

Por tanto, podemos concluir que las peteneras del Tipo II (VEC2) corresponden a una variante antigua de petenera jarocha, actualmente en desuso.

5.5.3. Análisis literario

En el siguiente esquema están contenidas las secuencias de los versos de las peteneras jarochas. Cada secuencia se lee de izquierda a derecha de forma horizontal, el nivel vertical es para mostrar las variantes posibles que se da en cierto lugar de la secuencia. Cuando hay elementos compartidos, éstos se muestran de forma que abarquen verticalmente las secuencias a las que corresponden, en cuadros más anchos. Por ejemplo, se observa que el inicio de las peteneras jarochas analizadas puede ser de dos maneras: los versos ABBA que abarcan la mitad de las secuencias del corpus y, la otra opción es ABAB, que se puede muestra en la segunda mitad del esquema. Cuando en alguna secuencia le sigue un cuadro en blanco es que se pasa directamente a la siguiente sección. El porcentaje que aparece detrás de cada variante corresponde al número de veces que aparece sobre el total del corpus.

ABBA	ABBA	CDAB	CDAB	Z1 Z2 Z1 Z2 Z3 Z4 Z1 Z2	4%
		CDDC	CDDC		4%
		CDDE	CDDE		4%
		CDEF	CDEF		13%
		CDDE	DFFD GHHI		4%
				Z1 Z2 Z1 Z2 Z3 Z4 Z5 Z6	4%
		CPCD	EF	Z1 Z2 Z1 Z2 Z3 Z1 Z3 Z4	4%
ABAB	ABBA	CDAB	CDDC	Z1 Z2 Z1 Z2 Z3 Z4 Z1 Z1	4%
		CPCD		Z1 Z2 Z1 Z2 Z3 ZP Z3 Z4 Z1 Z2	13%
				Z1 Z2 Z1 Z2 Z3 Z4 Z5 Z6	9%
			AB		4%
			DEDE	Z1 ZP Z1 Z2	4%
			EF	Z1 Z2 Z1 Z2 Z3 Z1 Z3 Z4 Z1 Z2	13%
		CDAB		Z1 Z2 Z1 Z2 Z3 Z4 Z1 Z2 Z1 Z2	9%
				Z1 Z2 Z1 Z2 Z3 Z4 Z5 Z6	4%

Podemos observar que hay mucha diversidad en la forma de interpretar una estrofa, ésta puede ser de 4, 5, 6, o hasta 9 versos, posibilitando una gran riqueza de improvisación de éstos. Por otro lado, como ya se mencionó anteriormente, se puede ver que no siempre aparece un verso puente, en este gráfico se observa con mayor claridad. Lo que también resulta evidente es que en las peteneras jarochas predomina la presencia de un estribillo (Z1, Z2, etc.) donde siempre se comenzará

con alguna expresión vocativa, como: *¡Soledad, mi Soledad!*, *¡Ay Soledad Soledad! ¡Ay solita y Soledad!*, etc.

5.5.4. Análisis de la lírica de las peteneras jarochas

Análisis por estrofa

En el corpus se encontraron un total de 27 estrofas en este tipo de peteneras. La más frecuente, en un número elevado, es la que tiene el *íncipit: Quien te puso Petenera*, seguida por la que tiene el *íncipit: La petenera señores, nadie la sabe cantar*. Ambas estrofas son, por mucho, las más representativas de esta variante.

Coplas	
Quien te puso Petenera	7
La Petenera señores, nadie la sabe cantar	4
Corté la flor de la caña	2
Dame de tu pecho/palo un ramo	2
Al pasar por el panteón	1
Cuando el marinero mira	1
Yo soy la Petenera	1
Con el agua que corría	1
En la mar hay un lugar	1
La Petenera nació	1
La Petenera se ha muerto	1
La Petenera señores, es una mala mujer	1
La Petenera señores, es una mujer decente	1
Por celos la Petenera	1

Análisis por estribillo

A pesar de la diferencia aparente de estribillos, se puede observar una tendencia marcada en su comportamiento. Este tipo de peteneras presentó 20 estribillos, todos comienzan con algunas de las siguientes expresiones vocativas: *¡Ay solita y Soledad!*, *¡Soledad y Soledad!*, *¡Soledad mi Soledad!*, *¡ Ay Soledad soledad!*. Por esta razón, para poder diferenciar con mayor claridad los estribillos, se decidió tomar en cuenta el verso que va después de esta expresión vocativa. Así, el más

representativo es el verso*: Soledad que yo quisiera, que usted se volviera anona*, seguido por una diferencia amplia el*: Soledad llévame a ver*.

Estribillo	
Soledad que yo quisiera, que usted se volviera anona	7
Soledad llévame a ver	3
Soledad del trobador	1
Soledad dijo un cantor	1
Soledad en la enramada	1
Soledad llévame al rio	1
Soledad qué bien me valgo	1
Soledad que yo bien digo	1
Soledad que yo más digo	1
Soledad que yo quisiera que se formara un columpio	1
Soledad que yo quisiera que usted se volviera hamaca	1
soledad que yo quisiera que viviera la difunta	1

Análisis por verso puente

La variante jarocha es la que más variación tiene en los versos puente, presentando cuatro versos vocativos diferentes, y por otro lado, como ya se dijo, es la variante en la que aparecen con menor frecuencia los versos puentes. No hay alguno que pueda decirse que predomina, como lo vemos en la tabla, hay un gran equilibrio de frecuencia de este tipo de versos.

Versos	
Ay solita y soledad	3
Ay solita ya lo ves	3
Niña de mi corazón	3
Ay soledad soledad	2

5.6. Peteneras Istmeñas

A continuación se presentarán los resultados del análisis comparativo de las peteneras de este grupo.

5.6.1. Análisis Armónico

Aquí se muestran los paradigmas del análisis armónico comparativo de las peteneras istmeñas. Se identifican cinco estructuras armónicas en cuatro estructuras diferentes en los segmentos de las peteneras istmeñas

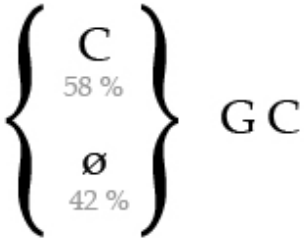
Grupo 1.

a E a
100 %

Grupo 2. La forma más frecuente de interpretarse este verso es con la secuencia armónica: ***la-Sol-Fa-Mi***

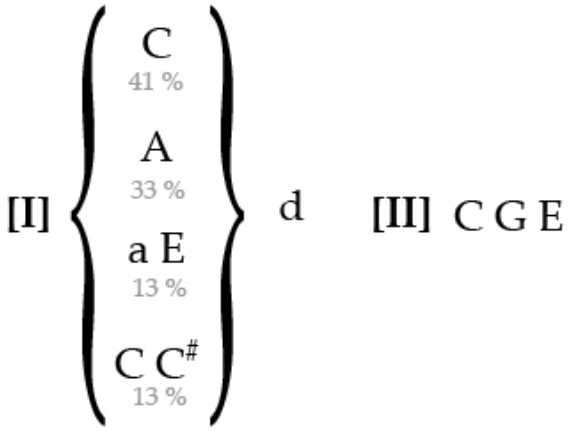


Grupo 3. La sección que corresponde a la modulación al relativo mayor es ***Do-Sol-Do.***



Grupo 4. En este grupo aparecen dos estructuras armónicas, una que se puede decir que es la representativa: ***Do-re*** y otra, ***Do-Sol-Mi*** que corresponde a

una pieza en particular (IS06) que tiene versos *P, D y Z2* que tienen una secuencia armónica diferente a las del resto de los versos *P* del grupo y por esta razón fue separada.



5.6.2. Análisis melódico

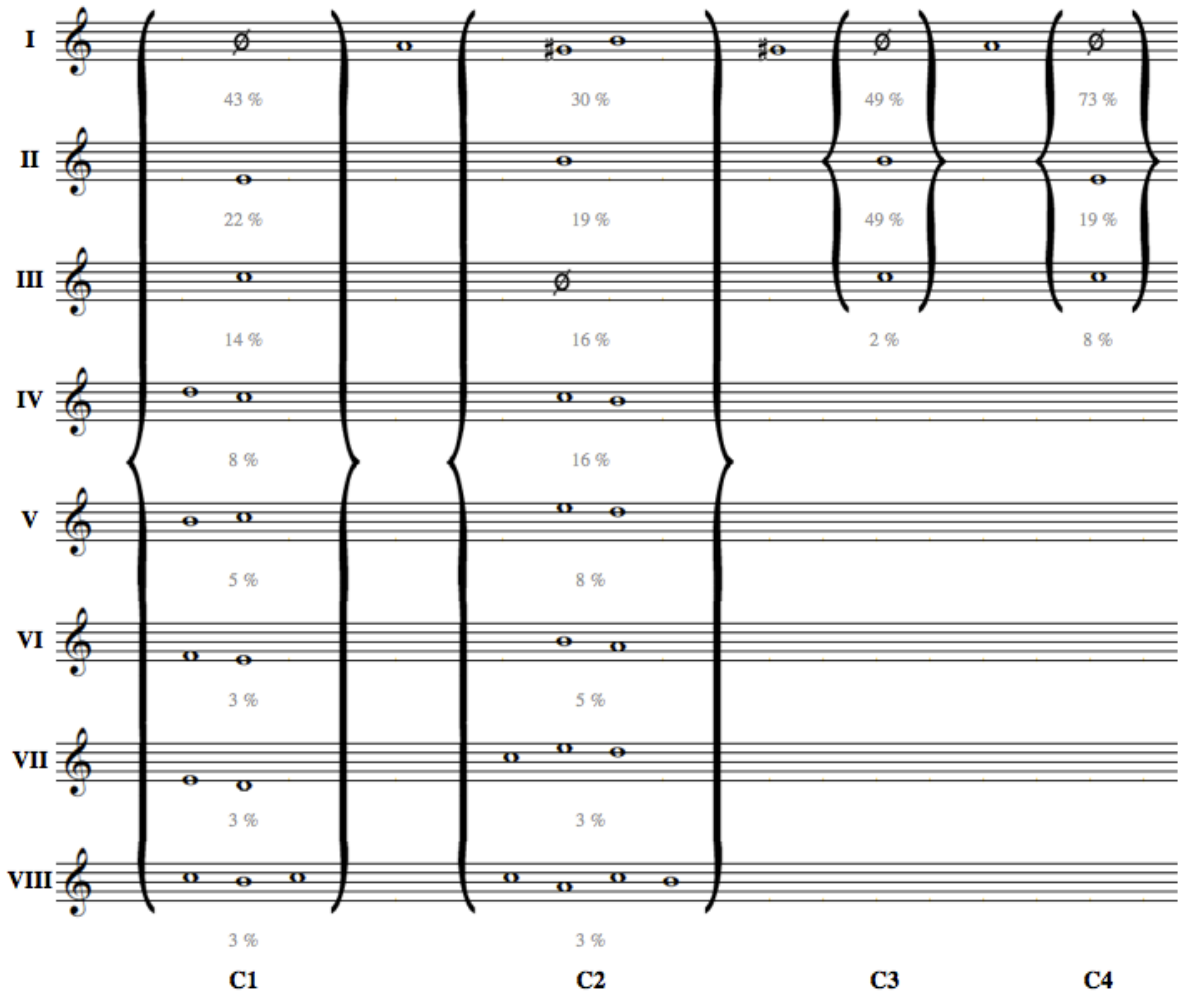
Esta conformado por 197 segmentos de los cuales 81 son distintos. Se organizan en 4 paradigmas atendiendo a criterios de estructura armónica.

Paradigmas

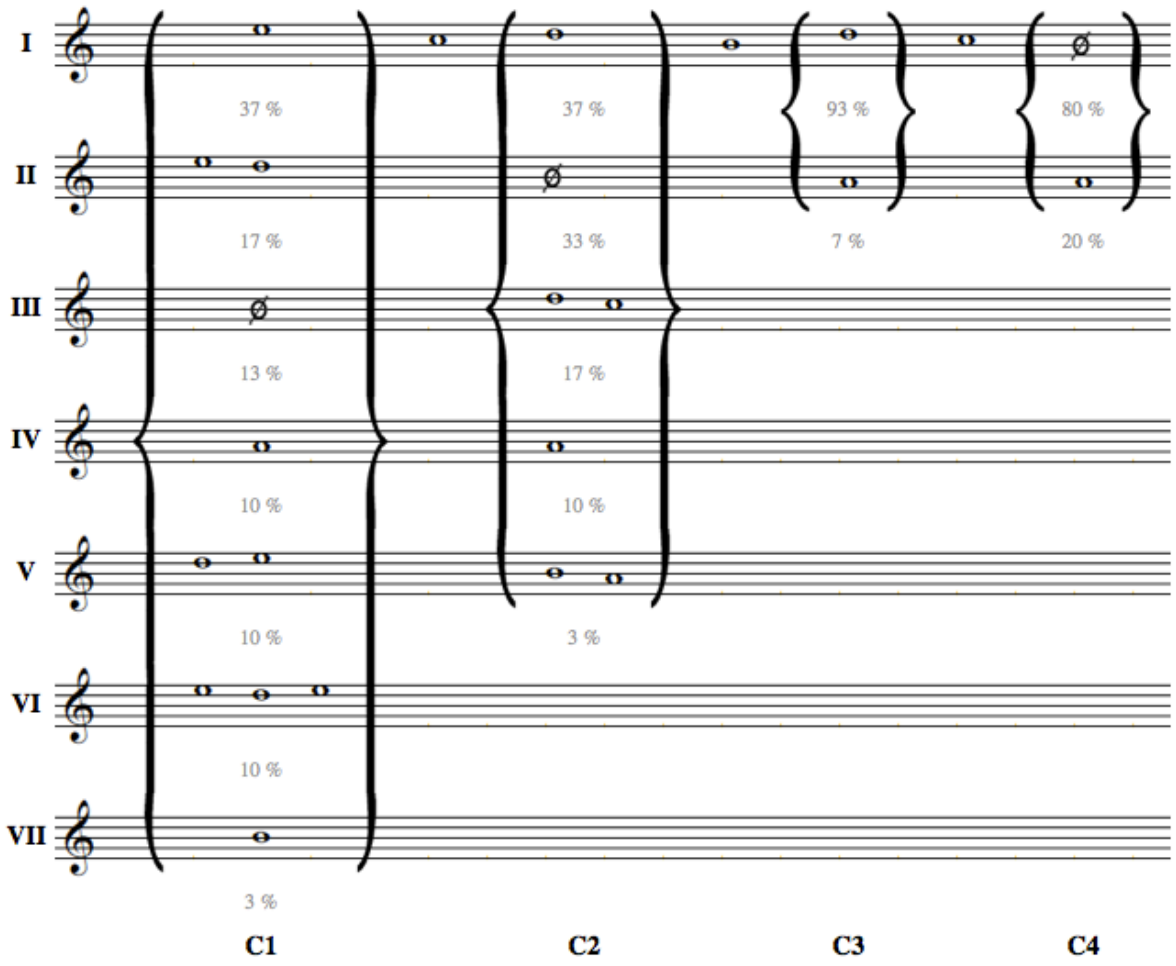
PISC101

Este paradigma representa los 54 segmentos, 27 de éstos son diferentes, correspondientes al grupo armónico 1, versos *A, A', C, C', E, E', Z3, Z3'*. Fue dividido en tres subparadigmas.

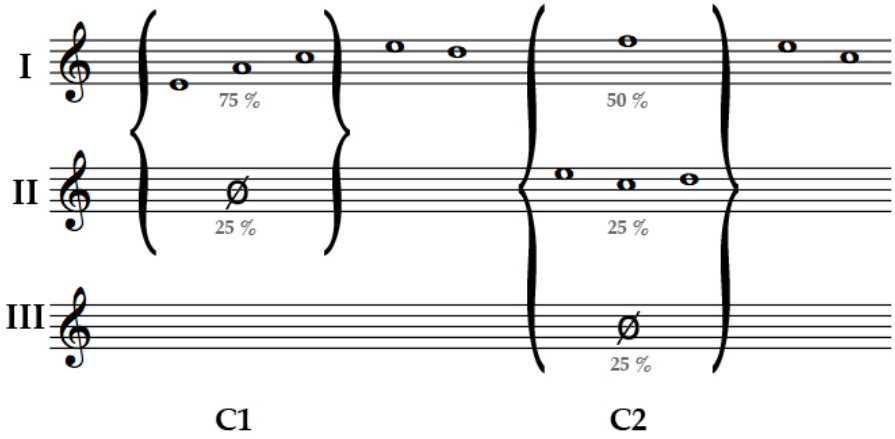
PISC101a. Tiene cuatro clases de equivalencia y tiene tres notas fijas: *la, sol#, la*. Representa a 20 segmentos, 12 de los cuales son distintos, constituyendo el más representativo de esta sección. El *ICS* es de 33 %, esto es debido a que son muchos segmentos comparados. La secuencia representativa es: ***la-sol#-si—sol#- la***.



PISC101b. Tiene cuatro clases de equivalencia y tres notas fijas: *do, si, do*. Representa a 30 segmentos, once de los cuales son diferentes. El *ICS* es de 33%. La secuencia representativa es: ***mi-do-re-si-re-do***.



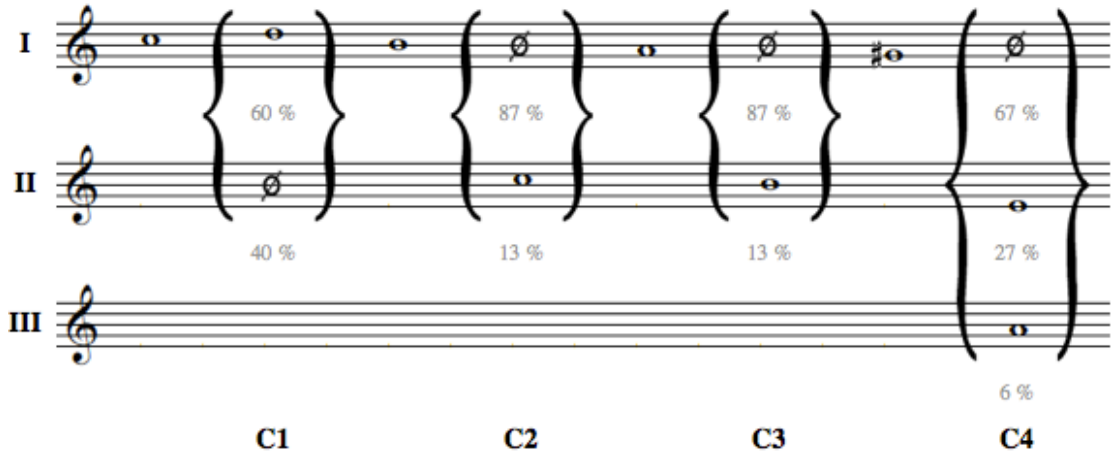
PISC101c. Tiene dos clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *mi-re, mi-do*. Representa a cuatro segmentos, de los cuales tres son diferentes. El *ICS* es de 48%. La secuencia representativa es: ***mi-la-do-mi-re-fa-mi-do.***



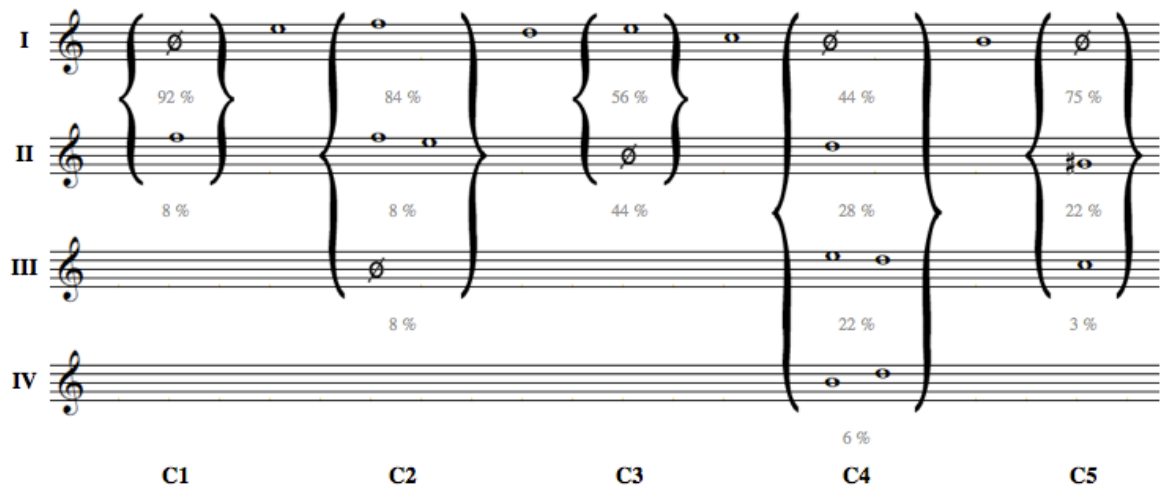
PISC102

Este paradigma representa 68 segmentos, de los cuales 23 son diferentes, correspondientes con la estructura armónica del grupo 2, versos *B, B', D, D', F, F', Z4 y Z4'*. Fue dividido en seis subparadigmas. Los dos primeros son análogos pues como se verá tienen una misma curva interválica melódica descendente pero que están por terceras, esto refuerza la entidad de este paradigma.

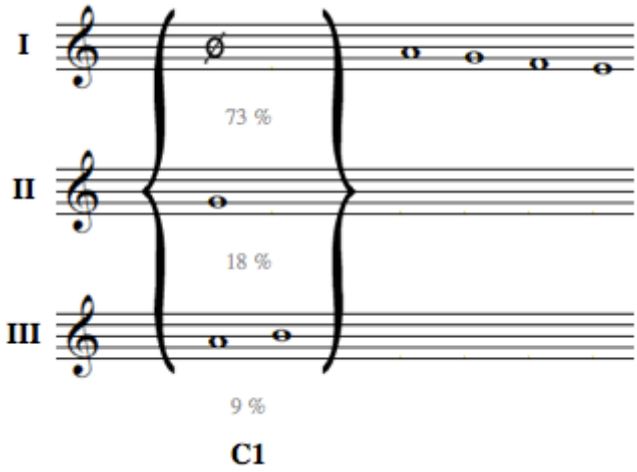
PISC102a. Representa a 15 segmentos de esta sección, de los cuales cinco son diferentes. Tiene cuatro clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *do-si-la-sol#*. El *ICS* es de 67%. La secuencia representativa de este subparadigma es: ***do-re-si-la-sol#*.**



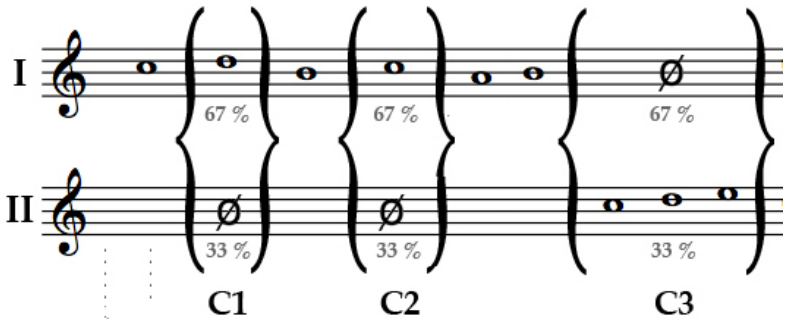
PISC102b. Representa a 36 segmentos, de los cuales nueve son diferentes, siendo el más representativo de la sección. Tiene cinco clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *mi, re, do, si*. El *ICS* es de 47%. La secuencia característica es: ***mi-fa-re-mi-do-si-re-si***. Podemos ver que es muy similar a la secuencia anterior pero una tercera arriba.



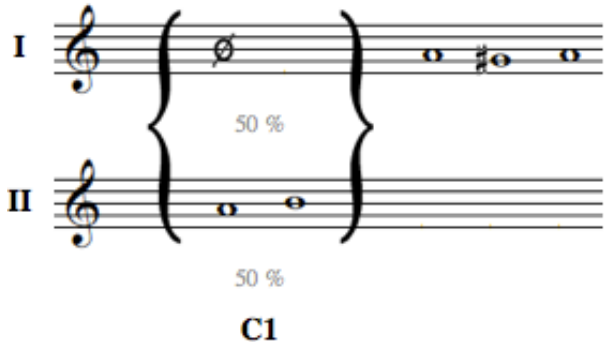
PISC102c. Representa a once segmentos, de los cuales tres son diferentes. Tiene una clase de equivalencia y dos notas fijas al final: *fa-mi*. La secuencia representativa es: ***la-sol-fa-mi.*** El *ICS* es de 83%.
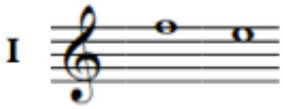


PISC102d. Representa a tres segmentos, dos de los cuales son distintos. Tiene tres clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *do-si-la-si*. El *ICS* es de 50%. Es un caso particular del 2a, pero que acaba en un *si*, en vez de un *sol*. La secuencia más representativa es: ***do-re-si-do-la-si***.



PISC102e. Representa a dos segmentos diferentes. Tiene una clase de equivalencia y tres notas fijas: *la-sol#-la*. El *ICS* es de 89%.



PISC102f. Representa a un segmento que se repite una sola vez[219].

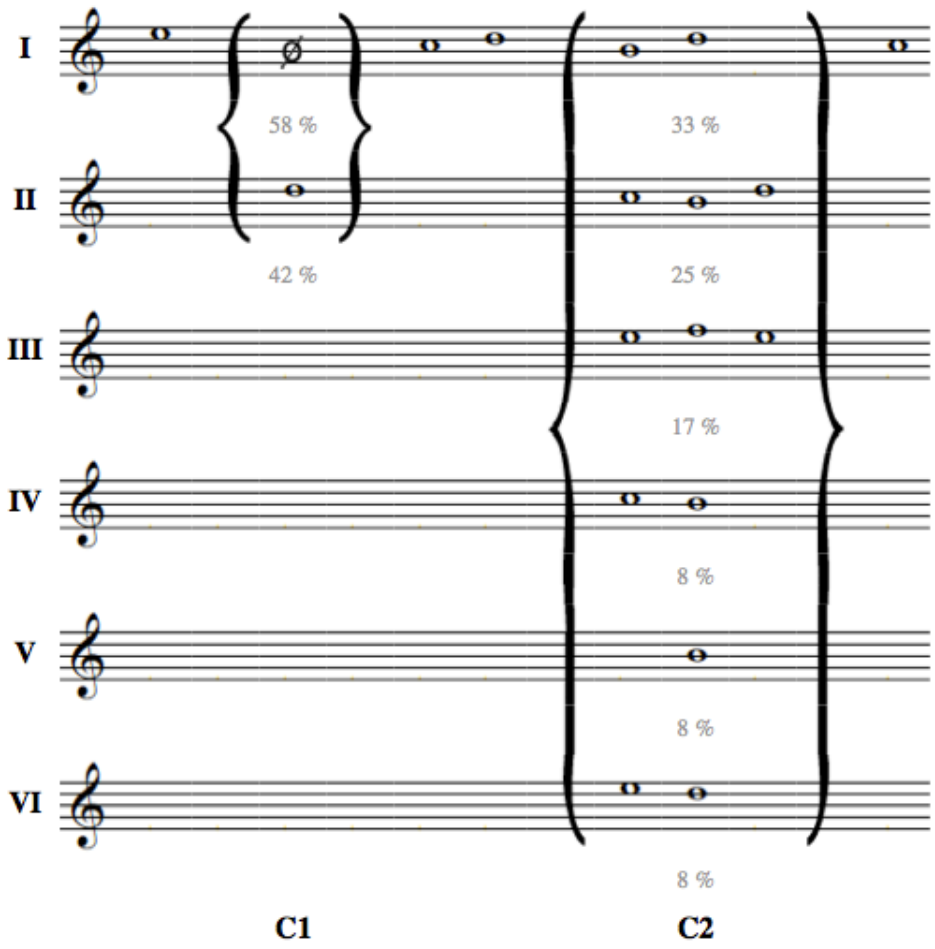


PISC103

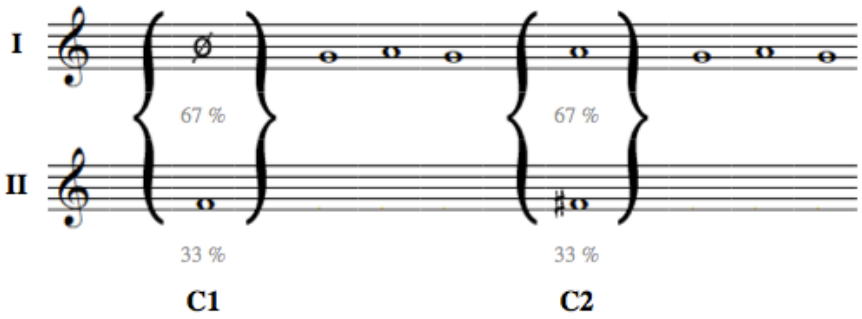
Este paradigma representa los 29 segmentos, quince de los cuales 16 son diferentes, correspondientes a la estructura armónica del grupo 3, versos *C* y *Z1*. Fue dividido en cuatro subparadigmas.

[219] Vease anexos, pieza IC05, compases 61-64.

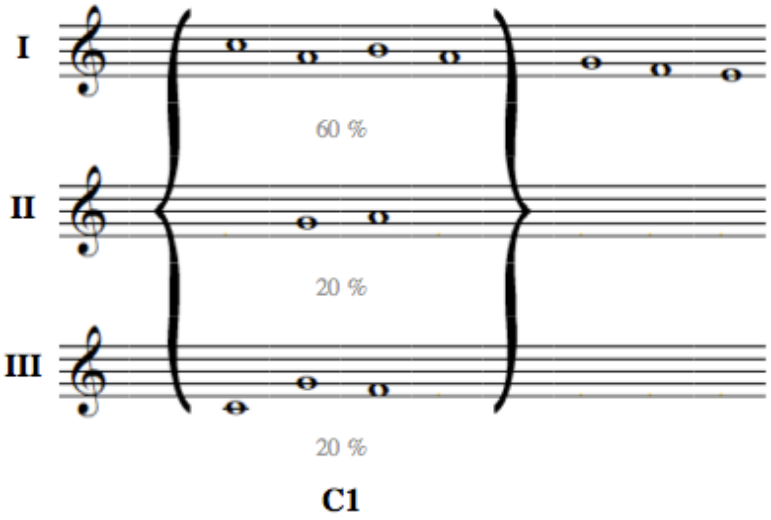
PISC103a. Resume a 12 segmentos, ocho de los cuales son diferentes, siendo el más representativo de esta sección. Tiene dos clases de equivalencia de dos y seis elementos de sustitución respectivamente; tiene también tres notas fijas: *do-re, do.* El *ICS* es de 67%. La secuencia más representativa es: ***mi-do-re-si-re-do***.



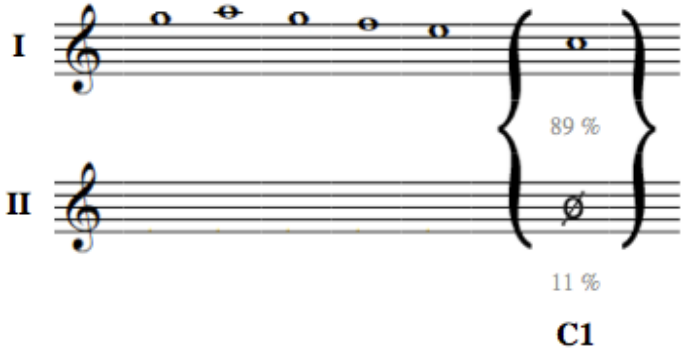
PISC103b. Tiene dos clases de equivalencia y seis notas fijas: *sol-la-sol, sol-la-sol*. Representa tres segmentos diferentes. El *ICS* es 76%. La secuencia más representativa es: ***sol-la-sol-la-sol-la-sol***.



PISC103c. Representa a cinco segmentos, tres de los cuales son diferentes. Tiene una clase de equivalencia y tres notas fijas: *sol-fa-mi*. El *ICS* es de 76% **.** La secuencia representativa es: ***do-la-si-la-sol-fa-mi***.



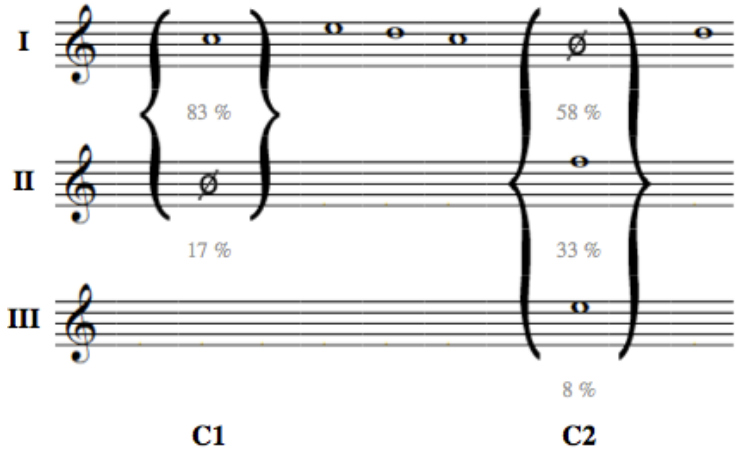
PISC103d. Representa a nueve segmentos, dos de los cuales son diferentes. Tiene una clase de equivalencia y cinco notas fijas: *sol-la-sol-fa-mi*. El *ICS* es de 93% **.** La secuencia representativa es: ***sol-la-sol-fa-mi-do.***
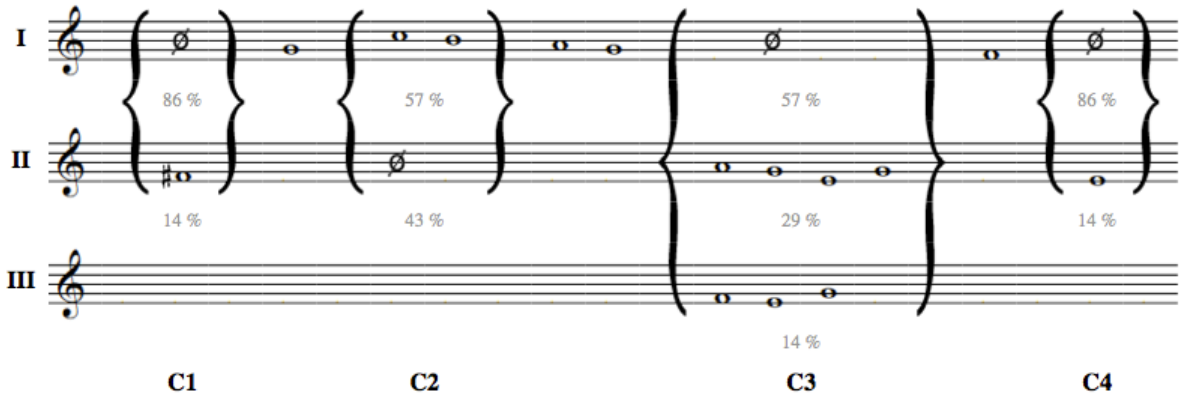


PISC104

Este paradigma representa los 29 segmentos, de los cuales once son diferentes, correspondientes a la estructura armónica del grupo 4, versos *D, D', P, Z2 y Z6*. Tiene dos subparadigmas.

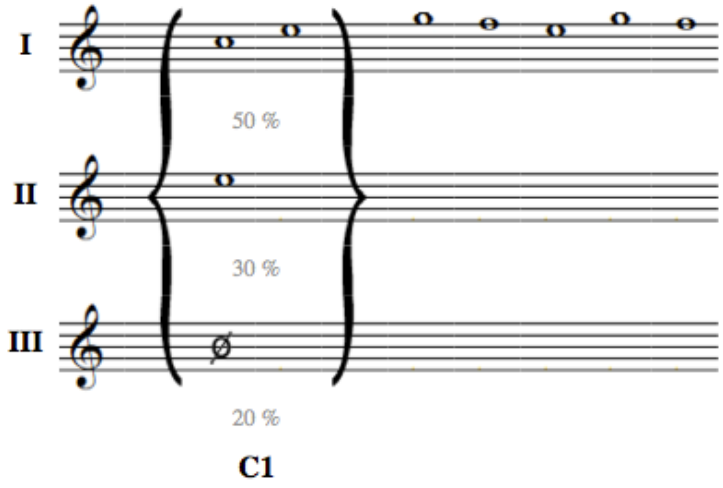
PISC104a. Tiene dos clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *mi-re-do, re*. Representa a diez segmentos, de los cuales tres son diferentes, siendo el más representativo de esta sección. El *ICS* es de 83%. La secuencia característica es: ***do-mi-re-do-re.***



PISC104b. Representa a siete segmentos, cuatro de ellos son diferentes. Tiene cuatro clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *sol, la-sol, fa*. El *ICS* es de 44%. La secuencia más representativa es: ***sol-do-si-la-sol-fa***



PISC104c. Representa a diez segmentos, tres de los cuales son diferentes. Tiene una clase de equivalencia y cinco notas fijas: *sol-fa mi-sol-fa*. El *ICS* es de 93%. La secuencia más representativa es: ***do-mi-sol-fa-mi-sol-fa***.



C1

El *ICG* de esta comparativa es de 55.43%.

El análisis melódico nos indica que las peteneras istmeñas tienen una alta posibilidad de variación, pero que están siempre enmarcadas en una base armónica muy estable. Esta variación melódica a veces puede ser engañosa, pues las secuencias variables frecuentemente se encuentran por terceras. Este comportamiento se puede explicar porque, como se vió en el análisis individual de las piezas (véase anexo), algunas peteneras istmeñas están cantadas a voces por terceras, y es uso frecuente que se utilice como melodía principal una voz u otra, es decir, los intérpretes las utilizan como equivalentes. De esta forma, en el análisis pueden aparecer como entes distintos, pero el dibujo melódico e interválico es el mismo. Esta posibilidad de jugar con las melodías, en donde cada músico construye la suya, está siempre enmarcada dentro de una estructura de notas fijas y de una secuencia armónica ya mostrada. Esto es, que un músico puede cantar un verso en una voz y saltarse a media frase para acabar en otra voz por terceras. Esto permite que las peteneras istmeñas puedan ser diferentes, pero que al mismo tiempo puedan ser consideradas como una entidad.

5.6.3. Análisis literario

En esta tabla se resume la secuencia literaria contenida en las peteneras de este grupo. Podemos observar que no siempre aparece un verso puente (una expresión vocativa) en la estrofa; por otro lado, se puede ver que generalmente presenta un estribillo. La secuencia más frecuente es la: **ABAB CD CD Z1 Z2 Z3 Z4 Z3 Z4.**

A	ABAB	C P CD	AB		13%
	ABAB	C P CD	CD	Z1 Z2 Z3 Z4 Z3 Z4	6%
		CD	EF	Z1 Z2 Z3 Z4 Z5 Z6 Z7 Z8	13%
				Z1 Z2 Z3 Z4	13%
			EF EF	Z1 Z2 Z3 Z4 Z3 Z4	19%
				Z1 Z2 Z3 Z4	6%
			CD	Z1 Z2 Z3 Z4 Z3 Z4	25%
				Z1 Z2 Z3 Z4	6%

5.6.4. Análisis de la lírica de las peteneras istmeñas

Análisis por estrofa

De las 14 estrofas que se obtuvieron del corpus de estas variantes de peteneras, cuatro son diferentes, por lo que este tipo de peteneras son las que menos variación tienen a comparación con otras regionales. La estrofa que predomina es la que tiene el *íncipit: Vi a mi madre llorar un día*, seguida por la estrofa: *Dos besos tengo en el alma*.

Coplas	
Vi a mi madre llorar un día	5
Dos besos tengo en el alma	4
Una vela se consume	3
Quien te puso Petenera	2

Análisis por estribillo

Encontramos doce estribillos, cinco de los cuales son diferentes. De la misma forma que los estribillos de las peteneras jarochas, éstos siempre comienzan con una expresión vocativa; las posibilidades son siempre dos: *¡Ay Soledad soledad!* o *Petenera Petenera.* Para poder diferenciar los estribillos, se tomó en cuenta el segundo verso. En la tabla podemos observar que no hay una predominancia amplia entre éstos, el más frecuente es el: *Petenera, Petenera, Petenera desde mi cuna, mi madre me dijo a solas*, seguido por: *Petenera, Petenera, Petenera que haré sin ti.*

Estribillo	
Petenera desde mi cuna, mi madre me dijo a solas	4
Petenera que haré sin ti	3
Petenera desde mi cuna, por qué no sales a verme	2
Soledad de la ladera	2
Solita de la cantera	1

Análisis por verso puente

En el corpus se encontraron dos tipos de versos puente que se realizan en tres ocasiones, el principal es el que corresponde al verso*: Ay Soledad Soledad*, y el otro es el *Ay hermosa Soledad*.

Versos	
Ay soledad soledad	2
Ay hermosa soledad	1

5.7. Peteneras Tixtlecas

A continuación se mostrarán los resultados obtenidos por el análisis comparativo.

5.7.1. Análisis armónico

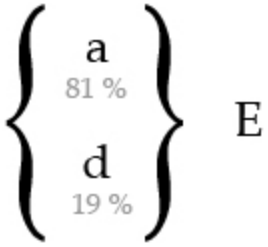
Aquí se muestran los paradigmas del análisis armónico comparativo de las peteneras tixtlecas. Se identifican cinco estructuras armónicas diferentes en los segmentos de las peteneras, que describimos a continuación. Podemos observar que no hay variación en su secuencia, dando la impresión que se trata de algo muy estandarizado.

Grupo 1.

a E a
100 %

Grupo 2.

La principal secuencia armónica de este verso es: ***la-Mi***.



Grupo 3.

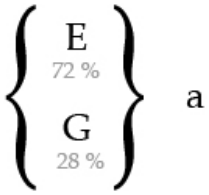
C
100 %

Grupo 4.



Grupo 5.

Este verso presenta en su mayoría la secuencia armónica: ***Mi-la***.



5.7.2. Análisis melódico

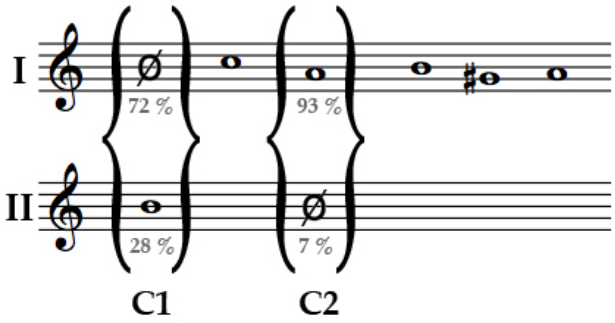
Se compararon 288 segmentos y que en la reducción de segmentos quedaron 37 segmentos diferentes, dato que de antemano sugiere que hay muchos segmentos repetidos.

Paradigmas

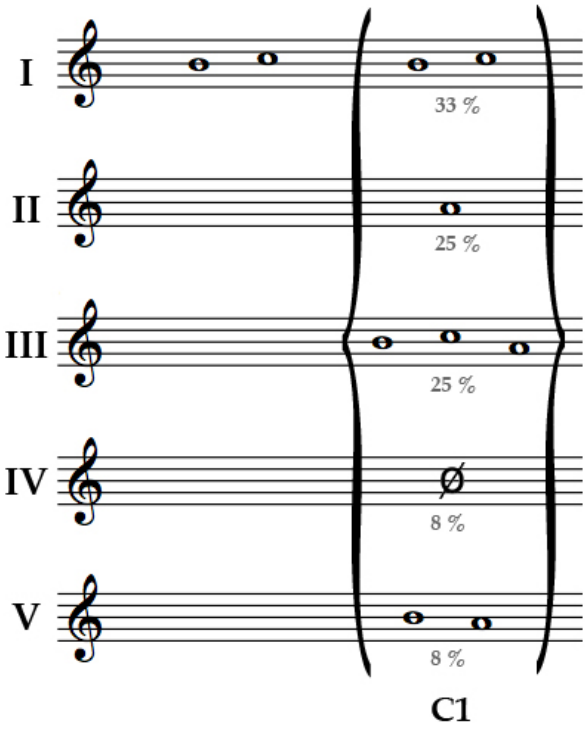
PTIC101

Este paradigma representa a 72 segmentos, nueve de éstos diferentes, correspondientes con la estructura armónica del grupo 1, versos *A, B′, C* y *D′*. Fue dividido en dos subparadigmas.

PTIC101a. Tiene dos clases de equivalencia con dos elementos de sustitución cada una; tiene también cuatro notas fijas: *do, si-sol#-la*. El *ICS* es de 83%. Es la modalidad más representativa pues representa a 60 segmentos, de los cuales cuatro son diferentes. La secuencia más representativa de este subparadigma es: ***do-la-si-sol#-la.***



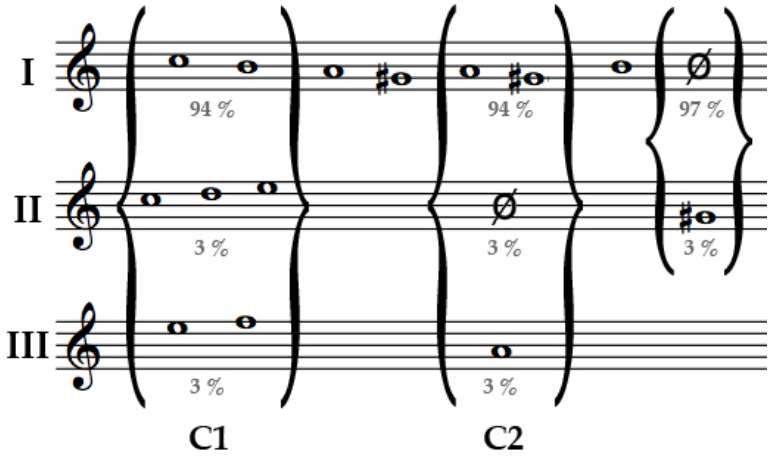
PTIC101b. Tiene una clase de equivalencia al final, con cinco elementos de sustitución; tiene sólo dos notas fijas: *si-do*. El *ICS* es de 83%. Representa a 12 segmentos, cinco de los cuales son diferentes. La secuencia más representativa es ***si-do-si-do***.



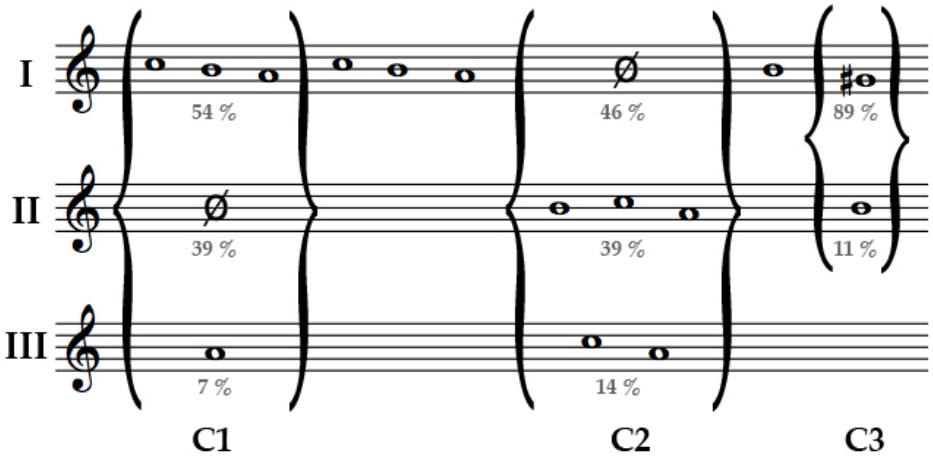
PTIC102

Representa a 72 segmentos, de los cuales 15 son diferentes, correspondientes con la estructura armónica del grupo 2, de los versos *B*, *A'*, *D* y *C'*. Fue dividido en cuatro subparadigmas.

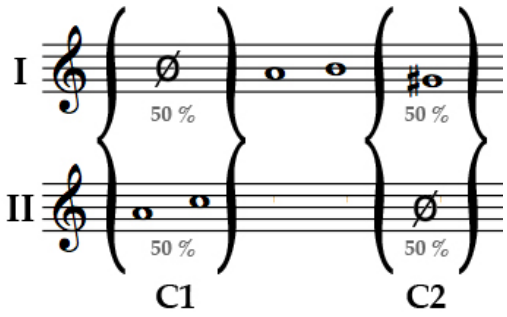
PTIC102a. Representa a 39 segmentos, cinco de los cuales son distintos. Tiene tres clases de equivalencia y tres notas fijas: *la-sol#-si*. El *ICS* es de 29% La secuencia más representativa es: ***do-si-la-sol#-la-sol-si***.



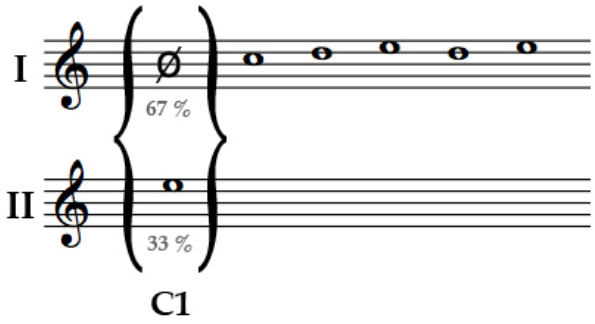
PTIC102b. Tiene tres clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *do-si-la-si*. Representa a 28 segmentos, seis de los cuales son diferentes. El *ICS* es de 50%. La secuencia más representativa es: ***do-si-la-do-si-la-si-sol#***.



PTIC102c. Corresponde a dos segmentos diferentes. Tiene dos clases de equivalencia de dos valores y tiene dos notas fijas: *la-si*. El *ICS* es de 44%.



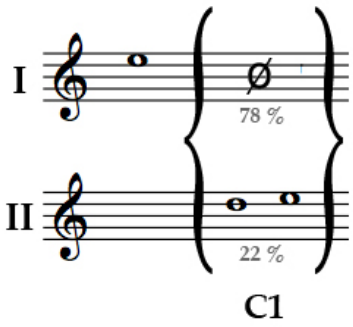
PTIC102d. Corresponde a tres segmentos, dos de los cuales son diferentes. Tiene cinco notas fijas: ***do-re-mi-re-mi*** y una clase de equivalencia. El *ICS* es de 93%. La secuencia más representativa es la de las notas fijas.



PTIC103

Este paradigma representa los 36 segmentos, dos de los cuales son diferentes, correspondientes con la estructura armónica del grupo 3, versos *Z1 (P)*. Fue dividido en dos subparadigmas.

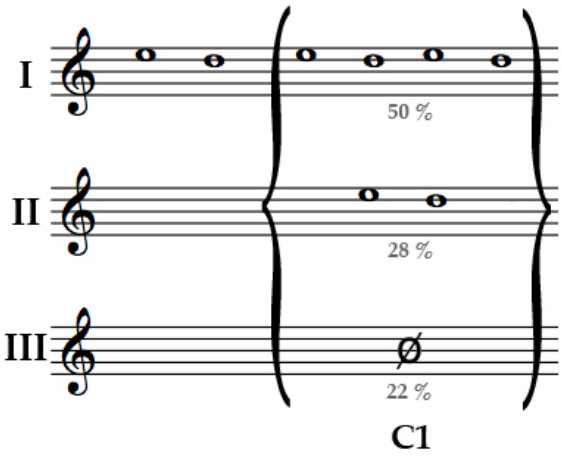
PTIC103a. Tiene una clase de equivalencia con dos elementos y una nota fija: ***mi***, y constituye la nota representativa de esta sección. El *ICS* es 67%.



PTIC104

Este paradigma corresponde a los 36 segmentos, de los cuales tres son diferentes, correspondientes con la estructura armónica del grupo 4, versos *Z2*. Fue dividido en dos subparadigmas.

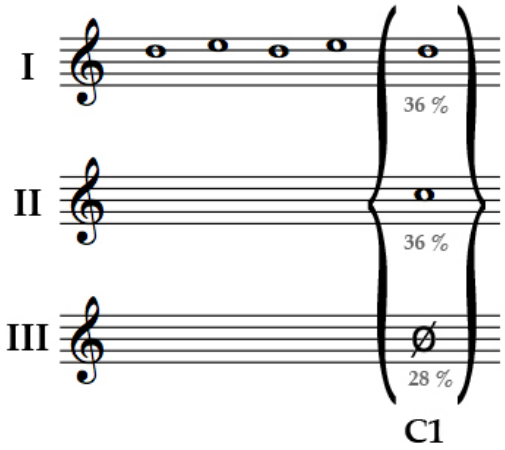
PTIC104a. Tiene una clase equivalencia con tres elementos de sustitución; tiene dos notas fijas: *mi-re*. EL *ICS* es de 83%. La secuencia más representativa es: ***mi-re-mi-re-mi-re***. Es el más representativo pues contiene a 18 segmentos.
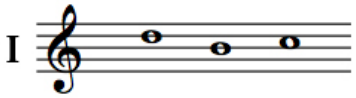


PTIC105

Este paradigma corresponde a los 36 segmentos, de los cuales cuatro son diferentes, correspondientes con la estructura armónica del grupo 5, versos *Z3*. Fue dividido en dos subparadigmas.

PTIC105a. Tiene una clase de equivalencia de tres elementos de sustitución y cuatro notas fijas: ***re-mi-re-mi***. El *ICS* es de 92%. Representa a 28 segmentos, tres de éstos diferentes, por lo que es el más representativo de esta sección.



PTIC105b. Representa a un segmento que se repite ocho veces, y no contiene clases de equivalencia[220].



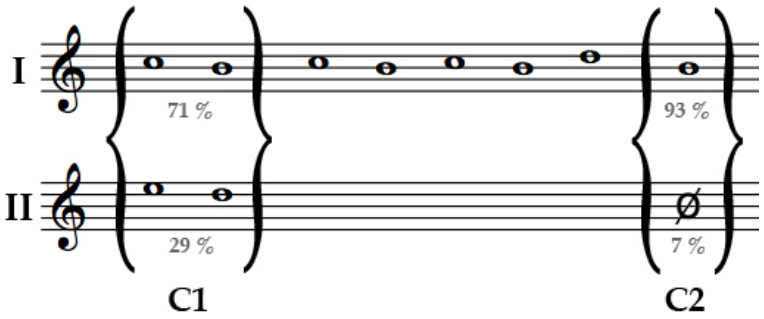
PTIC106

Este paradigma representa a los 36 segmentos, cuatro de éstos diferentes, correspondientes con la estructura armónica del grupo 2, versos *Z4*. Este paradigma se separó del paradigma 2 por cuestiones de posición de los segmentos dentro de la obra (verso final). Fue dividido en tres subparadigmas.

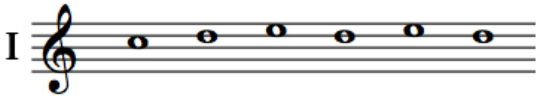
PTIC106a. Tiene dos clases de equivalencia con dos elementos de sustitución cada uno y presenta cinco notas fijas: *do-si-do-si-re*. Representa a 28

[220] Aparecen en la pieza TI02.

segmentos, tres de los cuales son diferentes. La secuencia más representativa es: ***do-si-do-si-do-si-re-si***.



PTIC106b. Corresponde a un segmento que se repite en ocho ocasiones[221].



El *ICG* de esta comparativa es: 70.08%, dato que habla de una gran similitud en los segmentos que componen a las peteneras tixtlecas, de hecho, esta semejanza sugiere que la petenera tixtleca es una versión muy estandarizada. Aunque carecemos de elementos suficientes, se puede pensar que la grabación del conjunto *Los Azohuastles* (TI01), que es la más antigua que tenemos de las peteneras de Tixtla, fue la que determinó la forma de interpretar esta petenera. Si se escuchan los otros ejemplos del corpus se puede percibir que es muy similar a esta grabación, tanto en estructura armónica, como en los versos usados, y por supuesto, la melodía. El análisis nos corrobora esta semejanza con datos precisos, siendo muy útil el porcentaje del *ICG* de la comparativa.

[221] Aparecen en la pieza TI03.

5.7.3. Análisis literario

Como se puede observar, la secuencia de versos es siempre la misma en todas las versiones analizadas.

ABBA	CDDC	Z1 Z2 Z3 Z4	Z1 Z2 Z3 Z4	100%

5.7.4. Análisis de la lírica de las peteneras de Tixtla

Análisis por estrofa

Las peteneras de esta región tampoco tienen mucha variabilidad pues se hacen sólo cuatro estrofas diferentes, con un total de 18 repeticiones de éstas. La más frecuente es la que tiene el *íncipit: Dicen que la Petenera, es una mujer honrada*, y es seguida en igual número de repeticiones por el resto de variantes de estrofas, lo que indica que es una petenera muy estandarizada en sus estrofas.

Coplas	
Dicen que la Petenera, es una mujer bonita	6
Dicen que la Petenera, es una mujer honrada	4
Dicen que la Petenera, es una santa mujer	4
Al pasar por el panteón	4

Análisis por estribillo

En el corpus se localizaron cuatro estribillos diferentes de los 18 encontrados. Al igual que en las peteneras jarochas e istmeñas, los estribillos de las tixtlecas siempre comienzan con una expresión vocativa, en este caso siempre comienzan con*: ¡Ay Soledad!*. Para diferenciar cada uno de éstos, se tomó en cuenta el segundo verso. El predominante corresponde al que dice*: Soledad de aquel que fue.*

Estribillo	
Soledad de aquel que fue	7
Soledad de cerro en cerro	4
Soledad que así decía	4
Soledad del otro lado	3

Análisis por verso puente

Las peteneras de Tixtla no tienen verso puente.

5.8. Peteneras de Artesa

En realidad el siguiente análisis no puede llamarse de un grupo pues está conformado sólo por una grabación de este tipo de peteneras. Debido a que sólo fue posible conseguir un ejemplo grabado para analizar, este grupo queda abierto a próximas investigaciones. A pesar de esto, se decidió incluirla en esta tesis pues, además de que forma parte del sistema de peteneras de México, es un tipo de peteneras que está en riesgo de desaparecer. Nos parece importante el esfuerzo de darle el lugar que tiene de alguna manera.

5.8.1. AR01. La Petenera (Primitivo Efrén Mayrén Santos, 2003)
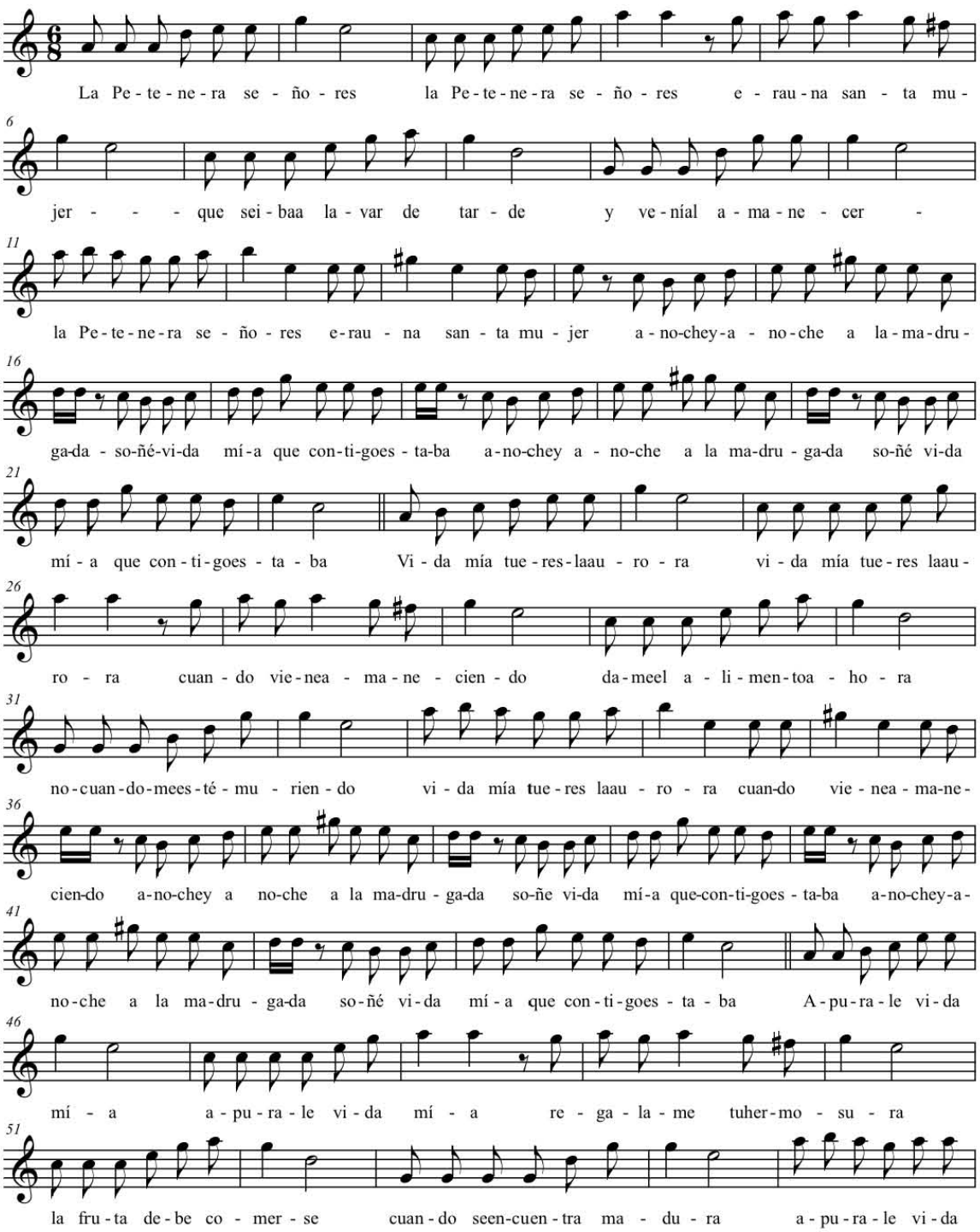
Esta grabación fue realizada en El Ciruelo, Oaxaca, región de la Costa Chica por Carlos Ruiz Rodríguez. Los músicos que interpretan esta pieza son: Primitivo Efrén Mayrén Santos, voz y tambor; Rogelio Calvo Roque, violín; Tirso Pablo Salinas Palacios, guitarra y Jorge Alberto Ramírez Rodríguez, tambor.
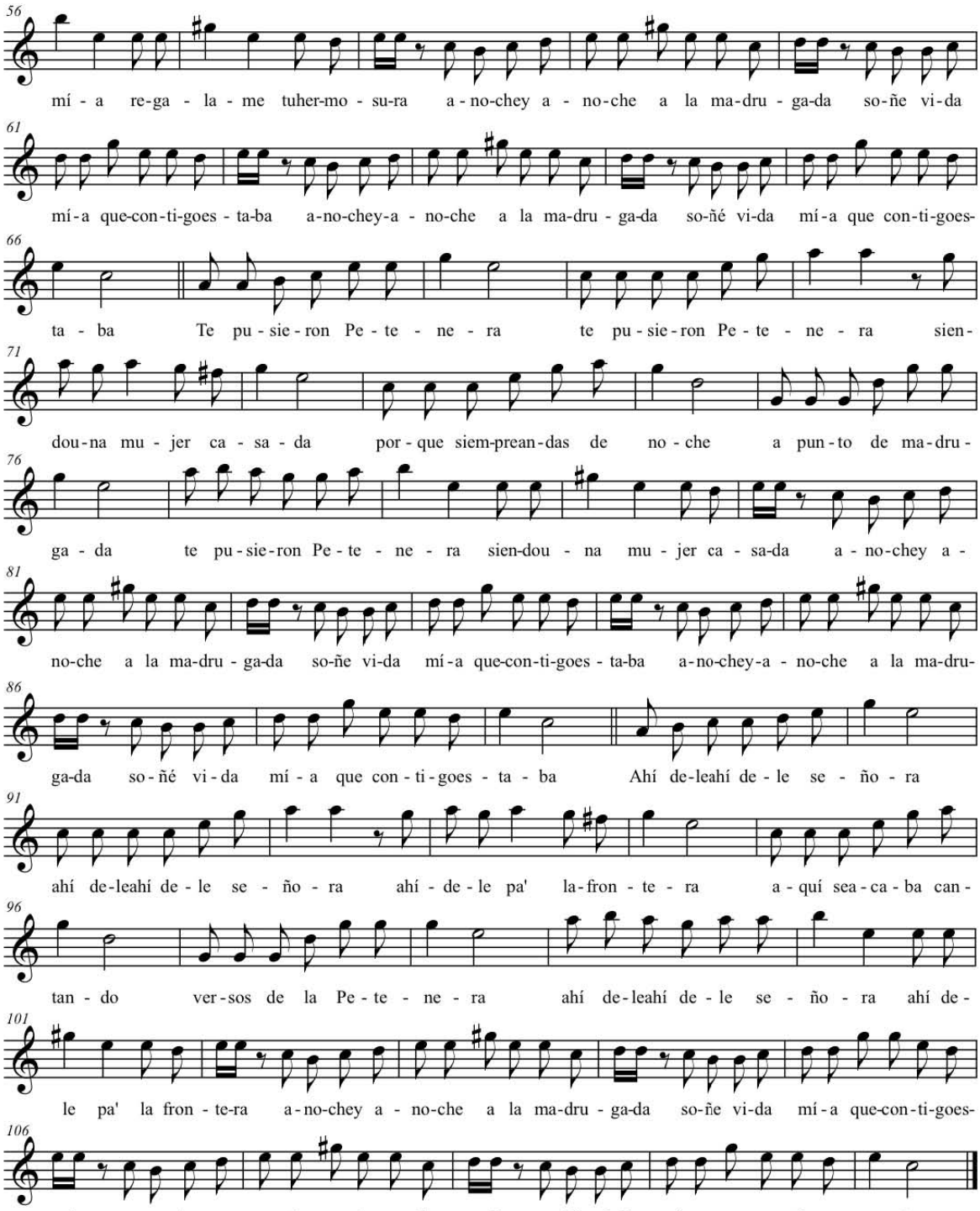
Transcripción

La Petenera

Grabada en El Ciruelo (Oaxaca)

Transcripción: Lénica Reyes Zúñiga




56
mí - a re-ga - la - me tuher-mo - su-ra a - no-chey a - no-che a la ma-dru - ga-da so-ñe vi-da
61
mí-a que-con-ti-goes - ta-ba a-no-chey-a - no-che a la ma-dru - ga-da so-ñé vi-da mí-a que con-ti-goes-
66
ta - ba Te pu - sie - ron Pe - te - ne - ra te pu - sie - ron Pe - te - ne - ra sien-
71
dou-na mu - jer ca - sa - da por - que siem-prean-das de no - che a pun - to de ma-dru-
76
ga - da te pu - sie-ron Pe - te - ne - ra sien-dou - na mu - jer ca - sa-da a - no-chey a -
81
no-che a la ma-dru - ga-da so-ñe vi-da mí-a que-con-ti-goes - ta-ba a-no-chey-a - no-che a la ma-dru-
86
ga-da so - ñé vi - da mí - a que con - ti - goes - ta - ba Ahí de-leahí de - le se - ño - ra
91
ahí de-leahí de - le se - ño - ra ahí - de - le pa' la-fron - te - ra a - quí sea - ca - ba can -
96
tan - do ver - sos de la Pe - te - ne - ra ahí de-leahí de - le se - ño - ra ahí de -
101
le pa' la fron - te-ra a - no-chey a - no-che a la ma-dru - ga-da so-ñe vi-da mí-a que-con-ti-goes-
106
ta-ba a - no-chey-a - no-che a la ma-dru - ga-da so-ñé vi-da mí - a que con - ti-goes - ta - ba

Segmentación

Está constituido por 75 segmentos que fueron acomodados en ocho grupos. Al realizar la reducción de segmentos resultaron 15 segmentos diferentes.

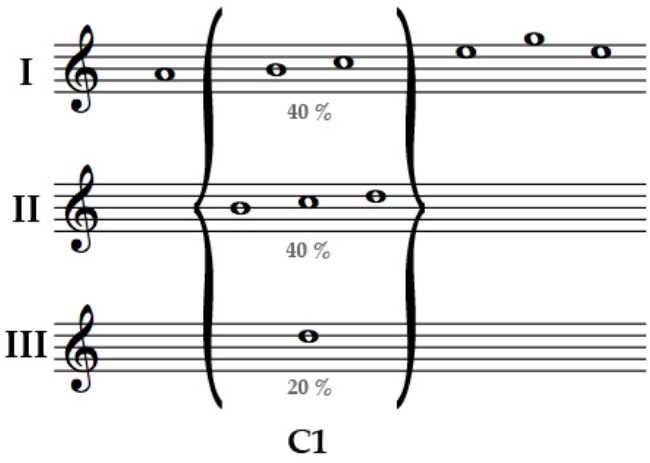
Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4		Segmentos Grupo 5		Segmentos Grupo 6		Segmentos Grupo 7		Segmentos Grupo 8	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-2	SAR0101	3-4	SAR0102	4-6	SAR0103										
		7-8	SAR0104	9-10	SAR0105	11-12	SAR0106	12-14	SAR0107	14-15	SAR0108	15-16	SAR0109	16-17	SAR0110
								17-18	SAR0111	18-19	SAR0108	19-20	SAR0109	20-21	SAR0110
								21-22	SAR0112						
23-24	SAR0101	25-26	SAR0102	26-28	SAR0103										
		29-30	SAR0104	31-32	SAR0105	33-34	SAR0106	34-36	SAR0107	36-37	SAR0113	37-38	SAR0109	38-39	SAR0110
								39-40	SAR0111	40-41	SAR0108	41-42	SAR0109	42-43	SAR0110
								43-44	SAR0112						
45-46	SAR0101	47-48	SAR0102	48-50	SAR0103										
		51-52	SAR0104	53-54	SAR0105	55-56	SAR0106	56-58	SAR0107	58-59	SAR0113	59-60	SAR0109	60-61	SAR0110
								61-62	SAR0111	62-63	SAR0108	63-64	SAR0109	64-65	SAR0110
								65-66	SAR0112						
67-68	SAR0101	69-70	SAR0102	70-72	SAR0103										
		73-74	SAR0104	75-76	SAR0114	77-78	SAR0115	78-80	SAR0107	80-81	SAR0113	81-82	SAR0109	82-83	SAR0110
								83-84	SAR0111	84-85	SAR0108	85-86	SAR0109	86-87	SAR0110
								87-88	SAR0112						
89-90	SAR0101	91-92	SAR0102	92-94	SAR0103										
		95-96	SAR0104	97-98	SAR0116	99-100	SAR0115	100-102	SAR0107	102-103	SAR0113	103-104	SAR0109	104-105	SAR0110
								105-106	SAR0111	106-107	SAR0108	107-108	SAR0109	108-109	SAR0110
								109-110	SAR0112						

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SAR0101 (a)	ACDEGE	SAR0102 (a)	CEGÄ	SAR0114 (a)	GDGE	SAR0115 (a)	ÄGÄBE	SAR0107 (a)	EgEDE	SAR0108 (a)	CDE	SAR0109 (a)	ÄECD	SAR0110 (a)	SAR0110
		SAR0104 (a)	CEGÄGD	SAR0116 (a)	GBGE	SAR0106 (a)	ÄBÄGÄBE								
				SAR0105 (a)	GBDGE			SAR0111 (a)	GFEDE	SAR0113 (a)	CBDE				
				SAR0103 (a)	GÄGÄGFGE			SAR0112 (a)	GFEDEC						

Paradigmas

PAR0101

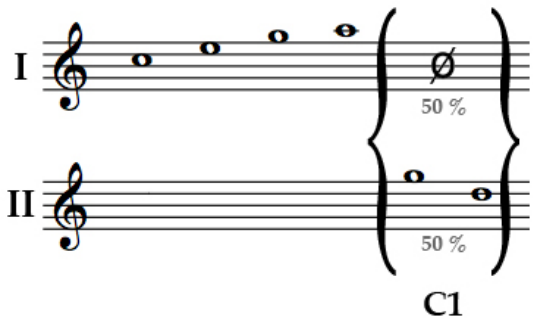
Este paradigma representa a cinco segmentos, de los cuales tres son diferentes, correspondientes al verso *A*. La estructura armónica es *la-Do*. Tiene una clase de equivalencia con tres elementos de sustitución y tiene cuatro notas fijas: *la, mi-sol-mi*. El *ICS* es de 73%.



C1

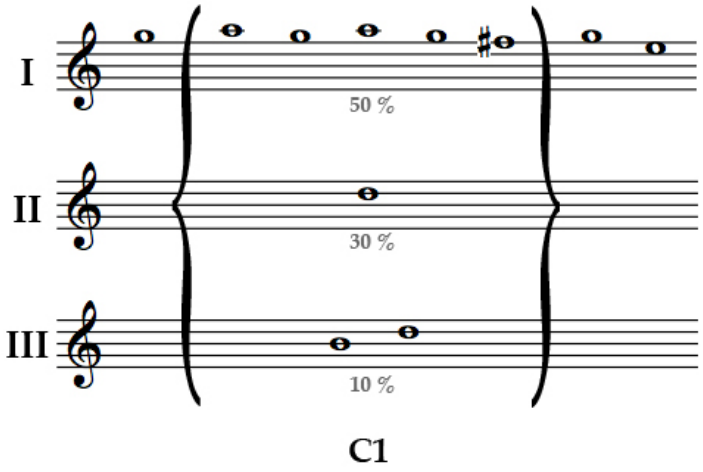
PAR0102

Este paradigma contiene a diez segmentos, de los cuales dos son diferentes, de los versos *A'* y *C*. La estructura armónica se corresponde con *Do-Sol*. Tiene una clase de equivalencia y cuatro notas fijas al inicio: *do-mi-sol-la*. El *ICS* es 92%.
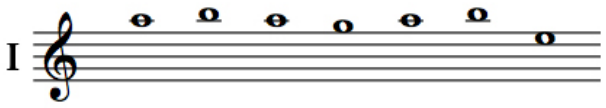


PAR0103

Representa a diez segmentos, de los cuales tres son diferentes, de los versos *B* y *D*. La estructura armónica se corresponde con *Sol-Do*. Tiene una clase de equivalencia con tres elementos de sustitución. Tiene tres notas fijas: *sol, sol-mi*. El *ICS* es 67%.



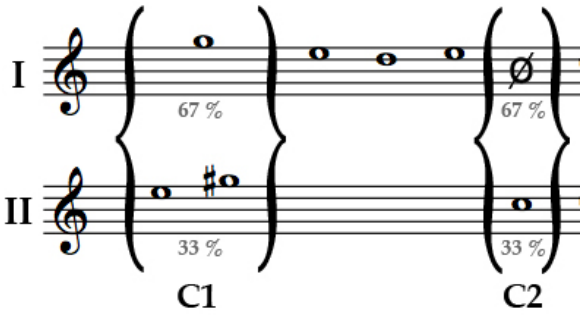
PAR0104

Representa a un segmento que se repite cinco veces, de los versos *A''*. La estructura armónica se corresponde con *Do-Mi*. No tiene clases de equivalencia, por lo que el ICS es de 100%.



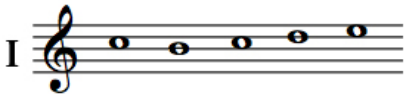
PAR0105

Representa a quince segmentos, de los cuales tres son diferentes, de los versos *B'* y *Z4*. La estructura armónica se corresponde con *Mi-la*. Tiene dos clases de equivalencia de dos elementos de sustitución posibles. Tiene tres notas fijas: *mi-re-mi*. El *ICS* es de 58%. La secuencia más representativa es: ***sol-mi-re-mi***.



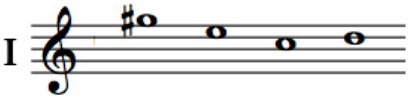
PAR0106

Representa a un segmentos que se repite diez veces, de los versos *Z1*. La estructura armónica se corresponde con *la*. No tiene clases de equivalencia, por lo que el *ICS* es de 100%.
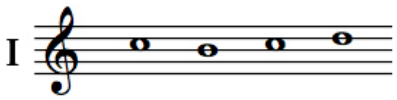


PAR0107

Representa a un segmento de los versos *Z2* que se repite en diez ocasiones. La estructura armónica se corresponde con *la-Mi*. No tiene clases de equivalencia.



PAR0108

Tampoco tiene clases de equivalencia. La estructura armónica se corresponde con *Mi*. Representa a un segmento de los versos *Z3*, que se repite en diez ocasiones. El *ICS* es de 100%.



El *ICG* es de 84.33%.

5.8.2. Análisis de la lírica de la petenera de artesa

Análisis por estrofa

Debido a que solo contamos con una grabación para este tipo de peteneras, podemos decir que cada estrofa que se hizo es diferente y no hay predominancia. La petenera de este corpus consta de cinco estrofas.

Coplas	
Ahí dele ahí dele señora	1
La Petenera señores, era una santa mujer	1
Te pusieron Petenera	1
Apurale vida mía	1
Vida mia tu eres la aurora	1

Análisis por estribillo

Estribillo	
Anoche y anoche	5

Esta petenera consta de un estribillo que se repite sin variación, el que tiene el *íncipit: Anoche y anoche*

Análisis por verso puente

No tienen versos puente.

5.8.3. Similitud con la Malagueña Curreña

Con los paradigmas obtenidos, podemos observar que la petenera de artesa no tiene similitudes melódica con el resto de peteneras. A pesar de este hecho, podemos asegurar que de cualquier manera, forma parte del sistema de peteneras.

En el artículo de Raúl Hellmer sobre la música de Guerrero referido en el capítulo anterior, se menciona cómo la petenera comparte versos con la malagueña curreña, Hellmer da un ejemplo de la estrofa:

La malagueña curreña
No hay quien sepa bailar,
Sólo los marineritos
Que navegan en la mar.
La malagueña curreña
No hay quien sepa bailar[222]

Como ya vimos, esta estrofa se encuentra presente en algunas peteneras que hemos analizado, y como lo veremos a continuación, es una de las estrofas representativas y más antiguas del sistema.

Por otro lado, aunque no se incidió en este tema para no salirse de los objetivos de esta tesis, en el trayecto de la investigación, la petenera casi siempre ha aparecido de alguna forma vinculada a la malagueña y esto nos hace pensar que el sistema de malagueñas y el de peteneras están relacionados fuertemente. A partir de esta pista, se nos ocurre pensar que la petenera de artesa es uno de los vínculos

[222] Hellmer, Raúl, "Lost Music Treasures of Guerrero" en *Western Folklore*, Vol. 6, No. 3 (Jul., 1947, pp. 249-256) Western Status Folklore Society, California, p. 250.

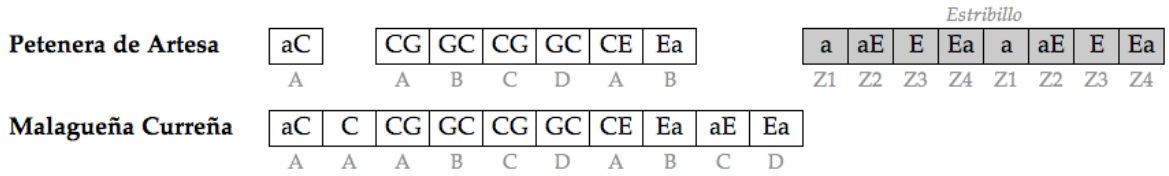
que muestran la relación con el sistema de malagueñas. Para sustentar esta aseveración se realizó una transcripción de la malagueña curreña que interpretan los mismos músicos que ejecutan la petenera de artesa del corpus. No pondremos el análisis completo de la malagueña, pues se sale de las pretensiones de la tesis, pero podemos resaltar los siguientes aspectos:

a) Similitud melódica. Se puede decir que en la melodía no comparten muchos elementos, sólo encontramos el mismo segmento EGEDE en ambas piezas (véase el grupo 5 de la AR01) en la caída al *la menor* después del *Do mayor*.

b) Similitud en la lírica que ya hemos mencionado.

c) La AR01 tiene estribillo mientras que la malagueña curreña sólo repite versos C y D.

d) Similitud armónica. Ambas versiones son iguales excepto que la malagueña curreña repite el primer verso que dice *la malagueña curreña*. Veamos la tabla comparativa de versos y armonía:



El profundizar en la relación que existe entre el sistema de peteneras con el sistema de malagueñas del país queda abierto para las siguientes investigaciones. Esta es sólo una muestra que le da un lugar en el sistema de peteneras a las peteneras de artesa.

5.9. Análisis comparativo de las peteneras del siglo XIX y XX

En este apartado se mostrarán los resultados del análisis comparativo de todas las peteneras del corpus, tanto del siglo XIX como las del XX. En esta comparativa se obtuvieron los patrones más significativos de las peteneras que

aparecen en cada uno de los grupos encontrados, esto es, las notas fijas compartidas en el corpus. Para este análisis, se compararon las diferentes peteneras de acuerdo con su estructura armónica y lírica con el SAAP, siguiendo la misma lógica de agrupación obtenida en las comparativas por tipo descritas anteriormente en cada una de éstas.

5.9.1. Análisis musical

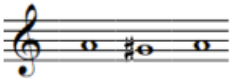
Debido al gran número de segmentos se consideró pertinente eliminar aquellos que estadísticamente no aparecían como representativos para la comparativa. En primer lugar se eliminaron los que sólo se interpretaban una sola vez en total. Posteriormente, se agruparon en grupos armónicos que se establecieron con los resultados encontrados en las comparativas por tipo, esto es en cuatro grupos. Una vez que se hizo el análisis y se identificaron los patrones, se eliminaron aquellos cuyos segmentos pertenecían a un solo tipo de petenera. De esta forma, de 1536 segmentos, se eliminaron 289 (un 18.82%), quedando 1247. En el proceso de reducción permanecieron 192 segmentos diferentes. Se recuerda al lector que con este tipo de análisis se pretende resaltar la estructura compartida de numerosas variantes de peteneras de dos siglos, por lo que a este nivel de macroanálisis, la eliminación de segmentos no representativos no afecta a nuestro objetivo. Es así, que el hecho de que el 81.18% de los segmentos totales corresponda a alguno de los patrones que serán descritos a continuación, es muestra de que hay estructuras melódicas sólidas compartidas en todas las variantes del corpus.

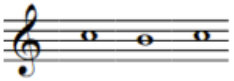
A continuación se describirán los modelos que son compartidos para poder definir la estructura melódica general de las peteneras en México, para esto, se utilizará el formato de paradigma y subparadigmas utilizado en esta tesis y se incluirá una tabla donde se demuestra estadísticamente el comportamiento de los elementos compartidos.

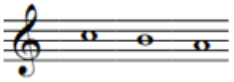
A partir de la comparación de los paradigmas de cada grupo del siglo XIX y XX, se puede afirmar que hay 4 grupos armónicos, que son los que condicionan las

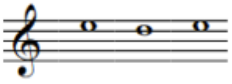
secuencias melódicas. Una vez identificados estos cuatro grupos estructurales el siguiente paso consistió en buscar los patrones melódicos comunes que correspondieran a cada una de las estructuras armónicas.

GRUPO I. Comienza y acaba en la tónica menor (*la-Mi-la*). Siempre incluye el primer verso e incluye otros versos que ya fueron detallados en cada comparativa. Los modelos son los siguientes:

a)  40 %

b)  17 %

c)  14 %

d)  10 %
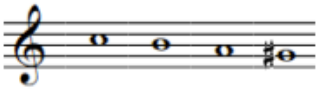
En este grupo encontramos cuatro patrones predominantes de notas fijas. Como podemos observar, la secuencia ***la-sol#-la*** (a), es equivalente por terceras a las secuencias: ***do-si-do*** (b) y ***mi-re-mi*** (d). Por otro lado, en el siguiente esquema podemos ver el número de apariciones y el porcentaje que cada patrón tiene con respecto al total de segmentos del grupo. También se muestra en esta tabla el tipo de peteneras donde encontramos segmentos de cada subgrupo.
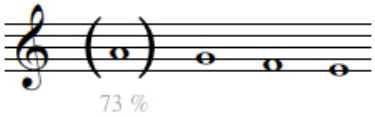
Grupo	Apariciones	Porcentaje	HIC1	HIC2	VE01	VE02	HUC1	HUC2	HUC3	ISC1	TIC1
1a	228	40%	x	x	x	x	x		x	x	x
1b	95	17%		x	x	x	x		x	x	
1c	79	14%	x	x	x	x		x	x		x
1d	59	10%	x		x	x				x	x

El dato más contundente es que la secuencia (a) ***la-sol#-la*** se encuentra en todas las versiones, excepto en el HUC2, indicando que esta forma de inicio de las
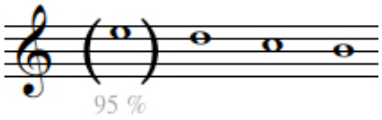
peteneras es muy característico. Otro aspecto a resaltar es que las peteneras jarochas realizan todos los patrones de este grupo.

GRUPO 2. Parte de la tónica menor y acaba en su dominante (*la-Mi* ó *la-Sol-Fa-Mi*). Este grupo corresponde a la cadencia armónica de la tónica a la dominante, es el segundo verso y algunos otros más que tienen esta estructura, ya explicados. En los patrones se muestran las notas fijas o notas que estaban en clases de equivalencia que pueden ser consideradas prácticamente como constantes por la frecuencia de aparición (porcentaje) que tienen en los segmentos. Los porcentajes están puestos en cada patrón.

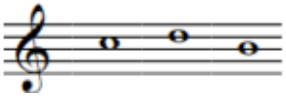
a)  35 %
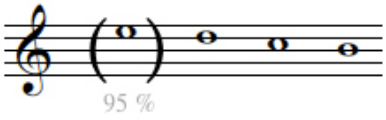
b) 

26 %

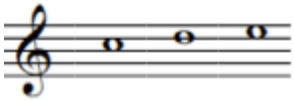
c) 

9 %

d)  7 %

e) 

7 %

f)  4 %

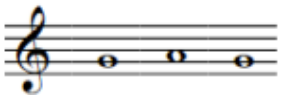
Lo que caracteriza a este grupo es la secuencia descendente ***do-si-la-sol#*** (a), o por terceras ***la-sol-fa-mi*** (b)**.** Si observamos estos dos patrones podemos ver

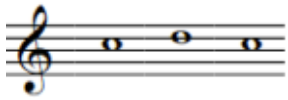
que se encuentran a una distancia interválica de terceras. La secuencia (a) está presente en las peteneras más antiguas y en las peteneras regionales, pero nunca en las peteneras preflamencas mexicanas del siglo XIX (en la tabla siguiente aparece marcada la HIC2 debido a los segmentos de la HI15 que corresponden a una grabación de 1960 y no a las del siglo XIX). Este dato podría indicarnos que la secuencia (b), que sí aparece de forma frecuente en la HIC2 (de peteneras preflamencas mexicanas) es un aporte del diálogo transfronterizo con las peteneras preflamencas españolas, introduciéndose en México en algunas peteneras regionales. Por otro lado, podemos observar que en las peteneras veracruzanas más recientes (VEC1) se interpretan todos los patrones encontrados.
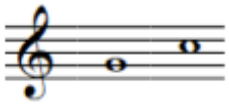
Grupo	Apariciones	Porcentaje	HIC1	HIC2	VE01	VE02	HUC1	HUC2	HUC3	ISC1	TIC1
2a	197	35%	x	x	x		x	x	x	x	x
2b	148	26%		x	x	x	x			x	
2c	48	9%			x			x	x	x	
2d	40	7%	x		x					x	x
2e	38	7%	x		x					x	
2f	24	4%	x	x	x						x

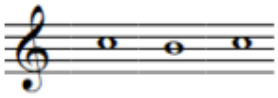
El resto de patrones, a pesar de que tienen un porcentaje bajo (inferior al 10%), se consideraron como pertinentes por estar compartidos en más de cuatro tipos de peteneras. En este grupo, el patrón (f) constituye un caso digno de mención: en el siglo XIX (en las dos comparativas históricas y la preflamenca mexicana, además de la preflamenca española) se realizaba una fórmula ascendente que llega a la tónica: ***la-si-do-re-mi***. Esta secuencia no se conserva en las del siglo XX, salvo una excepción encontrada en la VEC2, en el subparadigma 2b que en su momento fue considerado como un caso excepcional. Puede sugerirse que es un rastro que después desapareció por completo en las peteneras del siglo XX.

GRUPO 3. En este grupo se produce la modulación a su relativo mayor (*Do-Sol-Do*). Corresponde al verso anterior al P, en el que la armonía cambia al relativo mayor.

a)  28 %

b)  24%
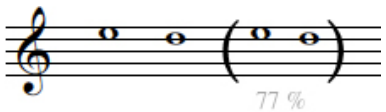
c)  13 %

d)  9 %

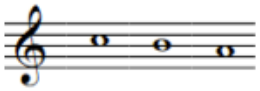
Encontramos 2 posibilidades principales: ***sol-la-sol*** (a) y ***do-re-do*** (b). Las secuencias (b) y (d) son las más antiguas que perviven en todas las variantes regionales excepto en las istmeñas. Podemos observar en la tabla que hay mucha variación y que las peteneras jarochas y huastecas recientes contienen en sus variantes todas las posibilidades de patrones encontradas.

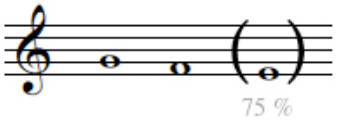
Grupo	Apariciones	Porcentaje	HIC1	HIC2	VE01	VE02	HUC1	HUC2	HUC3	ISC1	TIC1
3a	53	28%		x	x	x	x	x	x	x	
3b	46	24%	x	x	x		x		x	x	
3c	25	13%			x	x			x		
3d	18	9%	x		x		x		x		x

GRUPO 4. Comienza en la tónica mayor y termina en su dominante (*Do-Sol*). Este grupo corresponde al verso puente. Encontramos:
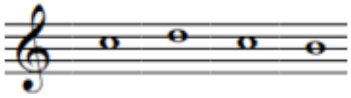
a)  26 %

77 %

b)  21 %

c)  19 %

75 %

d)  7 %

La secuencia ***mi-re-mi-re*** (a) es la más representativa en cuanto a porcentaje de utilización y coincide con ser la más antigua del grupo. La secuencia ***do-si-la*** (b) es la que aparece en la mayoría de las variantes regionales.

Grupo	Apariciones	Porcentaje	HIC1	HIC2	VE01	VE02	HUC1	HUC2	HUC3	ISC1	TIC1
4a	43	26%	x		x						x
4b	34	21%			x		x	x	x	x	x
4c	32	19%	x			x	x			x	
4d	12	7%		x	x	x					

La siguiente tabla donde muestra un resumen de los modelos compartidos en todas las peteneras del corpus de esta tesis:

Grupo	Estructura	HIC1	HIC2	VE01	VE02	HUC1	HUC2	HUC3	ISC1	TIC1
1a	AgA	x	x	x	x	x		x	x	x
1b	CBC		x	x	x	x		x	x	
1c	EDE	x		x	x				x	x
1d	CBA	x	x	x	x		x	x		x
2a	CBAg	x	x	x		x	x	x	x	x
2b	(A) GFE		x	x	x	x			x	
2c	CD (B) AB			x			x	x	x	
2d	CDB	x		x					x	x
2e	(E) DCB	x		x					x	
2f	CDE	x	x	x						x
3a	CDC	x	x	x		x		x	x	
3b	CBC	x	x	x		x		x		x
3c	GAG			x	x	x	x	x	x	
3d	GC			x	x			x		
4a	ED (ED)	x		x						x
4b	CDCB		x	x	x					
4c	CBA			x		x	x	x	x	x
4d	GF (E)	x			x	x			x	

Todas las peteneras del corpus, excepto la petenera de artesa (AR01) por las peculiaridades comentadas en el apartado dedicado a esta petenera, presentan elementos descritos en los grupos anteriores, dándose una uniformidad en todas ellas. Con esto podemos decir que podría explicarse el comportamiento musical del sistema de peteneras a partir de todas las variantes, nada proviene de la nada, todas las secuencias se explican por la presencia de los mismos elementos dentro del sistema.

Lo último a destacar que en las peteneras jarochas del Tipo I (VEC1), se encuentran todos los patrones (salvo en un único caso), desde nuestro punto de vista, no es casual, pero a falta de un corpus mucho más amplio no podemos sacar ningún tipo de conclusión de este hecho. Queda abierta esta línea de investigación.

5.9.2. Análisis de la lírica de peteneras del siglo XIX y XX

El objetivo de este apartado es mostrar las transformaciones del conjunto de estrofas del corpus musical analizado, del siglo XIX y XX, descritas en los capítulos anteriores. Aunque sabemos que existen diferentes estrofas en otras peteneras que no se incluyen en el corpus, se considera que esta es una muestra representativa del comportamiento temático diacrónico que ha mantenido la petenera en México en dos siglos. En este sentido, lo más relevante es el sentido diacrónico, pues a partir de peteneras muy antiguas se puede hacer un trazo hasta las actuales. A partir de esta compilación, se obtuvo información muy relevante que complementa el análisis musical.

Análisis por estrofa

Con este tipo de análisis se obtuvo la información del número de estrofas que se encontraron en el corpus en ambos siglos, así como del tipo al que pertenecen. Por último, podemos saber cuál es la copla más frecuente, junto con las variantes que pueden presentar. Esta tabla nos permite, además, observar cuál es la estrofa más antigua, así como el comportamiento que tuvieron éstas en un eje diacrónico. Las diferentes variantes de una misma estrofa fueron englobadas en un

mismo tipo, y en la tabla se presenta sólo el *íncipit*, o cuando fue necesario, se escribieron los dos primeros versos.

A continuación presentaremos los datos ordenados en orden alfabético en la siguiente tabla:

Coplas	AR	HI	HU	IS	TI	VE	Total
A la muger la comparo		1					1
Ahí dele ahí dele señora	1						1
Al entrar a un camposanto		1					1
Al pasar por el panteón		2			4	1	7
Al pie de un árbol sin fruto		1					1
Antenoche tuve un sueño		1					1
Antes de anoche soñaba		2					2
Apúrale vida mía	1						1
Con el agua que corría						1	1
Con marineros de Francia			2				2
Conocí la embarcación			1				1
Corté la flor de la caña						2	2
Cuando el marinero mira			2			1	3
Cuando llegamos a España			1				1
Cuando un torero se muere		1					1
Dame de tu pecho un ramo		2				1	3
De la feria de San Juan			2				2
Dicen que el agua salada			3				3
Dicen que la Petenera es una mujer bonita					6		6
Dicen que la Petenera es una mujer honrada					4		4
Dicen que la Petenera es una santa mujer					4		4
Dos besos tengo en el alma		2		4			6
El amor es un marino		1					1
En la mar hay un lugar						1	1
Entre buenos cantadores			2				2
Entre México y España		1					1
Entre millones de gentes			2				2
Estando yo recostado			1				1
Francia, París y España			2				2
Ingrata tirana y vil		2					2
La Petenera nació						1	1
La Petenera se ha muerto						1	1
la Petenera señores era una santa mujer	1						1
La Petenera señores es una mala mujer						1	1
La Petenera señores es una mujer decente						1	1
La Petenera señores, nadie la sabe cantar		5				4	9
La sirena allá en el agua			1				1
La sirena de la mar			2				2
La sirena se embarcó			2				2
Las peteneras señores		1					1
No te descuides soñando		1					1
Pescador y marinero			2				2
Petenera Petenera, quien te pudiera comprar			2				2
Por celos la Petenera						1	1
Por las playas de Turquía			2				2
Que en Rusia quedara anclado			2				2
Que tiene el reino extranjero			2				2
Quien te puso Petenera		4		2		7	13
Seis años y un mes anduve			1				1
Señor Alcalde mayor		2					2
Te pusieron Petenera	1						1
Trigueñita te hizo el cielo		2					2
Un corazón sin amores		1					1
Un pescador en la barra			2				2
Una vela se consume				3			3
Vi a mi madre llorar un día				5			5
Vida mia tu eres la aurora	1						1
Y una monja se empachó		1					1
Ya llegando a Alejandría			2				2
Yo soy la petenera		2				1	3
Yo vide una embarcación			1				1
Total	5	36	39	14	18	24	136

La estrofa con el *íncipit* más común es *Quien te puso Petenera*, apareciendo en las versiones históricas, las istmeñas y las jarochas actuales, abarcando un espectro histórico-geográfico muy amplio. Con esto se podría inferir que las variantes más antiguas de peteneras fueron las desarrolladas en Veracruz y en Oaxaca. La siguiente más frecuente y que corresponde a la más antigua encontrada, es la estrofa con el *íncipit: La petenera señores, nadie la sabe cantar/bailar,* que aparece en las variantes históricas y en las jarochas actuales. Para reforzar esta idea, se puede observar también que la estrofa con el *íncipit: Yo soy la petenera/petenerita*, la encontramos también en el ejemplo más antiguo, en 1827, de Sartorius (HI01), y la encontramos únicamente en las jarochas, casi dos siglos después, en el ejemplo VE06. Afortunadamente se pudo contactar al músico que interpreta esta versión, a José Ángel Gutiérrez, quien nos indicó que esta estrofa, particularmente, la aprendió de un anciano y que cayó en desuso:

Yo soy la petenerita
mi padre es un oficial
yo soy la vela de cera
la que te viene a alumbrar

La escuché de un anciano que tocó la Petenera, era jarocho (no recuerdo el nombre ni el lugar, fue hace como 33 años) casi el recuerdo es entre sueños, hasta ahora que me preguntaste lo recordé; pero viene de esos versos de una época que se quedó en una burbuja del tiempo y nadie la tocó nuevamente, nunca se la he escuchado a nadie mas.[223]

Este testimonio permite dar cuenta de la permanencia de un verso tan antiguo en las peteneras jarochas de la segunda mitad del siglo XX. Otra estrofa compartida de las versiones históricas con las jarochas actuales, es la que tiene el *íncipit: Petenera, Petenera, dame de tu pecho/palo un ramo*. Esta estrofa resulta

[223] Testimonio directo de José Ángel Gutiérrez, 26 de noviembre de 2010.

interesante pues se encuentra en una de las grabaciones más antiguas de peteneras jarochas, la VE07, grabada por Arturo Warman en 1969.

La estrofa con el *íncipit: Al pasar por un panteón*, constituye otra de las compartidas en eje diacrónico, pues la encontramos en las peteneras del siglo XIX, y en las tixtlecas y las jarochas actuales, predominando en la zona de Tixtla.

Otra estrofa histórica, encontrada en la petenera de Ana Judic (HI14), editada en 1886, que se encuentra en una variante regional actual es la que tiene el *íncipit: Dos besos tengo en el alma*, encontrándose en las versiones istmeñas. Todo apunta a que esta estrofa es de proveniencia preflamenca y que tuvo eco sólo en la región del Istmo.

Por otro lado, en esta tabla podemos observar que ninguna estrofa del siglo XIX aparece en las estrofas de las peteneras huastecas. Aunado a esto, las peteneras huastecas mantienen unas estrofas exclusivas, que no aparecen en ningún otro tipo, salvo la que tiene el *íncipit: Cuando un marinero mira*, dato que ayuda a reafirmar la idea de que las peteneras huastecas son las variantes más recientes del sistema. Otras estrofas exclusivas de una región son las encontradas en la petenera de artesa de la Costa Chica.

Otro dato interesante es que las peteneras que más número de estrofas presentan son las variantes huastecas, seguidas por las históricas, y en tercer lugar, por las jarochas actuales.

Análisis por estribillo

En esta tabla se evidencia la gran variedad de estribillos que tienen las peteneras; todos los estribillos comienzan con una expresión vocativo como *¡Ay Soledad Soledad!*. De los 26 estribillos analizados, resulta sorprendente que sólo uno es compartido por más de un tipo de petenera: *Soledad de aquel que fue / a darle agua a su caballo / que se moría de sed*. Este estribillo, como se ve en la tabla, sólo se encuentra compartido en la peteneras históricas y en las de Tixtla, denotando quizás una antigüedad de este estribillo, pero es importante mencionar que sabemos que este estribillo se encuentra en algún son jarocho como el *balajú*. Por

dar un ejemplo, mencionaremos el que se aparece en el fonograma *La Negra Graciana. Sones Jarochos con el Trío Silva*, editado por Discos. Por otro lado, se puede observar que las peteneras que más estribillos presentan son las peteneras jarochas, seguidas por las de Tixtla, a diferencia de que no existen estribillos en las peteneras huastecas.

Estribillo	HI	IS	TI	VE	Total
Petenera desde mi cuna, mi madre me dijo a solas		4			4
Petenera desde mi cuna, por qué no sales a verme		2			2
Petenera que haré sin ti		3			3
Soledad de aquel que fue	1		7		8
Soledad de cerro en cerro			4		4
Soledad de la barranca	1				1
Soledad de junto al río	1				1
Soledad de la cañada	2				2
Soledad de la ladera		2			2
Soledad del alma mía	1				1
Soledad del camposanto	1				1
Soledad del cardo santo	2				2
Soledad del horizonte	2				2
Soledad del otro lado			3		3
Soledad del trobador				1	1
Soledad dijo un cantor				1	1
Soledad en la enramada				1	1
Soledad llévame a ver				3	3
Soledad llévame al rio				1	1
Soledad que así decía			4		4
Soledad qué bien me valgo				1	1
Soledad que yo bien digo				1	1
Soledad que yo más digo				1	1
Soledad que yo quisiera que se formara un columpio				1	1
Soledad que yo quisiera que usted se volviera hamaca				1	1
soledad que yo quisiera que viviera la difunta				1	1
Soledad que yo quisiera, que usted se volviera anona				7	7
Solita de la cantera		1			1
Total	**11**	**12**	**18**	**20**	**61**

Análisis por verso *puente*

Este análisis nos muestra el comportamiento de uno de los versos clave de las variantes de peteneras, pues casi todas lo presentan, salvo las variantes tixtlecas y de artesa. Este verso se presenta como una exclamación vocativa en un entorno armónico determinado y en un lugar distribucional específico.

Como se puede ver en la tabla, el verso puente más antiguo y que se encuentra compartido en peteneras regionales es el *Ay soledad soledad*, que se encuentra en las históricas, en las istmeñas y en las jarochas; el otro que resulta compartido es la expresión *Niña de mi corazón*, muy propio de las peteneras preflamencas, y que se encontró también en algún ejemplo de petenera jarocha actual. El resto de expresiones puente son propias de cada variante, pero que ocupan el mismo lugar distribucional y tienen una misma base armónica, como ya se mencionó.

Verso	HI	HU	IS	VE	Total
Ay hermosa soledad			1		1
Ay la la la		37			37
Ay Soleá, uy, uy, uy	1				1
Ay soledad soledad	9		2	2	13
Ay solita y soledad				3	3
Ay solita ya lo ves				3	3
Madre de mi corazón	1				1
Niña de mi corazón	9			3	12
Soleá Curripandu	3				3
Total	**23**	**37**	**3**	**11**	**74**

Resulta interesante contrastar esta tabla con la tabla que Hernández Jaramillo incluyó en su tesis sobre los versos puente de las peteneras preflamencas[224].

[224] *Cfr.* Hernández Jaramillo, *Op Cit.*, p. 113

Verso	Apariciones
Niña de mi corazón	29
Soleá, triste de mí	12
Ay!, Soleá, Soleá	9
Soleá y más Soleá	7
¡Soleá!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!	3
Niño de mi corazón	3
Nena de mi corazón	2
Alma de mi corazón	1
Alma mía y de los dos	1
Benito de mi querer	1
Dueño de mi corazón	1
Madre de mi corazón	1
Nene de mi corazón	1
Niños de mi corazón	1

Aquí podemos observar que el *Niña de mi corazón* es el más característico de estas variantes, seguido del *Soleá, triste de mí,* y del *Ay! Soleá, Soleá*, apuntando, de nuevo, al diálogo transfronterizo de peteneras, que hemos intentado mostrar en el transcurso de esta tesis. Este verso, por tanto, es característico y clave de las peteneras.

Por último, quisimos separar las estrofas del corpus que tienen expresamente la palabra *petenera* y encontramos que 51.45% (71 de 138 estrofas) la incluyen. A continuación mostramos la tabla con los *íncipit* de las estrofas que la contienen y el número en que aparece cada una.

Estrofas	
Quien te puso Petenera	13
La Petenera señores, nadie la sabe cantar	9
Al pasar por el panteón	7
Dicen que la Petenera es una mujer bonita	6
Dicen que la Petenera es una mujer honrada	4
Dicen que la Petenera es una santa mujer	4
Dame de tu pecho un ramo	3
Dos besos tengo en el alma	3
Yo soy la petenera	3
Corté la flor de la caña	2
La sirena se embarcó	2
Petenera Petenera, quien te pudiera comprar	2
Una vela se consume	2
Vi a mi madre llorar un día	2
Ahí dele ahí dele señora	1
La Petenera nació	1
La Petenera se ha muerto	1
la Petenera señores era una santa mujer	1
La Petenera señores es una mala mujer	1
La Petenera señores es una mujer decente	1
Las peteneras señores	1
Por celos la Petenera	1
Te pusieron Petenera	1

Se puede observar que la palabra *petenera* puede tener tres connotaciones, una, que es la que predomina, es la que se refiere a la Petenera como un personaje femenino, y el otro, que aparece en menor medida, el que se refiere a la canción petenera. En una única ocasión se refiere a un tipo de caña de azúcar llamada petenera.

De la misma manera se hizo con los estribillos, y fueron separados los que contienen la palabra *petenera*, en éstos encontramos que sólo aparece en un 20% (13 de 66 la contienen):

Estribillos	
Petenera desde mi cuna, mi madre me dijo a solas	4
Petenera que haré sin ti	3
Soledad de la ladera	2
Petenera desde mi cuna, por qué no sales a verme	2
Solita de la cantera	1
Soledad dijo un cantor	1

5.9.3. Consideraciones finales

Con el análisis paradigmático se pudo observar que los elementos que conforman los paradigmas tanto de las variantes históricas como regionales de peteneras, comparten entre sí una lógica estructural. A pesar de la gran variabilidad y de las características estilísticas propias de cada región se encontró que comparando los paradigmas y subparadigmas de cada grupo de segmentos, siempre aparecían elementos de una u otra variante regional. Salvo algún caso de excepción, en su mayoría se comparten los elementos constantes y variantes en los determinados lugares distribucionales en la lógica de la armonía y la estrofa, de esta manera, hay algunos elementos variantes que por la estadística de aparición en cada región y en la comparativa general se convierten en elementos fijos o estructurales.

Nótese que muchas de estas secuencias estructurales están separadas por intervalos de terceras. Este hecho parece ser que es una práctica común en los músicos que interpretan peteneras en el país pues aparece en casi todas las secuencias melódicas. Ahí donde parece que hay demasiada variación, en realidad se interpretan secuencias semejantes. Esta práctica es muy común en la música mexicana, el doblar la melodía por intervalos de terceras o sextas. La petenera no es la excepción. Esto hace que dichas variantes, en realidad se reduzcan, sosteniendo más el argumento de la existencia de una estructura estable en las peteneras. Aunado al punto anterior, las estrofas y su temática presentan también un patrón estable en cada variante de las regiones analizadas. Los elementos estructurales encontrados nos permiten encontrar el sistema de transformaciones que dan una unidad a las peteneras del país.

6. A modo de conclusión

Para concluir, comentaremos de forma general el desarrollo del trabajo de investigación y una serie de consideraciones que creemos interesantes resaltar.

La pregunta inicial que siguió esta investigación fue:

> *¿Pueden ser consideradas como un sistema de transformaciones las distintas versiones de las peteneras de México?*

A partir de ésta se desarrolló la siguiente hipótesis de trabajo:

> *Las distintas versiones históricas y actuales de la petenera en México contienen elementos musicales y temáticos similares que las relacionan entre sí, develando un sistema de transformaciones que corre a través de un eje sincrónico y diacrónico.*

Para poder sostener esa hipótesis fue necesario realizar una búsqueda exhaustiva en fuentes documentales tanto en México como en España de las peteneras del siglo XIX y XX. También, para encontrar la estructura musical se eligió el análisis paradigmático musical como la metodología idónea pues ésta se ocupa específicamente de este aspecto. Es así, que para establecer las diferentes variantes de peteneras a lo largo de dos siglos se hizo un recorrido diacrónico a través de fuentes documentales directas y, desde el eje sincrónico, se hizo un análisis musical estructural que permitiera encontrar las estructuras de diferentes versiones encontradas en el país.

Sin contar las variantes españolas que se interpretaron en el país, se puede confirmar la existencia de las distintas variantes de peteneras en México. Una de las aportaciones de esta tesis ha sido identificar y caracterizar cada variante, tanto actuales como históricas.

Un hecho trascendental en el desarrollo de esta tesis fue el empleo de un software específico para automatizar los procesos del análisis paradigmático. Hasta ahora este tipo de análisis, tan laborioso y minucioso se había realizado de forma manual; y fue a partir de las experiencias propias, así como de otros trabajos etnomusicológicos, que se concibió el proyecto de conjuntar los conocimientos tecnológicos con los conocimientos musicales para desarrollar alguna herramienta que automatizara en la medida de lo posible los procesos manuales. El *Software de Automatización del Análisis Paradigmático (SAAP)* fue aplicado en este trabajo de investigación, ofreciendo unos resultados óptimos, reduciendo no sólo el tiempo de análisis sino los posibles errores humanos.

En la revisión historiográfica, los datos encontrados no fueron sólo tratados como elementos estáticos para realizar una descripción de una época determinada, sino que fueron situados en un diálogo con los fenómenos actuales para poder conocer el devenir de la petenera desde hace dos siglos de forma dinámica. Es así que trazando el recorrido diacrónico que siguió la petenera desde sus primeras apariciones en fuentes documentales, se puso de manifiesto la diversidad de variantes musicales que han existido englobadas con el nombre petenera. Se pudieron determinar también las diferentes ocasiones performativas que determinaron sus prácticas musicales, así como el tipo de agrupaciones que las interpretaban. La búsqueda histórica nos dio, además, información sobre el saber musical de las peteneras que han tenido las culturas que las producen, es decir, se pudo conocer sobre lo que se decía y concebía de las peteneras en diferentes entornos, aportándonos datos valiosos sobre el carácter que éstas tenían en cada contexto y momento determinado.

Por otro lado, con el análisis de tipo sincrónico, en específico, con los paradigmas obtenidos de las peteneras que integraron el corpus de análisis, fue posible encontrar la estructura común subyacente de cada una de éstas. Los resultados nos dieron la posibilidad de enmarcar a las distintas variantes de peteneras dentro de un sistema musical, pues se encontraron los elementos musicales que confirmaron la existencia de una estructura compartida entre cada variante, es decir, desde las peteneras más antiguas hasta las variantes actuales

regionales del país. Aunado a esto, se encontró que también la temática y una serie de estrofas son compartidas.

El aspecto más relevante que se encontró con el análisis paradigmático es que la petenera conforma un sistema musical de transformaciones gracias a la relación que existe entre al menos cuatro ejes de transformación: la secuencia armónica, la de altura, la estructura de los versos y la temática que le subyace. Salvo en casos de excepción, se comparten en casi todas las peteneras analizadas los elementos de estos ejes. La relación entre estos niveles es la que le da a la petenera una caracterización singular que permite identificarla entre otras manifestaciones musicales.

El nivel más estable sobre el cual se cimienta el resto de aspectos musicales es el armónico. Con los resultados de análisis del corpus de peteneras del siglo XIX y del XX, se pudo llegar a la conclusión que la estructura armónica ha sido la que más estabilidad conservó en el eje temporal, permitiendo relativamente poca variación en su estructura. Sobre esta base se construyeron las melodías con una secuencia de versos.

El eje de altura es el que más variación mostró en el análisis paradigmático y es el que permitió caracterizar, junto con la armonía, a las variantes de peteneras que se han conformado en el periodo estudiado. A pesar de las numerosas variantes que aparecieron, se lograron encontrar diversas notas constantes compartidas en todos los ejemplos analizados y esto es lo que nos permite considerar que tienen una estructura compartida.

La secuencia de versos, se construye sobre la secuencia armónica, por ejemplo, el verso que comienza la modulación al relativo mayor, siempre es el tercer verso (C).

Por último, el estudio del eje temático de las peteneras nos permitió encontrar que éstas mantienen un núcleo en el contenido de sus letras. Las letras de las peteneras del siglo XIX y del siglo XX tienen en común la mención del nombre petenera o la alusión a ella como un personaje femenino que encarna el

encantamiento o la seducción. Es hacia las peteneras del siglo XX que éstas van adquiriendo un atributo dramático. Estos aspectos son paradigmáticos.

El hecho de que una pieza musical que ha sido interpretada en diferentes épocas, contextos y distintas culturas, mantenga entre sí vínculos estructurales, habla sobre la eficacia de la música de transmisión oral que permite mantener viva una tradición musical. Esta misma eficacia permite, al mismo tiempo la inserción de elementos nuevos enriqueciéndola sin alterar su esencia, por esta razón pueden existir diferentes variantes en una misma época. La petenera en México es un ejemplo vivo de cómo la transmisión estructural musical, temática y literaria pone en cuestión los preceptos de una transmisión musical *académica* basada en la primacía de la escritura, mostrando que existen procesos internos en el ser humano que le han permitido mantener por generaciones tradiciones musicales sin convertirlo en un elemento estático.

El haber empleado el concepto de sistema musical, ubicado en un eje sincrónico y diacrónico, nos permitió alcanzar un mejor entendimiento del comportamiento de la petenera. Se logró conocer el proceso de cambio musical que sufrió la petenera a lo largo de dos siglos desde la perspectiva histórica transfronteriza, como de la perspectiva musical. El concepto de sistema permite entender la diversidad y al mismo tiempo la unidad que la petenera presenta en un rango de tiempo tan amplio.

A modo de recapitulación, comentamos que, en el siglo XIX encontramos tres grupos de peteneras:

1. Grupo de peteneras antiguas (llamadas tipo A para efectos del análisis).

2. Grupo de peteneras preflamencas españolas que se interpretaban, en su mayoría, en teatros mexicanos por músicos de compañías españolas.

3. Grupo de peteneras preflamencas mexicanas (llamadas tipo B).

Las referencias historiográficas consultadas nos indicaron que en el siglo XIX eran reconocidos dos tipos de peteneras: la petenera mexicana, como aire

nacional y, la petenera española, como baile andaluz presentado en teatros por compañías españolas. En el capítulo de análisis musical se mostró que dentro de éstas dos categorizaciones había en realidad diversas variantes. Con la combinación de la información histórica y la musical pudimos observar que una vez popularizada la petenera mexicana (tipo A) en el país, ésta fue exportada hacia España. Años después se da en ese país la popularización de la petenera como baile nacional andaluz -llamada *preflamenca* para diferenciarla de la petenera flamenca actual- y fue tanta su popularidad que esta modalidad preflamenca fue traída a México por las compañías teatrales españolas.

En esta tesis se sugiere que es justo a partir del intercambio dialógico entre las peteneras antiguas mexicanas y la petenera preflamenca española que se produjo un fenómeno metafórico creador de nuevos sentidos. Analizando estructuralmente las peteneras mexicanas del tipo B de esta época se hace evidente que estaban influenciadas por la petenera preflamenca, pero, a su vez, mantenían características de las peteneras antiguas mexicanas del tipo A. Una nueva variante de petenera apareció entonces, mostrando mantener una estructura común a las anteriores, pero incluyendo además, elementos estilísticos nuevos. Ejemplo de esto es la petenera titulada "De Pura Raza" de Ramiro Martínez editada en la Ciudad de México a finales del siglo XIX, encontrada en la biblioteca *Cuicamatini* de la Escuela Nacional de Música de la U.N.A.M. En términos muy simplistas podemos decir que esta obra es una "mezcla" de petenera mexicana antigua con petenera preflamenca española. Podemos decir entonces, que en algunas variantes de peteneras en México hubo el fenómeno de cambio y al mismo tiempo de permanencia, una permanencia de la estructura que aceptó elementos nuevos promoviendo el cambio sin dejar de ser petenera.

Todas las variantes del siglo XIX se mantienen unidas a partir de la estructura musical compartida que tienen, pues, a pesar de la variación, tiene una base armónica constante y unas notas constantes compartidas. Todas eran consideradas como bailes alegres y generalmente eran cantadas e interpretadas en diversas ocasiones performativas festivas de diferentes clases sociales del país, esta circularidad es la que ha asegurado su permanencia hasta hoy en día. A su vez,

todas ellas tienen una serie de coplas compartidas, y por lo mismo un temática eje que perdura hasta hoy en día.

En el siglo XX encontramos en México las siguientes modalidades de peteneras que han permanecido hasta la actualidad:

1. Peteneras regionales antiguas
2. Peteneras huastecas
3. Peteneras jarochas
4. Peteneras istmeñas
5. Peteneras tixtlecas
6. Peteneras de artesa
7. Peteneras de banda

A inicios del siglo XX continúa la presencia de las peteneras preflamencas, introduciéndose la modalidad *moderna*, es decir, la que ya presentaba rasgos de *aflamencamiento;* dato que corroboran las descripciones de la época, cuando se refiere a ellas como dramáticas. Es en este momento cuando la Petenera se consolida como personaje seductor femenino y paulatinamente, hacia la segunda o tercera década se introduce la variante flamenca.

Por otro lado, comienzan a surgir transcripciones de peteneras regionales antiguas, apareciendo peteneras de Veracruz, de Yucatán, descripciones de peteneras en Oaxaca, Guerrero y en la región Huasteca. A partir de entonces comienzan a surgir las teorías sobre el origen andaluz de la petenera, difundidas por casi todos los investigadores sobre música mexicana de casi todo el siglo. Por otro lado, estas variantes comienzan a aparecer con más frecuencia en los medios de comunicación y en publicaciones bibliográficas nacionales describiéndose cada una de ellas como entes independientes uno de otros, es decir, que se consideraron como parte de géneros distintos dependiendo de la región donde es producida .

A partir de la segunda década del siglo XX, se encuentran las primeras referencias fehacientes sobre las peteneras huastecas y, por toda la documentación encontrada, así como por el análisis musical realizado, se puede sugerir que ha sido la variante mas comercial y al parecer, es de las más recientes. Además, se pudo comprobar que sirvió como modelo para que agrupaciones de otras regiones la interpretaran, por ejemplo, destacan las versiones huastecas tocadas por mariachis. Con el análisis musical fue posible encontrar tres tipos de peteneras huastecas, denominados para efecto del análisis, tipo I, II y II. La caracterización estructural de alturas y armonía de la secuencia vocal, así como el análisis literario de sus coplas, permitió concluir que las peteneras huastecas más antiguas son las que corresponden al tipo II y III y son las que contienen más variación, cantándose siempre a una voz. Por el contrario, el tipo I representa a las versiones más recientes que son interpretadas a dos o tres voces, teniendo éstas muchas menos variaciones.

En la variante jarocha también se encontraron dos tipos: el tipo I que corresponde a las variantes más recientes de peteneras jarochas que, aunque presentan mucha variación melódica y lírica, éstas siempre se enmarcan dentro de una base armónica muy estable, permitiendo la existencia de secuencias de alturas constantes compartidas. El tipo II, es el que contiene a las variantes más antiguas y hoy en día está prácticamente en desuso. Ambos tipos de petenera contienen una base armónica muy similar. Se pudieron encontrar eslabones entre ambos tipos a través de la combinación de información documental con el análisis estructural, pudiéndose dibujar cierto cambio musical que estas variantes tuvieron desde inicios del siglo XX hasta nuestros días. Las peteneras jarochas son las variantes más antiguas referidas en fuentes documentales.

En las peteneras istmeñas también se encuentra mucha variación en el eje de altura y mucha estabilidad en el nivel armónico. Sin embargo, la variabilidad de altura encontrada resulta engañosa pues las secuencias variables se encuentran casi siempre por terceras, manteniendo el dibujo interválico idéntico. De esta forma, ahí donde se cree encontrar mucha variación, en realidad no la hay tanto. Además de esto, en el nivel lírico, son las variantes que menos variación tienen y son también

al parecer, después de las jarochas, muy antiguas. En éstas aparecen estrofas que se encuentran únicamente en variantes de peteneras preflamencas y de Veracruz del siglo XIX.

La variante tixtleca es la que aparece más estandarizada, pues tiene una gran similitud en los segmentos de altura y una base armónica muy estable. Todas las versiones recientes coinciden de forma casi idéntica a la grabación más antigua, manteniendo las mismas estrofas.

Por último, la variante de artesa es la que más interrogantes nos deja en este trabajo. Debido a que no fue posible obtener más de una grabación que permitieran caracterizar de forma adecuada esta variante, aún no podemos llegar a conclusiones. Lo único que podemos asegurar es que esta variante mantiene una relación muy cercana con la malagueña curreña, y partiendo de esto, suponemos que vincula en cierta forma al sistema de peteneras con el de malagueñas. Queda abierto, reiteramos, este aspecto del sistema.

Después de haber comentado de forma general las variantes analizadas, a partir del análisis de los diferentes aspectos que entran en juego en la producción, transmisión y ejecución de las peteneras en México dentro de tiempos y espacios determinados, podemos afirmar la siguiente tesis:

La petenera en México puede ser presentada como un gran sistema musical de transformaciones que enlaza culturas musicales transfronterizas a través de su estructura, pues las distintas variantes que existen contienen elementos musicales, literarios y temáticos similares que las relacionan entre sí. Este sistema fue construido a partir de un diálogo entre dos culturas trasatlánticas que se relacionaron en un momento particular de la historia, así como, simultáneamente, a partir de una relación interna de circularidad de las variantes entre las clases sociales del país. El diálogo cultural establecido entre España y México hicieron posible el establecimiento de muchos sistemas musicales de México, entre éstos el de la petenera.

Bibliografía

AROM, Simha: ″Modelización y modelos en las músicas de Tradición oral″ en Francisco Cruces et al. *Las culturas Musicales*. Lecturas de Etnomusicología. Madrid, Ed. Trotta, 2001.

AGUIRRE TINOCO, Humberto: *Sones de la tierra y cantares jarochos*. México, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 1991.

_____: *Sones de la tierra y cantares jarochos*. México, Premiá, 1983.

ALEGRE GONZÁLEZ, Lizette: *El Vinuete: Música de Muertos. Estudio Etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca Potosina*. Tesis de licenciatura. México, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

ÁLVAREZ BOADA, Manuel: *La Música Popular en la Huasteca Veracruzana*. México, Premiá (La red de Jonás), 1985.

_____ ″Folklore Musical de la Huasteca Veracruzana″ en *La Palabra y el Hombre*. Revista de la Universidad Veracruzana, N.57, Enero-Marzo, 1986.

_____ ″La música en la Huasteca″ en *Tierra Adentro*, N° 87, Agosto –Septiembre, 1997.

BAQUEIRO FOSTER, Gerónimo: ″El Huapango″ en *Revista Musical Mexicana*, Núm. 8, México, abril , 1942.

_____: "La música popular de arpa y jarana en el Sotavento veracruzano" (pp. 31-38) en *Revista de la Universidad Veracruzana* I. Año 1, Núm. 1, Enero-Marzo, Xalapa , 1952.

_____: "El Huapango" en *La Cultura Popular vista por las Elites*, México, UNAM, 1989.

BARBOSA PESCADOR, David: *La música tradicional de Oaxaca*. Oaxaca, Secretaría de Cultura del Estado de Oaxaca, 2005.

BUSTOS VALENZUELA, Eduardo: "La Música en las Huastecas" en *Atractivos de la Huasteca*, N° 2, México, 1997.

_____: *Cantares de mi Huasteca*. México, Ediciones del Fondo Regional de la Huasteca, 1999.

CAMACHO, Gonzalo, "Hacia una traducción de las culturas musicales: Una reflexión desde la etnomusicología" en la *Revista Traduic*, nº 16, México, D.F., primavera-verano, 2001.

_____, La música en las fronteras de la interdisciplina y del saber transcultural, México, ENM- UNAM, 2007.

COMBIER, Cyprien: *Voyage au Golfe de Californie*. París, Publicado por Arthus Bertrand, Libraire de la Société de Géographie, 1864.

COVARRUBIAS, José Enrique: *Visión extranjera de México, 1840-1867. 1. El estudio de las costumbres y se la situación social*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1998.

CRUCES, Francisco: *Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Madrid, Editorial Trotta , 2001.

DALLAL, Alberto: "Elementos míticos e históricos de la Danza de la Pluma". (p. 339-355) en *Historia del Arte de Oaxaca* , Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Gobierno del Estado de Oaxaca, 1997.

DE LAS TORRES, Martín: *El Archiduque Maximiliano de Austria en Méjico*. Publicado por Librería de D.A. de San Martín, 1867.

DE MARÍA Y CAMPOS, A. : *El programa en cien años de teatro en México*. México D.F., Enciclopedia Mexicana de Arte. Ediciones Mexicanas S. A., 1950.

DELGADO CALDERÓN, Alfredo: "Semblanza histórica del son jarocho" (pp. 4-10) en *Cuenca*. Revista de cultura y divulgación, Vol. 1- Núm. 8, México, editor Tomás García, [s.a.].

DUHAUT-CILLY, Auguste Bernard: *Viaggio intorno al globo principalmente alla California ed alle Isole Sandwich negli anni 1826, 1827, 1828 e 1829*. Turín, Stabilimento tipografico fontana, 1841.

ECHEVARRÍA ROMÁN, Jesús Antonio: *La petenera: Son Huasteco*. México, Editado por Conaculta/CNDCR/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2000.

ESTEVA, José María: *La Mujer Blanca*. México, Publicado por Gonzalo A. Esteva, 1883.

_____: *Poesías*. Veracruz, México, Imp. del Comercio, 1850.

GRANÉS, Salvador María, *La Golfemia: parodia de la ópera "La Bohemia", en un acto y cuatro cuadros.* Música de Luis Arnedo Madrid, 1900.

FERRY, Gabriel: "Les jarochos" en Varios Autores. *Revue des deux mondes*, XVIII^{o} año, Núm. 9, 1848.

FLORENCIA PULIDO, Patricia del Carmen: *Crónica histórica del huapango huasteco veracruzano. Trovas, Música, Danza y Tradiciones*. Col. Flor y Canto, Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz-Secretaría de Educación y Cultura, 1991.

GAMBOA Y FAUSTINO NÚÑEZ, José Manuel : *Flamenco de la A a la Z diccionario de términos flamencos*. Madrid, Ed. Espasa Calpe, 2007.

GARCÍA CUBAS, Antonio: *El libro de mis recuerdos: Narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social, ilustradas con más de trescientos fotograbados*. México, Imprenta de Arturo García Cubas, 1904.

GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio: "El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular" en *La Jornada Semanal*, N. 135, 12 de enero, 1992.

_____: *"El son jarocho: música y lírica popular en el Sotavento Veracruzano"*. Folleto del CD El Son Jarocho, 1996.

_____: *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México, Siglo XXI: UNESCO: Universidad de Quintana Roo: Gobierno del Estado de Quintana Roo, 2002.

_____: *Fandango. El Ritual del Mundo Jarocho a través de los siglos*. México, Universidad de Quintana Roo, Gobierno del Estado de Quintana Roo, 2006.

GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio: "Contrapunto entre lo barroco y lo popular en el Veracruz Colonial" en *Heterofonía* N. 109-110, Julio de 1993-Junio 1994.

GÓMEZ-ULLATE GARCÍA DE LEÓN, Martín: *Las vueltas de la petenera. Breve reseña de un género musical trasfronterizo*. México, Universidad Autónoma del estado de Hidalgo, 2008.

GONZÁLEZ, Álvaro: *Oaxaca, tierra de la pluralidad. La Guelaguetza: breve semblanza*. Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1993.

HAGUE, Eleanor: "Five Mexican Dances" en *The Journal of American Folklore*, Vol. 28, No. 110 (Oct-Dec), 1915.

HARO Y TAMARIZ, Jesús: "Un poco de Folklore del Istmo" (pp. 255-274) en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 1 de Enero, 1994.

HARRIS, Max: *"The return of Moctezuma: Oaxaca's "Danza de la Pluma" and New Mexicos's "Danza de los Matachines"* (pp. 106-134) en TDR (1988-), Vol. 41, No. 1 (Primavera), http://www.jstor.org/stable/1146575, 1997.

HELLMER, Raúl: "Lost Music Treasures of Guerrero" (pp. 249-256) en *Western Folklore*, Vol. 6, No. 3, Julio, California, Western Status Folklore Society, 1947.

HENESTROSA , Andrés: "Música mestiza en Tehuantepec" (pp. 151-154) en *Revista Musical Mexicana*, núm. 7, México, 1942.

HERNÁNDEZ JARAMILLO, José Miguel: *La Petenera preflamenca como forma musical: Naturaleza y rasgos estilísticos (1825-1910)*. Tesis de Maestría (DEA), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009.

JÁUREGUI, Jesús, *El Mariachi*, México, Taurus, 2007.

KOEGEL, John: "La vida musical en el México del siglo XIX vista por los músicos extranjeros" (pp. 79-108) en Vilar-Payá Luisa y Ricardo Miranda *Discanto: ensayos de investigación musical*, Xalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, 2005.

KURI ALDANA, Mario y Vicente T. Mendoza: *Cancionero Popular Mexicano*. Vol. 1, México, SEP , 1988.

LÓPEZ CASILLAS, Mercurio: *La Muerte en el impreso mexicano*. México, Editorial RM, [s.f.].

LUNA ÁNGEL, Eduardo y Alma Rosa Espíndola Galicia (coord.): *De Oaxaca y sus regiones. Música para bandas de viento*. Oaxaca, Secretaría de Cultura del Gobierno de Oaxaca, 2008.

MARDEN, C.C: "Some Mexican Versions of the 'Breer Rabit' Stories" (pp.22-23) en *Modern Lenguaje Notes*, Johns Hopkins Press Vol. 11, No.1 Enero, p. 23. Cfr. JSTOR: URL: http://www.jstor.org/stable/2919229, 1896.

MAYER-SIERRA, Otto, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad,* México, El Colegio de México, 1941.

MENDOZA, Vicente T.: "Breves notas sobre la Petenera". en *Nuestra Música* nº XXX, México, 1949.

_____: "Música Tradicional de Guerrero". *Nuestra Música.* Año IV, Núm. 15, Julio. México, 1949.

_____: *Panorama de la Música Tradicional de México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1956.

MENDOZA, Vicente T. Mendoza y Virginia R. R. de: *Folklore de la región central de Puebla*. México, CENIDIM, 1991.

MENDOZA CRUZ, Luciano: *Festival Costeño de la Danza. Danzas y bailes de la Costa oaxaqueña*. Oaxaca, México, Instituto Oaxaqueño de las Culturas: Dirección General de Culturas Populares , 1994.

NATTIEZ, Jean J.: "Some Aspects of Inuit Vocal Games" (pp. 457-475) en *Ethnomusicology*, Vol. 27, No. 3 (Sept.), Chicago, University of Illinois Press, 1983.

_____ "De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en La Cathédrale engloutie de Debussy" (pp. 2-39) en González Aktories, Susana y Gonzalo Camacho, *Reflexiones sobre Semiología Musical,* México, UNAM, 2011.

OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de: *Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911*. Tomo II, México, Editorial Porrúa, 1961.

_____: *Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911*. Tomo III, México, Editorial Porrúa, 1961.

_____: *Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911*. Tomo V, México, Editorial Porrúa, 1961.

ORTIZ NUEVO, José Luis: *"¡Jezú qué fea t'haz puezto!* . en Alboreá nº 1 (Enero-Marzo), Sevilla, 2007.

_____: *Tremendo Asombro. Huellas del género andaluz en los teatros de la Habana y otras informaciones a lo flamenco 1790-1850*, en prensa.

PELINSKI, Ramón: *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Ediciones Akal. Madrid, 2000.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando: *"El son jarocho como expresión musical afromestiza"*. en Steven Loza (coord.), Selected Reports in Ethnomusicology XII: Musical Cultures of Latin America. Global Effects, Past and Present, L.A, University of California, 1999.

PÉREZ MONFORT, Ricardo: "Anotaciones a la consolidación del estereotipo del Jarocho en la primera mitad del siglo XX" (pp. 21-31) en *Son del Sur*, N. 7 (Abril 15- Diciembre) , 1998.

PÉREZ MONFORT, Ricardo: "Testimonios del son jarocho y del fandango: Apuntes y reflexiones sobre el surgimiento de una tradición regional hacia fines del siglo XX" en *Antropología* No. 66, t/v 66, México, 2003.

REUTER, Jas: *La Música Popular de México*. México, Panorama, 1992.

REYES ZÚÑIGA, Lénica: *En-canto de Sirenas: La Petenera*. Tesis de Licenciatura. México, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

RÍOS TOLEDANO, Miguel: *Al pueblo mexicano. Única y auténtica colección de Treinta jarabes, sones principales y más populares Aires Nacionales de la República Mexicana. Recopilados y Arreglados por Miguel Ríos Toledano, director de la música de Zapadores*. México, Editada por H. Nagel, 1884.

RIVERA CAMBAS, Manuel: *Historia antigua y moderna de Jalapa y de las revoluciones del Estado de Veracruz.* México, Publicado por I. Cumplido, 1869.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Cantos populares españoles*. Sevilla, Francisco Álvarez y Cía. Editores, 1882.

ROMERO, Jesús: *La música en Zacatecas y los músicos zacatecanos*. México, UNAM, 1963.

RUWET, Nicolás (1972), "Métodos de análisis en musicología" (pp-42-77) en González Aktories, Susana y Gonzalo Camacho, *Reflexiones sobre Semiología Musical*, México, UNAM, 2011.

SARTORIUS, Carl: "Zustand der Musik in Mexiko" . (pp. 218-219) en *Caecilia*, Vol. 7, Núm. 28, Alemania, 1828.

SCHARRER TAMM, Beatriz: *La Hacienda 'El Mirador': la historia de un emigrante alemán en el siglo XIX*. México, Tesis de Licenciatura, UAM-Iztapalapa, 1980.

VÁSQUEZ, Genaro: *Música popular y costumbres regionales del estado de Oaxaca*. [s.e.], México, 1924.

VÁZQUEZ MANTECÓN, María del Carmen: "La china mexicana, mejor conocida como china poblana". en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Año/Vol. XXII, núm. 077, UNAM, México, 2000.

VILLA CASTAÑEDA, SEUD. JOSÉ MARÍA BRADOMÍN, Guillermo: *Oaxaca en la Tradición*. México, 2ª Edición, [s.e], 1968.

VILLANUEVA, Raúl: *Guerrero, música y cantos*. México, Instituto Politécnico Nacional, 1999.

WAGNER, Max L: "Algunas apuntaciones sobre el folklore mexicano" en *The Journal of American Folklore*, Vol. 40, No. 156 (Apr-Jun), 1927.

WARMAN, Arturo: *Sones de Veracruz*. México, INAH: SEP: INI: Cenzontle.

YURCHENCO, Henrietta: *Mexico South: Tradicional Songs and Dances from the Isthmus of Tehuantepec*. Folleto del CD, NYC, USA, Folkways Records.

Hemerografía

[s.a.]: "Coliseo. Representación en obsequio de la Legación" en *El Águila Mexicana*, México, Imprenta de la Águila, dirijida [sic] por José Ximeno, Núm. 6, 7 de enero de 1824.

[s.a.]: "Portales y cafés" en *El Correo de la Federación*, México, 8 de enero de 1828.

[s.a.]: "México 12 de enero" en *Correo de la Federación Mexicana*, México, 12 de enero. de 1828

[s.a.]: "Cafees y portales" en el *Correo de la Federación Mexicana*, México, 26 de enero de 1828.

[s.a.]: "REPÚBLICA MEXICANA. ESTADO DE TAMAULIPAS. Comunicado. 16 de septiembre de 1831. Prospecto del gran baile efectuado en su solemnidad" en *El Sol*, Matamoros, México, 18 de octubre de 1831.

[s.a.]: "Retrato de Martos" en *El Diario Del Hogar*, México, 11 de mayo de 1884.

[s.a.]: *La Iberia*. Año XXX1, Núm. 9, Madrid, 2 de Noviembre, 1884.

[s.a.]: "El Pastel de la Semana" en *El Diario del Hogar*, Año V, Núm. 172, México, 4 de abril de 1886.

[s.a.]: "Picos Pardos" en *El Diario del Hogar*, México, 3 de septiembre de 1891.

[s.a.]: "Picos Pardos" en *El Diario del Hogar*, 16 de agosto de 1892.

[s.a.]: "Les dio por el 'patriotismo'. Leñazos y pedradas" en *El Demócrata*, México, 30 de abril de 1895.

[s.a.]: "Gacetilla de diversiones públicas" en *El Diario del Hogar*, México, 14 de febrero de 1897.

[s.a.]: "Escándalo en los toros. Destrucción de la plaza. La última Corrida" en *El Chisme*, México, 30 de abril de 1900.

[s.a.]: "Chismes" en *El Chisme*, México, 16 de agosto de 1900.

[s.a.]: "Espectáculos Públicos" en *El Nacional*, México, 26 de octubre de 1900.

[s.a.]: "Teatrales" en *El Correo Español*, México, 9 de febrero de 1905.

[s.a.]: "Concierto Viñas-Coll" en *El Correo Español*, México, 18 de julio de 1907.

[s.a.]**:** "Flores y Arrojos. José Viñas y Tomás Coll" en *El Diario del Hogar*, México, 20 de julio de 1907.

[s.a.]**:** "Academia Metropolitana" en *El Imparcial*, México, 24 de septiembre de 1908.

[s.a.]:"La cuestión del Nazas" en *El Diario del Hogar*, México, 17 de noviembre de 1908.

[s.a.] *:* "Las fiestas americanas del 4 de julio en el Bosque de Chapultepec" en *El Imparcial*, Tomo XXIX, Núm. 5038, México, 5 de Julio de 1910.

[s.a.] *: El País*. México,15 de Noviembre de 1911.

[s.a.] *:*"Crónica Teatral" en *El Diario*, México, 6 de Julio de 1912.

[s.a.] *:*"Sociales y Personales" en *El Pueblo*, México, 14 de noviembre de 1917.

[s.a.]: *El Porvenir*. México, 22 de Mayo de 1921.

[s.a.]:*El Informador*. México, 2 de julio de 1921.

[s.a.] :"Intermezzo Lírico" en *El Porvenir*, México, 26 de agosto de 1921.

[s.a.]: *El Informador*. México, 27 de noviembre de 1921.

[s.a.]: "Festival Típico en la Escuela Nacional de Comercio" en *El Demócrata*, México, 28 de septiembre de 1924.

[s.a.] :*"Biblioteca del demócrata"*. México, 3 de abril de 1926.

[s.a.]:*Diario de la CROM, Órgano de la Confederación Regional Obrera Mexicana*. México, 15 de agosto de 1926.

[s.a.]:"Canterbury el cirujano" en *Jueves de Excélsior*, México, 11 de diciembre de 1930.

[s.a.]: "Homenaje a las agrupaciones campesinas de la República" en *El Nacional*, México, 15 de julio de 1932.

[s.a.]: "Conferencias" en *El Nacional*, México, 29 de mayo de 1933.

[s.a.]: "Preparativos del Congreso Nacional Médico" en *El Nacional*, México, 25 de enero de 1937.

[s.a.]: *Sucesos para todos*. México, 30 de marzo de 1937.

[s.a.]: "Un festival pro mejoras escolares" en *El Nacional*, México, 7 de septiembre de 1937.

[s.a.]: *El Porvenir*. México, 2 de julio de 1939.

[s.a.]:"Mensaje del presidente al soldado" en *El Nacional*, México, 26 de abril de 1940.

[s.a.]:"La Audición de la Hora Agraria" en *El Informador*, México, 23 de agosto de 1941.

[s.a.]: *El Nacional*. México, 14 de febrero de 1942.

[s.a.]: *El Nacional*. México, 4 de julio de 1948.

[s.a.]: "La Elegía a Don Rafael Angel de la Peña" en *El Nacional*, México, 17 de noviembre de 1948.

[s.a.]: "Por el Mundo de la Música" en *El Nacional*, México, 18 de enero de 1949.

[s.a.]: "Por la República" en *El Universal*, México, 5 de junio de 1950.

[s.a.]: "Calendario de Fiestas en México" en *El Nacional*, México, 1 de febrero de 1954.

[s.a.]: *El Porvenir*. México, 27 de enero de 1955.

BAQUEIRO FOSTER, Gerónimo: "La Sandunga sin Arcano" en *Suplemento de El Nacional*, México, 14 de noviembre de 1948.

_____: "La Sandunga sin Arcano" en *Suplemento de El Nacional*, México, 14 de noviembre de 1948.

_____: "La Sandunga sin Arcano" en *Suplemento de El Nacional*, México, 5 de diciembre de 1948.

_____**:** "La Sandunga sin Arcano" en *Suplemento de El Nacional*, México, 28 de noviembre de 1948.

_____: "La Sandunga sin Arcano" en *Suplemento de El Nacional*, México, 9 de enero de 1949.

CAMPOS, Sebastián: "Recuerdos históricos de la C. De Veracruz y costa de Sotavento. Campaña de 'Tres años'. La Intervención y el Imperio" en *El Pueblo*, México, México, 20 de mayo de 1915.

CARRETE, Emilio: "Intermezzo Lírico. La Novia del Torero" en *El Porvenir*, México, 13 de septiembre de 1926.

DE LILLE, Pedro: "27º Gran Concierto "Águila" en *El Nacional*, México, 28 de febrero de 1937.

DEL PRADO, Felipe: *Revista Española*. México, 25 de noviembre de 1923.

ESTEVA, José María: "Romance de Ñor Gorgoño" en *El Veracruzano*, México, 16 de julio de 1851.

GABALDÓN: "Alma flamenca" en *La Risa*, México, 22 de abril de 1911.

HERRERA PETERE, José: "Canciones del trópico. La Sirenita y el Norte" en El Nacional, México, 1 de julio de 1945.

JARNÉS, Benjamín: "Libros" en *Mañana*, México, 25 de enero de 1947.

KADOR, Orlando: "Pastel de la Semana" en *El Diario del Hogar*, 22 de febrero de 1885.

MÉNDEZ DE CUENCA, Laura: "Berlín canta" en *El Imparcial*, México, 19 de marzo de 1909.

_____: "Un espanto de verdad" en *El Imparcial*, México, 22 de marzo de 1909.

MORENO, Igor: "Mundo Musical" en *El Nacional*, México, 28 de septiembre de 1960.

NECK, Mónico: "Apuntes de actualidad" en *El Nacional*, México, 3 de enero de 1941.

SÁNCHEZ, Celso: "A Beatriz Sánchez (Leyenda)" en *El Diario del Hogar*, México, 18 de noviembre de 1891.

SELIDO ORCILLO, Rubén: "Don Ramón María del Valle Inclán" en *El Nacional*, México, 11 de Septiembre de 1934.

Seud. El Prudente: "Cuestión de Méjico" en *Diario La España*, Año XV, No. 4885, Madrid, 10 de julio de 1862.

Seud. El Padre Cobos: "El Reo. Pepe La Fragua. Ante el jurado" en *El Padre Cobos*, Tomo II, Núm. 64, México, 9 de agosto de 1874.

Seud. El Padre Cobos: "El Reo. Pepe La Fragua. Ante el jurado" en *El Padre Cobos*, Tomo II, Núm. 65, México, 13 de agosto de 1874.

Seud. Don Gregorito: "29ª Broma de 'Don Gregorito'" en *Don Gregorito*, Tomo 1, Núm. 29, México, 27 de mayo de 1877.

Seud. Safir: "En torno del hogar" en *El diario del Hogar*, México, 23 de mayo de 1882.

Seud. ORO: "Fernanda Rusquella" en *El Demócrata*, 27 de junio de 1895.

Seud. Benjamín: "Palique" en *El Diario del Hogar*, p. 1, 23 de mayo de 1897.

Seud. Chucho el Roto: "Raterías del bello sexo. Corazones y encajes" en *El Imparcial*, México, 11 de Noviembre de 1897.

Seud. C.A.- STRO: "TEATRALES. El Gran Banquete" en *Diario del Hogar*, México, 11 de octubre de 1898.

Seud. Tick Tack: "Semana Alegre" en *El Imparcial*, México, 10 de marzo de 1901.

Seud. X.X.: "La cuestión del Nazas" en *El Diario del Hogar*, México, 24 de septiembre de 1908.

ZAMACOIS, Niceto de: "EL RANCHERO MEJICANO" en *El Museo Universal*, Núm. 5, Año VII, Madrid 30 de agosto de 1865.

Referencias digitales

[s.a.]: *"Sucesos más importantes de Picaflores"* en Hidalguía, Hidalgo, México [en línea]: http://www.hidalguia.com.mx/pisaflores/1/izq.htm. Consulta: 29 de mayo de 2010.

[s.a.]: http://www.munal.com.mx/invitacion/progAcad10.html. Consultada el 21 de junio de 2010.

ALCÁNTARA, LÓPEZ, Álvaro de Jesús: *Ariles de la Majada Ganadería, Vida Social y Cultura Popular en el sur de Veracruz colonial*. Tesis de Maestría en Historia, México, UNAM, p. 192: http://www.ciesas-golfo.edu.mx/istmo/docs/tesis/aalvaro.html, 2004.

BARAHONA LONDOÑO, Andrés: "El son jarocho: un tesoro que debemos conservar" en *Revista EntreVerando*, Núm. 3, Enero, Universidad Veracruzana Intercultural: http://www.scribd.com/doc/29498787/Revista-EntreVerAndo-Num-3 , 2009. Consultado el 1 de julio de 2010.

NATTIEZ, Jean Jacques y Catherine Dale: "Simha Arom and the return of analysis to Ethnomusicology"(pp. 241-365) en *Music Analysis*, Vol. 12, N. 2 (Julio) Blackwell Publishing, 1993. Versión digital en http://www.jstor.org/pss/854274. Consultado en enero de 2011.

VÁZQUEZ ALVARADO, Javier: "Tlaxiaco en la Mixteca Oaxaqueña" en *Tlaxiaco en Línea* http://www.tlaxiaco.com/portal/article.php?story=20071004205236165 (revisado el 8 de octubre de 2010), 2007.

[s.a.]: Blog del C.E.I.P. "El Alcaucil" dedicado a la Petenera, al flamenco en Paterna de Rivera (Cádiz) y a sus cantaores: http://paternapetenera. blogspot.com/2008/09/cadiz-21-diciembre-1826-teatro-del-baln.html.

[s.a.]: “Sucesos más importantes de Picaflores” en Hidalguía, Hidalgo, México [en línea]: http://www.hidalguia.com.mx/pisaflores/1/izq.htm.

Ejemplos Sonoros

[s.a.]: *Antología del Son de México*, México, Discos Corazón, CD, 2002

[s.a.]: *La Petenera* - Son de Tarima de Tixtla. http://www.youtube.com/watch?v=iF3otLcmkkQ, [s.f.].

[s.a.]: *Primer Festival de la Huasteca*. México, CONACULTA- Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, CD, 1997.

[s.a.]: *Segundo Festival de la Huasteca*. México, CONACULTA-Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, CD, 1998.

[s.a.]: *Encuentro de Jaraneros Vol. 4*. México, Discos Pentagrama, CD, 1998.

[s.a.]: *Fonoteca del INAH: Música Huasteca*. México, CONACULTA-INAH, Ed. Pentagrama, CD, 2002.

[s.a.]: *XIV Encuentro de Tlacotalpan*. México, Difusora del Folklore.

[s.a.]: *Sones de Veracruz*. México, Colección INAH-SEP, Vol. 6, CD.

AIRES DE SON, *La Petenera*. http://www.youtube.com/watch?v=eKBn0OkTAwc, 2009.

CARLOS RUIZ RODRIGUEZ, *Versos, música y baile de artesa de la Costa Chica. San Nicolás Tolentino, Guerrero y El Ciruelo, Oaxaca*, México, COLMEX, FONCA-CONACULTA, 2003.

FAMILA VEGA, Familia Vega. *Homenaje a Andrés Vega*. México, Ed. Fredy Naranjo Vega, CD, 2008.

HENRIETTA YURCHENCO, *Mexico South: Traditional Songs and Dances from the Istmus of Tehuantepec*. Folkways Records (1976), reedición de Smithsonian en CD, 2004.

HERMANOS CALDERÓN, *Sones huastecos con los Hermanos Calderón*. México, Peerless, S.A. de C.V., CD, 1993.

JOSÉ ÁNGEL GUTTIÉRREZ, *Guitarra de Son jarocho llanero*. México, http://www.culturatradicional.org/musica/viejos/queviva.html. CD, 2004. Consultado el 24 de noviembre de 2010.

LOS CAMPEROS DE VALLES, *Los Camperos de Valles*. The Muse. México, Discos Corazón, CD, 1995.

LOS FOLKLORISTAS, *México*. México, Fonarte Latino, CD, 2006

LOS PARIENTES DE PLAYA VICENTE: César Martínez, Antonio Pérez, Luis Ramírez, Iván Ramírez y El "Chicolín", *Sonando y haciendo Son. Antología. Los Parientes de Playa Vicente*. México, Pentagrama, CD, 2002.

MARGARITA CHACÓN, *Melancolías*. *Canciones zapotecas en la voz de Margarita Chacón*. México, Margarita Chacón Anguiano, D.R., CD, 2002.

MARIO LÓPEZ, *Cantares, coplas y un fandango*. México, Ediciones Pentagrama, CD, 2005.

OSCAR CHÁVEZ, *Guerrero*, México, PolyGram discos, S.A. de C.V, CD, 1978.

RENÉ VILLANUEVA, *La Boda Huasteca y otros sones. Grabaciones de Campo: René Villanueva*. MÉXICO, Serie Testimonios musicales de México, IPN, Ed. Pentagrama, CD, 1996.

TRÍO FANTASÍA, *Oaxaca Romántica*, México, CD, [s.f.].

TRÍO MONTEALBAN, *Trío Montealbán*, México, Mitla, CD, [s.f.].

TRÍO XOXOCAPA, *Trío Xoxocapa*. Sones Huastecos. México, Ed. Pentagrama, CD, 1993.

TROVADORES HUASTECOS DEL VIEJO ELPIDIO, *"Viva México" El viejo Elpidio. El Son Huasteco*. México, Orfeón Videovox, CD, 1997.

ZACAMANDÚ, *Antiguo sones Jarochos: Zacamandú*, México, CD, 1999.

ANEXOS

ANEXO I. ANÁLISIS MUSICAL DE LAS PETENERAS DEL SIGLO XIX.

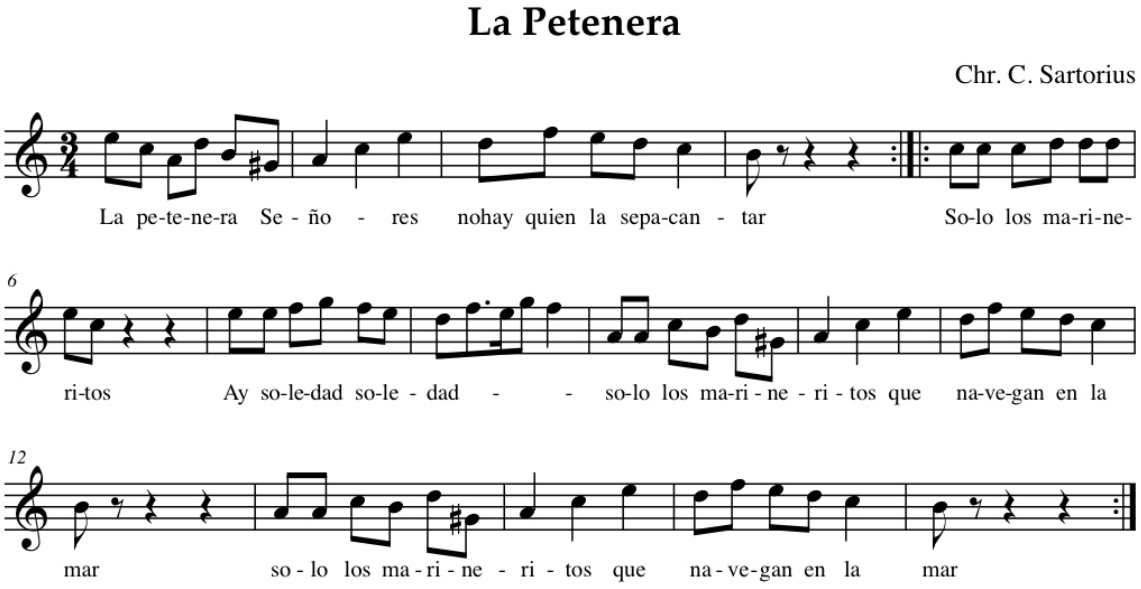
6.1. Análisis de obras del Grupo A:

6.1.1. HI01. La Petenera (Carl Sartorius, 1827)

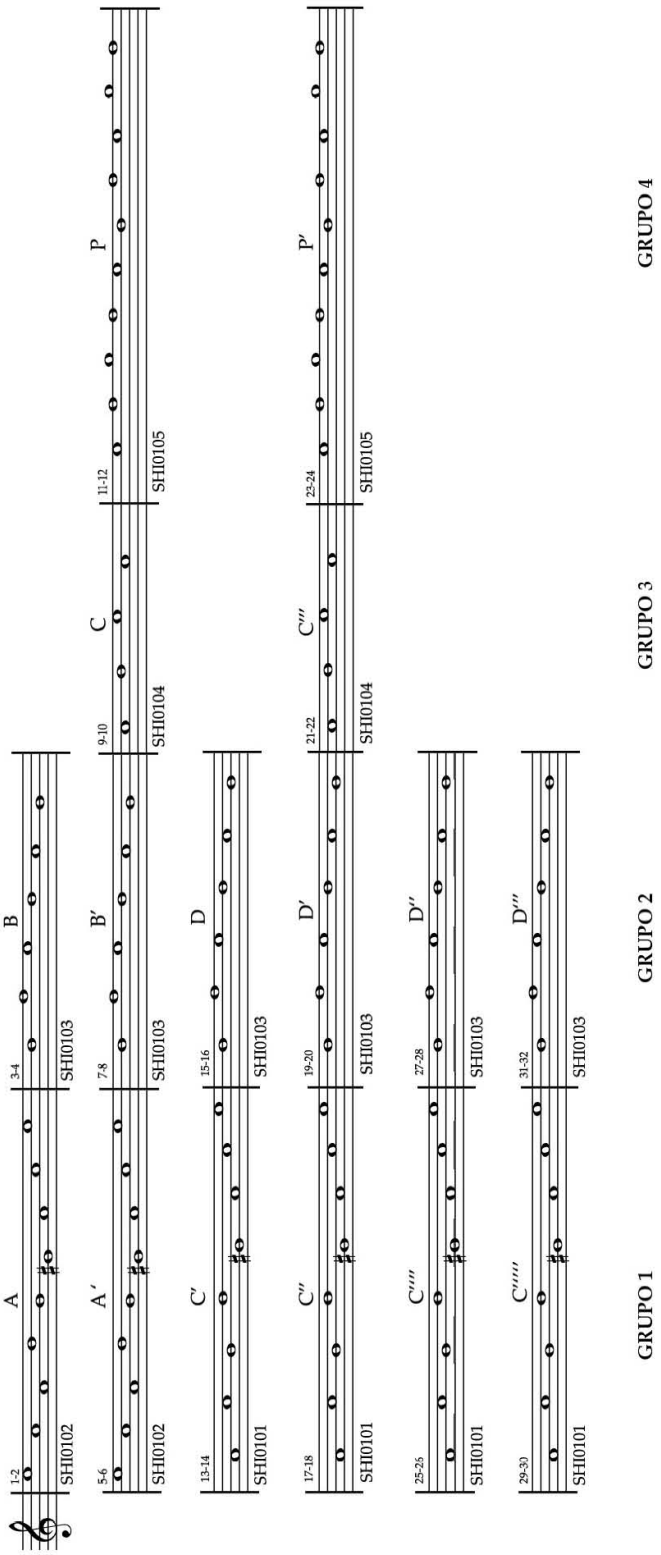
Esta obra es la partitura más antigua de peteneras que se tiene hasta ahora. A continuación se detallarán con esquemas las etapas del análisis aplicado a esta pieza.

Transcripción

La transcripción que nos provee Carl Sartorius es la siguiente:



Segmentación



Como podemos observar, hay 16 segmentos que se pueden acomodar en cuatro grupos de acuerdo a la similitud que presentan. En el momento de reducir segmentos, esto es, de unificar los que se repiten exactamente igual que algún otro, nos da un total de cinco segmentos diferentes.

Estructura armónica y literaria

En la siguiente tabla, la secuencia de armónica se describe con letras minúsculas y mayúsculas, de acuerdo a si corresponden a acordes menores o mayores respectivamente. A su lado aparece la secuencia de versos.

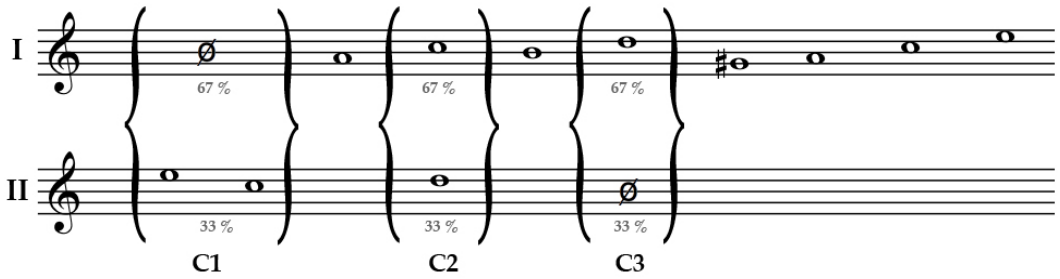
HI01					
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEa
B	dE	B	dE	B	dE
A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa
B'	dE	B'	dE	B'	dE
C	CGC	C	CGC	C	CGC
P	CG	D	CG	D	CG
C'	aEa	C'	aEa	C'	aEa
D	dE	D'	dE	D'	dE
C''	aEa	C''	aEa	C''	aEa
D'	dE	D''	dE	D''	dE
C'''	CGC	Z1	CGC	Z1	CGC
P	CG	Z2	CG	Z2	CG
C''''	aEa	Z3	aEa	Z3	aEa
D''	dE	Z4	dE	Z4	dE
C'''''	aEa	Z3'	aEa	Z3'	aEa
D'''	dE	Z4'	dE	Z4'	dE

Como se puede observar, no hay variación en la armonía. Por otro lado, en la secuencia de versos encontramos que la primera estrofa es de cuatro versos, además del verso puente, y no tiene estribillo, por lo que los versos presentan repeticiones que se acomodan en la base armónica. La estrofa 2 y 3 tienen cuatro versos sin verso puente y presentan estribillo.

Paradigmas

Se extrajeron cuatro paradigmas a los que se les asignó una codificación. Los paradigmas de esta pieza presentan poca o nula variabilidad ya que sólo uno de ellos presenta clases de equivalencia, el resto son segmentos sin ninguna sustitución. Cada paradigma contiene el porcentaje de frecuencia de cada elemento que conforma la clase de equivalencia, dato vital para poder entender el segmento melódico más empleado en la ejecución de la pieza.

PHI0101a
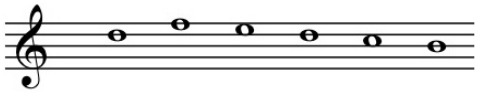


Este paradigma corresponde a los versos *A, y C* de la copla; es el único grupo que presenta sustituciones: tiene tres clases de equivalencia y seis elementos invariables. Se puede leer de la siguiente manera: Tiene dos opciones de inicio, un conjunto vacío, que es la opción más frecuente, o con la secuencia de notas *mi-do*, le sigue una nota fija que es *la*, después tiene dos opciones de nuevo, seguir hacia un *do* (opción más común) o hacia un *re*, siguiéndole de nuevo una nota fija, que es *si*. Continúa la secuencia de nuevo a dos posibilidades: un *re* o un nada (conjunto vacío), finaliza con sólo una posibilidad de secuencia de notas fijas: *sol#-la-do-mi*.

El final de este segmento, como lo podemos, ver es siempre el mismo. El *Índice de cohesión de Segmentos (ICS)* es de 63%, esto es, que los seis segmentos que lo conforman son similares en un alto porcentaje.
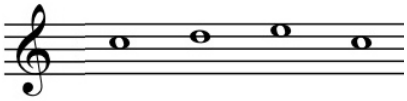
PHI0102a

Este paradigma corresponde a los versos *B y D* y no presenta sustituciones, todos son elementos fijos, por lo que el *ICS* es de 100%
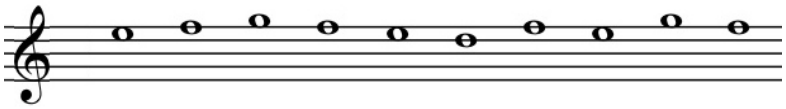


PHI0103a

Correspondiente al verso *C y C´´´*, este paradigma no presenta clases de equivalencia. El *ICS* es de 100%



PHI0104a

Este paradigma pertenece al verso *P*, es decir, la cláusula vocativa: *Ay soledad soledad* y no tiene clases de equivalencia, siempre se presentó de la misma forma. El *ICS* es de 100%



En esta petenera, el *Índice de Cohesión Global* (ICG) es de: 85.94%, porcentaje que habla de la alta similitud de los segmentos de la pieza. Esto es, se confirma lo que mostraron los paradigmas: que no hay muchos elementos variables.

6.1.2. HI02. La Petenera (F.M. Böhme, 183?)

La petenera correspondiente a este código es la editada por Böhme.
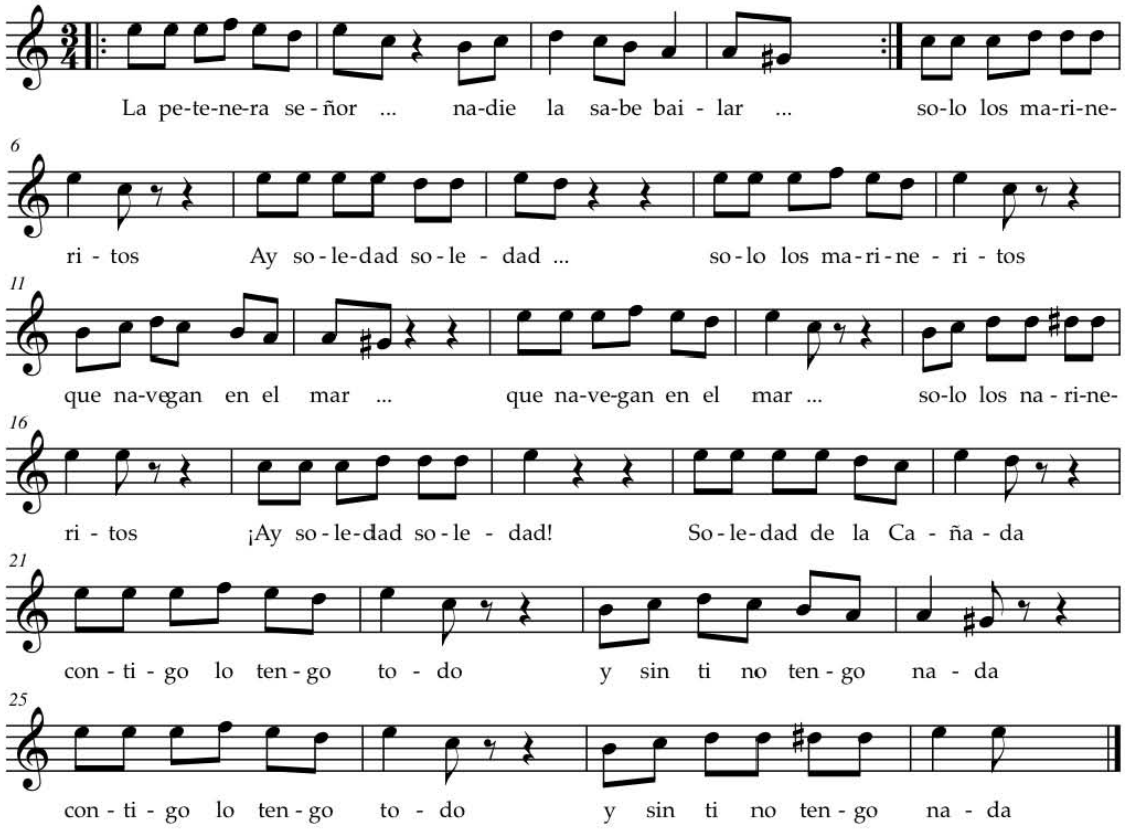
Transcripción

La partitura correspondiente a esta pieza es la siguiente:

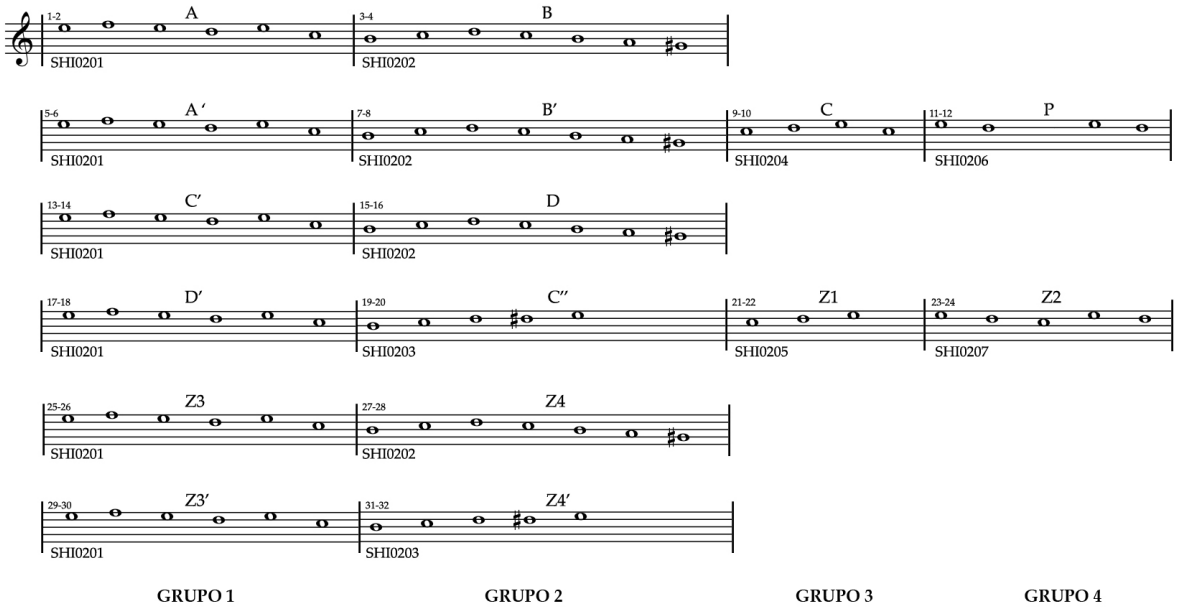
Petenera

Colección de 24 canciones y jarabes mexicanos

J. A. Böhme



Segmentación



En esta pieza podemos observar que hay 16 segmentos distribuidos en cuatro grupos que al ser simplificados se redujeron a 7 segmentos.

Estructura armónica y literaria

La secuencia de versos y de la armonía de esta pieza es la siguiente:

HI02					
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 2	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEa
B	dE	B	dE	B	dE
A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa
B'	dE	B'	dE	B'	dE
C	CGC	C	CGC	C	CGC
P	CG	P	CG	P	CG
C'	aEa	C'	aEa	C'	aEa
D	dE	D	dE	D	dE
D'	aEa	D'	aEa	D'	aEa
C''	dE	C''	dE	C''	dE
Z1	CGC	Z1	CGC	Z1	CGC

Z2	CG	Z2	CG	Z2	CG
Z3	aEa	Z3	aEa	Z3	aEa
Z4	dE	Z4	dE	Z4	dE
Z3'	aEa	Z3'	aEa	Z3'	aEa
Z4'	dE	Z4'	dE	Z4'	dE
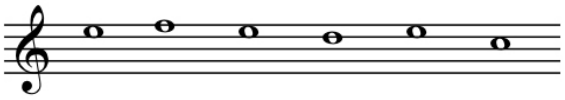
Tanto la secuencia armónica, como la de versos es exactamente la misma en toda la pieza. Todas tienen cuatro versos más el verso puente y un estribillo de cuatro versos.

Paradigmas

Se obtuvieron cuatro grupos de paradigmas, agrupados, como ya se mencionó, con el criterio de la secuencia armónica y la similitud melódica.

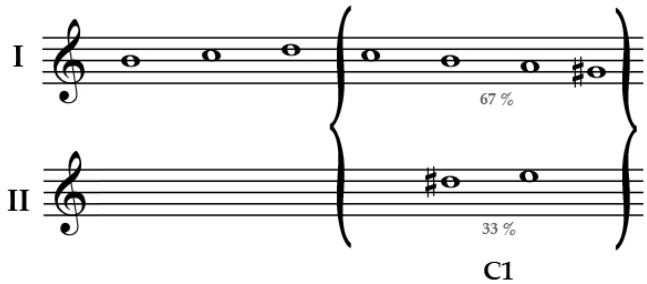
PHI0201a

Este paradigma, que no contiene elementos variables, corresponde a los versos *A*, *C*, *D*, *Z3*. Tiene un *ICS* de 100%.



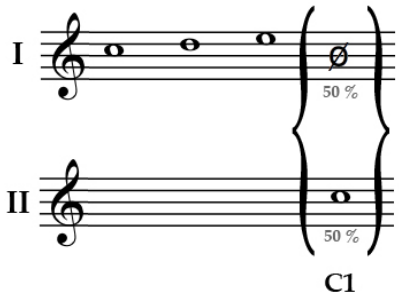
PHI0202a

Correspondiente a los versos *B*, *C*, *D*, *Z4*, este paradigma presenta tres notas fijas correspondientes al inicio del verso: *si-do-re* y presenta una clase de equivalencia con dos elementos sustituibles. El ICS es de 53%.



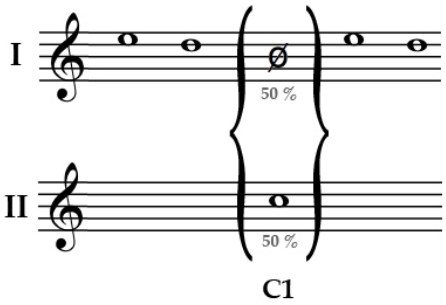
PHI0203a

Este paradigma contiene los versos *C* y *Z1* y contiene tres elementos invariables al inicio y una clase de equivalencia, donde los elementos que la conforman se presentaron el mismo número de veces en el transcurso de la pieza (un 50%). Por otro lado, *ICS* de este paradigma es del 89%.



PHI0204a

Los versos *P* y *Z2* son los que encontramos en este paradigma, conteniendo cuatro notas fijas, dos al inicio y dos al final, con una clase de equivalencia intermedia con dos elementos sustituibles. El *ICS* es 92%.



Esta pieza, como la anterior, presenta gran similitud en sus segmentos, el ***Índice de Cohesión Global (ICG)*** es de : 80.07%.
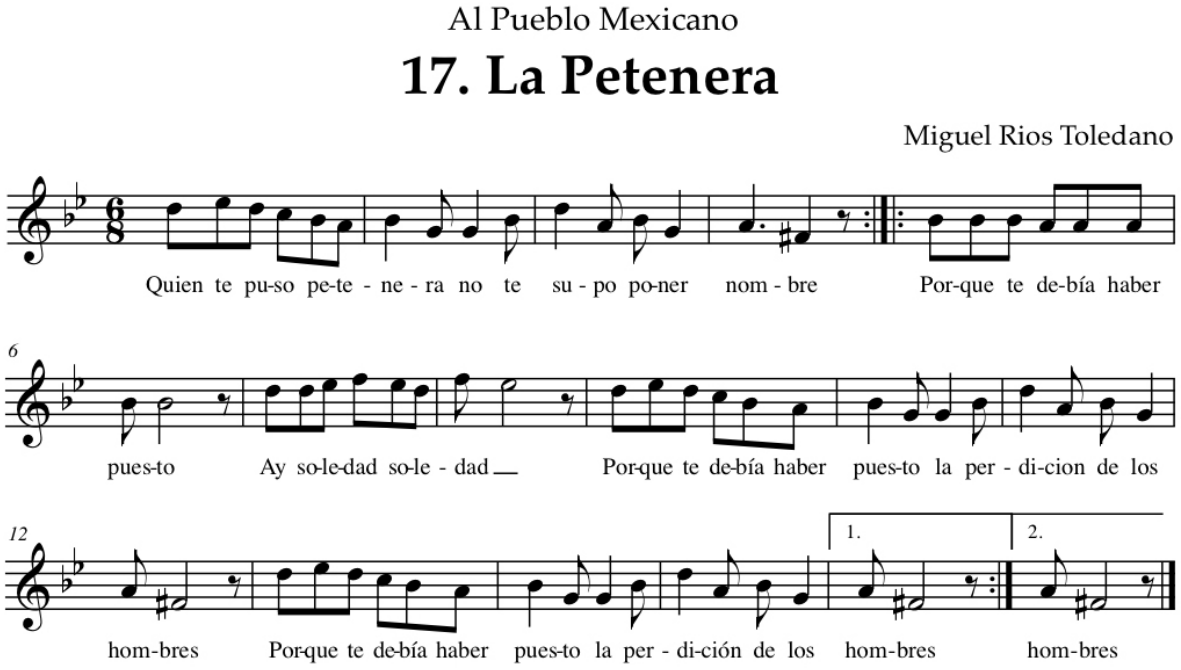
6.1.3. HI03. La Petenera (Miguel Ríos Toledano, ca. 1884)

Esta petenera corresponde al arreglo de Miguel Ríos Toledano, editado en 1884, es decir, a 57 años de distancia de la partitura más antigua, y fue acomodada en el mismo grupo porque, como observaremos, comparten la misma estructura.

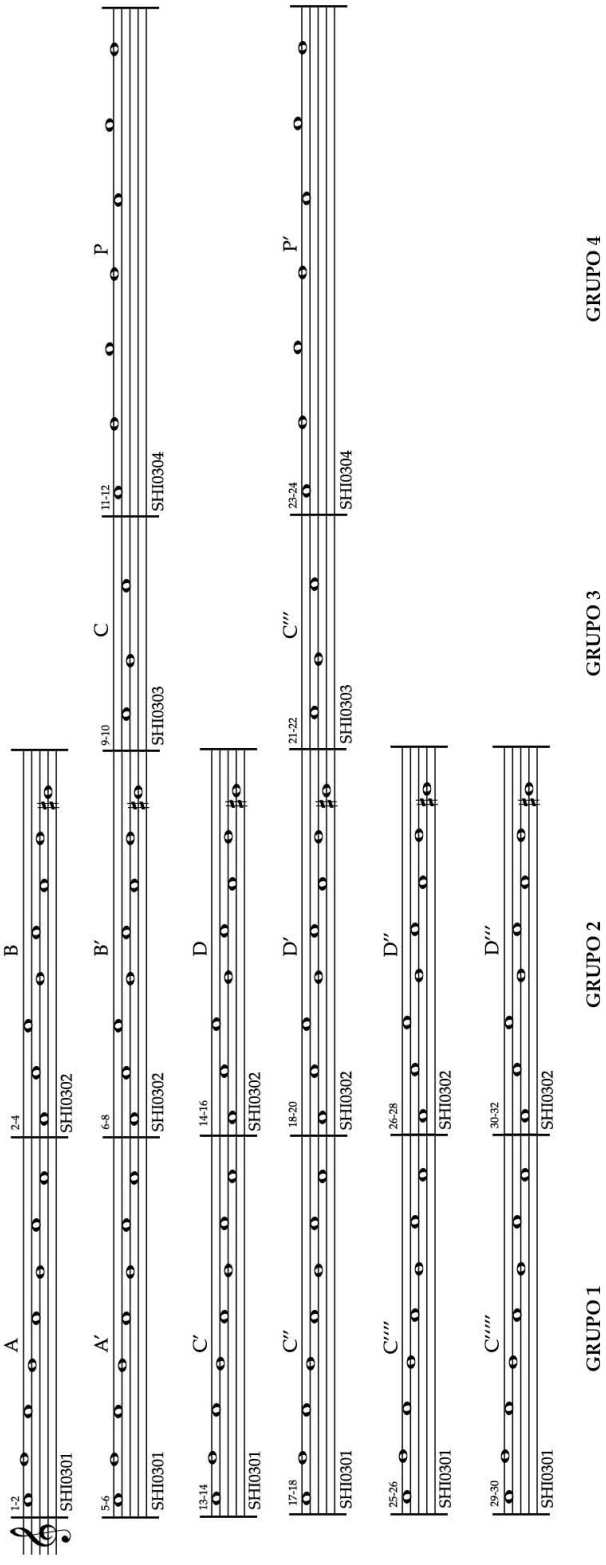
Como dato curioso, en una sección de esta petenera (compás 10, segundo verso, a finales del 12) hay una secuencia melódica similar a la del *Vito*, canción andaluza que en esa misma época fue muy popular en México y en España.

Transcripción

La transcripción es la siguiente:



Segmentación



La petenera de Ríos Toledano tiene 16 segmentos acomodados en cuatro grupos correspondientes a los versos que contiene. Al eliminar los segmentos repetidos se redujeron a 4 segmentos diferentes.

Estructura armónica y literaria

La secuencia de armonía enlazada con la de versos de esta versión es la siguiente:

HI03					
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEa
B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE
A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa
B'	aGFE	B'	aGFE	B'	aGFE
C	CGC	C	CGC	C	CGC
P	CG	P	CG	P	CG
C'	AEA	C'	AEA	C'	AEA
D	AdE	D	AdE	D	AdE
C''	AEA	D	AEA	C''	AEA
D'	AEAE	E	AEAE	D'	AEAE
C'''	CGC	C	CGC	C	CGC
P'	CG	P	CG	P	CG
C''''	AEA	C'	AEA	C'	AEA
D''	AdE	D	AdE	D	AdE
C'''''	AEA	D	AEA	C''	AEA
D'''	AEAE	E	AEAE	D'	AEAE
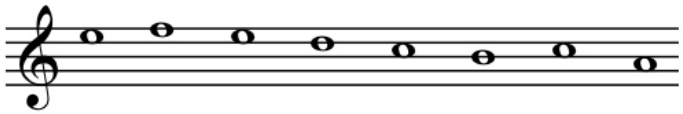
En la secuencia armónica no se encontró variación alguna. La primer y tercer estrofa es de cuatro versos más un verso puente. Con las repeticiones se logra una estrofa de 16 versos. La segunda estrofa es de cinco versos más el verso puente, es por esta razón que se modifica un poco la secuencia literaria.

Paradigmas

De acuerdo a los grupos obtenidos en la segmentación, esta petenera tiene cuatro grupos de paradigmas:
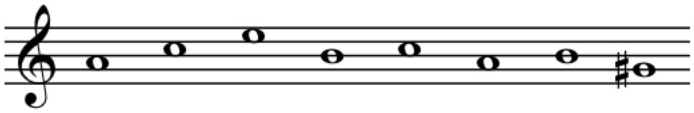
PHI0301a

El primer paradigma corresponde a los versos *A* y *C* y no contiene clases de equivalencia. El *ICS* es del 100%



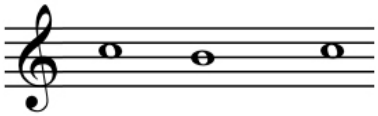
PHI0302a

Este paradigma abarca los versos *B* y *D*. Como podemos apreciar no tiene clases de equivalencia. El *ICS* es del 100%.
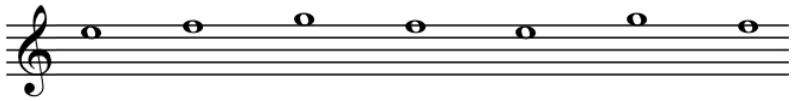


PHI0303a

Este paradigma corresponde a los versos *C* y no contiene clases de equivalencia. El *ICS* es del 100%.



PHI0304a

Este paradigma corresponde a los versos *P*, tampoco contiene clases de equivalencia, por lo que el *ICS* es del 100%.
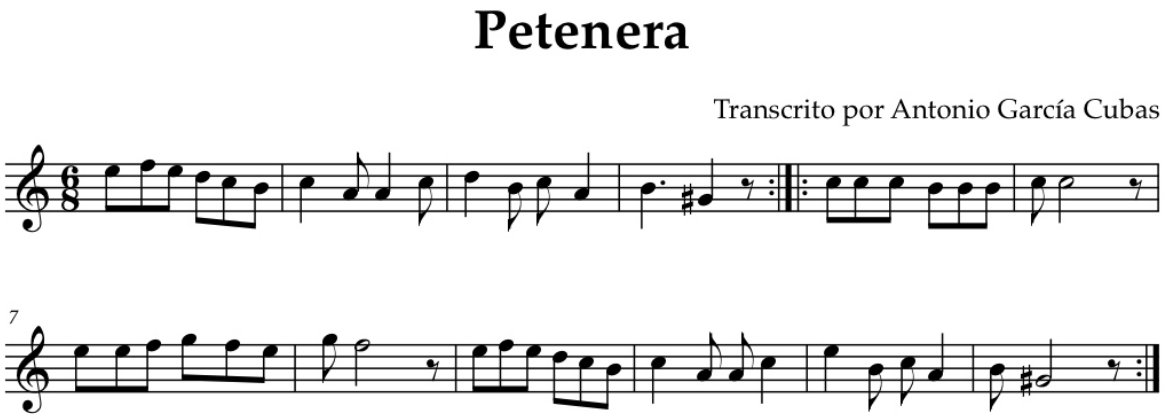


Como pudimos observar, esta petenera no presenta sustituciones en los segmentos musicales. Un factor determinante es que se trata de un arreglo editado en partitura, por lo que las posibilidades de variabilidad están siempre limitadas a lo escrito. Podemos decir, por lo tanto, que el *Índice de Cohesión Global* es del 100%, ya que ninguno de sus elementos presentan variaciones, siempre se presentaban las repeticiones de forma idéntica.

6.1.4. HI04. Petenera (García Cubas, 1904)

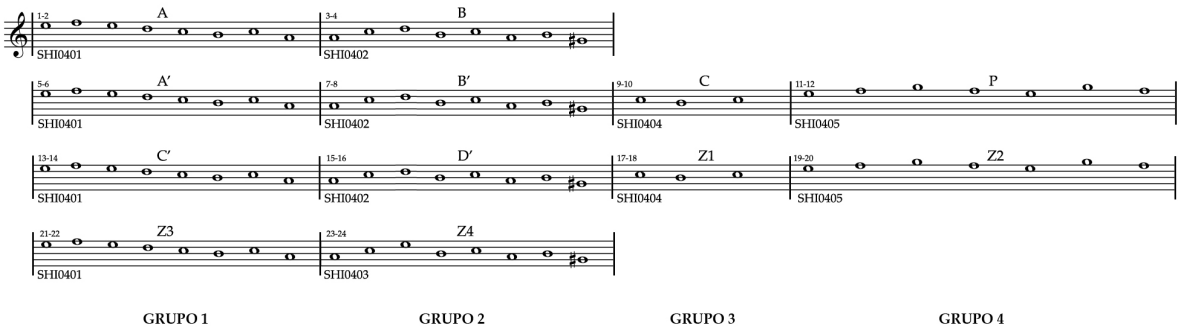
Esta petenera corresponde a la que García Cubas publica en 1904.

Transcripción

Su transcripción es la siguiente:



Segmentación



Al ser reducidos lo segmentos exactamente iguales aparecen cinco segmentos diferentes.

Estructura armónica y literaria

La secuencia de versos enlazada con la armonía es la siguiente:

HI04	
Estrofa 1	
Versos	Armonía
A	aEa
B	aE
A'	aEa
B'	aE
C	CGC
P	CG
C'	aEa
D	aE
Z1	CGC
Z2	CG
Z3	aEa
Z4	aE
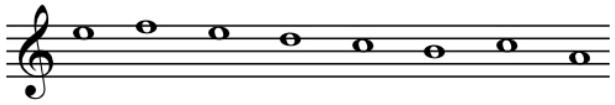
Esta estrofa es de cuatro versos, más el verso puente, tiene además un estribillo de cuatro versos.

Paradigmas

Para esta versión se obtuvieron 4 paradigmas:

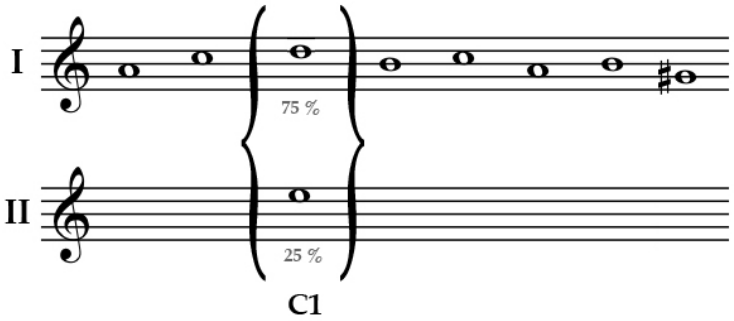
PHI0401a

Este paradigma contiene los versos *A*, *C*, *Z3* y no presenta clases de equivalencia. El *ICS* es del 100%.
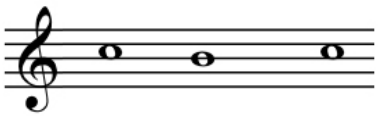


PHI0402a

Abarcando los versos *B*, *D* y *Z4* este paradigma contiene una clase de equivalencia con dos elementos sustituibles entre sí y siete elementos fijos: *la-do, si-do-la-si-sol#*. El *ICS* de este paradigma es de 83%
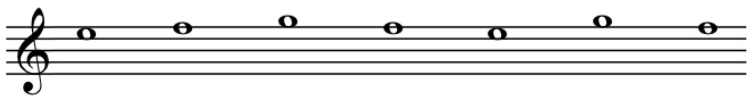


PHI0403a

Este paradigma corresponde a los versos *C* y *Z1* no presenta clases de equivalencia. El *ICS* es del 100%



PHI0403a

El último paradigma de esta pieza corresponde a los versos *P* y *Z2* y tampoco contiene clases de equivalencia. El *ICS* es de 100%



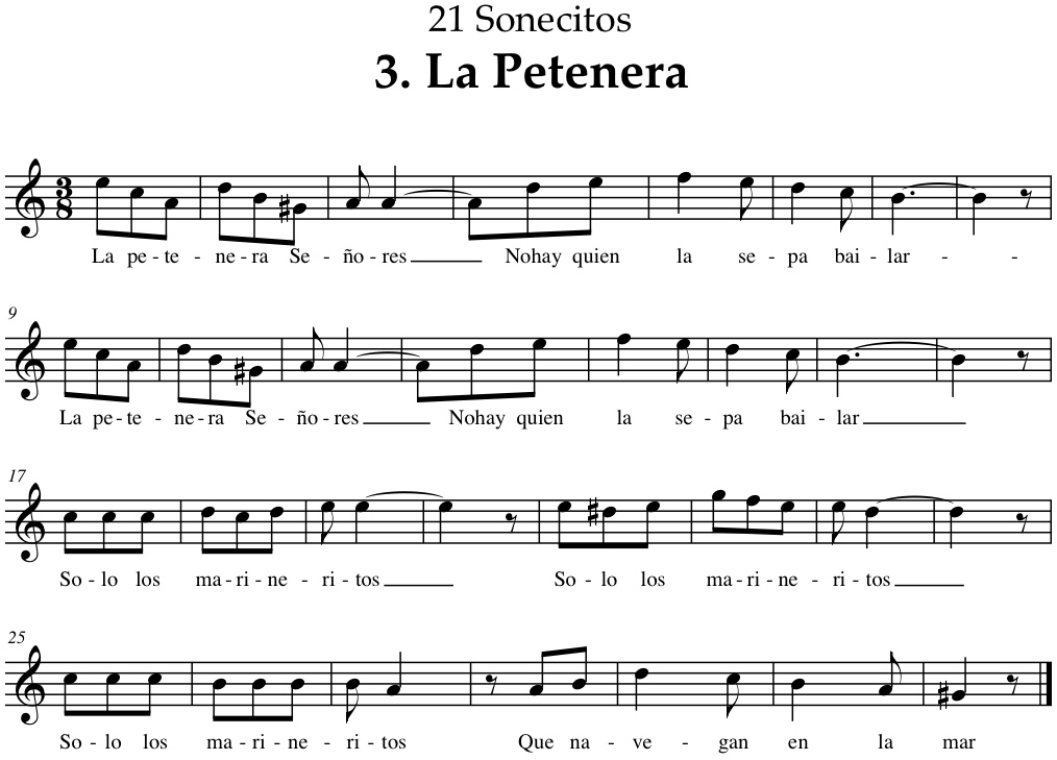
Por último, el *Índice de Cohesión Global* de esta petenera es de 94.44%

6.1.5. HI05. La Petenera (A. Wagner y Levien, 1904)

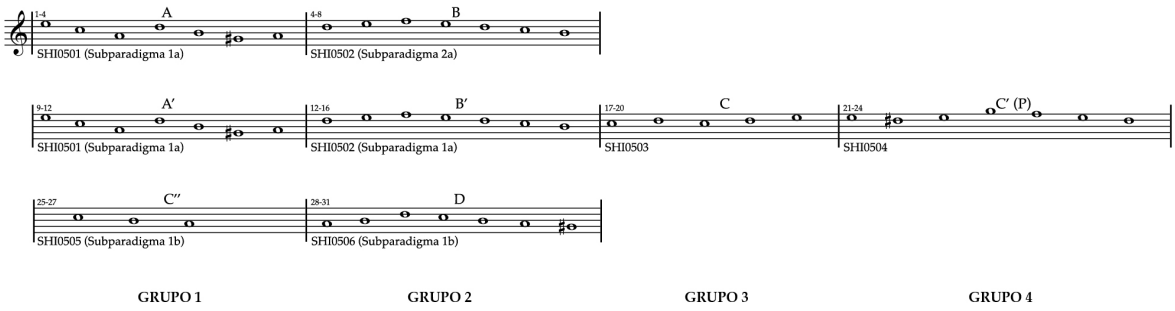
Esta petenera será la última del corpus que constituya el primer grupo. Proviene del libro *21 sonecitos del país arreglados para Piano y Canto o Piano solo,* editado por A. Wagner y Levien en 1904.

Transcripción

La partitura es la siguiente:



Segmentación



En este ejemplo se obtuvieron ocho segmentos que se redujeron a seis al momento de condensar los segmentos idénticos.

Estructura armónica y literaria

La secuencia armónica con la de versos es la siguiente:

HI05	
Estrofa 1	
Versos	Armonía
A	ada
B	daE
A'	ada
B'	daE
C	aGC
C'	CG
C''	(a)
D	aE

Es una estrofa de cuatro versos sin verso puente, con las repeticiones de alguno de ellos se logra una estrofa de ocho versos. Por otro lado, se puede observar una armonización más compleja en este arreglo publicado.
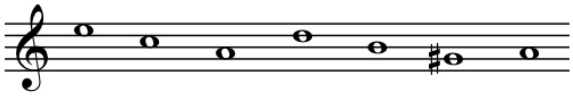
Paradigmas

Esta petenera contiene 4 paradigmas que no presentan clases de equivalencia.

PHI0501. Este paradigma corresponde a los versos *A* y *C* y tiene dos formas distintas de realizarse, conformando una subdivisión de dos subparadigmas.
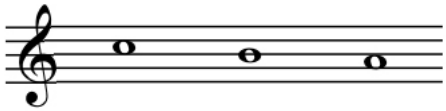
PHI0501a.

Este subparadigma no tiene clases de equivalencia y tiene un *ICS* del 100%.
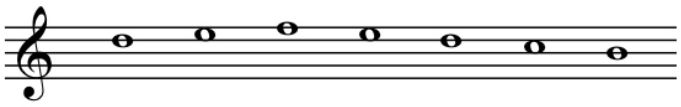


PHI502b.

El segundo subparadigma de este grupo no presenta clases de equivalencia, por lo que el *ICS* es del 100%
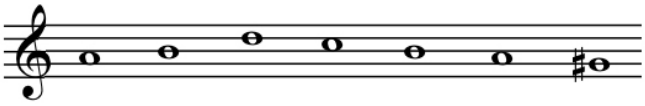


PHI0502. Este paradigma también presenta dos subparadigmas que no contienen clases de equivalencia. Corresponden a los versos *B* y *D*. El *ICS* de ambos es del 100%.
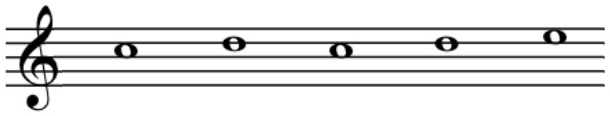
PHI0502a
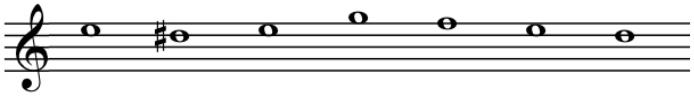


PHI0502b



PHI0503a. Este paradigma corresponde al verso *C* y no contiene clases de equivalencia. El *ICS* es del 100%.



PHI0504a. Como podemos observar no contiene clases de equivalencia. Corresponde al verso *C*. El *ICS* es del 100%.



En esta petenera las repeticiones de todos los segmentos se presentan exactamente de la misma forma y por este motivo no presentan clases de equivalencia. El *ICG* es de 100%.

6.2. Análisis de obras del Grupo B: Peteneras mexicanas preflamencas

6.2.1. HI07. ¡Ay Soledad, Soledad! [Vicente T Mendoza, (1878), 1942)]

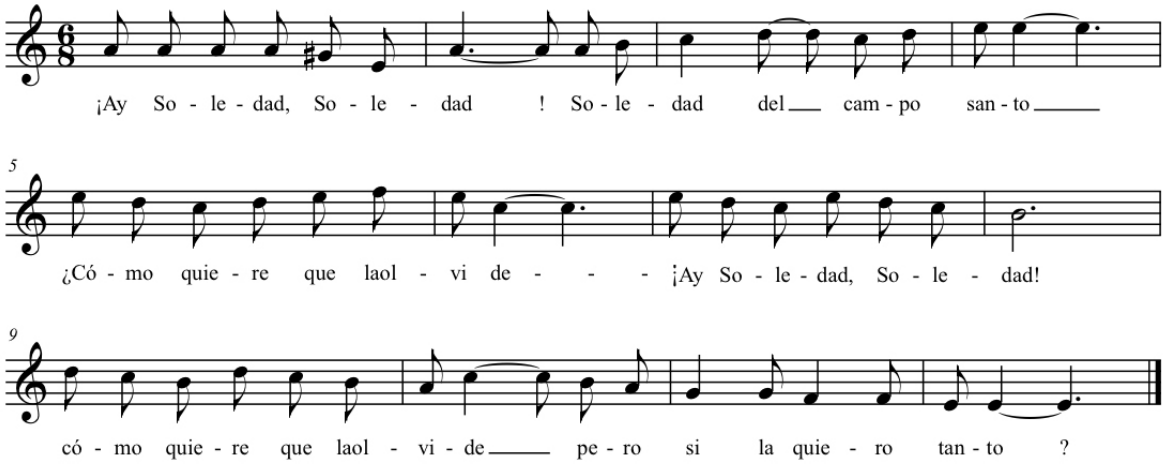
Si bien no se llama *petenera,* musicalmente comprobamos que sí lo es. El nombre que contiene se refiere a la expresión vocativa que aparece en las mayoría de las estrofas de las peteneras.

Transcripción

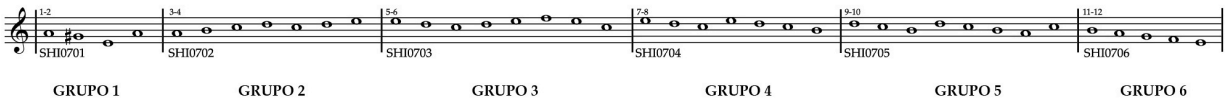
La transcripción que Vicente T. Mendoza nos presenta es la siguiente:

¡Ay, Soledad, Soledad!

Vicente M. Mendoza (18 de mayo de 1942)



Segmentación



Esta petenera contiene seis segmentos que conforman, cada uno, un grupo, pues ninguno presenta una similitud entre sí y por lo mismo no se pueden congregar para conformar paradigmas. Cada segmento es, más bien, un paradigma, por esta razón, todos los paradigmas tienen el *ICS* de un 100% .

Estructura armónica y literaria
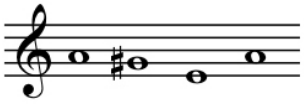
La secuencia armónica, junto con la de los versos es la siguiente:

HI07	
Estrofa 1	
Versos	Armonía
A	aEa
B	aE
C	CGC
A' (P)	CG
C'	aEa
D	aGFE
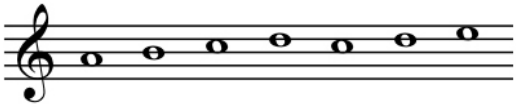
Es una estrofa de cuatro versos con verso puente, como se ve en la tabla coincide el *P* con el *A* porque la estrofa comienza con esta expresión vocativa, sólo que no se cumple esta función al inicio por no estar sobre la armonía en el relativo mayor.

Paradigmas
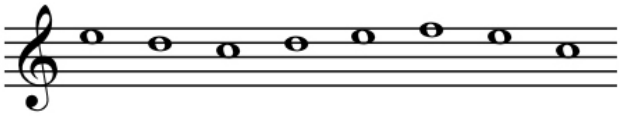
PHI0701a. Corresponde al verso *A*
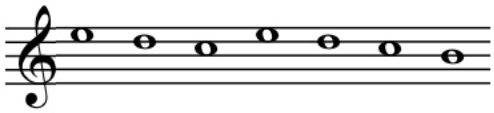


PHI0702a. Este paradigma describe al verso *B* y como vemos, no contiene ninguna clase de equivalencia.
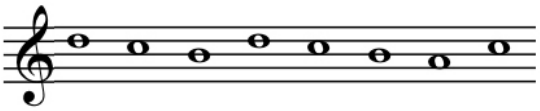


PHI0703a. Este paradigma contiene al verso *C*.
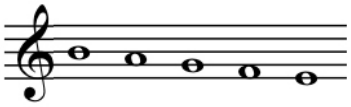


PHI0704a. Correspondiente al verso *P* tampoco presenta clases de equivalencia.



PHI0705a. Este modelo pertenece a un verso *C* de esta petenera.



PHI0706a. El ultimo paradigma corresponde al verso *D* final.
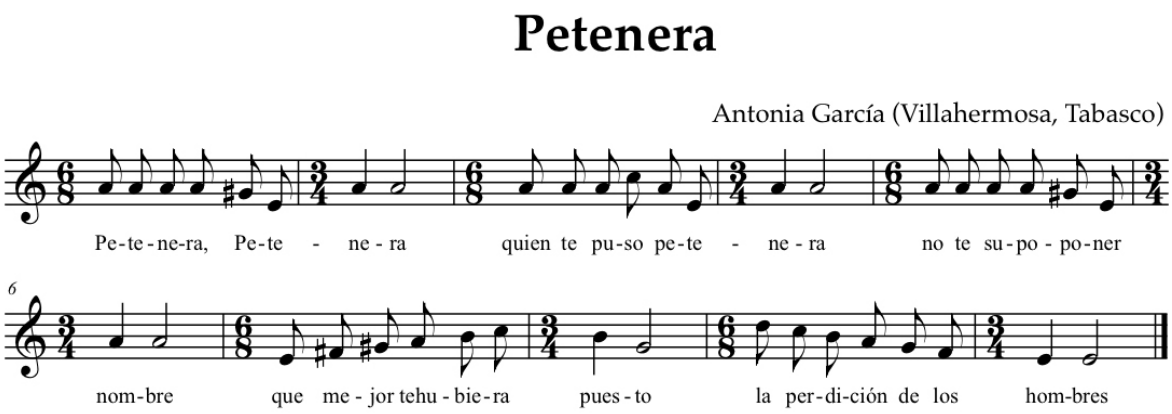


Al no presentar clases de equivalencia, se puede establecer que el *ICG* de esta petenera es de 100%.

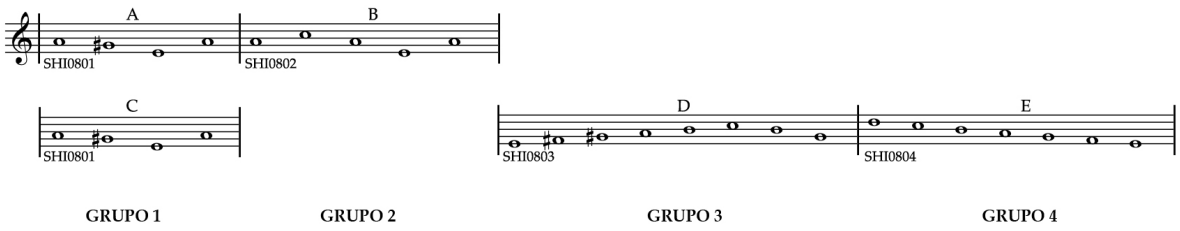
6.2.2. HI08. La Petenera [Antonia García/Vicente T. Mendoza, (1890), 1947]

Esta petenera de Tabasco nos es proporcionada por Vicente T. Mendoza, cantada por la mujer Antonia García.

Transcripción. La transcripción que nos brinda es la siguiente:



Segmentación



Observamos que esta petenera tiene 5 segmentos, colocados en cuatro grupos de acuerdo a la armonía y similitud melódica.

Estructura armónica y literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

HI08	
Estrofa 1	
Versos	Armonía
A	aEa
B	aEa
C	a
D	aG
E	aGFE

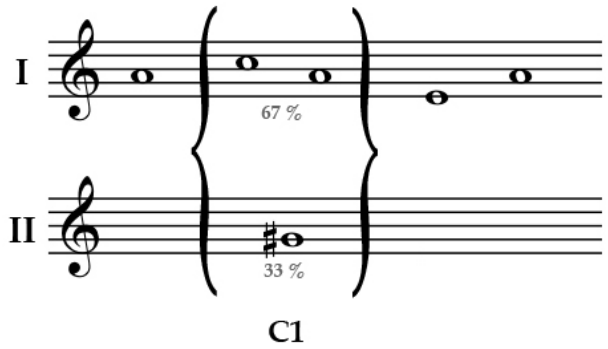
Como se observa en la tabla, la secuencia armónica es muy peculiar pues es distinta a los otros ejemplos de peteneras del siglo XIX. La estrofa es de cinco versos sin verso puente.

Paradigmas

Los paradigmas resultantes son los siguientes:

PHI0801
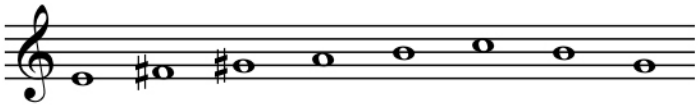
Perteneciente a los versos *A, B* y *C,* este paradigma contiene una nota fija situada al inicio: *la*, y tres notas fijas en el final: *mi-la*; contiene además una clase de equivalencia. El *ICS* es de : 67%.
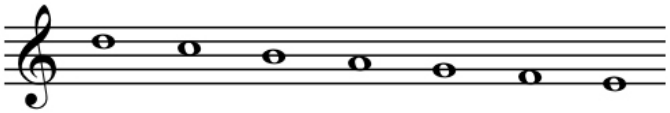


C1

PHI0802

Este paradigma corresponde al verso *D* y no contiene clases de equivalencia, por lo mismo su *ICS* es de 100%



PHI0803a. Correspondiente al verso *E* del final y no tiene clases de equivalencia. El *ICS* es, por tanto, de 100%



El *ICG* de esta petenera es del : 80%

6.2.3. HI09. Petenera yucateca [Vicente T. Mendoza, (1902), 1949]

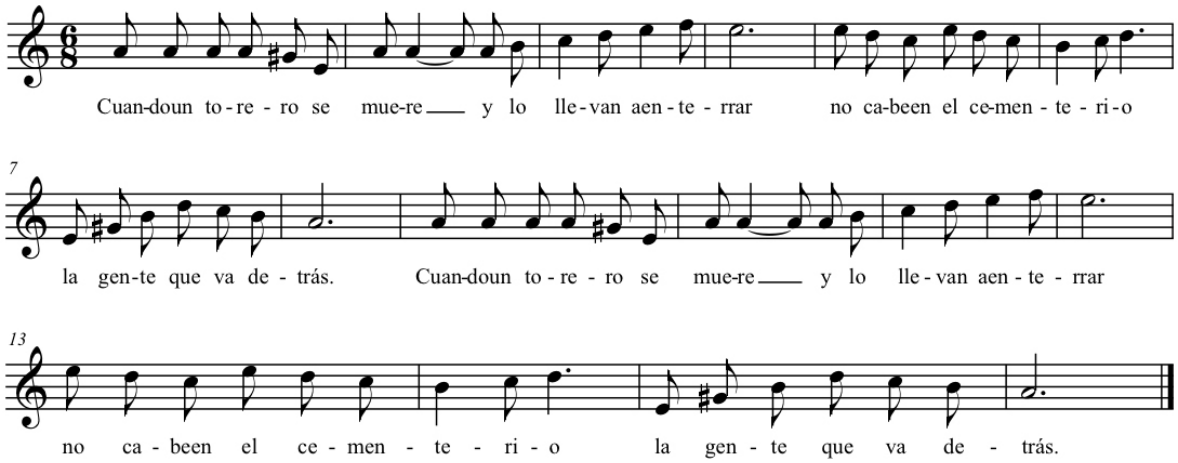
Esta petenera, si bien está fechada a principios del siglo XX, pertenece a las peteneras de este segundo grupo del siglo XIX pues, como veremos, es muy similar a las peteneras preflamencas españolas.

Transcripción

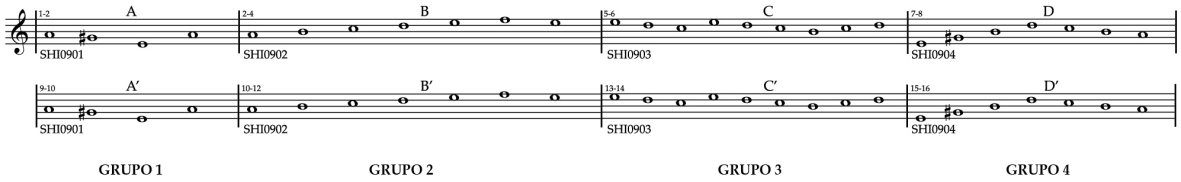
La transcripción que Vicente T. Mendoza nos proporciona es la siguiente:

Petenera Yucateca
Mérida, Yucatán

Sra. Agatona Lizana de Samada.
comunicado por Profr. Francisco Burgos Samada



Segmentación



Esta pieza contiene ocho segmentos acomodados en cuatro grupos. Al hacer la reducción por similitud se redujeron a cuatro segmentos diferentes.

Estructura armónica y literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

HI09	
Estrofa 1	
Versos	Armonía
A	aEa
B	adE
C	CG
D	Ea
A'	aEa
B'	adE
C'	CG
D'	Ea
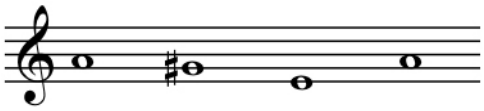
Es una estrofa de cuatro versos sin verso puente y que con las repeticiones se logra una estrofa de ocho versos.

Paradigmas

Los paradigmas de esta petenera no tienen clases de equivalencia, por lo que el *ICS* de cada uno es del 100%, son los siguientes:
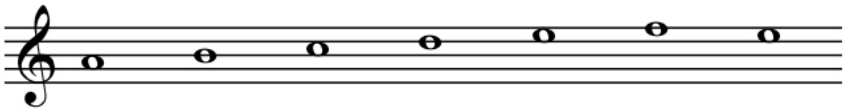
PHI0901

Corresponde al verso *A*.
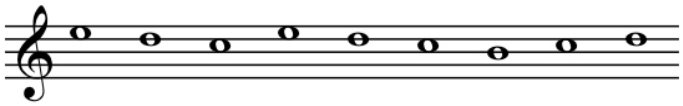


PHI0902

Este paradigma describe el curso del verso *B*.
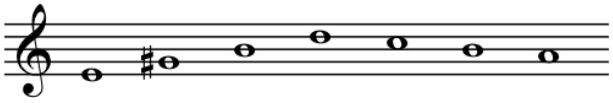


PHI0903

Correspondiente al verso *C*, este paradigma no presenta sustituciones.



PHI0904

El verso *D* final representado en este paradigma tampoco tiene clases de equivalencia.



El *ICG* de esta variante es de 100%

6.2.4. HI10. La Petenera (Vicente T. Mendoza, 1949)

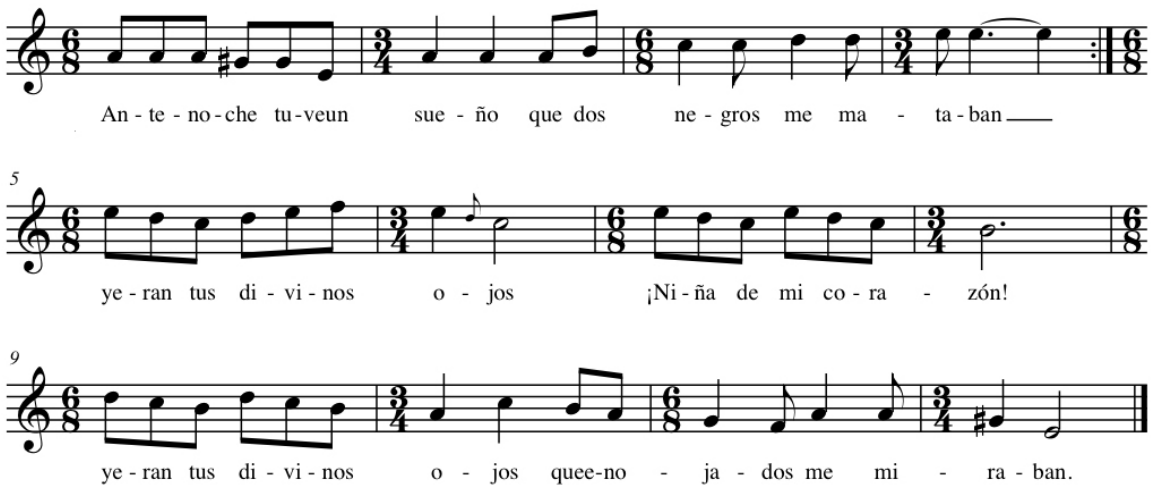
Esta petenera corresponde a una transcripción de Vicente T. Mendoza que, aunque está fechada en 1949, remite a las peteneras de finales del siglo XIX. La música nos lo comprueba.

Transcripción

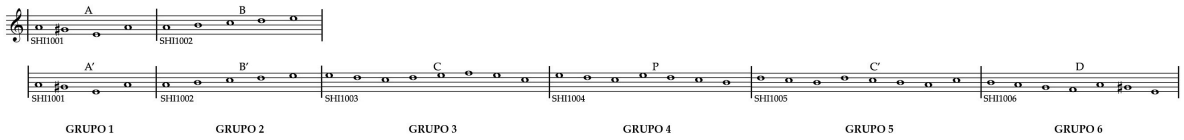
La transcripción que nos aporta Mendoza es la siguiente:

Petenera

Transcrita por Vicente T. Mendoza



Segmentación



Esta petenera tiene ocho segmentos acomodados en seis grupos. Al momento de hacer la reducción por similitud permanecieron seis segmentos diferentes.

Estructura armónica y literaria

La secuencia melódica y de versos de esta pieza es la siguiente:

HI10	
Estrofa 1	
Versos	Armonía
A	aEa
B	aE
A'	aEa
B'	aE
C	CGC
P	CG
C'	Ea
D	aGFE
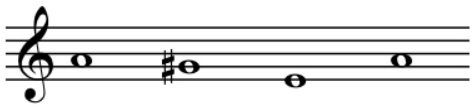
Esta es una estrofa de cuatro versos con verso puente. A partir de las repeticiones se da una estrofa de ocho versos.

Paradigmas

Los paradigmas resultantes de esta petenera fueron seis, ninguno de ellos presentaron clases de equivalencia, por lo que el *ICS* de cada uno es del 100%:
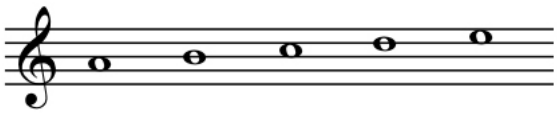
PHI1001

Paradigma correspondiente al verso *A*
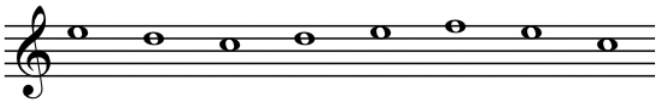


PHI1002

Este paradigma describe el contorno musical del verso *B*.
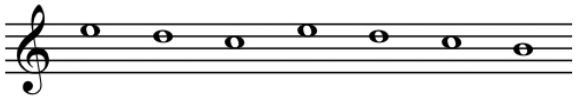


PHI1003

Paradigma correspondiente al verso *C*.
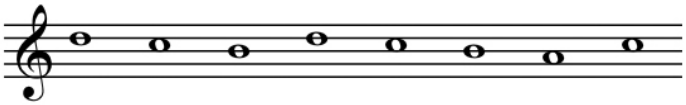


PHI1004

Describe al verso *P,* que contiene la expresión vocativa *¡Niña de mi corazón!*.
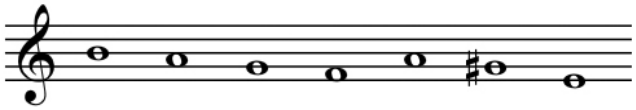


PHI1005

Representa al verso *C* que va después de la expresión vocativa.



PHI1006

Describe el contorno melódico del el verso *D* final.



De nuevo encontramos una versión de petenera que no contiene elementos de sustitución en sus segmentos musicales. El *ICG*, por tanto, es de 100%.

6.2.5. HI11. La Petenera [María Teresa Burgos/Vicente T. Mendoza, (1850), 1947]
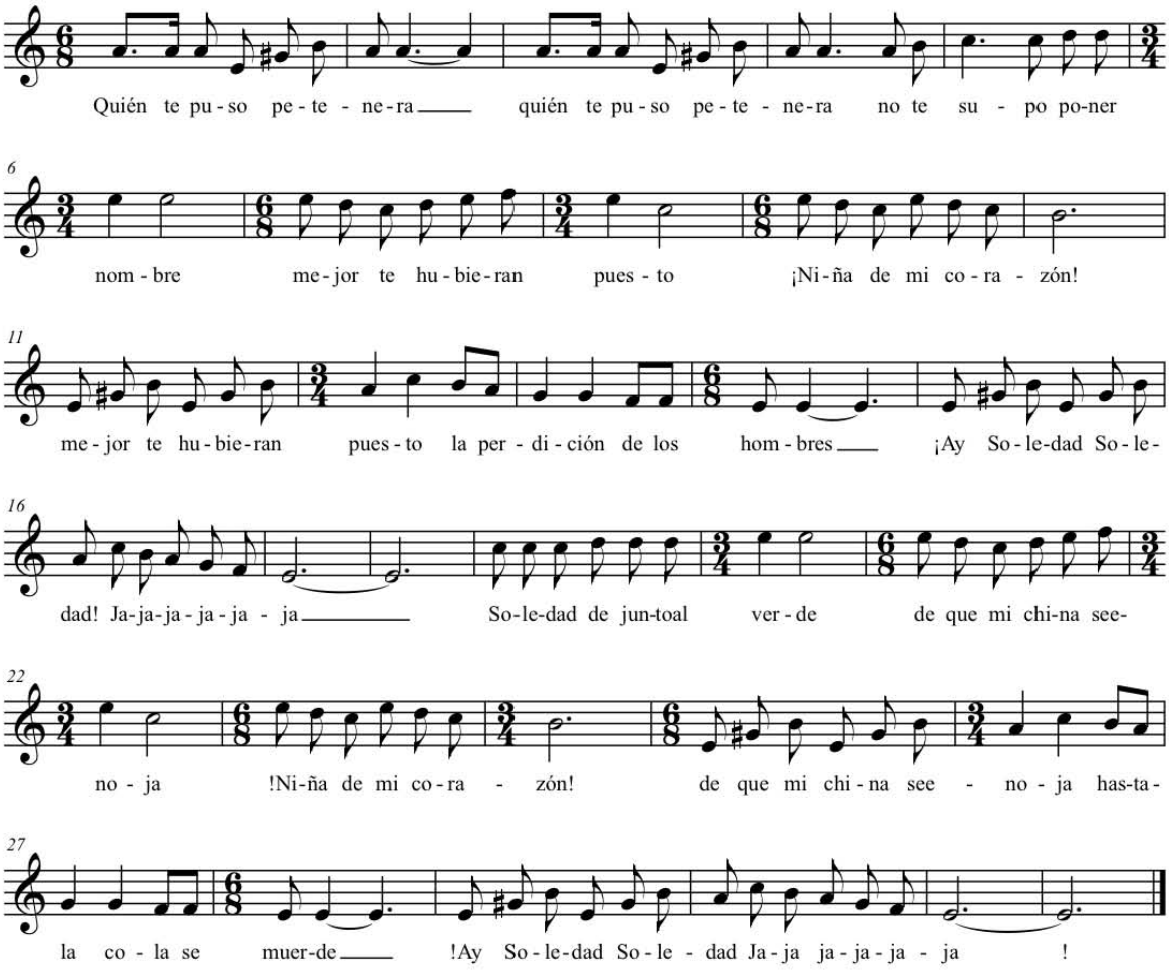
Esta petenera es otra transcripción aportada por Vicente T. Mendoza, proveniente de Jalisco.

Transcripción

La partitura escrita que nos proporciona Mendoza es la siguiente:

Petenera

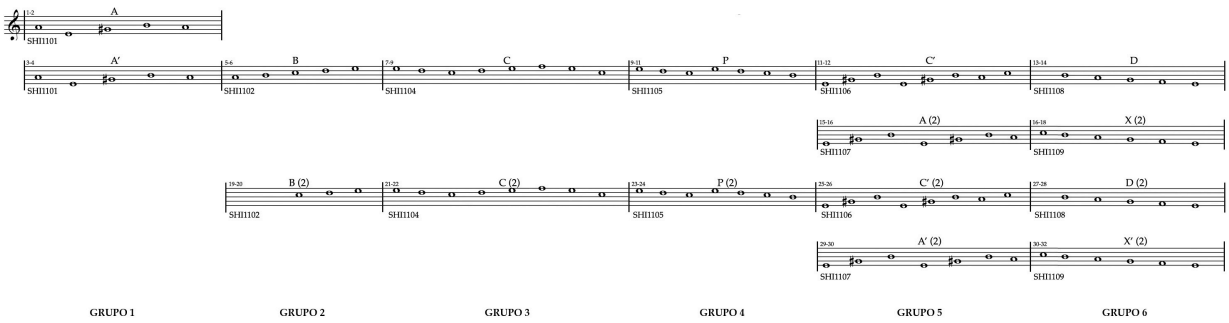
María Teresa Burgos Vargas (San Nicolás de Ibarra, Jalisco)



Al pasar por el panteón yo *vide* una calavera
con su cigarro en la boca ¡Niña de mi corazón!,
con su cigarro en la boca cantando la Petenera.
¡Ay Soledad, Soledad!, ja, ja, ja, ja, ja, já.
Soledad de junto al río, tapame con tu rebozo
¡Niña de mi corazón! tápame con tu rebozo
que ya me muero de frío

Señor *Alcaice* mayor no prenda usté a los ladrones,
que tienen tan buena suerte ¡Niña de mi corazón!
que tienen tan buena suerte que roban los corazones
¡Ay Soledad, Soledad! ja ja ja ja ja

Segmentación



Esta petenera presentó 16 segmentos, los cuales, al ser reducidos por similitud permanecieron nueve segmentos diferentes acomodados en seis grupos con el criterio de la similitud melódica y armónica.

Estructura armónica y literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

HI11			
Estrofa 1		Estrofa 2	
Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	Ea
A'	aEa	X	aFE
B	aE	B	aGC
C	CGC	C	CGC
P	CG	P	CG
C'	Ea	C'	Ea
D	aGFE	D	aGFE
		A'	Ea
		X'	aFE

Como se puede observar la secuencia armónica es la misma en las dos estrofas, sólo que se añade una repetición más pues hay una en los versos. Ambas estrofas son de cuatro versos más el verso puente, sólo que en la segunda estrofa, que corresponde al estribillo, se da un verso *X*, que corresponde a una expresión inusual en las peteneras: *jajajajajaja*, y presenta una repetición de versos, que hace que sea más larga que la primera estrofa.
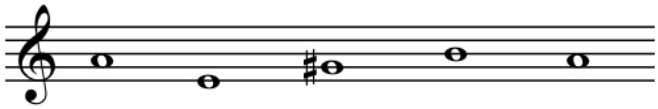
Paradigmas

El análisis arrojó un total de seis paradigmas correspondientes a los seis grupos de segmentos. Los resultados son los siguientes:

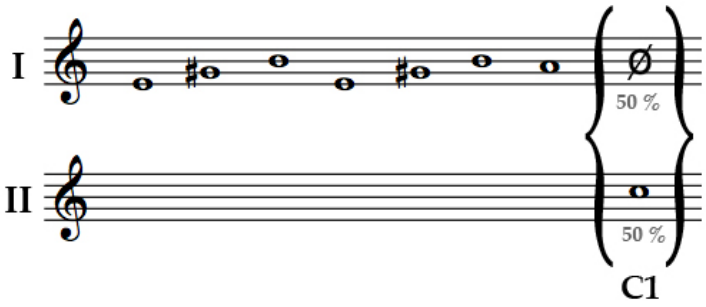
PHI1101

Este primer paradigma corresponde a los versos *A* y *C*, y fue subdividido en dos subparadigmas:

PHI1101a. Aparece dos veces y no contiene clases de equivalencia, por lo que el *ICS* es del 100%.

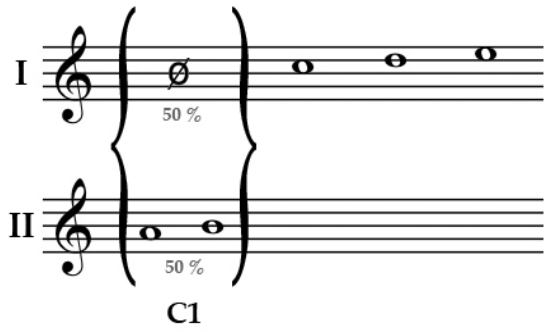


PHI1101b. Se interpreta en dos ocasiones y tiene una clase de equivalencia. Contiene siete notas fijas con una variación al final del segmento. El *ICS* es de 95%.

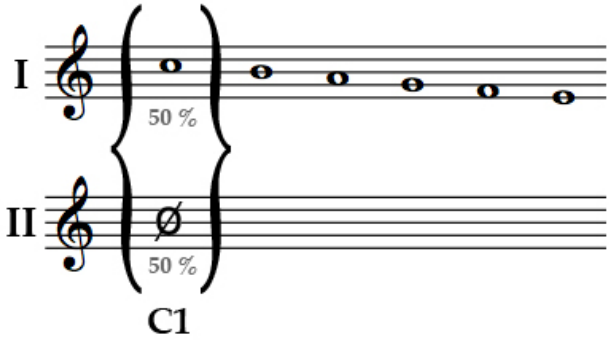


PHI1102. Este paradigma corresponde a los versos *B, D y X*, y fue dividido en dos subparadigmas para mostrar con más claridad el comportamiento que tienen sus elementos.

PHI1102a. Este subparadigma contiene sólo al verso B y aparece en dos ocasiones. Contiene una clase de equivalencia con dos opciones y el final siempre igual con tres notas fijas: *do-re-mi*. El *ICS* es de 89%.
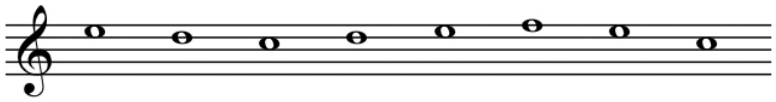


PHI1102b. Aparece en cuatro ocasiones, conteniendo a los versos *D y X*. Al inicio presenta una clase de equivalencia con dos elementos y el final consta de cinco elementos fijos: *si-la-sol-fa-mi*. El *ICS* es de un 93%.
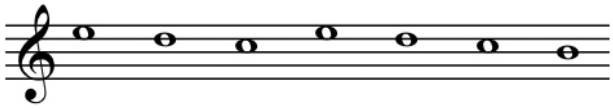


PHI1103

Este paradigma no tiene clases de equivalencia y pertenece a los versos *C*.



PHI1104

Correspondiente a los versos *P (¡Niña de mi corazón!)*, este paradigma no contiene clases de equivalencia.
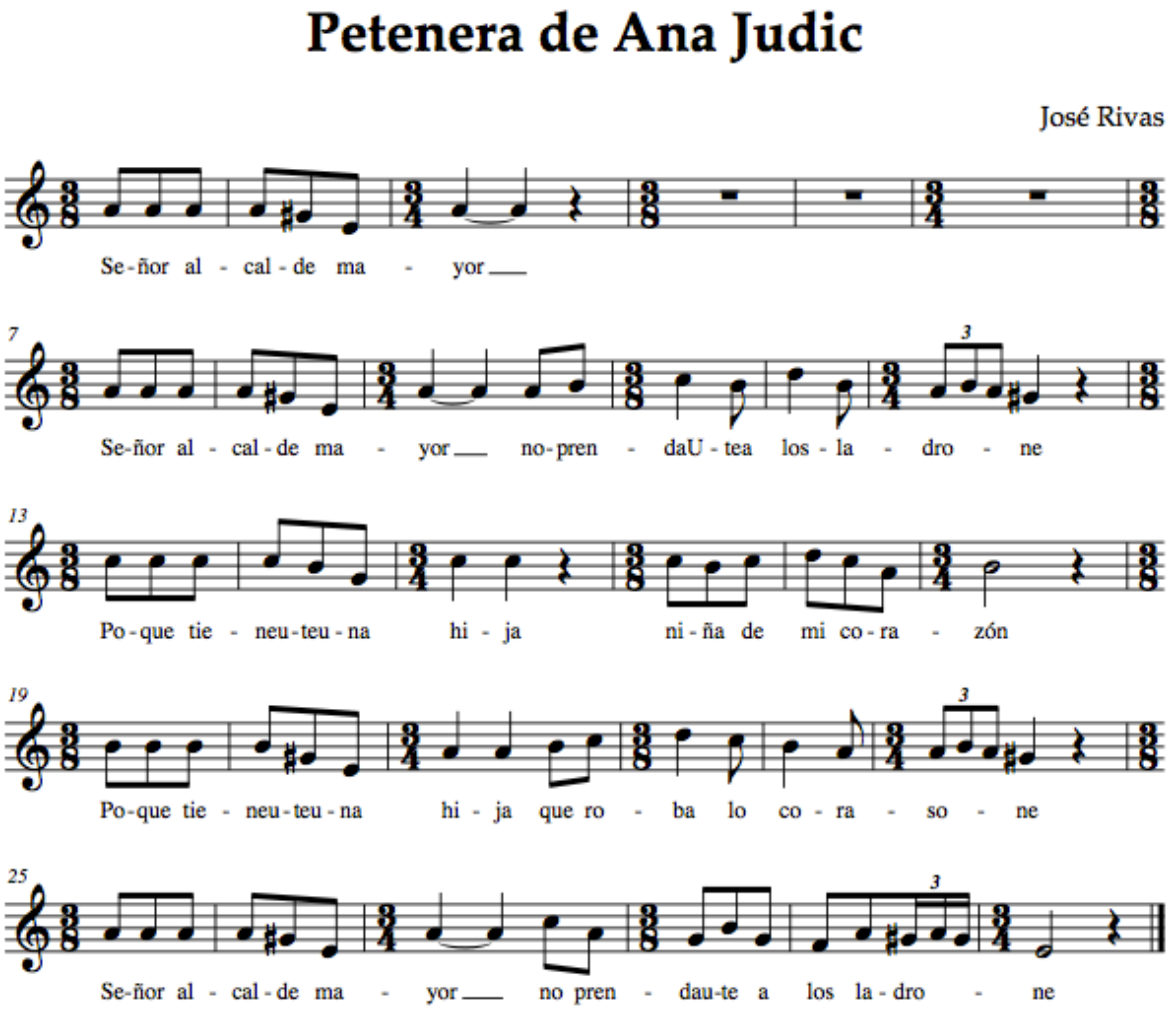


El *ICG* de esta petenera es de 95,75%

6.2.6. HI14. Petenera de Ana Judic (José Rivas, ca. 1886)

Esta versión es un arreglo de la petenera que cantó la célebre cantante francesa Ana Judic en los teatros mexicanos a finales del siglo XIX. En el capítulo historiográfico ya fue referida.

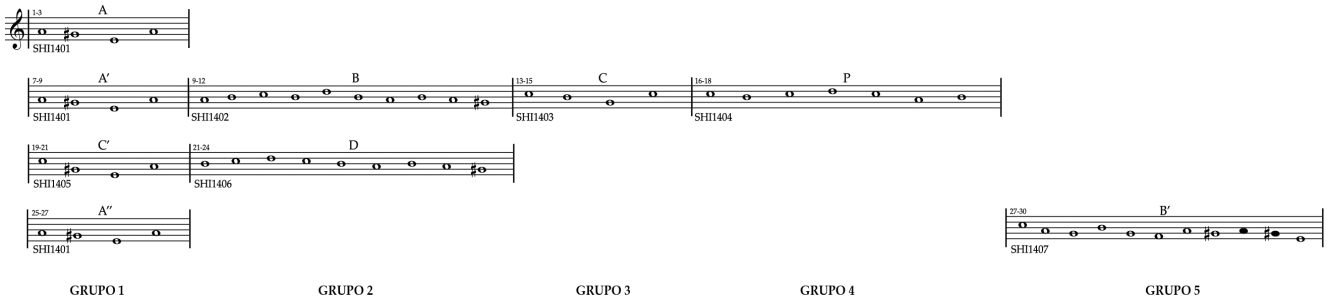
Transcripción

La partitura editada es la siguiente:



Segmentación

Esta petenera tiene ocho segmentos reducidos a seis. Los segmentos fueron distribuidos en un cinco grupos de acuerdo a la armonía y similitud melódica.



Estructura armónica y literaria

La secuencia de versos con la armonía de la pieza es la siguiente:

HI14	
Estrofa 1	
Versos	Armonía
A	aEa
A'	aEa
B	FdE
C	CGC
P	CG
C'	Ea
D	dE
A''	aEa
B'	adE

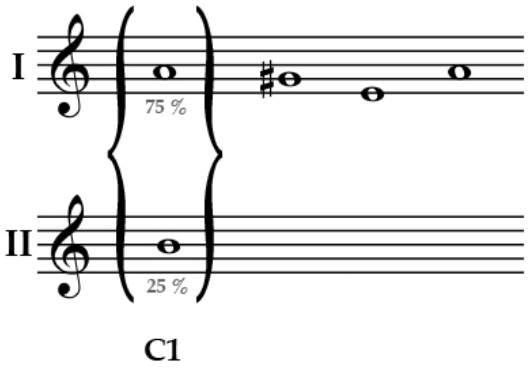
Como se puede observar en la tabla, la secuencia armónica presenta una armonía más compleja de la habitual, sobre todo en el verso *B, B'* y *D*. No se pierde de vista que se trata de un arreglo editado basado en la petenera que cantaba una tiple muy famosa en teatros mexicanos y extranjeros, en esta lógica, el arreglo tenía que ser distinto al de las peteneras más tradicionales. La estrofa es de cuatro versos más el verso puente, con las repeticiones se logra una estrofa de nueve versos.

Paradigmas

Se obtuvieron cinco paradigmas correspondientes a los cinco grupos de segmentos:

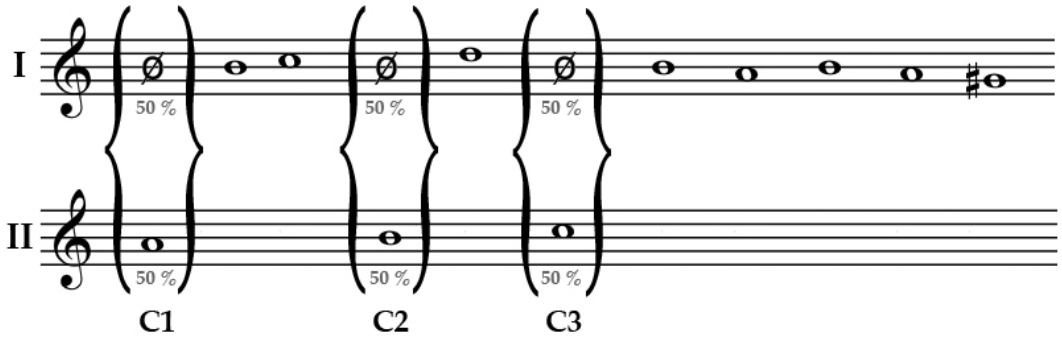
PHI1401

Este paradigma corresponde a los versos *A y C*. Contiene un final estable de tres notas: *sol#-mi-la*, muy característico de las peteneras preflamencas, y una clase de equivalencia al inicio. El *ICS* es de 67%.
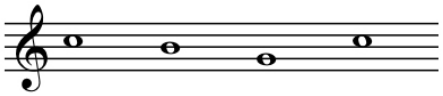


PHI1402

Este paradigma representa los versos *B* y *D*, contiene tres clases de equivalencia y siete notas fijas: *si-do, re, si-la-si-la-sol*, siendo el final siempre estable. El *ICS* es de 78%.
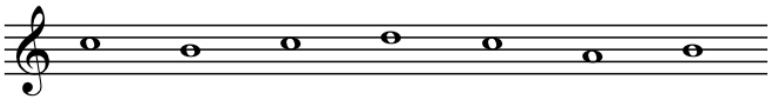


PHI1403

Este paradigma no tiene clases de equivalencia, representa el verso *C*. El *ICS* es de 100%.
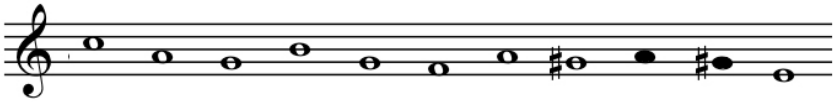


PHI1404

No tiene clases de equivalencia y representa el verso *P*. EL *ICS* es de 100%.



PHI1405

Este paradigma tampoco presenta clases de equivalencia, en negritas aparece registrada las notas de adorno de la melodía de esta sección. Representa al verso *B*. El *ICS* es de 100%.
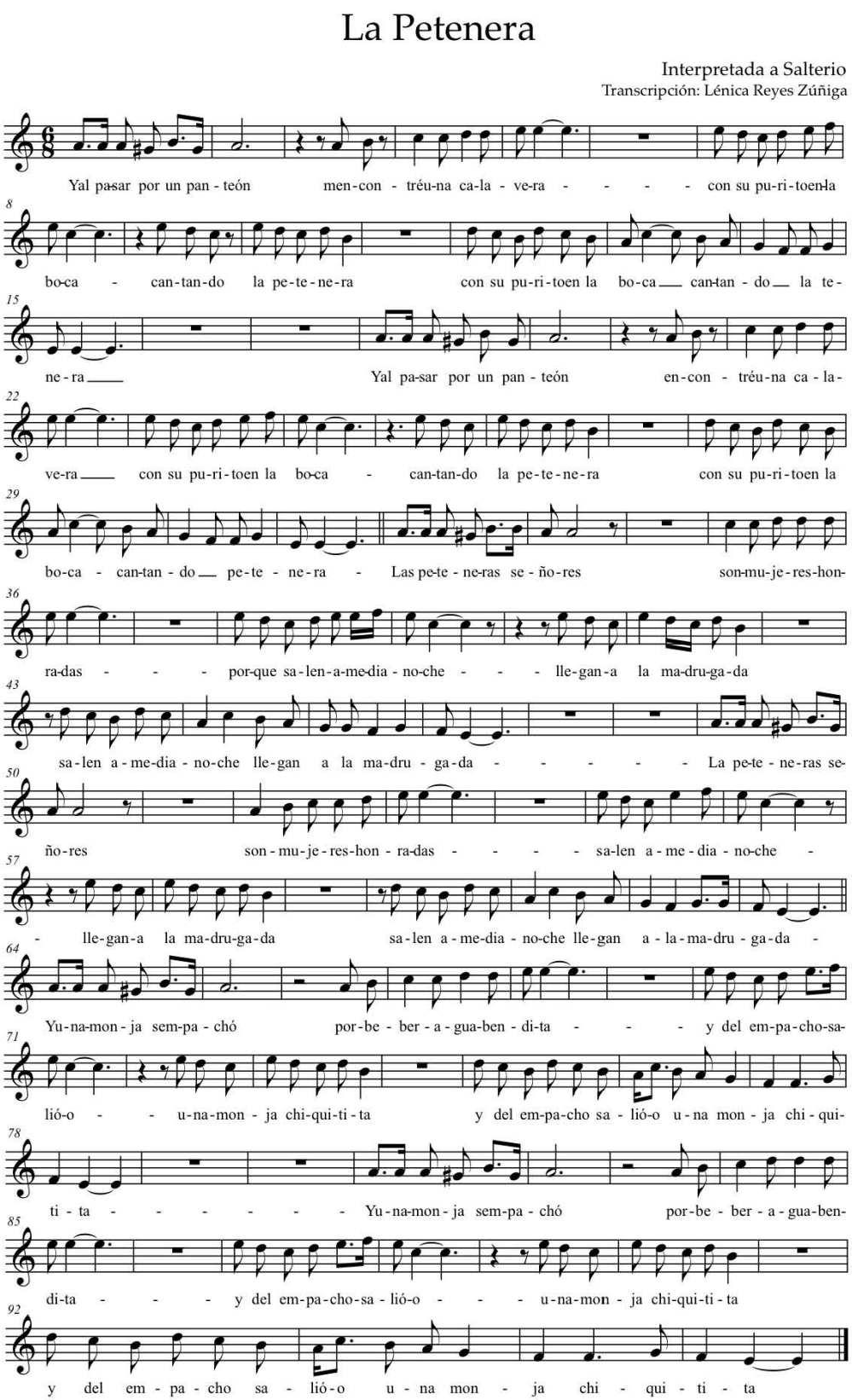


El *ICG* de la pieza es de: 80.25%

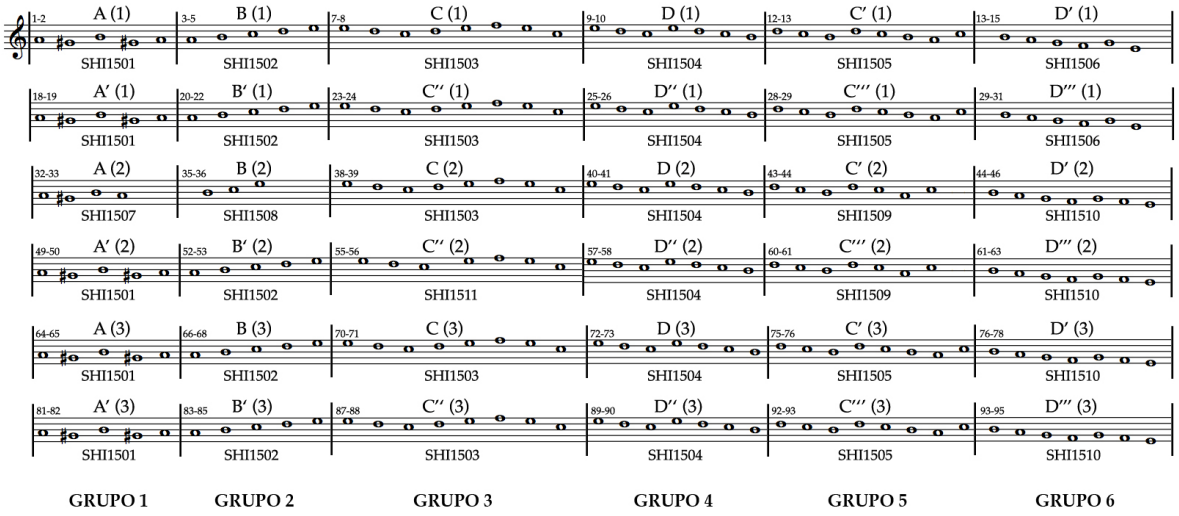
6.2.7. HI15. Petenera de Salterio (Samuel Martí)

Esta petenera fue obtenida del disco *Música de Nuestra América. Del archivo de Samuel Martí, vol. 2*, editado por CONACULTA. Se trata de una petenera cantada interpretada con salterio. Este ejemplo es único en su clase pues ninguna grabación de petenera había tenido ese acompañamiento. El tipo de melodía que se canta corresponde a las preflamencas mexicanas y por esta razón fue incluida en este grupo. Con el siguiente análisis se confirma esta asignación.

Transcripción



Segmentación



Tiene 36 segmentos que fueron agrupados en 6 grupos , de acuerdo al criterio armónico y de similitud melódica.

Estructura armónica y literaria

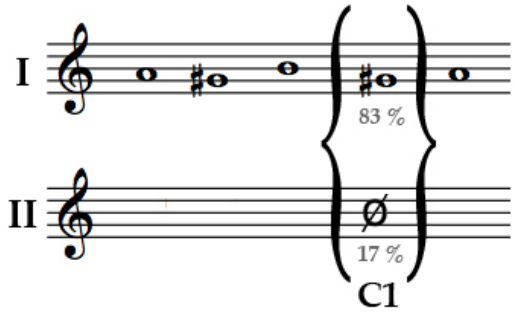
HI15					
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEa
B	aE	B	aE	B	aE
C	C	C	C	C	C
D	CG	D	CG	D	CG
C'	Ga	C'	Ga	C'	Ga
D'	aE	D'	aE	D'	aE
A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa
B'	aE	B'	aE	B'	aE
C''	C	C''	C	C''	C
D''	CG	D''	CG	D''	CG
C'''	Ga	C'''	Ga	C'''	Ga
D'''	aE	D'''	aE	D'''	aE

La secuencia armónica y de versos es la misma en todas las estrofas. Son estrofas de cuatro versos y no contienen verso puente, con las repeticiones resultan estrofas de 12 versos.

Paradigmas

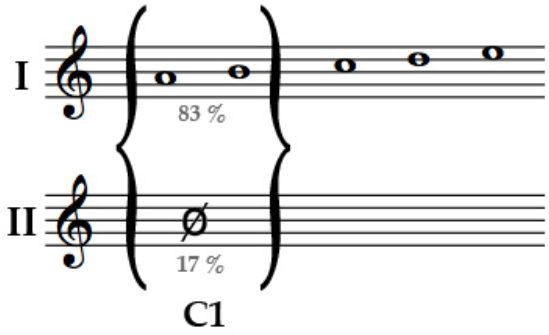
PHI1501

Corresponde a seis segmentos correspondientes a los versos *A*, tiene tres notas fijas al inicio: *la-sol#-si*, y al final una nota: *la*; además, tiene una clase de equivalencia con dos elementos de sustitución. El *ICS* es de 92%.



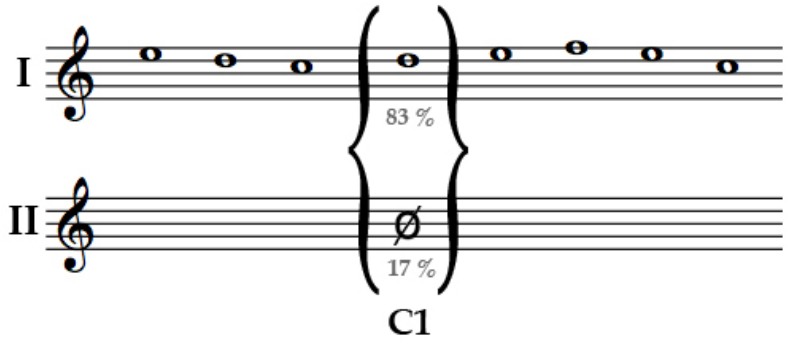
PHI1502

Representa a los seis segmentos de los versos *B*. Tiene una clase de equivalencia de dos elementos de sustitución y una serie de tres notas finales: *do-re-mi.* El *ICS* es de 89%.
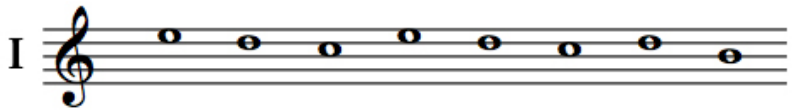


PHI1503

Representa los seis segmentos de los versos *C*, tiene una clase de equivalencia con dos elementos de sustitución y una serie de tres notas fijas al inicio: *mi-re-do*, y otra de cuatro notas fijas al final: *mi-fa-mi-do*. El *ICS* es de 95%



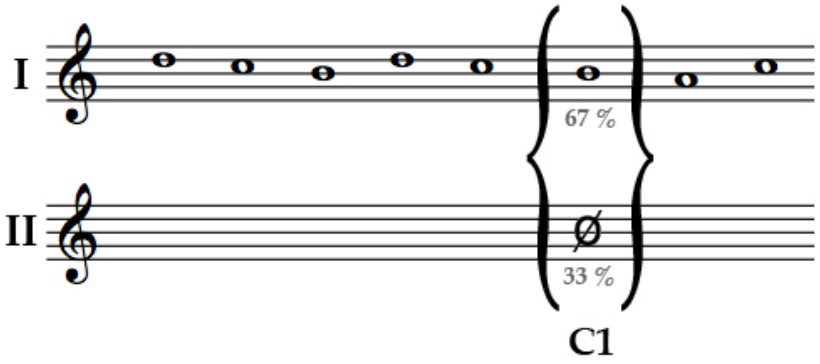
PHI1504

Corresponde al verso *D*, está situado donde generalmente se encuentra el verso *P* y no contiene variación. El *ICS* es de 100%.



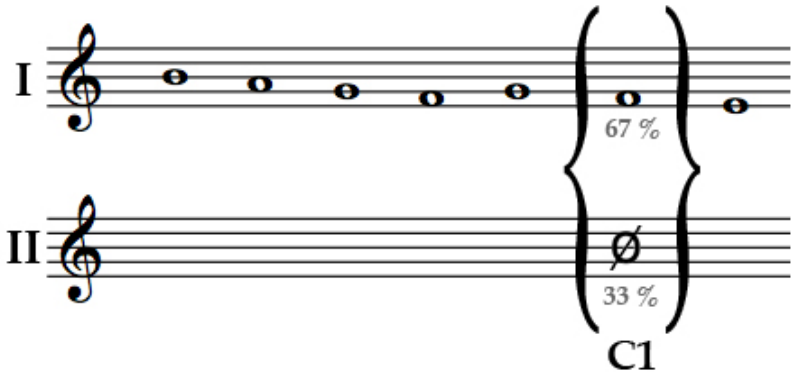
PHI1505

Representa los 6 segmentos de los versos *C* que se encuentran después de la función *P*, y fueron colocados en un grupo diferente de los versos *C* del grupo 3 por tener características melódicas distintas. Tiene una serie de cinco notas fijas al inicio: *re-do-si-re-do*, y otra al final de dos: *la-do*; tiene, además, una clase de equivalencia con dos elementos de sustitución. El *ICS* es de 95%.



PHI1506

Representa los seis segmentos de los versos *D* como final. Tiene una serie de cinco notas fijas: *si-la-sol-fa-sol*, y una al final: *mi;* tiene además una clase de equivalencia con dos elementos sustituibles. El *ICS* es de 94%.



El *ICG* de esta petenera es de 94.25%. Lo que indica que hay mucha similitud en sus segmentos y poca variabilidad en esta versión.

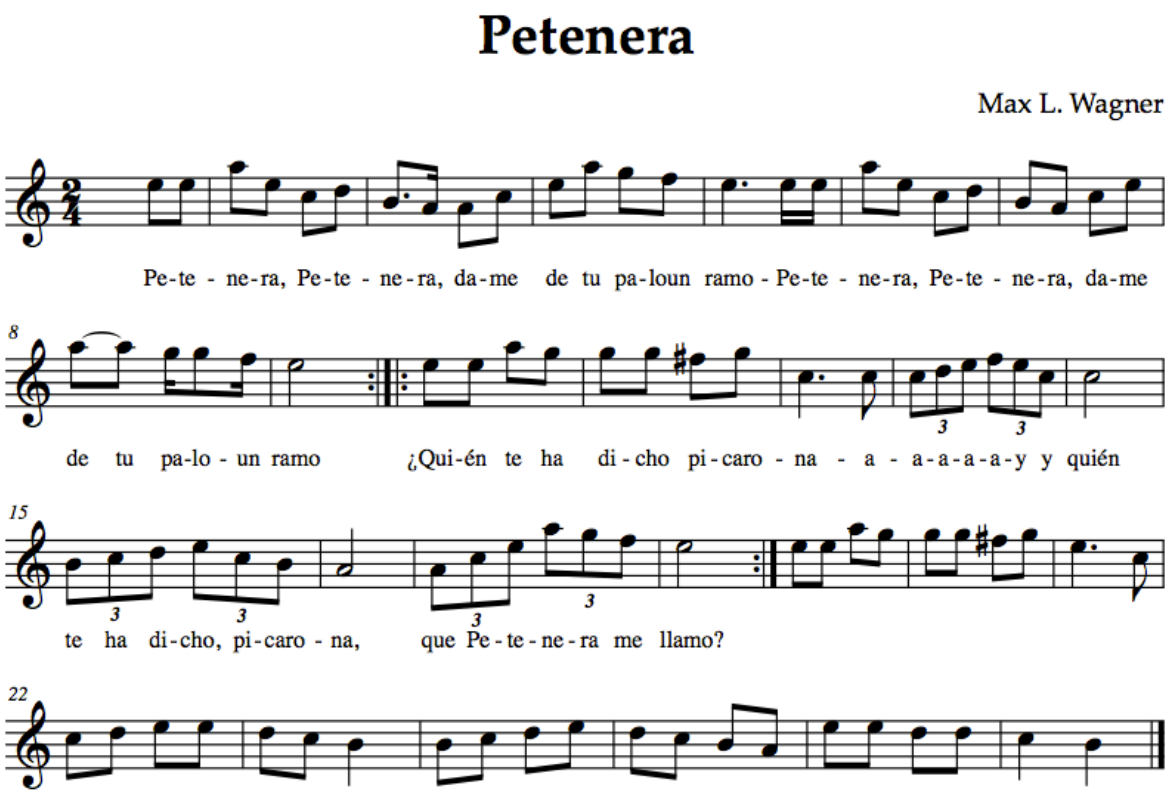
ANEXO II. ANÁLISIS MUSICAL DE LAS PETENERAS DEL SIGLO XX

6.2.8. ANÁLISIS DEL GRUPO A:

6.2.9. HI12. La Petenera (Max L. Wagner, 1914)

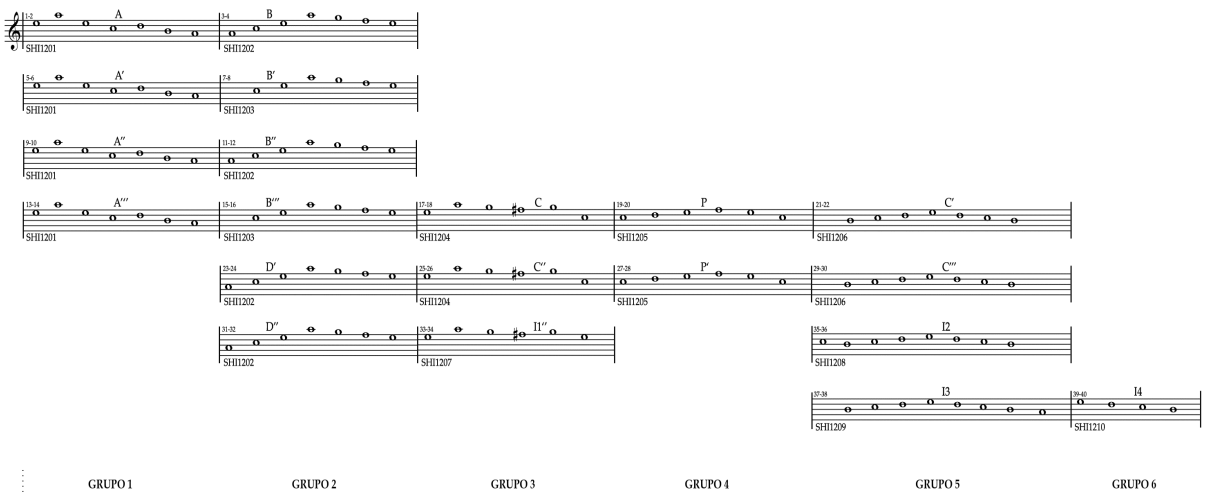
Esta transcripción fue realizada por Max Wagner y fue publicada en un artículo en 1914 sobre música en Veracruz. He aquí la transcripción:

Transcripción



Segmentación

Esta pieza contiene 20 segmentos que fueron agrupados en seis grupos.



Estructura armónica y literaria

La secuencia armónica junto con la melódica de esta petenera es la siguiente:

HI12	
Estrofa 1	
Versos	Armonía
A	aEa
B	aE
A'	aEa
B'	aE
A''	aEa
B''	aE
A'''	aEa
B'''	aE
C	C
P	C
C'	CEa
D	aE
C''	C
P'	C
C'''	CEa
D'	aE

Es una estrofa de cuatro versos más el verso puente, con las repeticiones se logra una estrofa de 16 versos.

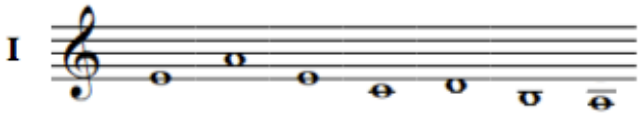
Encontramos ciertas modificaciones en ambas secuencias, por un lado, en la secuencia de versos, se realizan dos inusuales repeticiones de los versos *A* y *B* y otra inusual repetición de los últimos versos *C, P, C y D*, repeticiones que están marcadas en la transcripción con puntos de repetición. Por otro lado, en la secuencia armónica , aunque en el verso *P* no se realiza el acorde de sol mayor, sin embargo si está en una tonalidad mayor y por esto se puede considerar una secuencia armónica similar a la mayoría de los ejemplos encontrados.

Paradigmas

De acuerdo al agrupamiento de segmentos, se obtuvieron cinco paradigmas.

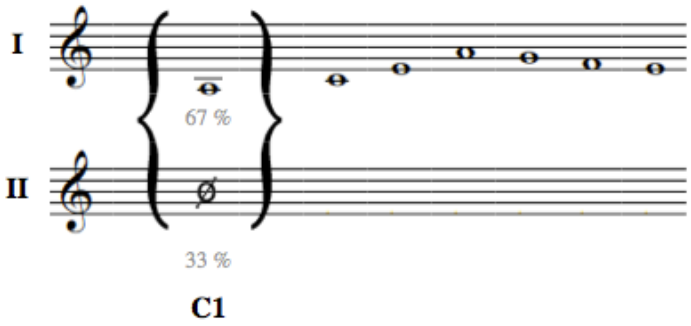
PHI1201

Este paradigma representa a un segmento correspondiente al verso *A*, que se repite en cuatro ocasiones, como se puede observar no contiene variaciones. El *ICS* es del 100%.



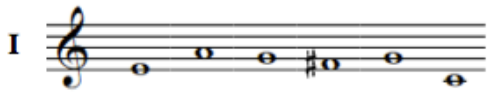
PHI1202

Este paradigma corresponde a dos segmentos diferentes correspondientes a los versos *B* y *D*, que aparecen en seis ocasiones. Contiene una clase de equivalencia al inicio que está conformada por dos elementos, el primero de ellos es el más frecuente. Por otro lado, tiene seis notas fijas al final: *do-mi-la-sol-fa-mi*. El *ICS* es de 94%.



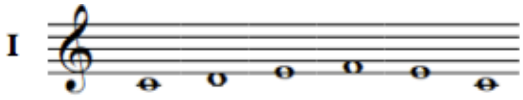
PHI1203

Este paradigma representa a un segmento correspondiente al verso *C*, que se interpreta en dos ocasiones; no contiene variación y por lo mismo no presenta clases de equivalencia. El *ICS* es de 100%.



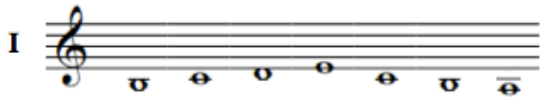
PHI1204

El siguiente paradigma tampoco presenta clases de equivalencia. Representa a un segmento correspondiente al verso *P*, que aparece en dos ocasiones. El *ICS* es de 100%.



PHI1205

Este paradigma tampoco presenta variaciones. Representa a un segmento correspondiente al verso *C* que se interpreta después de la expresión vocativa *P*, presentándose dos veces. El *ICS* es de 100%.
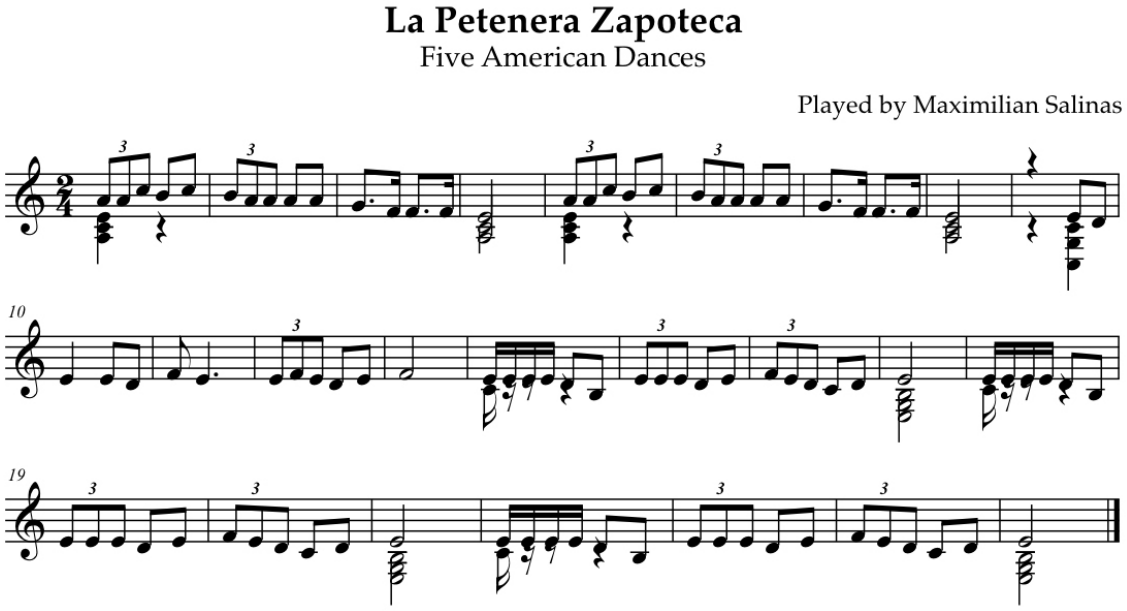


El *ICG* de esta petenera es del 97.92%.

6.2.10.HI13. La Petenera zapoteca (Maximilian Salinas, 1915)

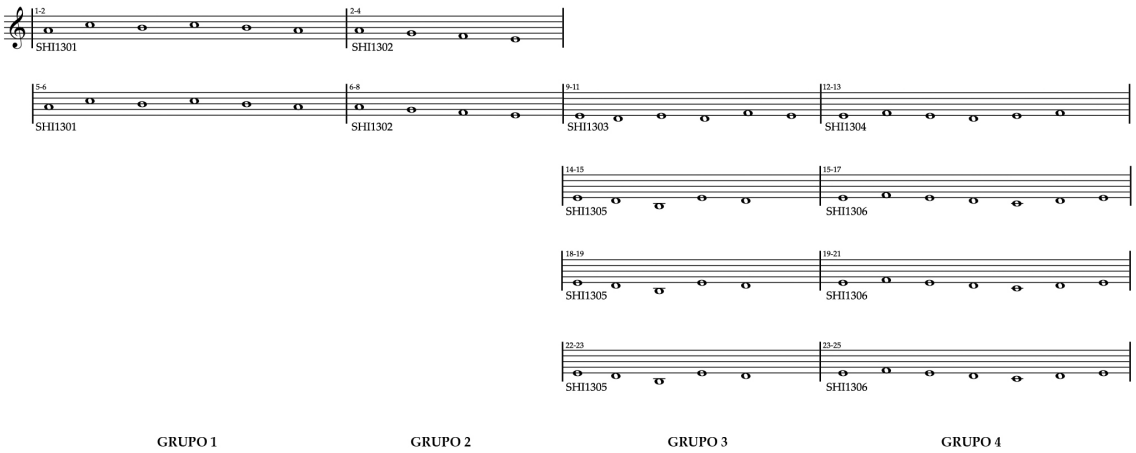
Esta petenera fue transcrita por Heleanor Hague en el estado de Oaxaca, y fue interpretada por Maximilian Salinas. En el capítulo historiográfico del siglo XX se explica la referencia con mayor amplitud.

Transcripción

Se presenta la transcripción de esa petenera:



Segmentación



Esta petenera tiene doce segmentos que fueron agrupados en cuatro grupos.

Estructura armónica y literaria

Esta transcripción no contiene versos como otras peteneras, de hecho, la estructura armónica, el compás y la rítmica son muy diferentes que las otras versiones. Esta es una variante que no se pudo relacionar con alguna otra de las que se encontraron para esta investigación, aún así, nos pareció importante tomarla en cuenta para el corpus y mostrar justamente esas diferencias. La secuencia armónica que presenta la pieza es la siguiente.
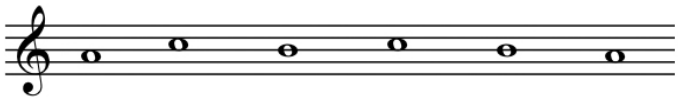
HI13	
Estrofa 1	
Versos	Armonía
	a
	a
	a
	a
	C
	CG
	C
	Ce
	C
	Ce
	C
	Ce

Como se puede observar, la armonía presenta ciertos cambios, pues en la primera parte se interpreta sobre la armonía de *la menor*, sin cambiar de acordes; la segunda parte hace la modulación típica de las peteneras, pero no regresa al *la menor*, el final se pasa a la tónica de *mi menor*, cambio atípico de las peteneras mexicanas.

Paradigmas
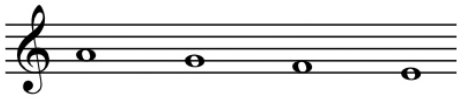
PHI1301

Este paradigma corresponde a un segmento que corresponde a la primera frase que se repite dos veces, y no contiene variantes. El *ICS* es de 100%.



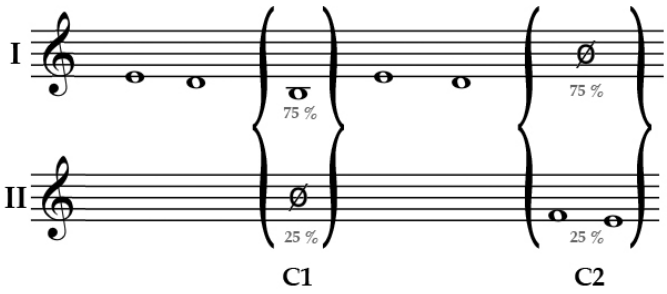
PHI1302

El siguiente paradigma también está constituido por un segmento que se repite dos veces, tampoco contiene clases d equivalencia, por lo que su *ICS* es de 100%
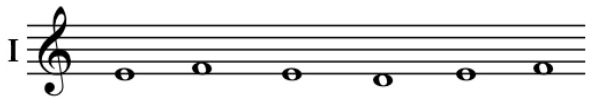


PHI1303

El tercer paradigma de esta petenera está constituido por cuatro segmentos, dos de éstos diferentes; contiene dos clases de equivalencia conformada por dos elementos sustituibles en cada una de ellas. Los elementos fijos son cuatro, dos al inicio *mi-re* y dos en la parte intermedia *mi-re*. El *ICS* es de 67%.
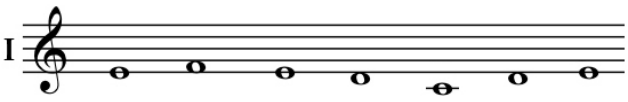


PHI1304

El siguiente paradigma corresponde a un solo segmento interpretado una vez. El *ICS* es de 100%.



PHI1305a. Corresponde a un segmento que se repite tres veces, es el final de esta petenera, y no contiene clases de equivalencia. El *ICS* es de 100%.



El *ICG* de esta petenera es muy alto debido a que en sus segmentos apenas se presentaron variantes, es de 88.89%. No hay que olvidar que se trata de una transcripción muy pequeña y que fue escrita con signos de repetición, esto hace que se pierdan los elementos de variabilidad.

6.3. Peteneras del Grupo B: Peteneras Huastecas

6.3.1. Presentación de resultados

Debido a la cantidad y longitud de variantes que conforman el corpus, a partir de las peteneras regionales del país se modificará el formato de gráficos que muestran los resultados, tanto los de segmentación como los paradigmas, y serán explicados a continuación

Transcripción

Las transcripciones de las peteneras regionales únicamente presentan la melodía transcrita con el ritmo y letra, la parte instrumental de cada una no se incluyó en estas transcripciones, pues no es información pertinente para el análisis.

Es importante resaltar que el objetivo de las transcripciones fue únicamente el de obtener los elementos para realizar el análisis paradigmático. De tal modo que no se pretendió captar, por ejemplo, medidas de dinámica, agógica, estilo, tempo, etc. Por otro lado, a las peteneras cantadas a voces sólo se les extrajo lo que se consideró la melodía principal, basándonos en el exhaustivo reconocimiento

melódico del total de las peteneras estudiadas, de esta forma, en ocasiones se extrajo únicamente lo que hacía la primera voz, o en otros casos, la melodía era una mezcla de la primera y segunda voz. Se escogió la melodía más semejante entre las diferentes variantes y esa es la única que aparece en la transcripción.

Segmentación

Los gráficos que representan la segmentación están en un formato codificado que permite ver todo el comportamiento secuencial melódico de las peteneras de cada grupo, así como los grupos en los que fueron agrupados los segmentos. Esta segmentación se presenta en dos cuadros, el primero de éstos contiene la secuencia de los segmentos codificados, se indica el número de compás respectivo a la transcripción presentada y el grupo al que pertenece. Por otro lado, en el segundo cuadro se muestran las notas musicales que conforman los segmentos, escritos en el sistema inglés de notación musical y se incluye, además, al subgrupo al que pertenecen De esta forma todos los elementos contenidos en el análisis son resumidos en un formato codificado pero muy completo.

Paradigmas
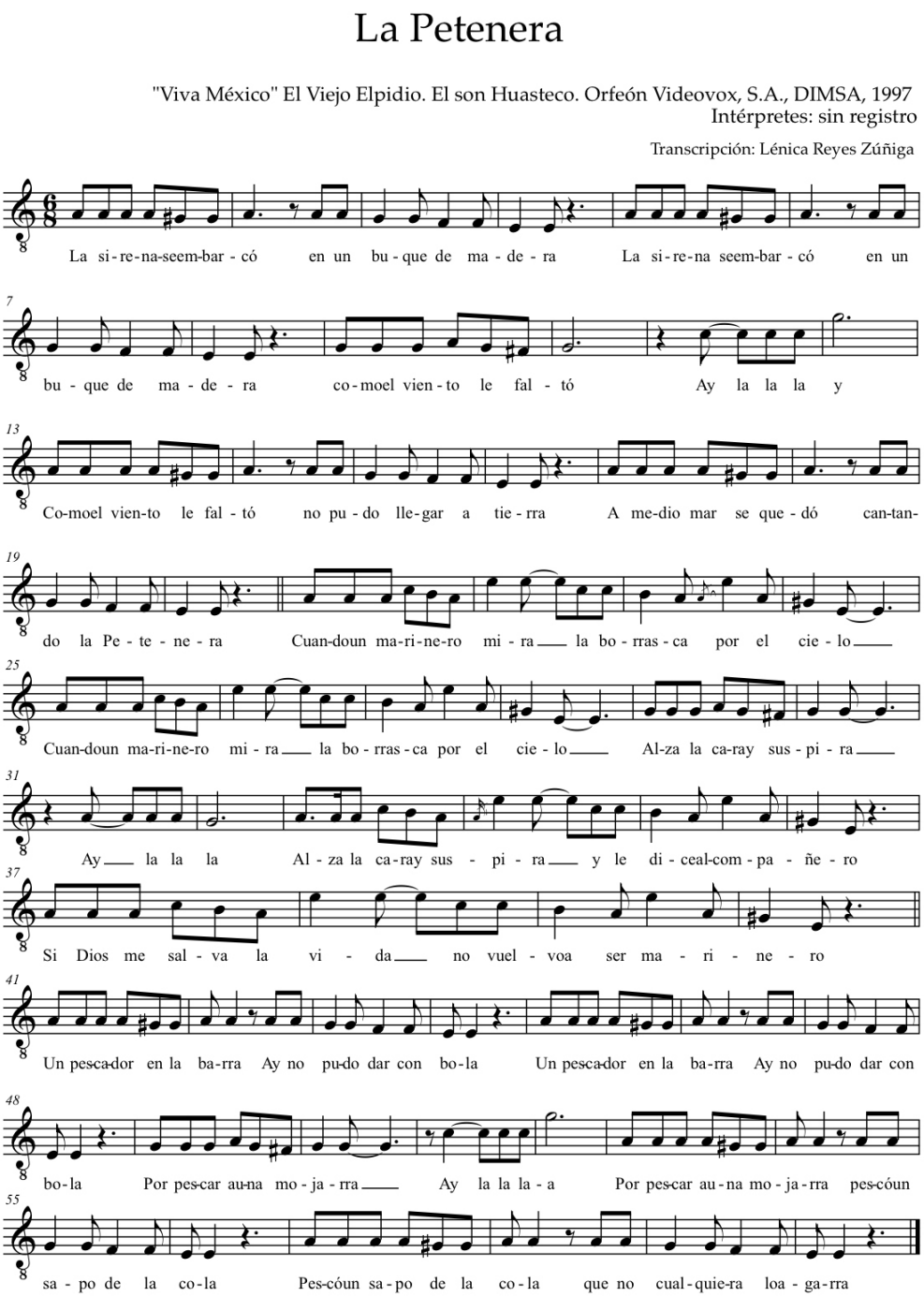
En este capítulo se mostrarán los paradigmas de cada variante con el sistema inglés de notación musical en una formato de tabla. Así, se resumirán los elementos que conforman los paradigmas en línea horizontal, marcando las clases de equivalencia dentro de paréntesis. Los elementos que conforman las clases de equivalencia serán separados entre sí por una barra diagonal; se mostrará también el *ICS* de cada paradigma o subparadigma.

Para representar las notas con sostenido, se utilizaron letras minúsculas. Cuando en un a melodía intervienen notas de más de una octava, se representan las notas correspondiente a la octava aguda con el símbolo ¨, por ejemplo *Ë* corresponderá con la nota Mi índice 6.

6.3.2. HU01. La Petenera (EL Viejo Elpidio, 1997)

Esta petenera es interpretada por los *Trovadores huastecos del Viejo Elpidio*. Esta es una de las versiones que se encuentran interpretadas a tres voces.

Transcripción



Segmentación

Esta petenera contiene treinta segmentos acomodados en cuatro grupos, los cuales al ser reducidos por similitud para el análisis, permanecieron nueve segmentos diferentes. Este dato nos indica que es una petenera con pocas variaciones.

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-2	SHU0101	2-4	SHU0102				
5-6	SHU0101	6-8	SHU0102	9-10	SHU0103	11-12	SHU0104
13-14	SHU0101	14-16	SHU0102				
17-18	SHU0101	18-20	SHU0102				
21-22	SHU0105	22-24	SHU0106				
25-26	SHU0105	26-28	SHU0106	29-30	SHU0103	31-32	SHU0107
33-34	SHU0105	34-36	SHU0106				
37-38	SHU0105	38-40	SHU0106				
41-42	SHU0101	42-44	SHU0102				
45-46	SHU0101	46-48	SHU0102	49-50	SHU0103	51-52	SHU0104
53-54	SHU0101	54-56	SHU0102				
57-58	SHU0101	58-60	SHU0102				

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SHU0101 (a)	AgA	SHU0102 (a)	AGFE	SHU0103 (a)	GAGfG	SHU0104 (a)	CG
SHU0105 (b)	ACBAË	SHU0106 (b)	CBAËAgE			SHU0107 (b)	AG

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos de esta variante es la siguiente:

HU01					
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEa
B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE
A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa
B'	aGFE	B'	aGFE	B'	aGFE
C	GC	C	GC	C	GC
P	CG	P	CG	P	CG
C'	aEa	C	aEa	C'	aEa
D	aGFE	D	aGFE	D	aGFE
E	aEa	E	aEa	E	aEa
F	aGFE	F	aGFE	F	aGFE

Como podemos observar, ambas secuencias son siempre iguales, mostrando gran estabilidad en este nivel estructural. Las estrofas son de seis versos, además del verso puente, con las repeticiones queda una estrofa de diez versos.
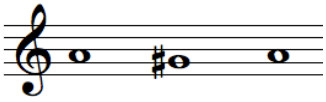
Paradigmas

Los paradigmas resultantes son los siguientes:

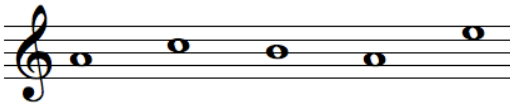
PHU0101

Este paradigma corresponde a los versos *A, C y E* y está dividido en dos subparadigmas. Representa a doce segmentos

PHU0101a. Sin clases de equivalencia, este subparadigma es el más representativo pues representa a ocho segmentos correspondientes a la primer y tercera estrofa.



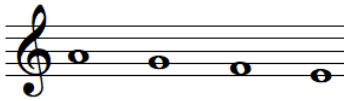
PHU0101b. Este subparadigma representa a los versos de la segunda estrofa y tampoco contiene clases de equivalencia.
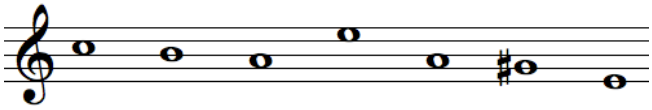


PHU0102

Este paradigma corresponde a los versos *B, D y F*. Representa a doce segmentos y también fue dividido en dos subparadigmas.

PHU0102a. Conteniendo a ocho segmentos, este subparadigma no tiene clases de equivalencia. Corresponde a la primer y tercera estrofa, siendo el más representativo de esta sección.

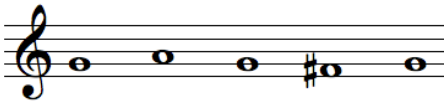


PHU0102b. Este subparadigma resume a cuatro segmentos de la segunda estrofa y tampoco presenta variabilidad.



PHU0103
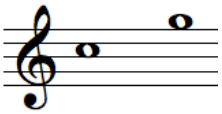
Este paradigma representa a los versos *C*, se interpreta dos veces y no contiene variaciones.



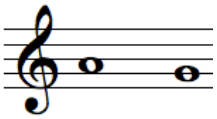
PHU0104

Este paradigma representa al verso *P*. Se interpreta de dos formas diferentes y fue dividido en dos subparadigmas para mostrar claramente su variación. Esta es la sección en la que la mayoría de las veces se utiliza el recurso del falsete.

PHU0104a. Este subparadigma contiene a dos segmentos, uno de la primera y de la tercer estrofa; es el más representativo de esta sección.



PHU0104b. Representa a los versos *P* de la segunda estrofa.



El *ICG* de esta pieza es de 100%, ya que en ninguno de sus paradigmas se presentó variabilidad.

Por lo que se puede apreciar, en esta pieza aparecen segmentos característicos de dos de los tres tipos de peteneras huastecas identificados (tipo I, tipo II y tipo III), en concreto de los tipo I y II. El tipo I, es la modalidad de melodía que se canta en la primer y tercera estrofa y; el tipo II, correspondiente a la segunda. Como lo muestra la secuencia de paradigmas, el tipo I no contiene variaciones, correspondiendo a las estrofas que se cantan a voces. Este aspecto no es casualidad, pues al cantarse a voces se necesita homogeneizar de alguna forma la melodía, esto podría explicar la no variabilidad de estas estrofas. La segunda estrofa corresponde a la que se interpreta a una sola voz, teniendo más libertad el cantador para improvisar.

6.3.3. HU02. La Petenera (Los Hermanos Calderón, 1993)
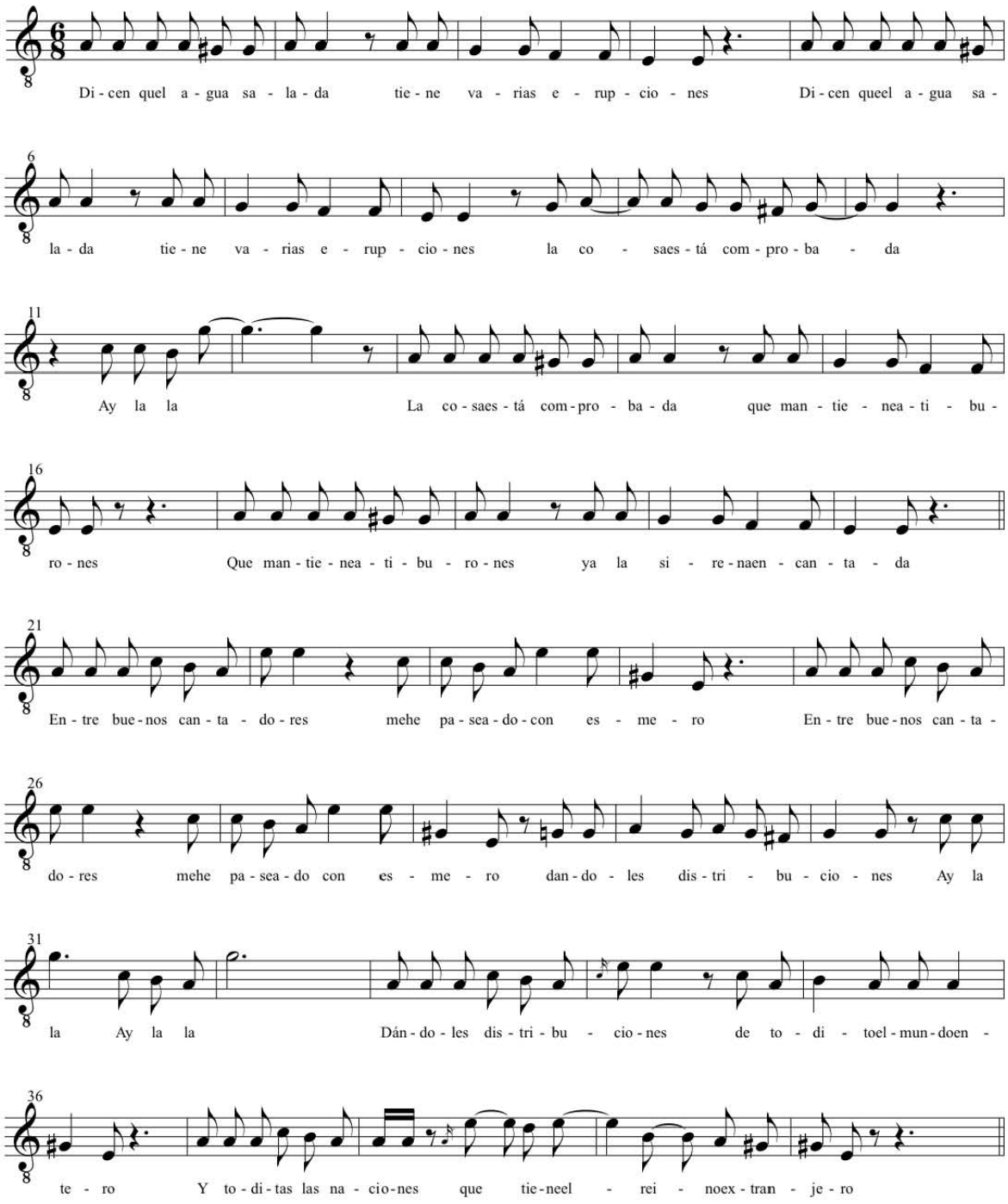
Esta petenera es interpretada por el trío *Los Hermanos Calderón*. Esta versión también se canta a voces y tiene el mismo comportamiento de la pieza anterior.
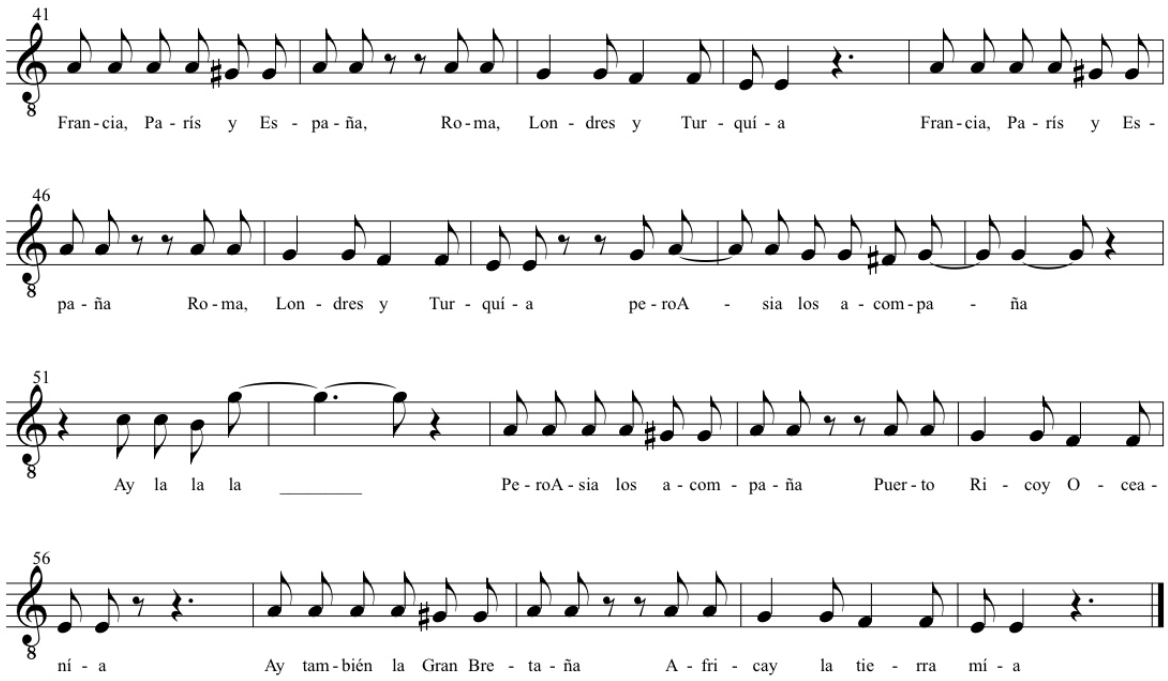
Transcripción

La Petenera

Los Hermanos Calderón
(Sones Huastecos con los Hermanos Calderón, Peerles, 1993)

Transcripción: Lénica Reyes Zúñiga





Segmentación

Esta petenera contiene treinta segmentos que fueron organizados en cuatro grupos. Para su análisis, los segmentos fueron reducidos por el criterio de similitud, permaneciendo diez segmentos diferentes.

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-2	SHU0201	2-4	SHU0202				
5-6	SHU0201	6-8	SHU0202	8-10	SHU0203	11-12	SHU0204
13-14	SHU0201	14-16	SHU0202				
17-18	SHU0201	18-20	SHU0202				
21-22	SHU0205	22-24	SHU0206				
25-26	SHU0205	26-28	SHU0206	28-30	SHU0207	30-32	SHU0208
33-34	SHU0205	34-36	SHU0206				
37-38	SHU0210	38-40	SHU0211				
41-42	SHU0201	42-44	SHU0202				
45-46	SHU0201	46-48	SHU0202	48-50	SHU0203	51-52	SHU0204
53-54	SHU0201	54-56	SHU0202				
57-58	SHU0201	58-60	SHU0202				

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SHU0201 (a)	AgA	SHU0202 (a)	AGFE	SHU0203 (a)	GAGfG	SHU0204 (a)	CBG
SHU0210 (b)	ACBA	SHU0206 (b)	CBAËgE	SHU0207 (a)	GAGAGfG	SHU0208 (a)	CGCBAG
SHU0205 (b)	ACBAË	SHU0211 (b)	ËDËBAgE				

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

HU02					
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEA
B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE
A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa
B'	aGFE	B'	aGFE	B'	aGFE
C	GC	C	GC	C	GC
P	CFG	Y	CFG	P	CFG
C'	aEa	C	aEa	C'	aEa
D	aGFE	D	aGFE	D	aGFE
E	aEa	E	aEa	E	aEa
F	aGFE	F	aGFE	F	aGFE
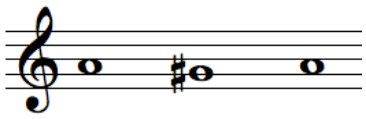
De nuevo puede observarse una estabilidad tanto en los elementos armónicos como en la secuencia de versos pues siempre se repite de forma idéntica. Son estrofas de seis versos más el verso puente, resultando diez versos.

Paradigmas

PHU0201

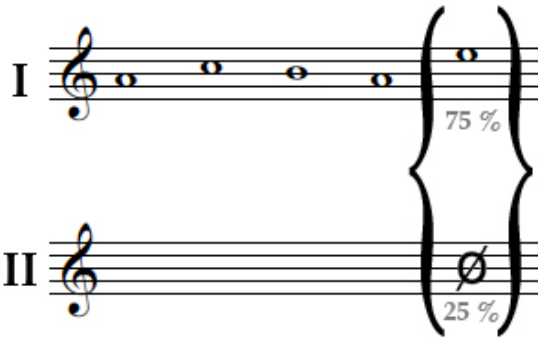
Representa a los doce segmentos de los versos *A, C y E,*. Para mostrar con mayor claridad el comportamiento de sus elementos fue divido en dos subparadigmas.

PHU0201a. Este subparadigma es el más representativo pues representa a en ocho segmentos, corresponde al tipo I mencionado anteriormente. No contiene clases de equivalencia.



PHU0201b. Representa al tipo II, contiene una clase de equivalencia al final con dos elementos de sustitución, uno de ellos con opción de subir al *mi* con el

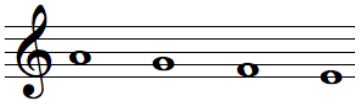
recurso del falsete. Contiene cuatro notas fijas que corresponden al inicio*: la do-si-la*.



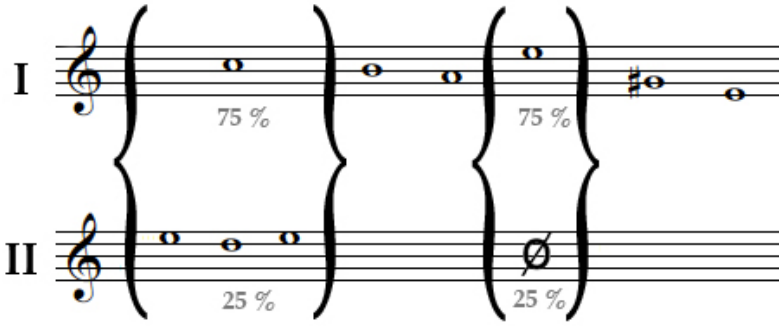
PHU0202

Contiene a los 12 segmentos de los versos *B, D y F*. Fue subdividido en dos subparadigmas que representan al tipo I y II.

PHU0202a. Sin clases de equivalencia, es el más representativo de esta sección con ocho segmentos del tipo I.
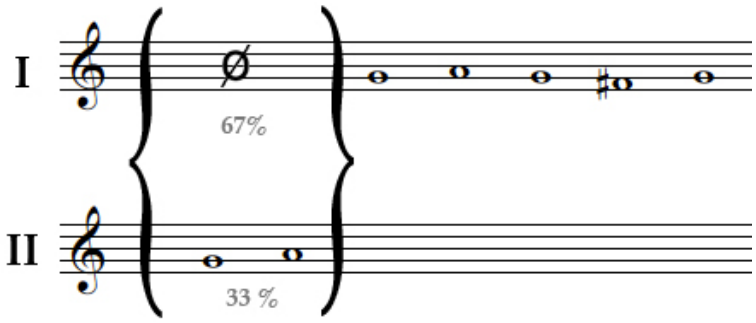


PHU0202b. Pertenece al tipo II, representa cinco segmentos y contiene dos clases de equivalencia con dos elementos de sustitución cada uno. Por otro lado, tiene cuatro notas fijas: *si-la-sol#-mi*. El *ICS* es de 56%.



PHU0203

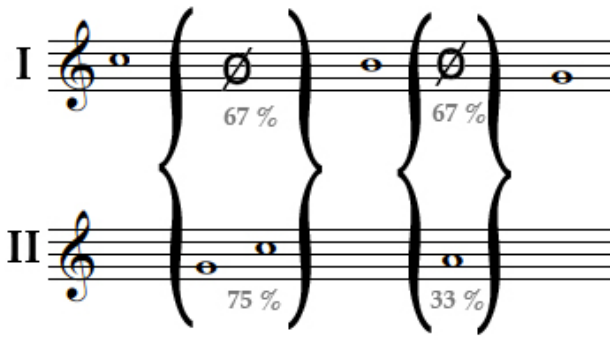
Representa a tres segmentos de los versos *C*, de los cuales dos son diferentes.

PHU0203a. Contiene una clase de equivalencia y cinco elementos fijos: *sol-la-sol- fa#-sol*.



PHU0204

Este paradigma representa a tres segmentos de los versos *P*, haciendo uso del recurso del falsete. Tiene dos clases de equivalencia, de dos elementos sustitutivos cada una, y tres notas fijas: *do, si, sol.* El *ICS* es de 78%.
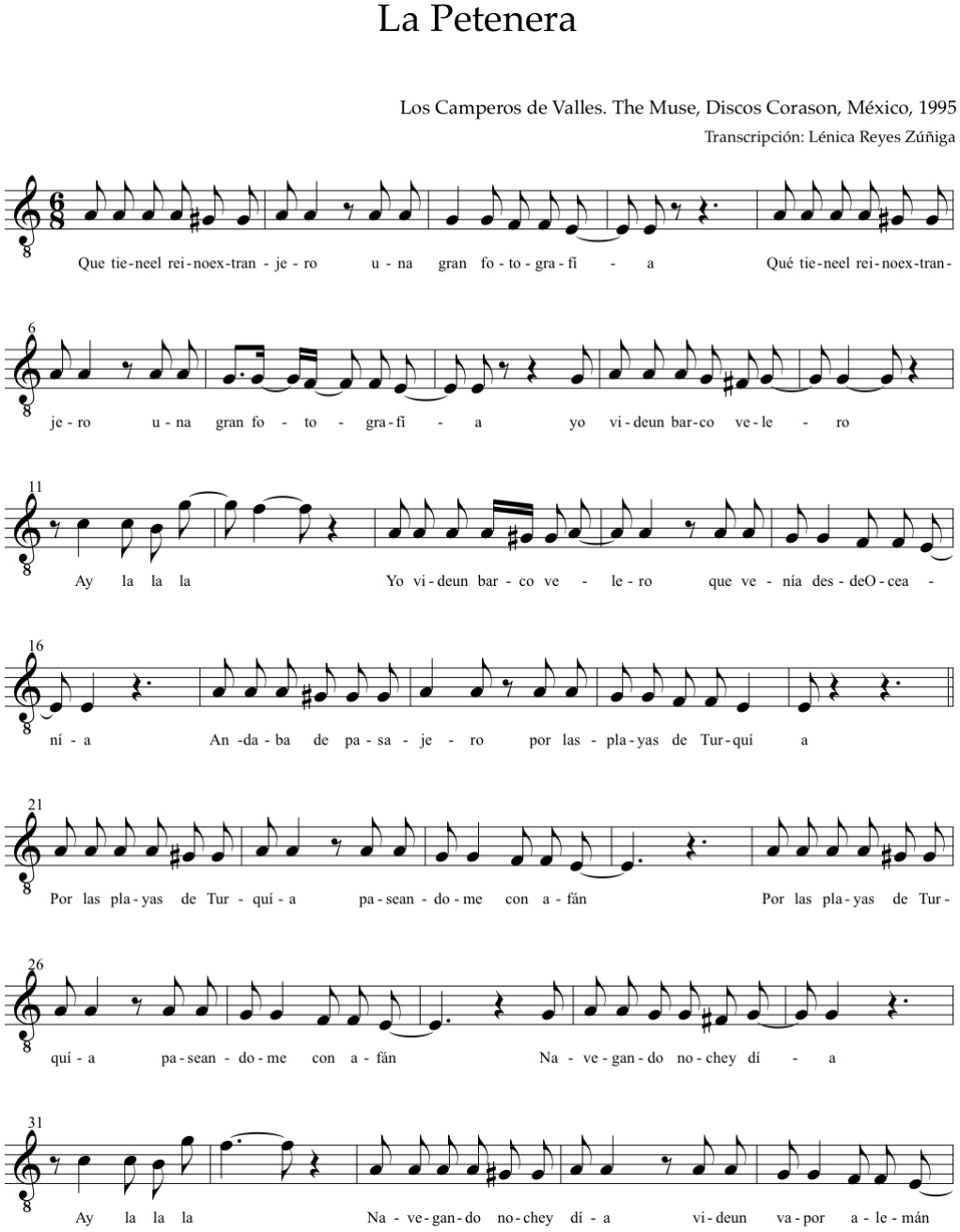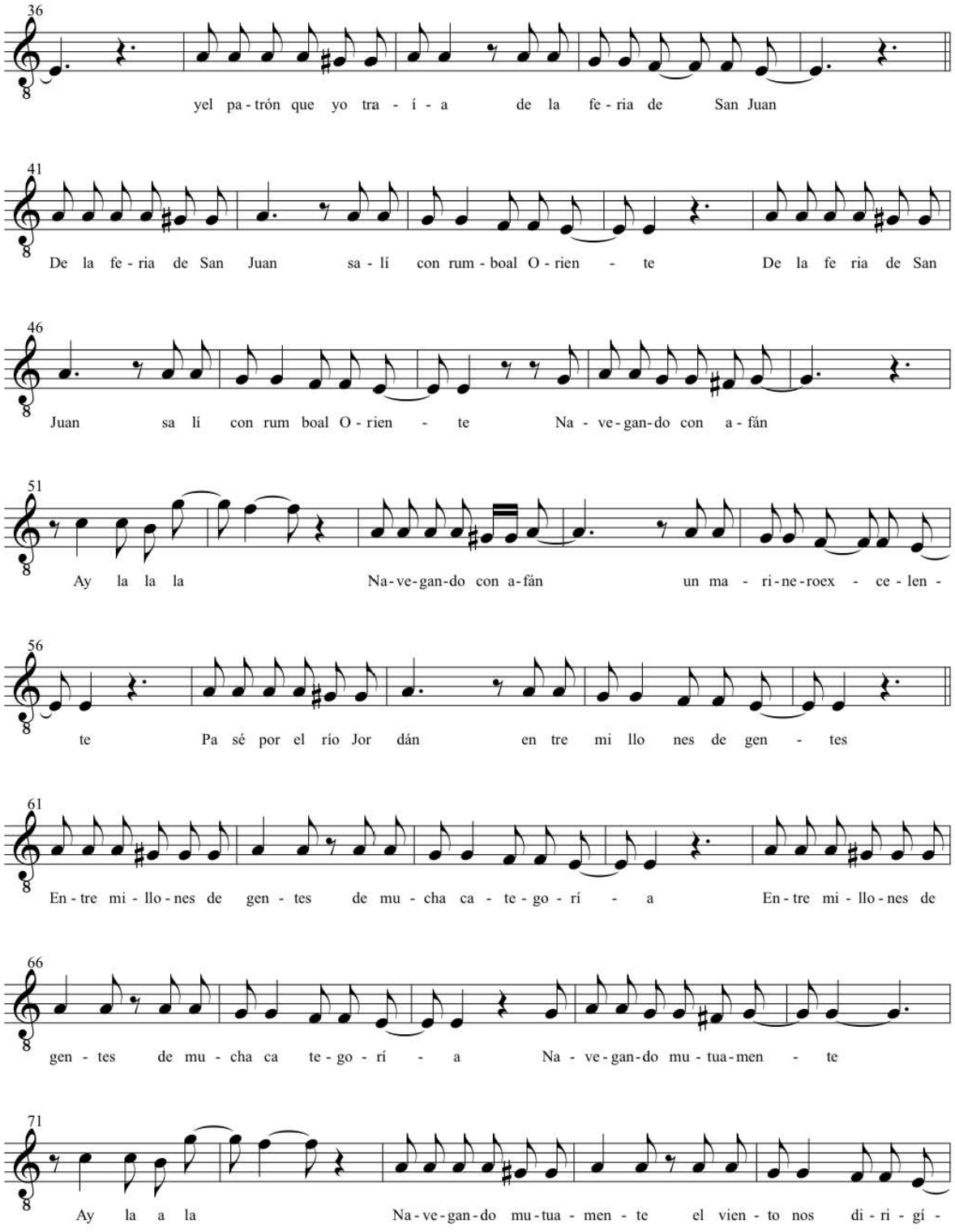


Encontramos en esta pieza el mismo comportamiento de la petenera anterior, que presenta dos formas de cantar muy definidas. El *ICG* es de 90.07%, dato que muestra la gran similitud de los segmentos de esta pieza.
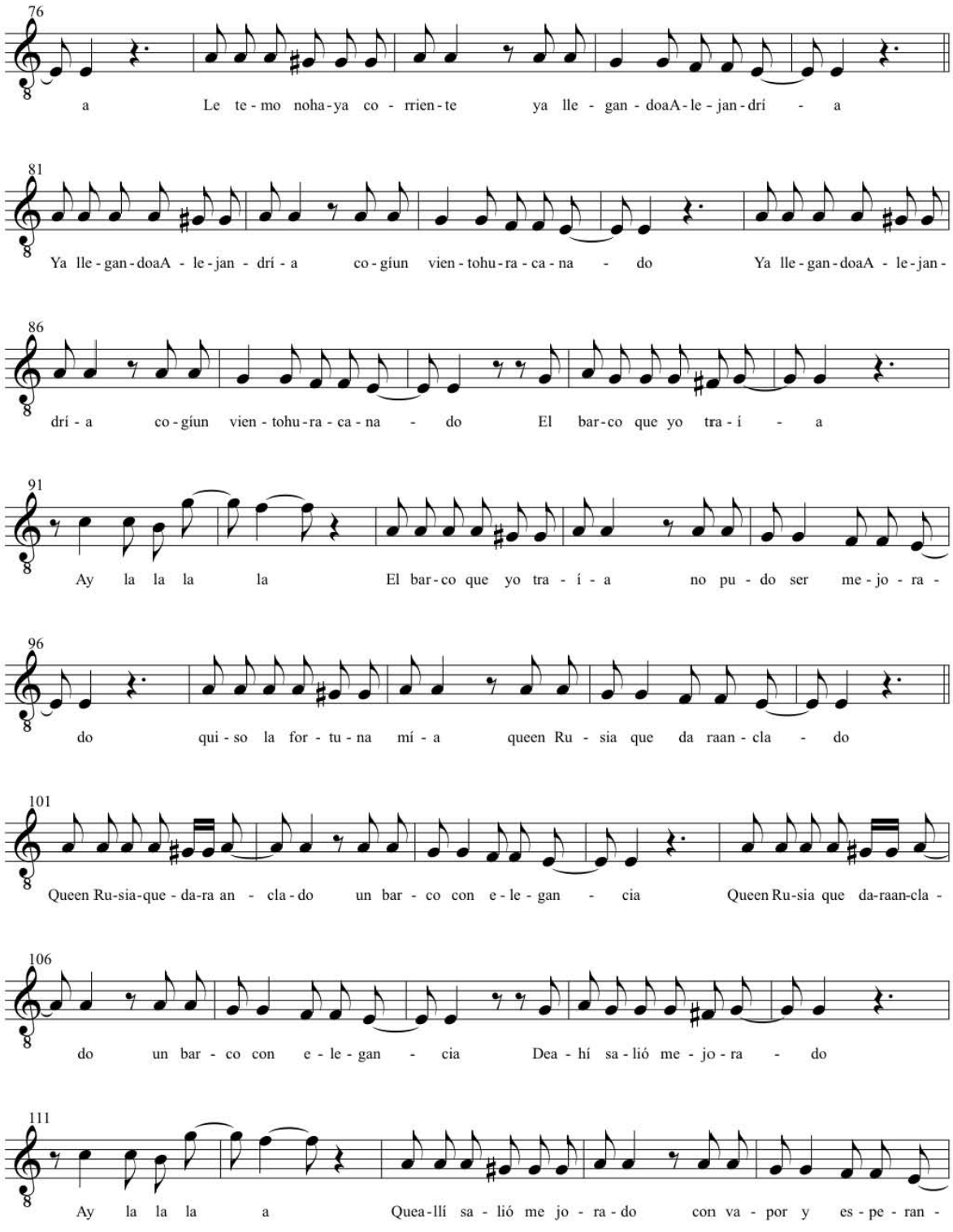
6.3.4. HU03. La Petenera (Los Camperos de Valles, 1995)
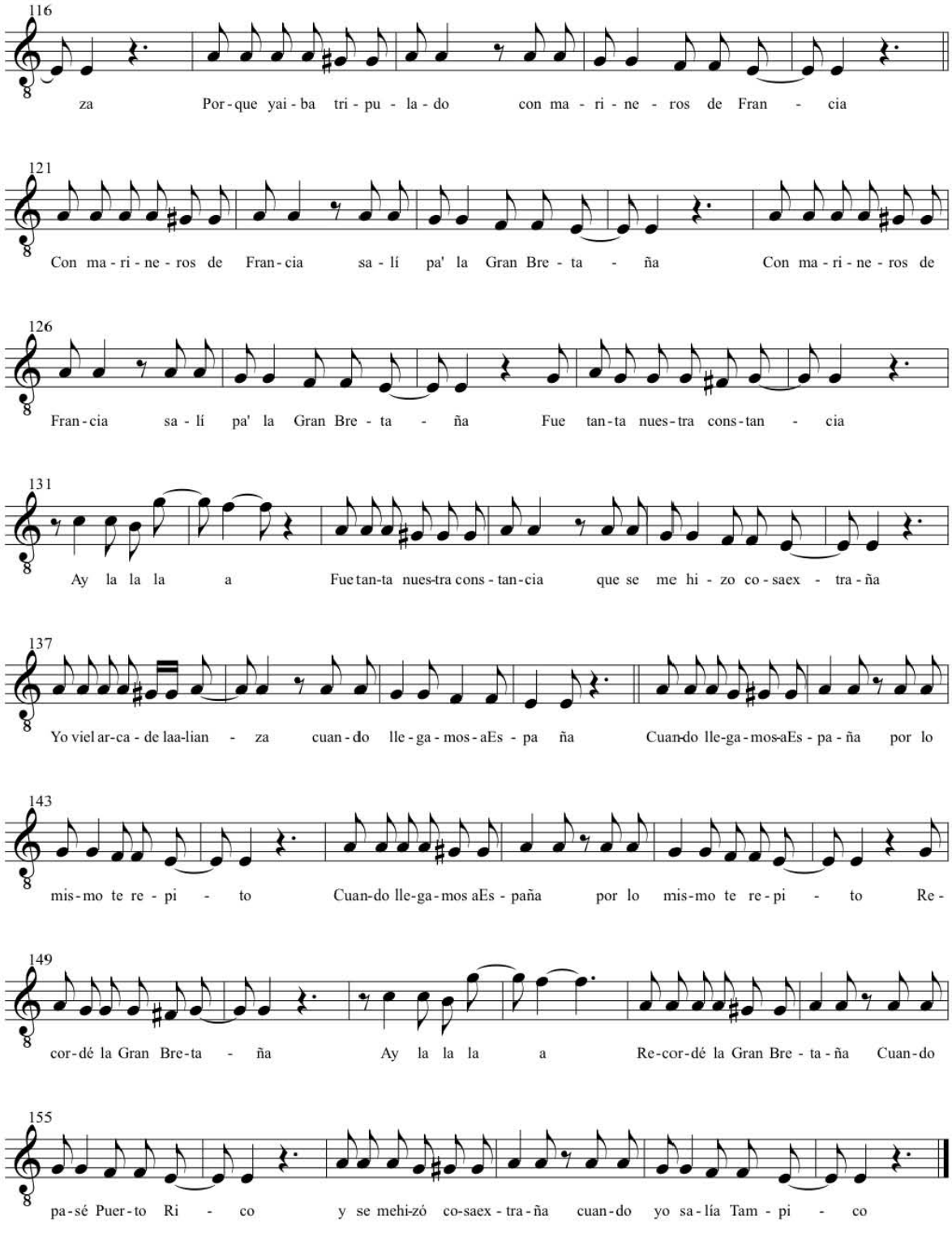
Esta petenera es interpretada por el trío *Los Camperos de Valles*, de Cd. Valles, San Luis Potosí. Está integrado por Heliodoro Copado, violín; Marcos Hernández, huapanguera y Gregorio Solano, jarana. Esta versión se canta a dos voces.

Transcripción




36
yel pa - trón que yo tra - í - a de la fe - ria de San Juan
41
De la fe - ria de San Juan sa - lí con rum - boal O - rien - te De la fe ria de San
46
Juan sa lí con rum boal O - rien - te Na - ve - gan - do con a - fán
51
Ay la la la Na - ve - gan - do con a - fán un ma - ri - ne - roex - ce - len -
56
te Pa sé por el río Jor dán en tre mi llo nes de gen - tes
61
En - tre mi - llo - nes de gen - tes de mu - cha ca - te - go - rí - a En - tre mi - llo - nes de
66
gen - tes de mu - cha ca te - go - rí - a Na - ve - gan - do mu - tua - men - te
71
Ay la a la Na - ve - gan - do mu - tua - men - te el vien - to nos di - ri - gí -


76
a Le te - mo noha - ya co - rrien - te ya lle - gan - doaA - le - jan - drí - a
81
Ya lle - gan - doaA - le - jan - drí - a co - gíun vien - tohu - ra - ca - na - do Ya lle - gan - doaA - le - jan -
86
drí - a co - gíun vien - tohu - ra - ca - na - do El bar - co que yo tra - í - a
91
Ay la la la la El bar - co que yo tra - í - a no pu - do ser me - jo - ra -
96
do qui - so la for - tu - na mí - a queen Ru - sia que da raan - cla - do
101
Queen Ru - sia - que - da - ra an - cla - do un bar - co con e - le - gan - cia Queen Ru - sia que da - raan - cla -
106
do un bar - co con e - le - gan - cia Dea - hí sa - lió me - jo - ra - do
111
Ay la la la a Quea - llí sa - lió me jo - ra - do con va - por y es - pe - ran -


116
za Por-que yai-ba tri-pu-la-do con ma-ri-ne-ros de Fran-cia
121
Con ma-ri-ne-ros de Fran-cia sa-lí pa' la Gran Bre-ta-ña Con ma-ri-ne-ros de
126
Fran-cia sa-lí pa' la Gran Bre-ta-ña Fue tan-ta nues-tra cons-tan-cia
131
Ay la la la a Fue tan-ta nues-tra cons-tan-cia que se me hi-zo co-saex-tra-ña
137
Yo viel ar-ca-de laa-lian-za cuan-do lle-ga-mos-aEs-pa ña Cuan-do lle-ga-mos-aEs-pa-ña por lo
143
mis-mo te re-pi-to Cuan-do lle-ga-mos aEs-paña por lo mis-mo te re-pi-to Re-
149
cor-dé la Gran Bre-ta-ña Ay la la la a Re-cor-dé la Gran Bre-ta-ña Cuan-do
155
pa-sé Puer-to Ri-co y se mehi-zó co-saex-tra-ña cuan-do yo sa-lía Tam-pi-co

Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-2	SHU0301	2-4	SHU0302				
5-6	SHU0301	6-8	SHU0302	8-10	SHU0303	11-12	SHU0304
13-14	SHU0301	14-16	SHU0302				
17-18	SHU0301	18-20	SHU0302				
21-22	SHU0301	22-24	SHU0302				
25-26	SHU0301	26-28	SHU0302	28-30	SHU0303	31-32	SHU0304
33-34	SHU0301	34-36	SHU0302				
37-38	SHU0301	38-40	SHU0302				
41-42	SHU0301	42-44	SHU0302				
45-46	SHU0301	46-48	SHU0302	48-50	SHU0303	51-52	SHU0304
53-54	SHU0301	54-56	SHU0302				
57-58	SHU0301	58-60	SHU0302				
61-62	SHU0301	62-64	SHU0302				
65-66	SHU0301	66-68	SHU0302	68-70	SHU0303	71-72	SHU0304
73-74	SHU0301	74-76	SHU0302				
77-78	SHU0301	78-80	SHU0302				
81-82	SHU0301	82-84	SHU0302				
85-86	SHU0301	86-88	SHU0302	88-90	SHU0303	91-92	SHU0304
93-94	SHU0301	94-96	SHU0302				
97-98	SHU0301	98-100	SHU0302				
101-102	SHU0301	102-104	SHU0302				
105-106	SHU0301	106-108	SHU0302	108-110	SHU0303	111-112	SHU0304
113-114	SHU0301	114-116	SHU0302				
117-118	SHU0301	118-120	SHU0302				
121-122	SHU0301	122-124	SHU0302				
125-126	SHU0301	126-128	SHU0302	128-130	SHU0303	131-132	SHU0304
133-134	SHU0301	134-136	SHU0302				
137-138	SHU0301	138-140	SHU0302				
141-142	SHU0301	142-144	SHU0302				
145-146	SHU0301	146-148	SHU0302	148-150	SHU0303	151-152	SHU0304
153-154	SHU0301	154-156	SHU0302				
157-158	SHU0301	158-160	SHU0302				

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SHU0301 (a)	AgA	SHU0302 (a)	AGFE	SHU0303 (a)	GAGfG	SHU0304 (a)	CBGF

Se agruparon los 80 segmentos de esta pieza en cuatro grupos, correspondientes al criterio de la armonía y a similitud melódica. Por el proceso de reducción permanecieron cuatro segmentos diferentes.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es a siguiente:
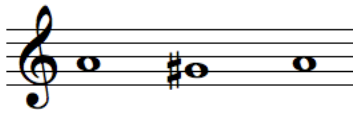
HU03															
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3		Estrofa 4		Estrofa 5		Estrofa 6		Estrofa 7		Estrofa 8	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEa	A	aEa	A	aEa	A	aEa	A	aEa	A	aEa
B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE
A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa
B'	aGFE	B'	aGFE	B'	aGFE	B'	aGFE	B'	aGFE	B'	aGFE	B'	aGFE	B'	aGFE
C	GC	C	GC	C	GC	C	GC	C	GC	C	GC	C	GC	C	GC
P	CFG	P	CFG	P	CFG	P	CFG	P	CFG	P	CFG	P	CFG	P	CFG
C'	aEa	C'	aEa	C'	aEa	C'	aEa	C'	aEa	C'	aEa	C'	aEa	C'	aEa
D	aGFE	D	aGFE	D	aGFE	D	aGFE	D	aGFE	D	aGFE	D	aGFE	D	aGFE
E	aEa	E	aEa	E	aEa	E	aEa	E	aEa	E	aEa	E	aEa	E	aEa
F	aGFE	F	aGFE	F	aGFE	F	aGFE	F	aGFE	F	aGFE	F	aGFE	F	aGFE

En este cuadro podemos ver la estabilidad que existe en la estructura armónica de esta versión, pues no existen variaciones dentro de éstas. De igual manera se comporta la estructura de sus versos. Consta de ocho estrofas de seis versos con un verso puente; con las repeticiones se conforma una estrofa de 10 versos.

Paradigmas
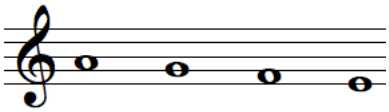
PHU0301

Representa los versos *A, C'* y *E* del tipo I y no presenta clases de equivalencia. Este dato es muy relevante si se toma en cuenta que se repite 32 veces el mismo segmento de forma idéntica, en representación de los versos mencionados.



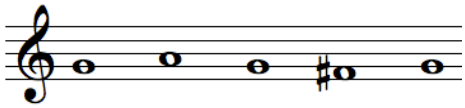
PHU0302

Este paradigma representa los versos *B, D* y *F* del tipo I, y como en el caso anterior, se repite 32 veces sin contener ninguna variante en sus elementos.



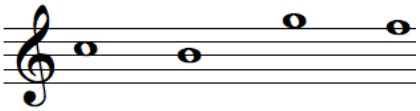
PHU0303

El siguiente paradigma representa a los segmentos de los versos *C*, que se interpretan en ocho ocasiones. No tiene clases de equivalencia.



PHU0304

Resume los segmentos de los versos *P*, que se interpretan ocho ocasiones. No tiene clases de equivalencia.



El *ICG* de esta petenera es de 100%, sin ninguna variación en las repeticiones de los segmentos. A pesar de que sea una pieza con muchas coplas, la mayoría de las veces eran del tipo I, dato que sugiere una gran estandarización de la interpretación de esta versión.

6.3.5. HU04. La Petenera (Coyalapa, Hidalgo, 1978)
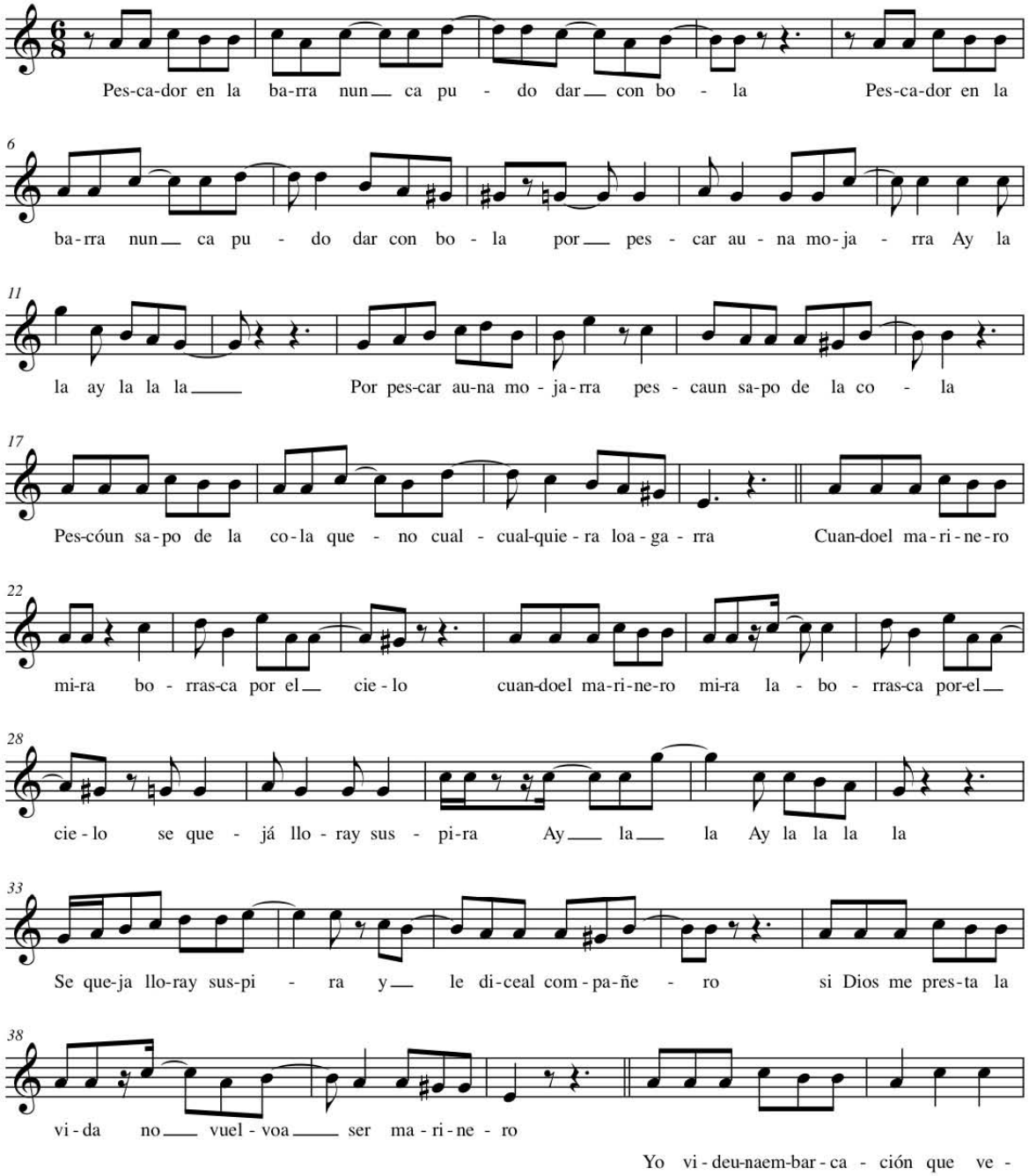
Esta petenera es una grabación de campo en Hidalgo y constituye una de las versiones huastecas más antiguas de este corpus. Se desconoce el nombre de los músicos. Esta versión es cantada a una voz.
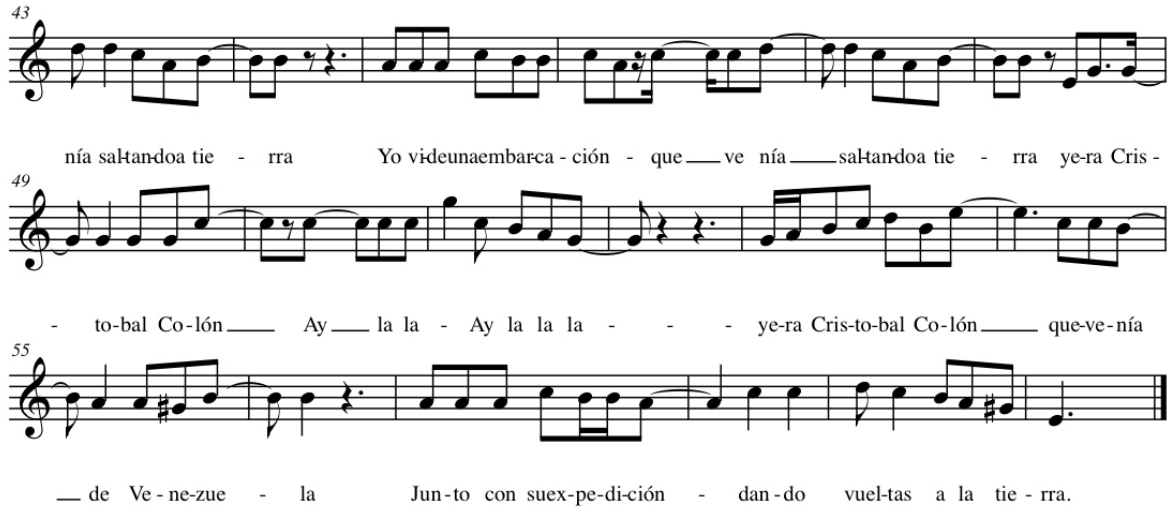
Transcripción

La Petenera

Grabación de campo, Coyalapa Hidalgo, 1978.

Transcripción: Lénica Reyes Zúñiga





Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4		Segmentos Grupo 5	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-2	SHU0401	2-4	SHU0402						
5-6	SHU0403	6-8	SHU0404	8-10	SHU0405	10-12	SHU0406		
				13-14	SHU0407				
		14-16	SHU0408						
17-18	SHU0403	18-20	SHU0409					18-20	SHU0409
21-22	SHU0403	22-24	SHU0410						
25-26	SHU0403	26-28	SHU0410	28-30	SHU0405	30-32	SHU0406		
				33-34	SHU0412				
		34-36	SHU0408						
37-38	SHU0403	38-40	SHU0413					38-40	SHU0413
41-42	SHU0403	42-44	SHU0402						
45-46	SHU0401	46-48	SHU0402	48-50	SHU0415	50-52	SHU0406		
				53-54	SHU0407				
		54-56	SHU0408						
57-58	SHU0403	58-60	SHU0416					58-60	SHU0416

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SHU0403 (a)	ACBA	SHU0404 (a)	CDBAg	SHU0412 (a)	GABCDË	SHU0406 (a)	CGCBAG	SHU0413 (a)	CGBAgE
SHU0401 (a)	ACBCA	SHU0408 (a)	CBAgB	SHU0407 (a)	GABCDBË			SHU0416 (a)	CDCBAGE
		SHU0413 (a)	CABAgE	SHU0415 (b)	EGC			SHU0409 (a)	CBDCBAGE
		SHU0410 (a)	CDBEAg	SHU0405 (b)	GAGC				
		SHU0416 (a)	CDCBAgE						
		SHU0409 (a)	CBDCBAgE						
		SHU0402 (b)	CDCAB						

Esta petenera contiene 30 segmentos que fueron agrupados en cuatro grupos siguiendo el criterio de la armonía. Se redujeron en 14 al momento de comenzar el análisis.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

HU04					
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEa
B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE
A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa
B'	aGFE	B'	aGFE	B'	aGFE
C	GC	C	GC	C	GC
P	CG	P	CG	P	CG
C'	GC	C'	GC	C'	GC
D	CFE	D	CFE	D	CFE
D'	aEa	E	aEa	E	aEa
E	aGFE	F	aGFE	F	aGFE

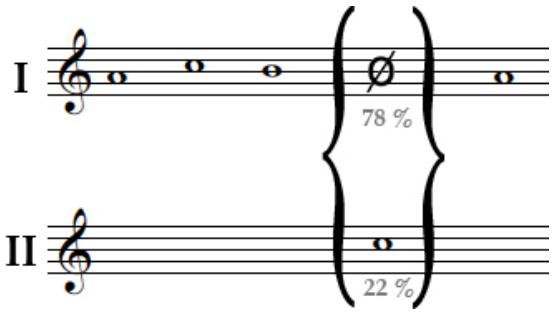
Se puede observar que en la secuencia armónica no aparecen variaciones durante toda la pieza. Por otro lado, en la secuencia de versos se observa que en la primer estrofa hay una variación, siendo una estrofa de cinco versos con un verso puente, a diferencia del resto de las estrofas que son de seis versos más el verso puente. De nuevo, se conforma una estrofa de diez versos con las repeticiones que realizan los músicos.

Paradigmas

Los paradigmas de esta versión corresponden a los cuatro grupos de segmentos.

PHU0401

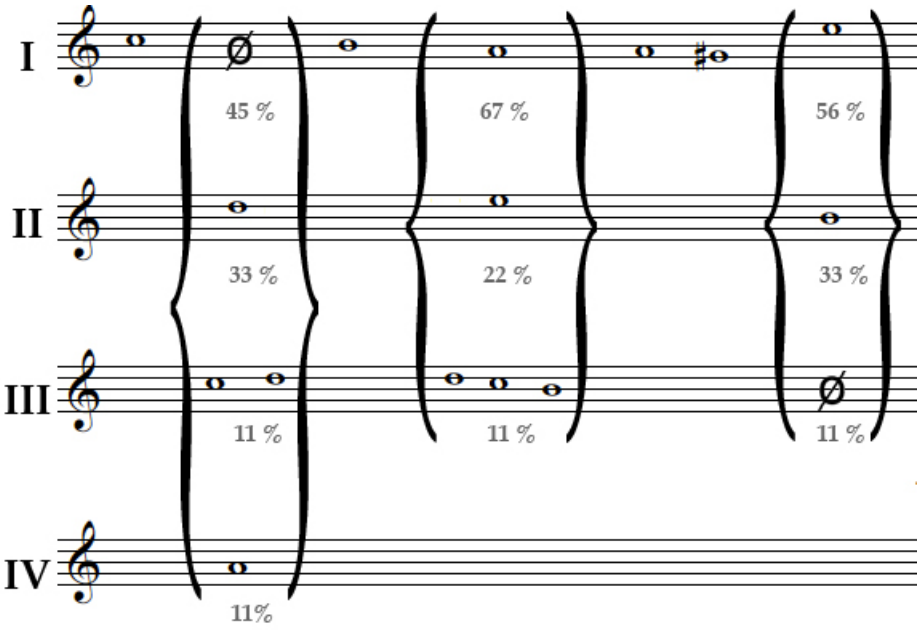
Representa los versos *A, D'* y *E* y representa a nueve segmentos, de los cuales dos son distintos. Contiene una clase de equivalencia con dos elementos y presenta siempre un mismo comienzo compuesto por la secuencia *la-do-si-la*. El *ICS* es de 92%.



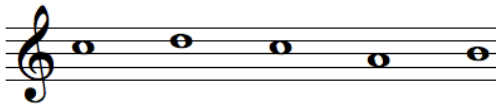
PHU0402

El siguiente paradigma representa los versos *B, D, E* y *F* y representa a doce segmentos, de los cuales siete son diferentes. Fue dividido en dos subparadigmas para mostrar con mayor claridad el comportamiento de los elementos que los componen.

PHU0402a. Representa a nueve segmentos, de los cuales seis son diferentes. Tiene tres clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *do, si, la-sol#*.



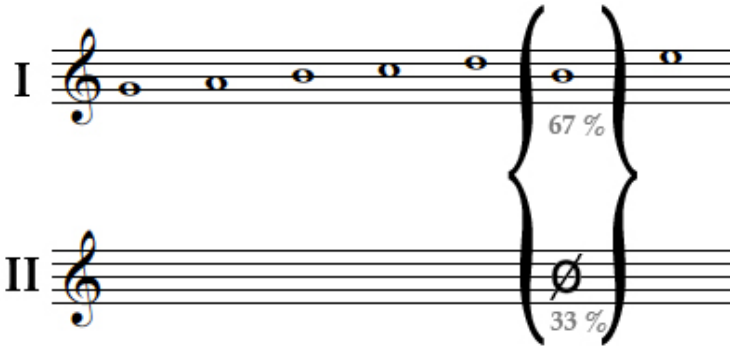
PHU0402b. Representa a un segmento que se repite tres veces, por lo que no tiene clases de equivalencia.



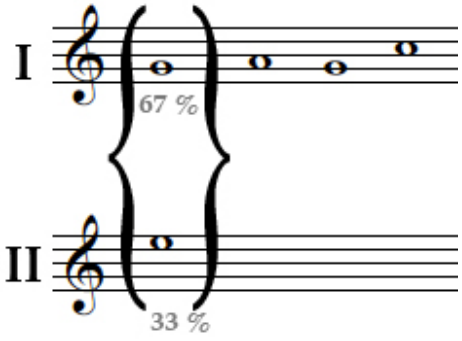
PHU0403

Este paradigma representa a seis segmentos, de los cuales cuatro son diferentes, de los versos *C*; fue dividido en dos subparadigmas.

PHU0403a. Este subparadigma contiene una clase de equivalencia y seis notas fijas que evidencian una gran similitud de segmentos: *sol-la-si-do-re, mi*. Representa tres segmentos, dos de éstos diferentes. El *ICS* es de 94%.
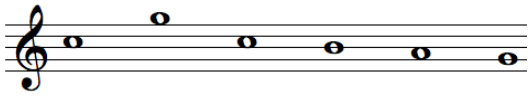


PHU0403b. Representa a la otra mitad de segmentos de esta sección, tres segmentos, de los cuales dos son distintos. Tiene una clase de equivalencia de dos elementos y tres notas fijas al final: *la-sol-do*. El *ICS* es de 56%.



PHU0404

Este paradigma representa a los tres segmentos de los verso *P* y no tiene variabilidad.



El *ICG* es de 76. 50%.

6.3.6. HU05. La Petenera (Los Cantores de la Huasteca, 1985)
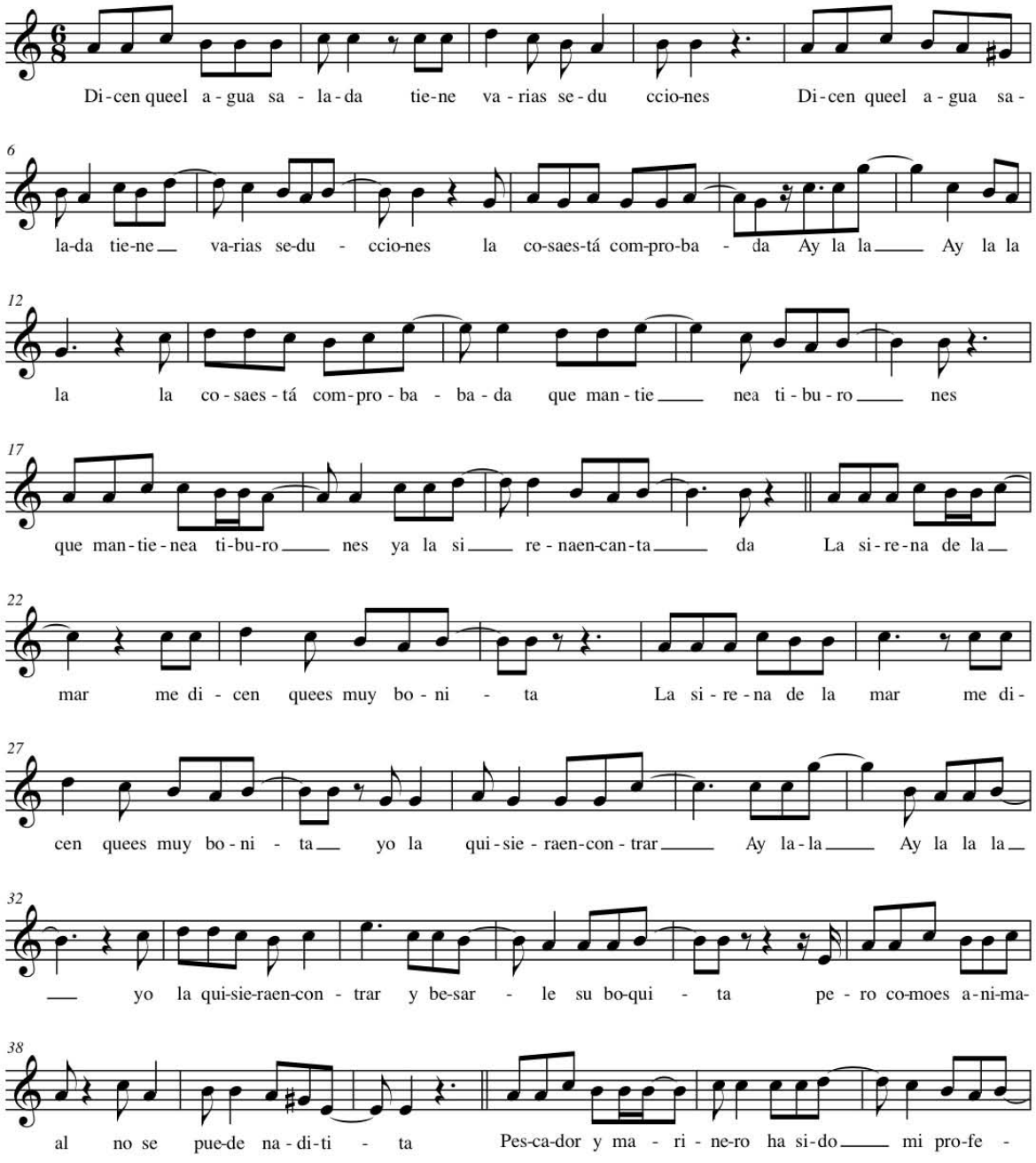
Esta petenera está interpretada por el trío *Los Cantores de la Huasteca*, provenientes de Tampico, Tamaulipas, integrado por: Juan Coronel Guerrero, violín; Martino Sánchez Godoy, jarana; Juan Balleza Rodríguez, huapanguera. Está cantada a una sola voz.
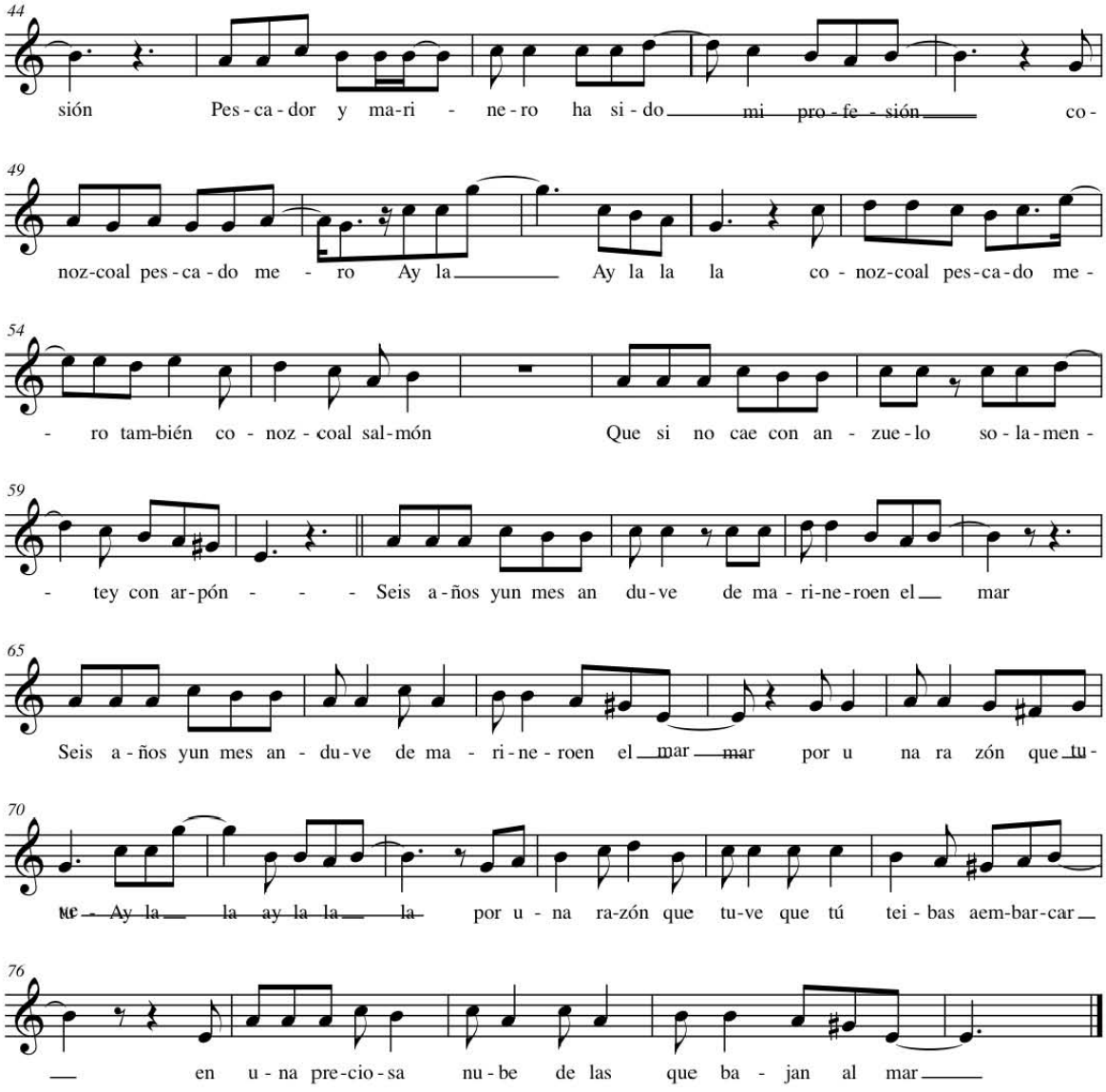
Transcripción

La Petenera

Los Cantores de la Huasteca (Antología del Son en México, Corasón, Grabada en Tampico, Tamps.)

Transcripción: Lénica Reyes Zúñiga




44
sión Pes-ca-dor y ma-ri - ne-ro ha si-do mi pro-fe-sión co-
49
noz-coal pes-ca-do me - ro Ay la Ay la la la co - noz-coal pes-ca-do me-
54
- ro tam-bién co - noz-coal sal-món Que si no cae con an - zue-lo so-la-men-
59
- tey con ar-pón - - - Seis a-ños yun mes an du-ve de ma-ri-ne-roen el mar
65
Seis a-ños yun mes an - du-ve de ma - ri-ne-roen el mar mar por u na ra zón que tu-
70
me - Ay la la ay la la la por u - na ra-zón que tu-ve que tú tei-bas aem-bar-car
76
en u-na pre-cio-sa nu-be de las que ba - jan al mar

Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-2	SHU0501	2-4	SHU0502				
5-6	SHU0503	6-8	SHU0504	8-10	SHU0505	10-12	SHU0506
				12-14	SHU0507		
		14-16	SHU0515				
17-18	SHU0508	18-20	SHU0517				
21-22	SHU0501	22-24	SHU0502				
25-26	SHU0501	26-28	SHU0502	28-30	SHU0509	30-32	SHU0510
				32-34	SHU0507		
		34-36	SHU0511				
37-38	SHU0512	38-40	SHU0519				
41-42	SHU0501	42-44	SHU0502				
45-46	SHU0501	46-48	SHU0502	48-50	SHU0505	50-52	SHU0506
				52-54	SHU0507		
		54-55	SHU0524				
57-58	SHU0501	58-60	SHU0516				
61-62	SHU0501	62-64	SHU0517				
65-66	SHU0508	66-68	SHU0519	68-70	SHU0520	70-72	SHU0521
				72-74	SHU0522		
		74-76	SHU0523				
76-78	SHU0512	78-80	SHU0519				

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SHU0501 (a)	ACBC	SHU0511 (a)	CBAB	SHU0509 (a)	GAGC	SHU0510 (a)	CGCBC
SHU0508 (a)	ACBA	SHU0517 (a)	CDBAB	SHU0520 (a)	GAGfG	SHU0521 (a)	CGBAB
SHU0512 (a)	EACBCA	SHU0502 (a)	CDCBAB	SHU0505 (a)	GAGAGAG	SHU0506 (a)	CGCBAG
SHU0503 (a)	ACBAgBA	SHU0515 (a)	DECBAB	SHU0507 (b)	CDCBCË		
		SHU0504 (a)	CBDCBAB	SHU0522 (b)	GABCDBC		
		SHU0523 (b)	CBAgAB				
		SHU0519 (b)	CABAgE				
		SHU0516 (b)	CDCBAgE				
		SHU0524 (c)	DECDCAB				

Esta petenera consta de cuarenta segmentos organizados en cuatro grupos. Estos segmentos fueron reducidos a 22 diferentes para el análisis, es decir, casi la mitad de éstos.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:
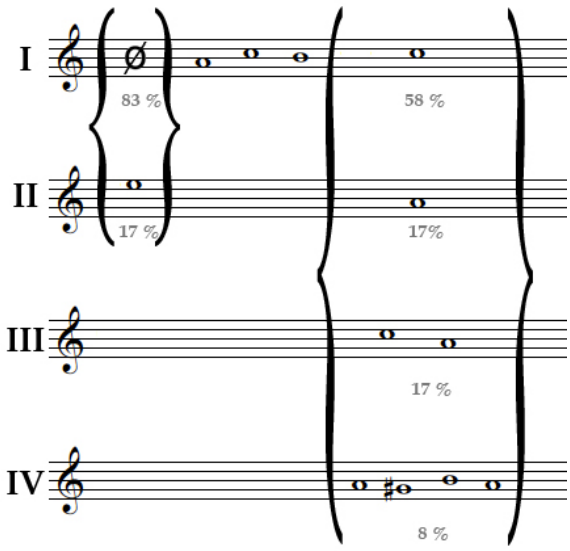
HU05							
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3		Estrofa 4	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEa	A	aEa
B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE
A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa
B'	aGFE	B'	aGFE	B'	aGFE	B'	aGFE
C	GC	C	GC	C	GC	C	GC
P	CFG	P	CFG	P	CFG	P	CFG
C'	GC	C'	GC	C'	GC	C'	GC
D	CFE	D	CFE	D	CFE	D	CFE
D	aEa	E	aEa	E	aEa	E	aEa
E	aGFE	F	aGFE	F	aGFE	F	aGFE

Como se puede observar en la tabla, la primer estrofa de esta pieza es de cinco versos más el verso puente, y el resto de las estrofas son de seis. Además de esto, se pueden observar tres variantes armónicas en los versos *D* de las estrofas. Las estrofas, con las repeticiones correspondientes de sus versos, resultan ser de diez versos.

Paradigmas

PHU0501
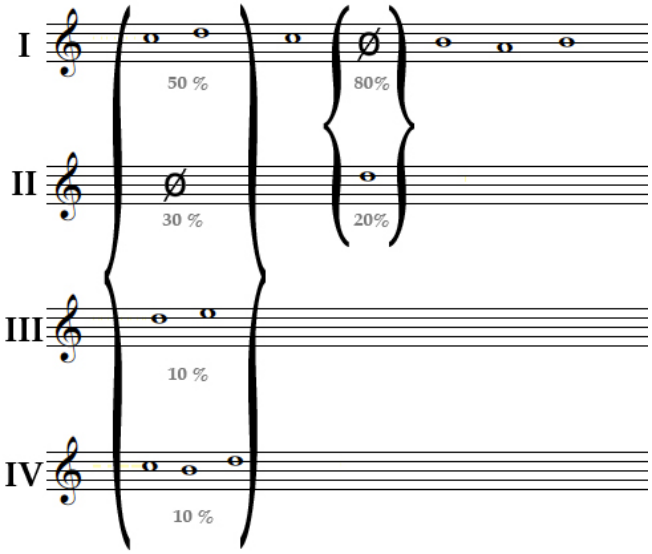
Este paradigma representa a doce segmentos, cuatro de éstos diferentes, de los versos *A*, *D* y *E*. Contiene dos clases de equivalencia y tres notas fijas: *la-si-do*. El *ICS* es de 58%.



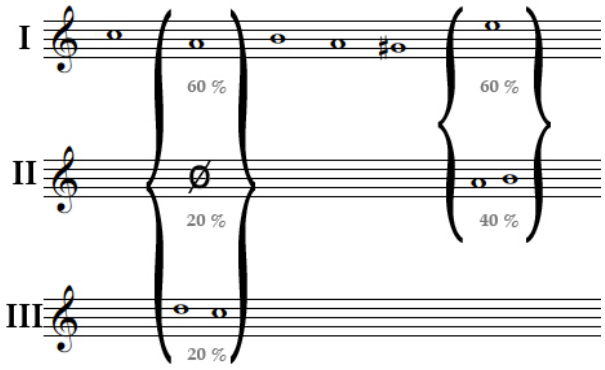
PHU0502

El siguiente paradigma contiene a 16 segmentos, de los cuales nueve son diferentes, de los versos *B*, *D*, *E* y *F*. Fue dividido en tres subparadigmas por la variación que presentaban.

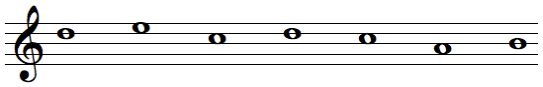
PHU0502a. Tiene dos clases de equivalencia y cuatro notas fijas *do, si-la-si*. Es el más representativo de esta sección, conteniendo a diez segmentos, cinco de los cuales son diferentes. El *ICS* es de 83%.



PHU0502b. Tiene dos clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *do, si-la-sol#*. Representa a cinco segmentos, de los cuales tres de éstos son diferentes. El *ICS* es de 56%.
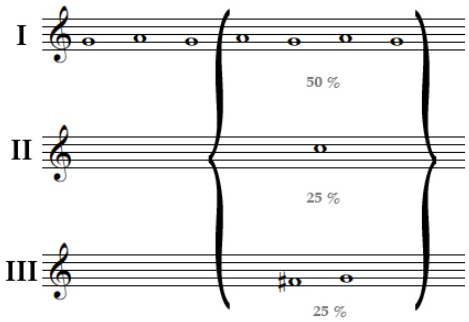


PHU0502c. Representa a un segmento que se interpreta en una ocasión, por lo que puede considerarse como una excepción.



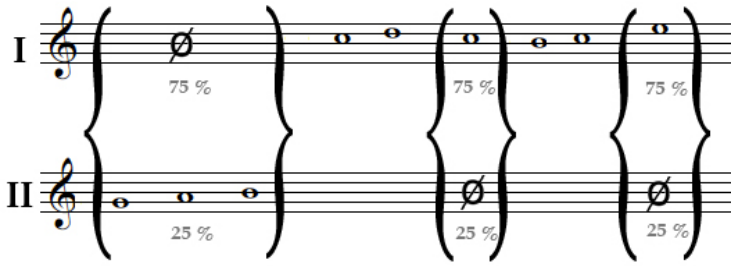
PHU0503

Esta paradigma representa a ocho segmentos, cinco de los cuales son diferentes, de los versos *C*, y fue dividido en dos subparadigmas.

PHU0503a. Representa a cuatro segmentos, de los cuales tres son diferentes, contiene una clase de equivalencia con tres elementos de sustitución y tres notas fijas al inicio: *sol-la-sol*. El *ICS* es de 67%.

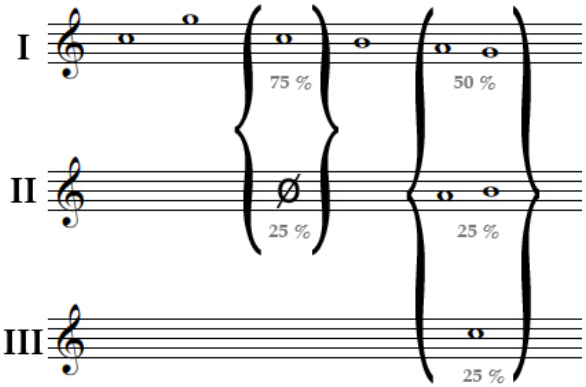


PHU0503b. Este subparadigma representa a cuatro segmentos, dos de éstos distintos. Tiene cuatro notas fijas: *do-re y si-do*; y tres clases de equivalencia, lo cual muestra bastantes opciones de sustitución. El *ICS* es del 50%.



PHU0504

Este paradigma representa a cuatro segmentos, de los cuales tres son diferentes, de los versos *P*. Tiene tres notas fijas al inicio: *do-sol, si*, y dos clases de equivalencia. El *ICS* es de 47%.



El *ICG* de esta petenera es de 64.11%.

6.3.7. HU06. La Petenera (Los Caimanes de Tampico, 1996)
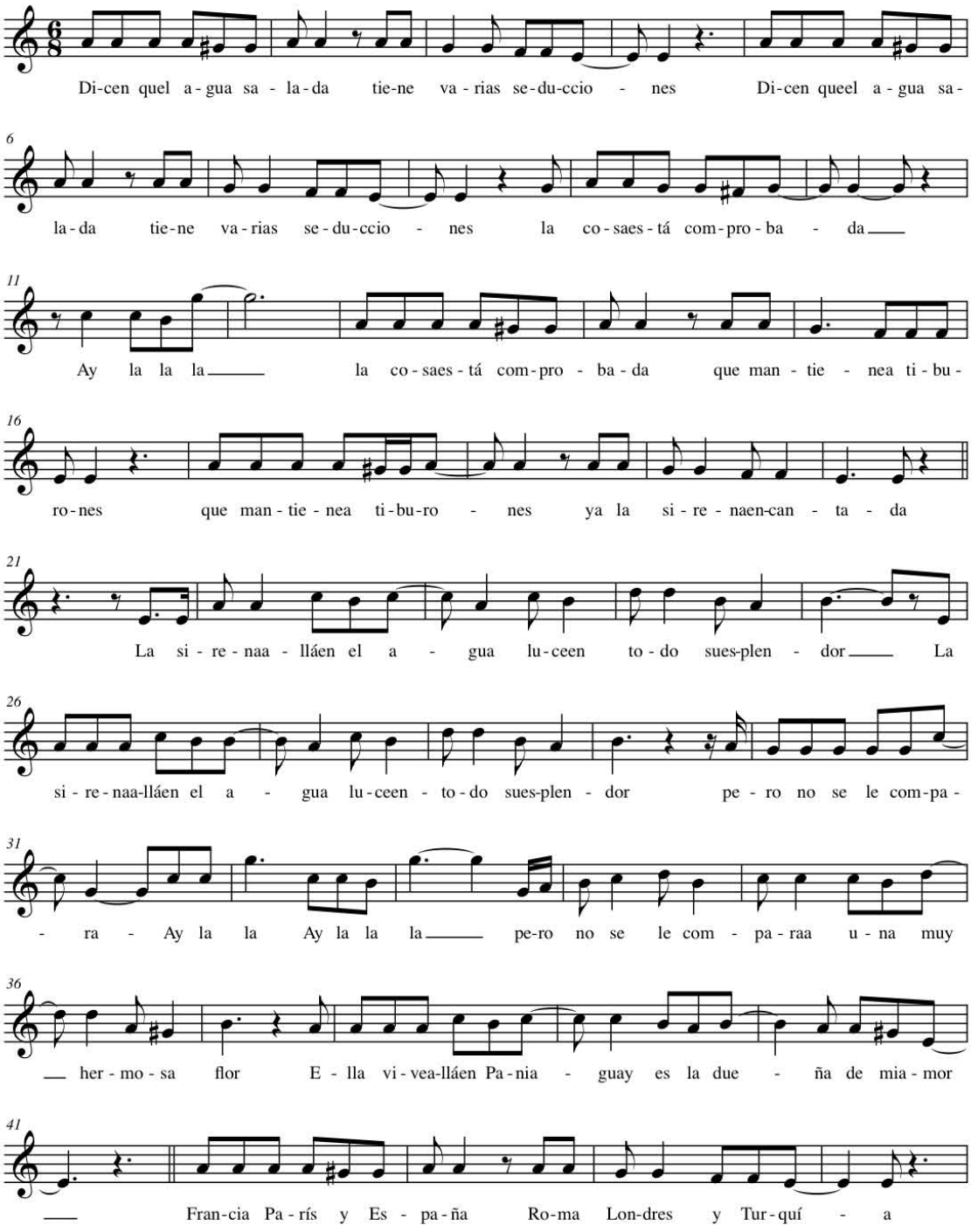
Esta petenera es interpretada por *Los Caimanes de Tampico*, de Ciudad Valles, S.L.P. Los músicos son: Agustín Espinoza Rodríguez, violín; Felipe Turrubiartes Guillén, huapanguera y Basilio Flores González, jarana. Esta versión está cantada a tres voces.

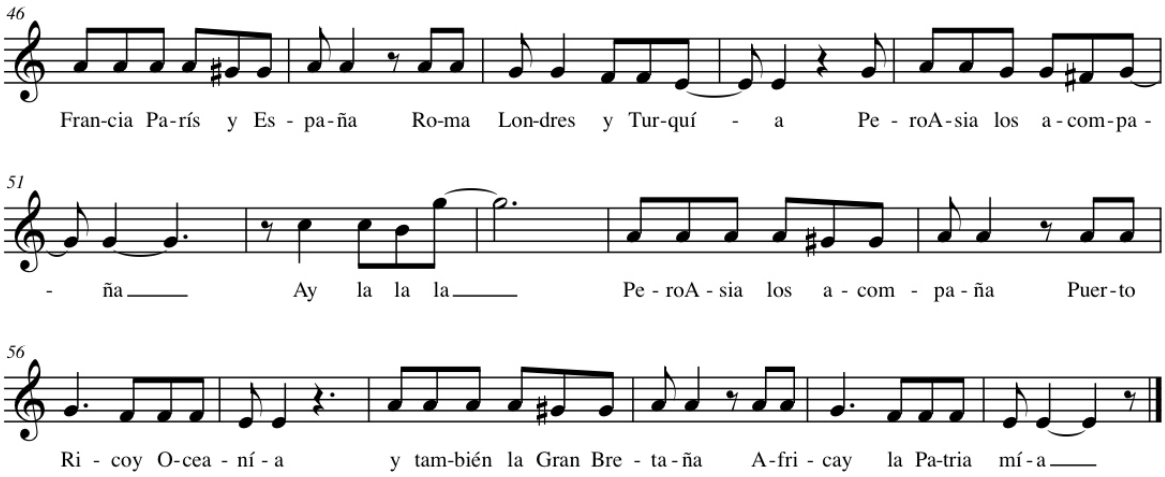
Transcripción

La Petenera

Los Caimanes de Tampico (Primer Festival de la Huasteca, CONACULTA, 1997)

Transcripción: Lénica Reyes Zúñiga





Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4		Segmentos Grupo 5	
Compases	**Segmento**	**Compases**	**Segmento**	**Compases**	**Segmento**	**Compases**	**Segmento**	**Compases**	**Segmento**
1-2	SHU0601	2-4	SHU0602						
5-6	SHU0601	6-8	SHU0602	8-10	SHU0603	11-12	SHU0604		
13-14	SHU0601	14-16	SHU0602						
17-18	SHU0601	18-20	SHU0602						
21-23	SHU0605	23-25	SHU0606						
25-27	SHU0607	27-29	SHU0606	29-31	SHU0608	31-33	SHU0609		
33-35	SHU0610	35-37	SHU0611						
37-39	SHU0612							39-41	SHU0613
42-43	SHU0601	43-45	SHU0602						
46-47	SHU0601	47-49	SHU0602	49-51	SHU0603	52-53	SHU0604		
54-55	SHU0601	55-57	SHU0602						
58-59	SHU0601	59-61	SHU0602						

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SHU0601 (a)	AgA	SHU0602 (a)	AGFE	SHU0603 (a)	GAGfG	SHU0604 (a)	CBG	SHU0613 (a)	BABAgE
SHU0612 (b)	ACBC	SHU0606 (b)	CBDBAB	SHU0608 (b)	AGCG	SHU0609 (b)	CGCBG		
SHU0607 (b)	EACBA	SHU0611 (b)	CBDAgB						
SHU0605 (b)	EACBCA								
SHU0610 (b)	GABCDBC								

Esta petenera está integrada por 30 segmentos organizados en cuatro grupos. Para efecto del análisis los segmentos fueron reducidos por similitud a 13.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

HU06					
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEa
B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE
A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa
B'	aGFE	B'	aGFE	B'	aGFE
C	GC	C	GC	C	GC
P	CFG	P	CFG	P	CFG
C'	aEa	C'	GC	C'	aEa
D	aGFE	D	CFE	D	aGFE
D	aEa	D	aEa	E	aEa
E	aGFE	E	aGFE	F	aGFE
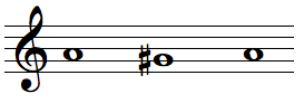
En esta tabla se puede observar que la tercera estrofa presenta seis versos en lugar de cinco como lo hacen las dos primeras, esta variación se hace sobre una misma secuencia armónica. Todas tienen verso puente.

Paradigmas

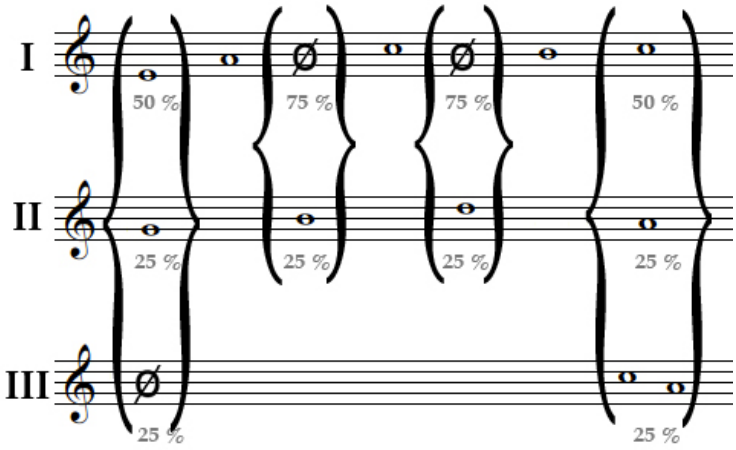
PHU0601

Este paradigma representa a los segmentos de los versos *A, C′, D* y *E* que se interpretan en doce ocasiones. Fue dividido en dos subparadigmas.

PHU0601a. Este subparadigma es el más representativo pues contiene a ocho segmentos, corresponde a la primera y la tercera estrofa, perteneciendo al tipo I. No tiene clases de equivalencia.



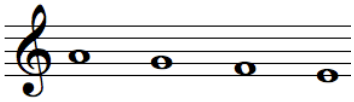
PHU0601b. Muestra el inicio de la segunda estrofa, perteneciendo al tipo II y representa a cuatro segmentos; tiene cuatro clases de equivalencia, mostrando la posibilidad de sustituciones que contiene. Por otro lado, tiene tres notas fijas: *la-do-si*. El *ICS* es de 42%.



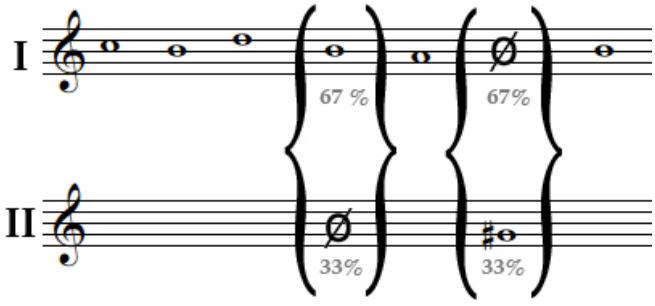
PHU0602

Este paradigma representa a los versos *B, D, E* y *F* y fue dividido en dos subparadigmas.

PHU0602a. Este subparadigma es del tipo I, es decir que se interpreta en la primera y tercer estrofa. Es igualmente estable pues no contiene clases de equivalencia.
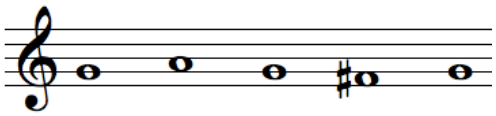


PHU0602b. Corresponde al tipo II, conteniendo a los versos *B y D* de la segunda estrofa; tiene dos clases de equivalencia y cinco notas fijas: *do-si-re; la, si*. El *ICS* es de 72%.



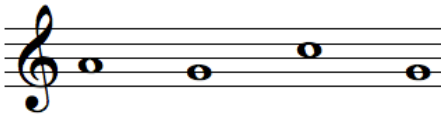
PHU0603

Resume los versos *C* y se realiza de dos formas. Por las diferencias entre ambas, su representación fue divida en subparadigmas.

PHU0603a. Perteneciente al tipo I, es el más representativo de esta sección pues corresponde a la primera y tercera estrofa. No contiene sustituciones posibles.
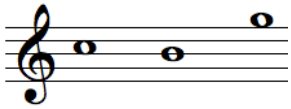


PHU0603b. Este subparadigma es del tipo II, tampoco presenta clases de equivalencia y sólo aparece una vez, en la segunda estrofa.



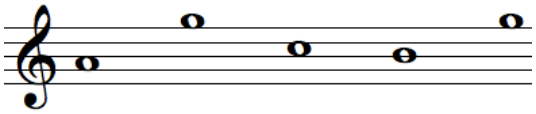
PHU0604

Representa a los versos *P* del tipo I y II y por lo mismo fue divido en dos subparadigmas.

PHU0604a. Este subparadigma es del tipo I, es decir, corresponden la primera y tercer estrofa. Es el más representativo de esta sección y no contiene variación.
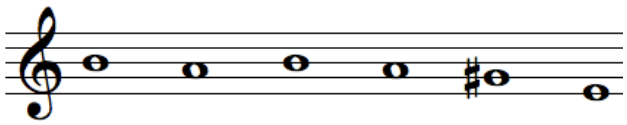


PHU0604b. Correspondiente al tipo II, aparece en una ocasión correspondiente a la segunda estrofa y no contiene clases de equivalencia.



PHU0605

Representa un solo segmento del verso *E* y por lo mismo no contiene elementos sustituibles.



De nuevo se da una petenera donde aparecen dos tipos muy diferenciados que ya fueron identificados en otras versiones. El *ICG* de esta petenera es de 89.44%, lo que indica que tiene poca variabilidad en sus elementos.

6.3.8. HU07. La Petenera (Trío Armonía de Chapulhuacán, 1974)
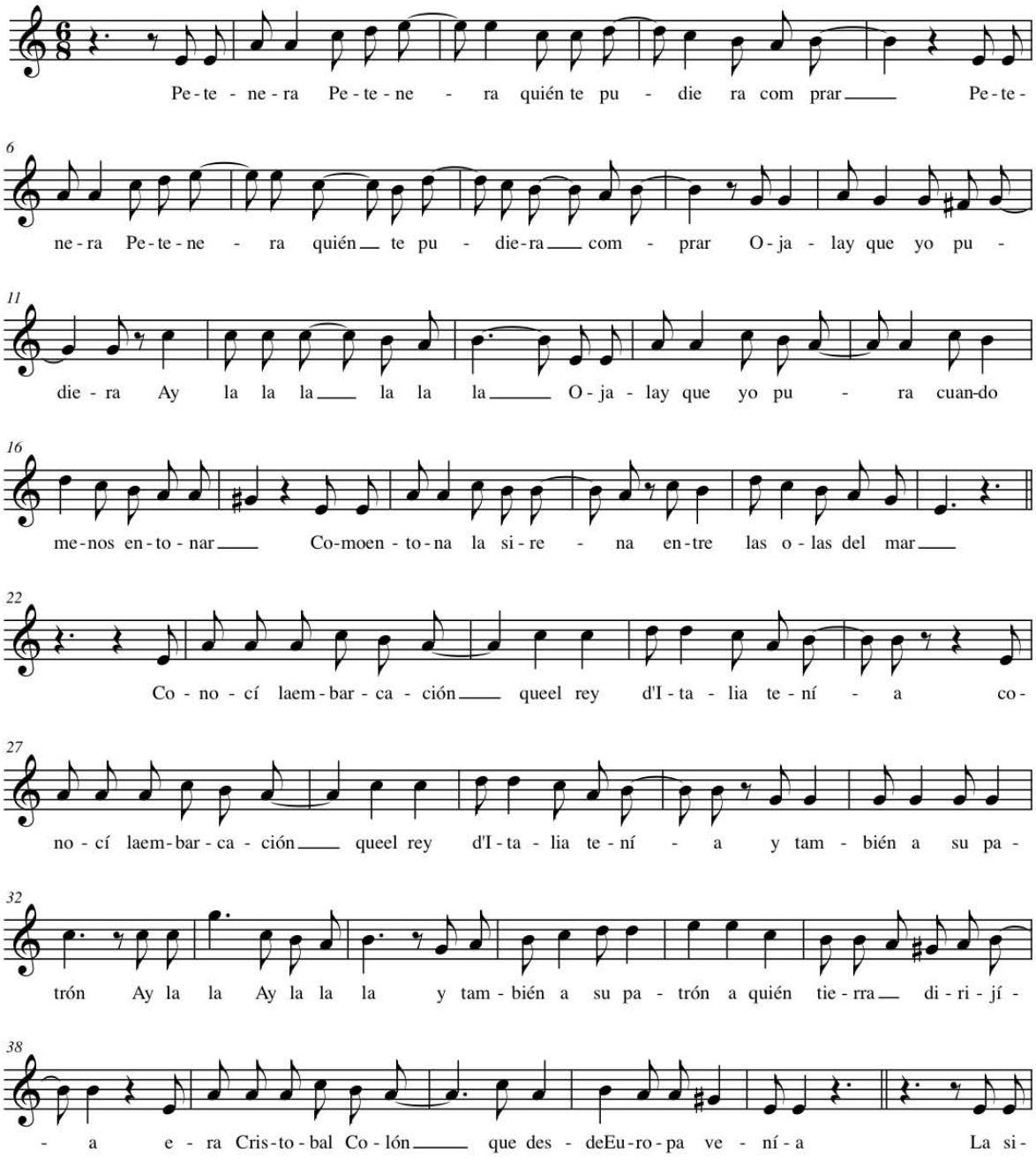
Esta petenera es interpretada por el Trío Armonía de Chapulhuacán, integrado por: Frumencio Olguín Nápoles, violín; Posada Martínez, jarana y Jesús Rubio Alcántara. Es una de las versiones más antiguas de este grupo, interpretada a una sola voz.
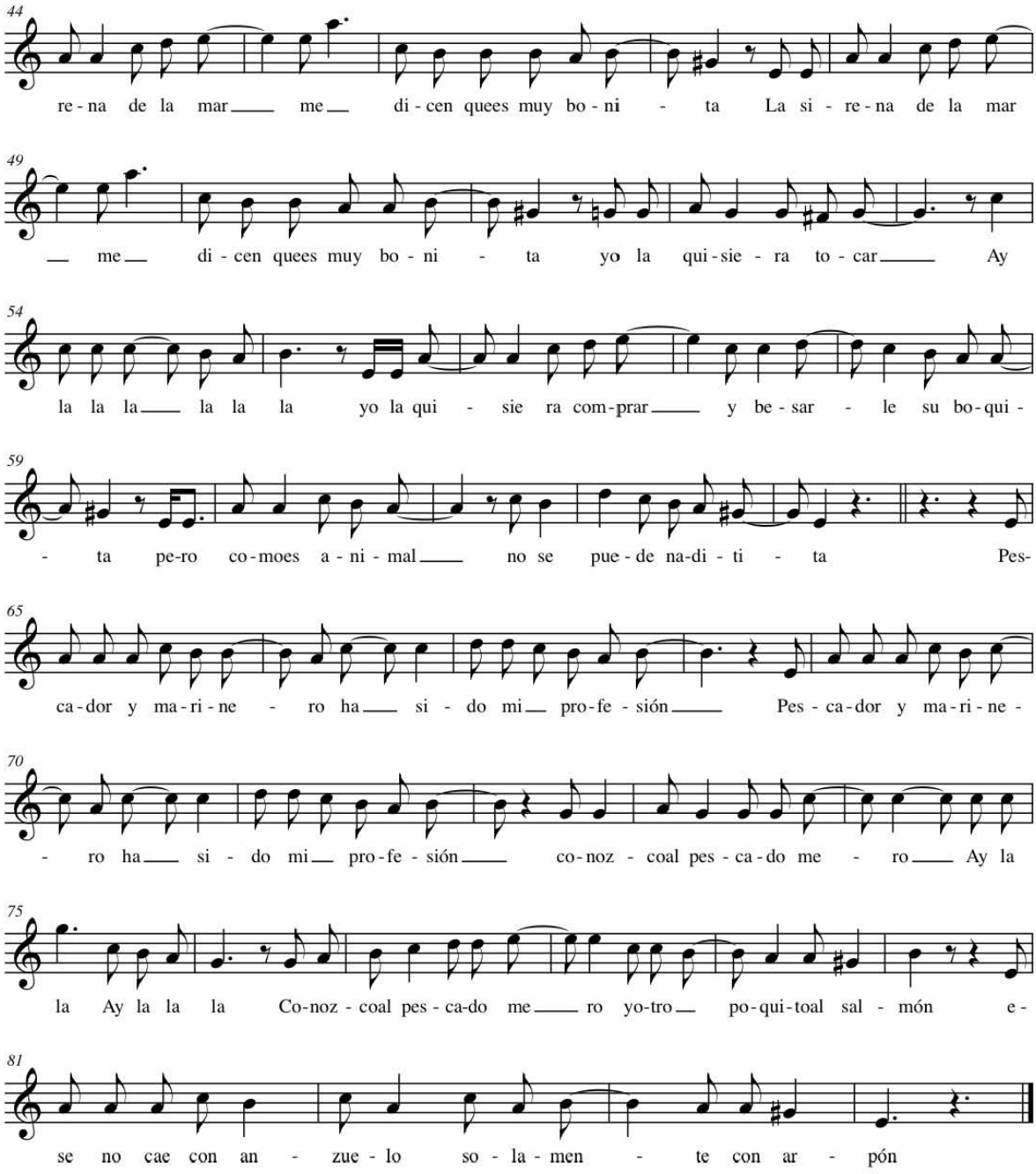
Transcripción

La Petenera

Trío Armonía de Chapulhuacán, Hgo.
La Boda Huasteca y otros sones. Grabaciones de campo: René Villanueva

Transcripción: Lénica Reyes Zúñiga




44
re - na de la mar me di - cen quees muy bo - ni - ta La si - re - na de la mar
49
me di - cen quees muy bo - ni - ta yo la qui - sie - ra to - car Ay
54
la la la la la la yo la qui - sie ra com - prar y be - sar - le su bo - qui -
59
- ta pe-ro co - moes a - ni - mal no se pue - de na-di - ti - ta Pes-
65
ca - dor y ma - ri - ne - ro ha si - do mi pro - fe - sión Pes - ca - dor y ma - ri - ne -
70
- ro ha si - do mi pro - fe - sión co - noz - coal pes - ca - do me - ro Ay la
75
la Ay la la la Co - noz - coal pes - ca - do me ro yo - tro po - qui - toal sal - món e -
81
se no cae con an - zue - lo so - la - men - te con ar - pón

Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-3	SHU0701	3-5	SHU0702				
5-7	SHU0701	7-9	SHU0703	9-11	SHU0704	11-13	SHU0705
13-15	SHU0706	15-17	SHU0707				
17-19	SHU0706	19-21	SHU0708				
22-24	SHU0706	24-26	SHU0709				
26-28	SHU0706	28-30	SHU0709	30-32	SHU0710	32-34	SHU0711
34-36	SHU0712	36-38	SHU0713				
38-40	SHU0706	40-42	SHU0714				
43-45	SHU0701	45-47	SHU0715				
47-49	SHU0701	49-51	SHU0715	51-53	SHU0704	53-55	SHU0705
55-57	SHU0701	57-59	SHU0716				
59-61	SHU0706	61-63	SHU0708				
64-66	SHU0706	66-68	SHU0702				
68-70	SHU0717	70-72	SHU0702	72-74	SHU0718	74-76	SHU0719
76-78	SHU0712	78-80	SHU0720				
80-82	SHU0717	82-84	SHU0714				

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SHU0701 (a)	EACDË	SHU0709 (a)	CDCAB	SHU0710 (a)	GC	SHU0705 (a)	CBAB
SHU0712 (a)	GABCDË	SHU0702 (a)	CDCBAB	SHU0718 (a)	GAGC	SHU0711 (a)	CGCBAB
SHU0706 (b)	EACBA	SHU0703 (a)	CBDCBAB	SHU0704 (b)	GAGfG		
SHU0717 (b)	EACBCA	SHU0720 (b)	CBAgB				
		SHU0716 (b)	CDCBAg				
		SHU0714 (b)	CABAgE				
		SHU0707 (b)	CBDCBAg				
		SHU0713 (b)	ECBAgAB				
		SHU0715 (b)	ËÄCBABg				
		SHU0708 (b)	CBDCBAgE				

Esta pieza contiene 40 segmentos organizados en cuatro grupos. Al realizar la reducción de segmentos permanecieron veinte diferentes.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es siempre la misma:

HU07							
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3		Estrofa 4	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEa	A	aEa
B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE
A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa
B'	aGFE	B'	aGFG	B'	aGFG	B'	aGFG
C	GC	C	GC	C	GC	C	GC
P	CFE	P	CFE	P	CFE	P	CFG
C'	aEa	C'	Ea	C'	EaG	C'	Ga
D	aGFE	D	aGFE	D	GFE	D	aGFE
E	aEa	E	aEa	E	aEa	E	aEa
F	aGFE	F	aGFE	F	aGFE	F	aGFE

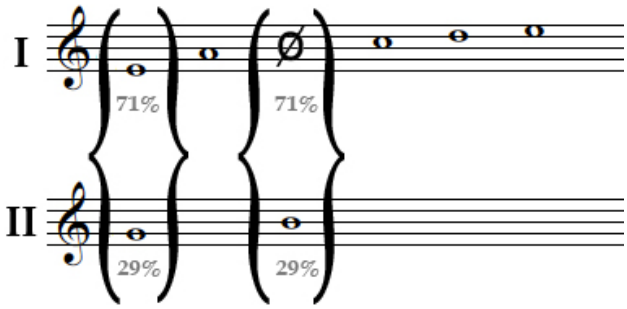
Como se puede observar, ambas secuencias son idénticas en las cuatro estrofas. Son estrofas de seis versos con verso puente, que con sus repeticiones conforman estrofas de diez versos.

Paradigmas

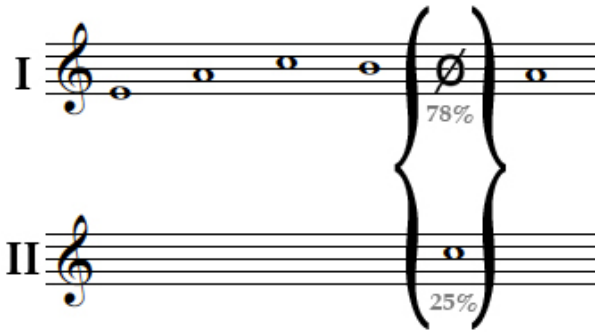
PHU0701

Este paradigma representa a los versos *A*, *C* y *E*, conteniendo 16 segmentos. Fue dividido en dos subparadigmas.

PHU0701a. Resume a siete segmentos; contiene dos clases de equivalencia con dos elementos de sustitución y cuatro notas fijas al final: *la, do-re-mi*. El *ICS* es de 67%.



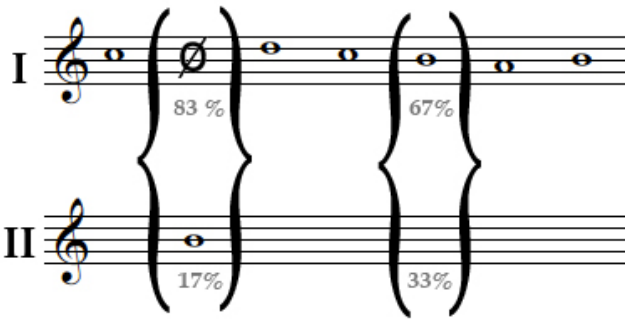
PHU0701b. El siguiente subparadigma representa a nueve segmentos, contiene una clase de equivalencia y cinco notas fijas: *mi-la-do-si* y al final la nota *la*. El *ICS* es de 93%.



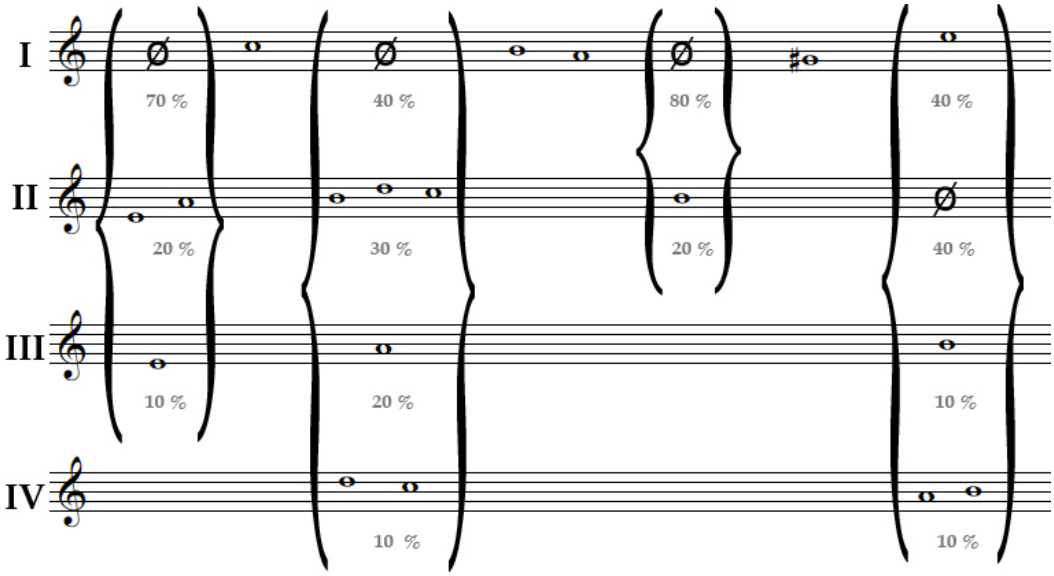
PHU0702

Este paradigma contiene 16 segmentos, de los cuales diez son diferentes, de los versos *B, D y F*. Fue dividido en dos subparadigmas.

PHU0702a. Tiene dos clases de equivalencia con dos elementos de sustitución cada uno; presenta cinco notas fijas: *do, re-do, la-si*, este subparadigma representa a seis segmentos. El *ICS* es de 87%



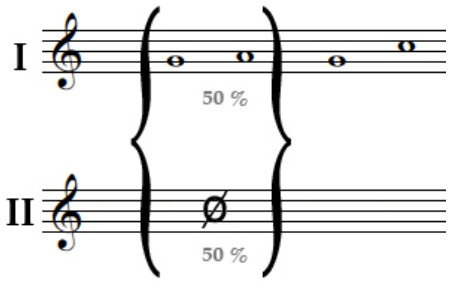
PHU0702b. Representa a diez segmentos, de los cuales siete son diferentes, de a los versos *F*. Presenta cuatro clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *do, si-la, sol#*; tiene cuatro clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *do, si-la, sol#*. El *ICS* es de 53%.
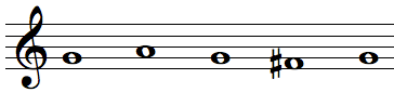


PHU0703

Este paradigma está divido en dos subparadigmas. Representa a los versos *C* que aparecen en cuatro ocasiones.

PHU0703a. Representa al 50% de versos *C*, contiene una clase de equivalencia y dos notas fijas: *sol- do*. El *ICS* es de 83%.

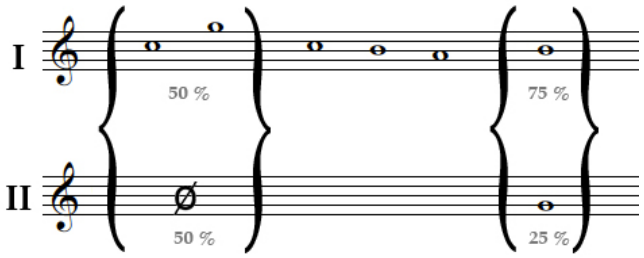


PHU0703b. Se interpreta en dos ocasiones y no contiene variabilidad.



PHU0704

Este paradigma representa a los versos *P*. Contiene dos clases de equivalencia con dos elementos de sustitución cada una y tres notas fijas: *do-si-la*. El *ICS* es de 58%.
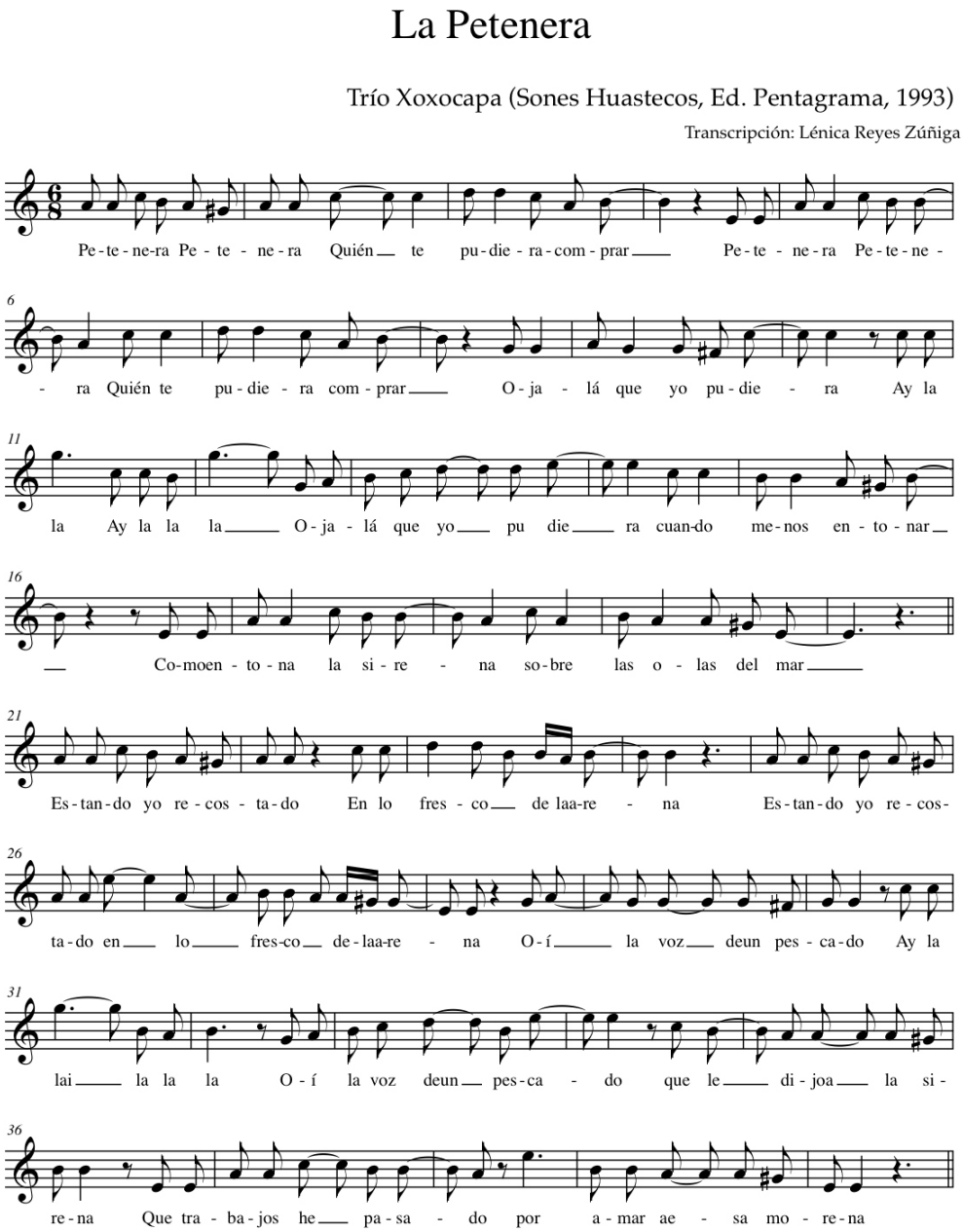


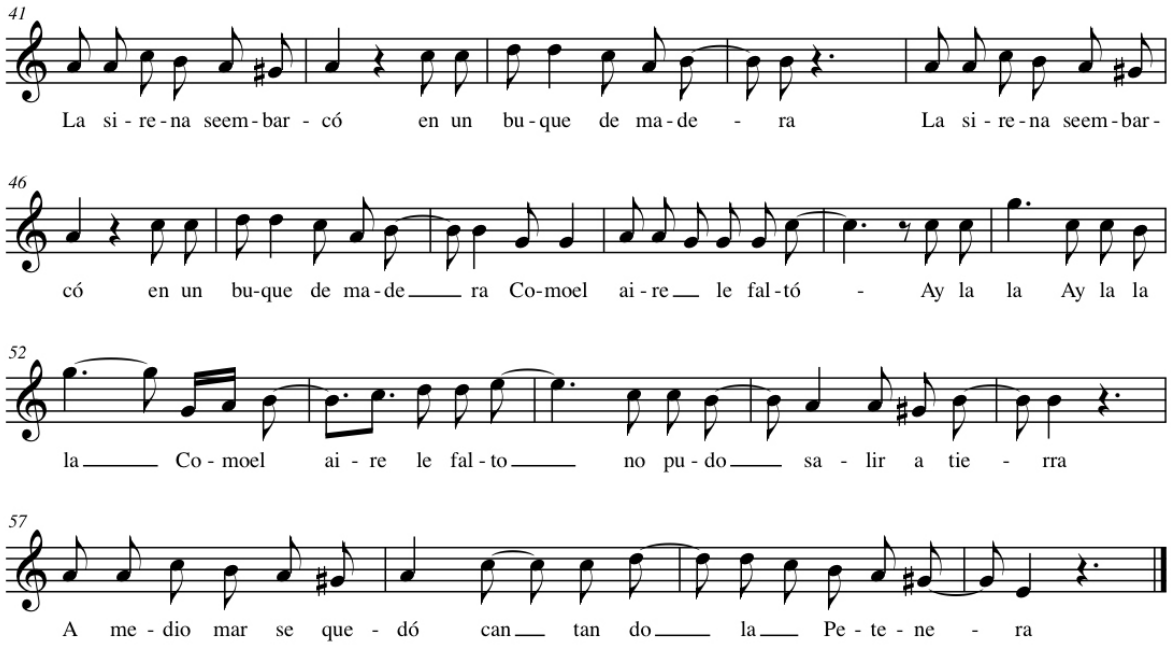
El *ICG* de esta pieza es de 56.33%, dato que indica que tiene gran posibilidad de sustituciones en sus segmentos. Nótese que en esta petenera, al estar interpretada a una sola voz, la variación es más frecuente.

6.3.9. HU08. La Petenera (Trío Xoxocapa, [s.f.])

El Trío Xoxocapa que interpreta esta petenera está integrado por: Víctor Ramírez del Ángel, violín; Jorge Vidales Hernández, jarana; Ismael (Marco) Hernández Hernández, huapanguera. Esta versión está cantada a una voz.

Transcripción





Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4		Segmentos Grupo 5	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-2	SHU0801	2-4	SHU0802						
4-6	SHU0803	6-8	SHU0802	8-10	SHU0804	10-12	SHU0805		
				12-14	SHU0806				
		14-16	SHU0807						
16-18	SHU0803	18-20	SHU0808					18-20	SHU0808
21-22	SHU0801	22-24	SHU0809						
25-26	SHU0801	26-28	SHU0810	28-30	SHU0811	30-32	SHU0812		
				32-34	SHU0813				
		34-36	SHU0807						
36-38	SHU0803	38-40	SHU0815					38-40	SHU0815
41-42	SHU0801	42-44	SHU0802						
45-46	SHU0801	46-48	SHU0802	48-50	SHU0816	50-52	SHU0805		
				52-54	SHU0806				
		54-56	SHU0807						
57-58	SHU0801	58-60	SHU0817					58-60	SHU0817

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SHU0803 (a)	EACBA	SHU0802 (a)	CDCAB	SHU0816 (a)	GAGC	SHU0805 (a)	CGCBG	SHU0815 (a)	ËBAGE
SHU0801 (a)	ACBAgA	SHU0807 (a)	CBAgB	SHU0804 (a)	GAGfC	SHU0812 (a)	CGBAB	SHU0808 (a)	CABAGE
		SHU0809 (a)	CDBAB	SHU0811 (a)	GAGfG			SHU0817 (a)	CDCBAGE
		SHU0815 (b)	ËBAgE	SHU0806 (b)	GABCDË				
		SHU0810 (b)	ËABAgE	SHU0813 (b)	GABCDBË				
		SHU0808 (b)	CABAgE						
		SHU0817 (b)	CDCBAgE						

Esta petenera contiene 30 segmentos organizados en cuatro grupos. La reducción de segmentos por similitud dio por resultado 16 segmentos diferentes.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

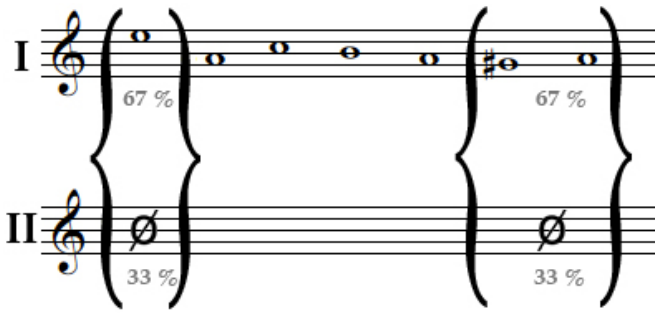
HU08					
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEa
B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE
A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa
B'	aGFE	B'	aGFE	B'	aGFE
C	GC	C	GC	C	GC
P	CFG	P	CFG	P	CFG
C'	GC	C'	GC	C'	GC
D	CE	D	CGFE	D	CGFE
E	aEa	E	aEa	E	aEa
F	aGFE	F	aGFE	F	aGFE

Como se puede observar, la secuencia armónica presenta una variante en el verso *D* de la primera estrofa, con respecto a la segunda y tercera; aún así se mantiene en un mismo entorno armónico y no constituye un cambio significativo. Son tres estrofas de seis versos, con verso *P*, resultando ser de diez versos con las repeticiones.

Paradigmas

PHU0801

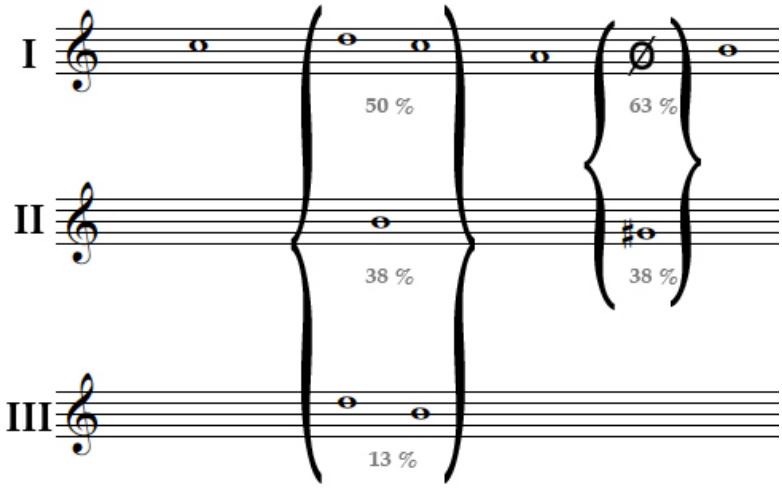
Este paradigma representa a los versos *A* y *E*, conteniendo a nueve segmentos. Tiene dos clases de equivalencia al inicio y al final; tiene, además, cuatro notas fijas: *la-do-si-la*. El *ICS* es de 67%.
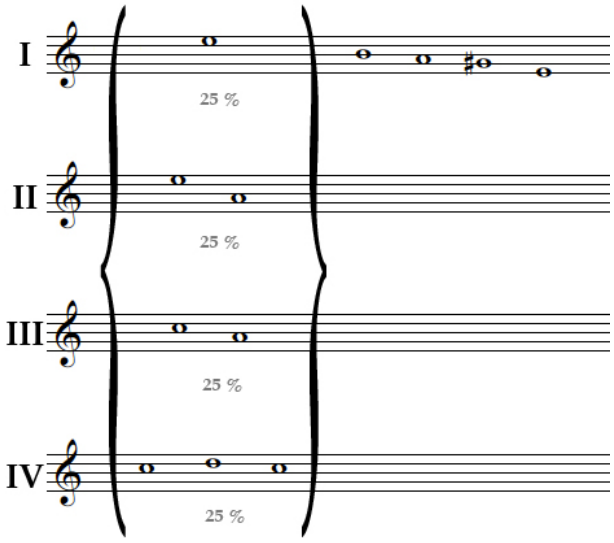


PHU0802

Para una mayor claridad de esta sección, este paradigma fue dividido en dos subparadigmas. Representa los doce segmentos, de los cuales siete son diferentes, de los versos *B*, *D y F*.

PHU0802a. Este subparadigma contiene dos clases de equivalencia, de tres y dos elementos de sustitución, respectivamente; tiene tres notas fijas: *do, la, si*. Es el más representativo de esta sección pues contiene a ocho segmentos, de los cuales tres son diferentes. El *ICS* es de 47%.
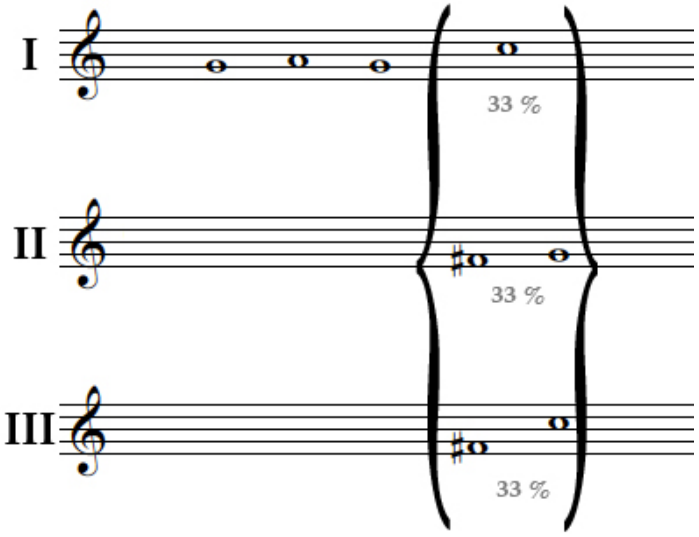


PHU0802b. Representa a cuatro segmentos diferentes. Tiene cuatro notas fijas: *si-la-sol#-mi* y una clase de equivalencia. El *ICS* es de 73%.



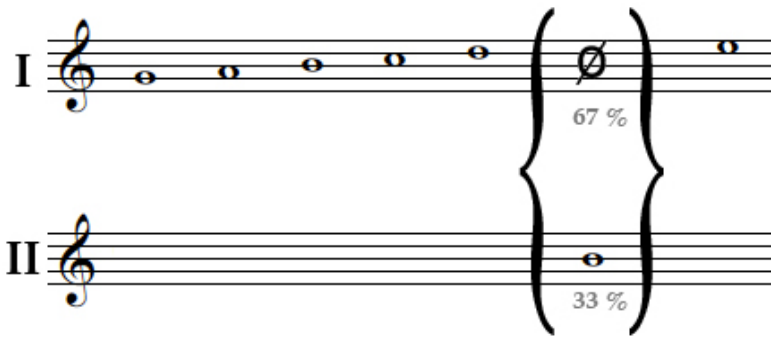
PHU0803

Este paradigma representa los seis versos *C* de esta pieza y fue dividido en dos subparadigmas.

PHU0803a. Representa a dos de los segmentos de esta sección. Contiene una clase de equivalencia y tres notas fijas iniciales: *sol-la-sol*. El *ICS* es de 67%.

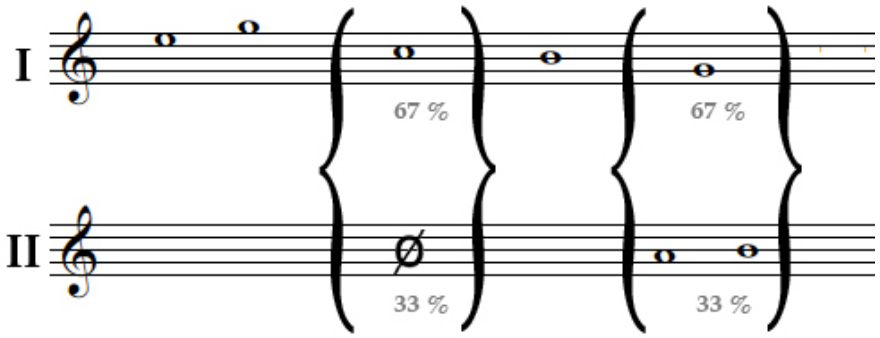


PHU0803b. El siguiente subparadigma contiene una clase de equivalencia y seis notas fijas al inicio: *sol-la-si-do-re* y una al final: *mi*. Es el más representativo de esta sección, pues contiene a cuatro segmentos. El *ICS* es de 94%.



PHU0804

Este paradigma representa los versos *P*. Contiene dos clases de equivalencia y tres notas fijas: *do-sol, si*. El *ICS* es de 47%.



El *ICG* de esta pieza es de 63%.

6.3.10.HU09. La Petenera (Trío Tlayoltiyane, 1997)
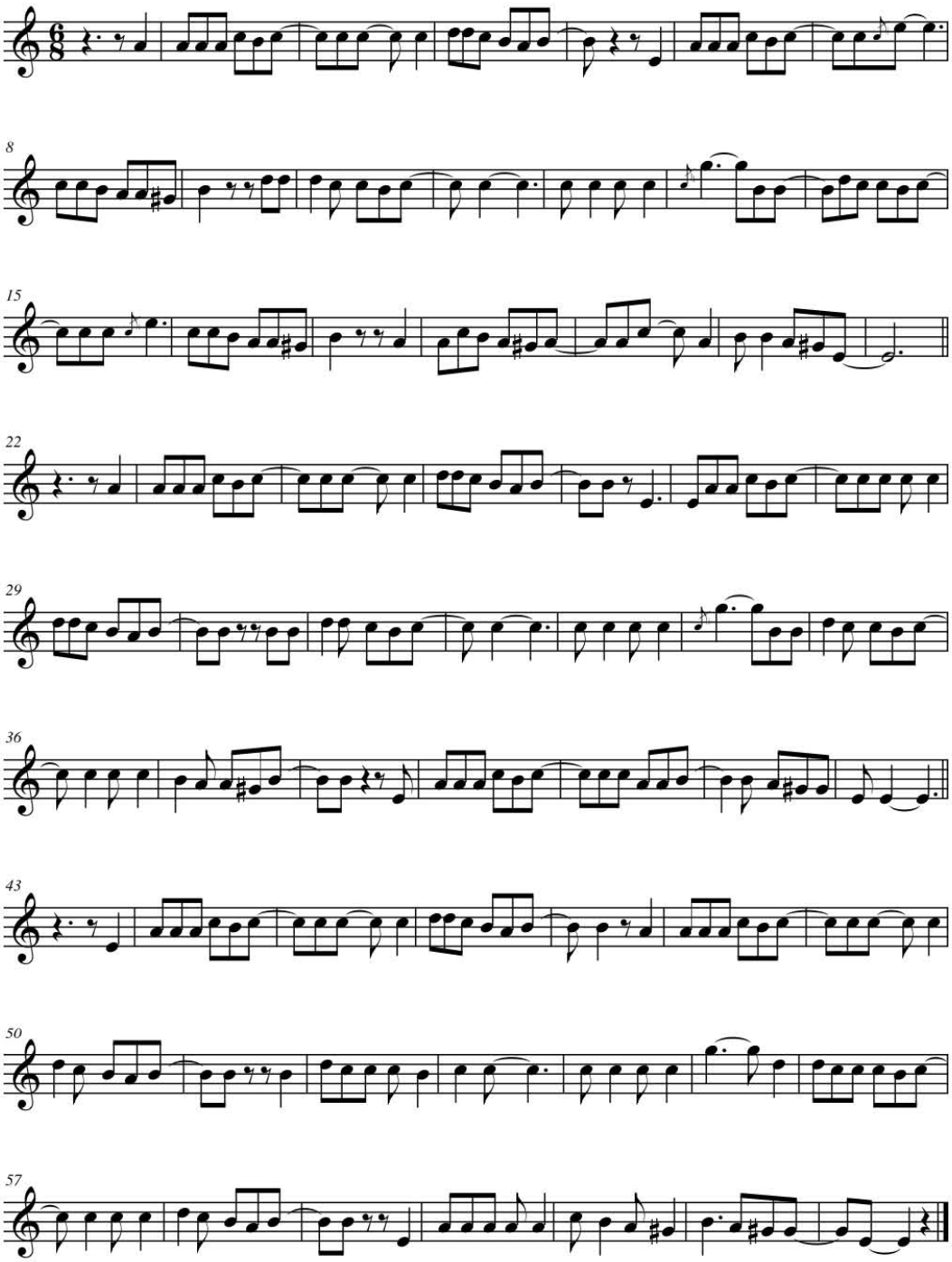
Esta petenera es interpretada en náhuatl a una voz, es interpretada por Trío Tlayoltiyane, integrado por: Jorge Alberto Hernández, violín; Antonio Hernández, jarana; Marco Antonio Hernández Hernández en la huapanguera. Aunque no se pudo conseguir la traducción de esta versión, es muy fácil identificar los versos que nos permitieron realizar la segmentación.

Transcripción

La Petenera

Trío Tlayoltiyane.
II Festival de la Huasteca. CONACULTA 1998 (Grabada en Huejutla de Reyes, Hgo)

Transcripción: Lénica Reyes Zúñiga



Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4		Segmentos Grupo 5	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-3	SHU0901	3-5	SHU0902						
5-7	SHU0903	8-9	SHU0904	9-11	SHU0905	12-13	SHU0906		
13-15	SHU0907	15-17	SHU0904						
17-19	SHU0908							19-21	SHU0909
22-24	SHU0901	24-26	SHU0902						
26-28	SHU0901	28-30	SHU0902	30-32	SHU0910	33-34	SHU0906		
34-36	SHU0916	36-38	SHU0904						
38-40	SHU0911							40-42	SHU0909
43-45	SHU0911	45-47	SHU0902						
47-49	SHU0901	49-51	SHU0902	51-53	SHU0910	54-55	SHU0906		
55-57	SHU0917	57-59	SHU0913						
59-61	SHU0914							61-63	SHU0915

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SHU0901 (a)	ACBC	SHU0904 (a)	CBAgB	SHU0905 (a)	DCBC	SHU0906 (a)	CG	SHU0909 (a)	CABAgE
SHU0914 (a)	EACB	SHU0902 (a)	CDCBAB	SHU0910 (a)	BDCBC			SHU0915 (a)	AgBAgE
SHU0911 (a)	EACBC	SHU0913 (a)	CDCBCB						
SHU0903 (a)	EACBCË								
SHU0908 (a)	ACBAgA								
SHU0917 (b)	DCBC								
SHU0916 (b)	BDCBC								
SHU0907 (b)	BDCBCË								

Esta petenera contiene 30 segmentos acomodados en cuatro grupos. En el proceso de reducción de segmentos, permanecieron 19 versos diferentes.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia de versos y de la armonía que le subyace es la siguiente:

HU09					
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEa
B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE
A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa
B'	aGFE	B'	aGFE	B'	aGFE
C	GC	C	GC	C	GC
P	CFG	P	CFG	P	CFG
C'	aEa	C'	aEa	C'	aEa
D	aGFE	D	aGFE	D	aGFE
E	aEa	E	aEa	E	aEa
F	aGFE	F	aGFE	F	aGFE

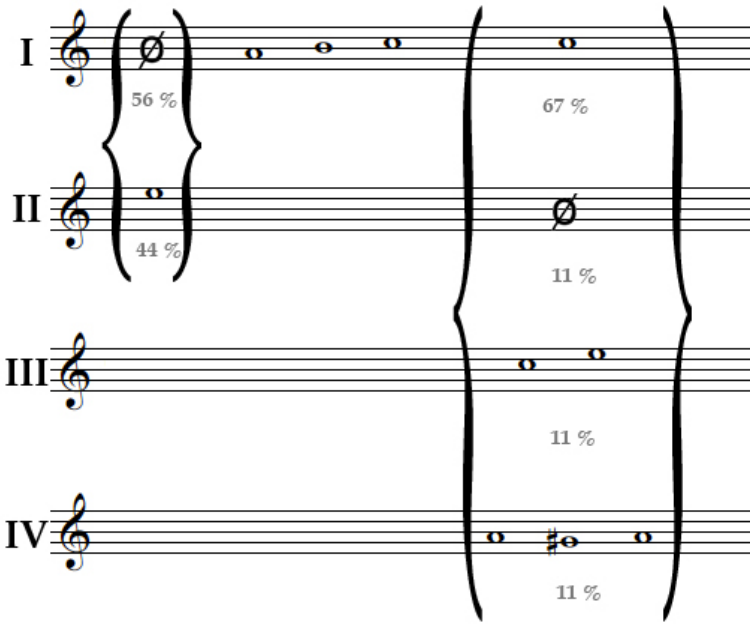
En esta tabla se muestra la variante armónica en el verso *P* de la primera estrofa, pero que no se considera como un cambio significativo que indique modificación de la función armónica. Son estrofas de seis versos, con verso *P*, resultando ser de diez versos con las repeticiones que presenta.

Paradigmas

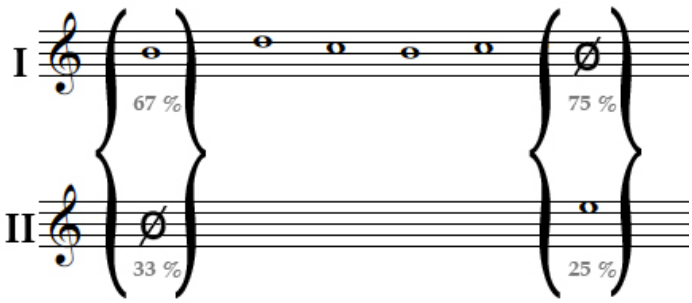
PHU0901

Este paradigma representa los versos *A, C'* y *E*. Contiene a doce segmentos y fue divido en dos subparadigmas:

PHU0901a. Este subparadigma tiene dos clases de equivalencia con hasta cuatro posibilidades de sustitución, tiene además tres notas fijas: *la-si-do*. Es el más representativo de esta sección pues contiene a nueve segmentos. El *ICS* es de 58%.

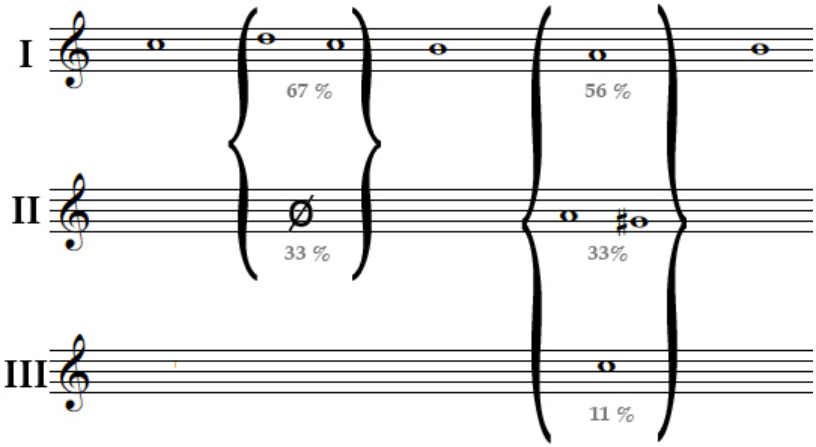


PHU0901b. El siguiente subparadigma tiene dos clases de equivalencia con dos elementos de sustitución cada uno y tres notas fijas: *re-do-si-do*. Contiene a tres segmentos. El *ICS* es de 83%.



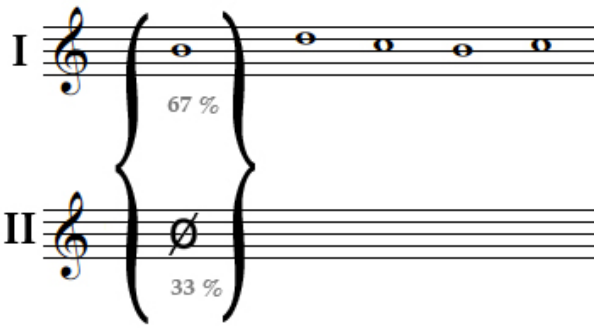
PHU0902a

Este paradigma representa a los nueve segmentos de los versos *B* y *D*. Contiene dos clases de equivalencia con dos y tres elementos de sustitución respectivamente; tiene además tres notas fijas: *do, si, si*. El *ICS* es bajo, mostrando la gran variabilidad de segmentos de esta sección. El *ICS* es de 47%.
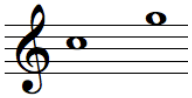


PHU0903a

Este paradigma representa a los versos *C*, presenta una clase de equivalencia y una serie de cuatro notas fijas finales: *re-do-si-do*. El *ICS* es de 92%.



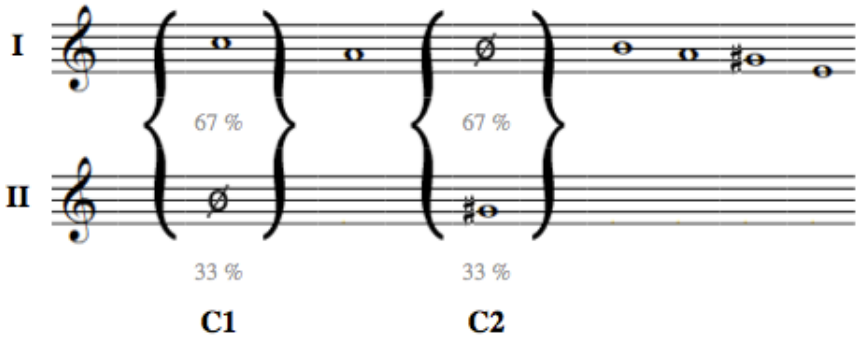
PHU0904

Este paradigma representa los tres versos *P* de la petenera, no contiene elementos variables. El *ICS* es de 100%.



PHU0905

Representa a los tres versos *C*. Tiene dos clases de equivalencia y cinco notas: *la, si-la-sol#-mi.* El *ICS* es de 72%.
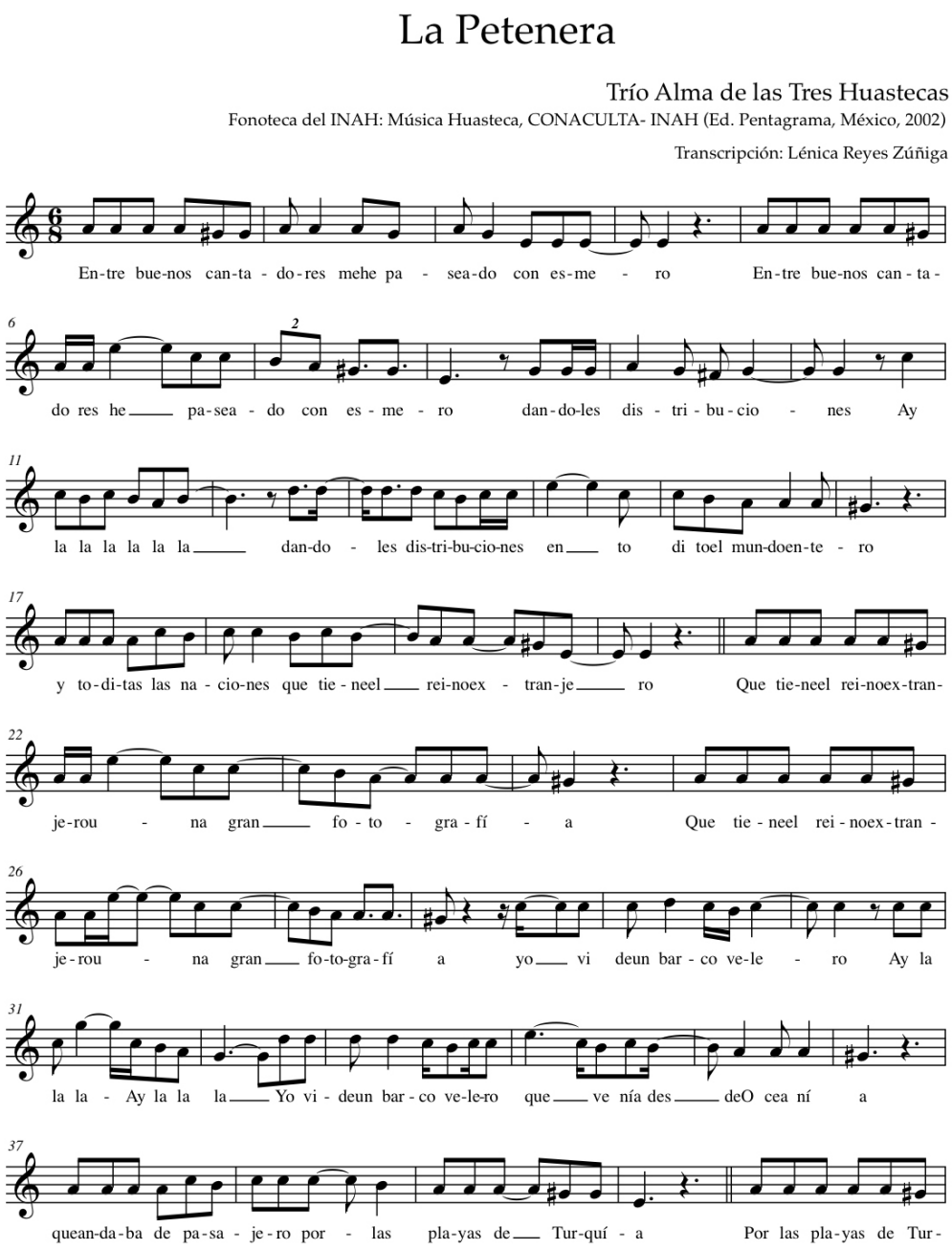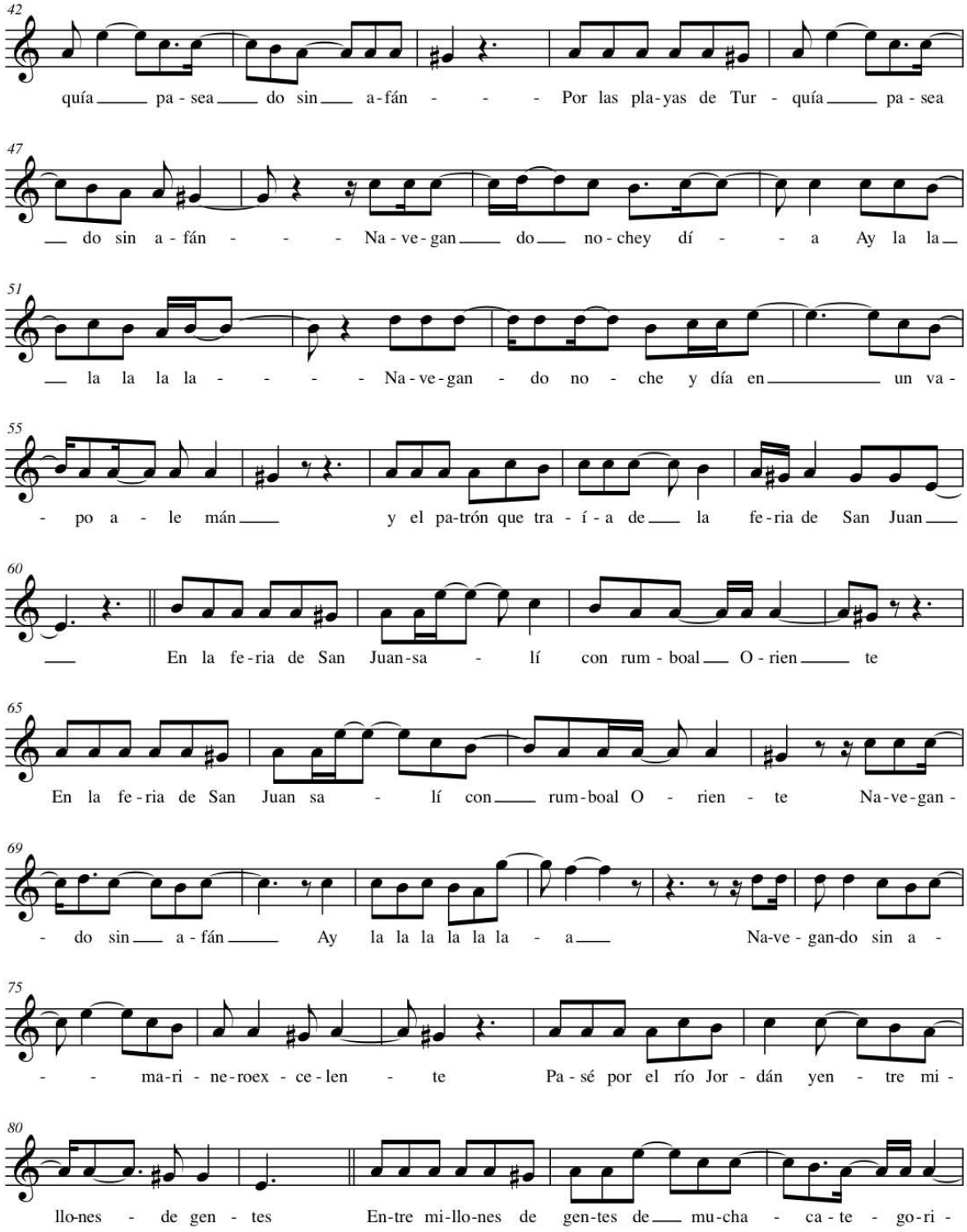


El *ICG* de esta pieza es de 66.22%.
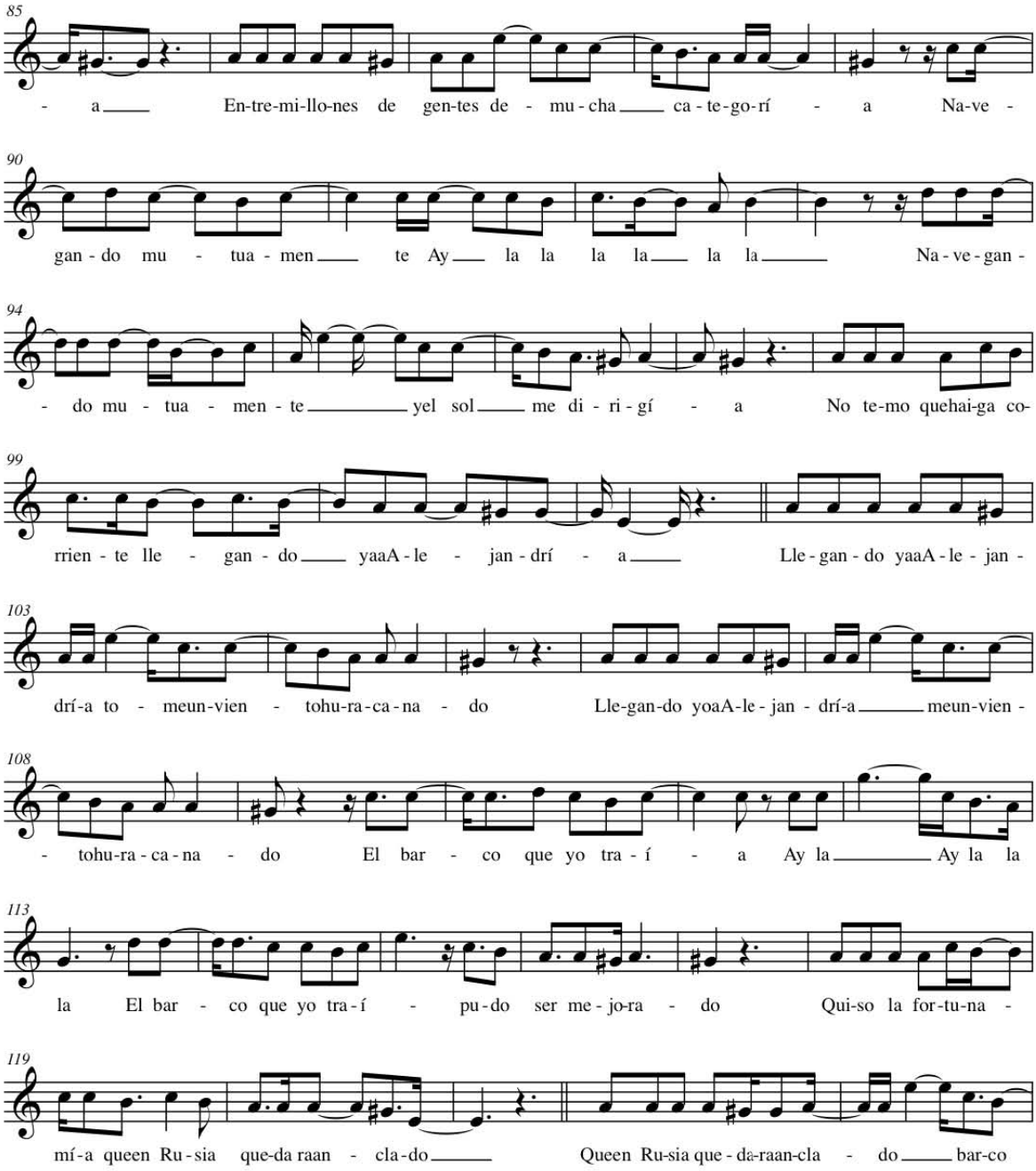
6.3.11.HU10. La Petenera (Trío Alma de las Tres Huastecas, 1968-69?)
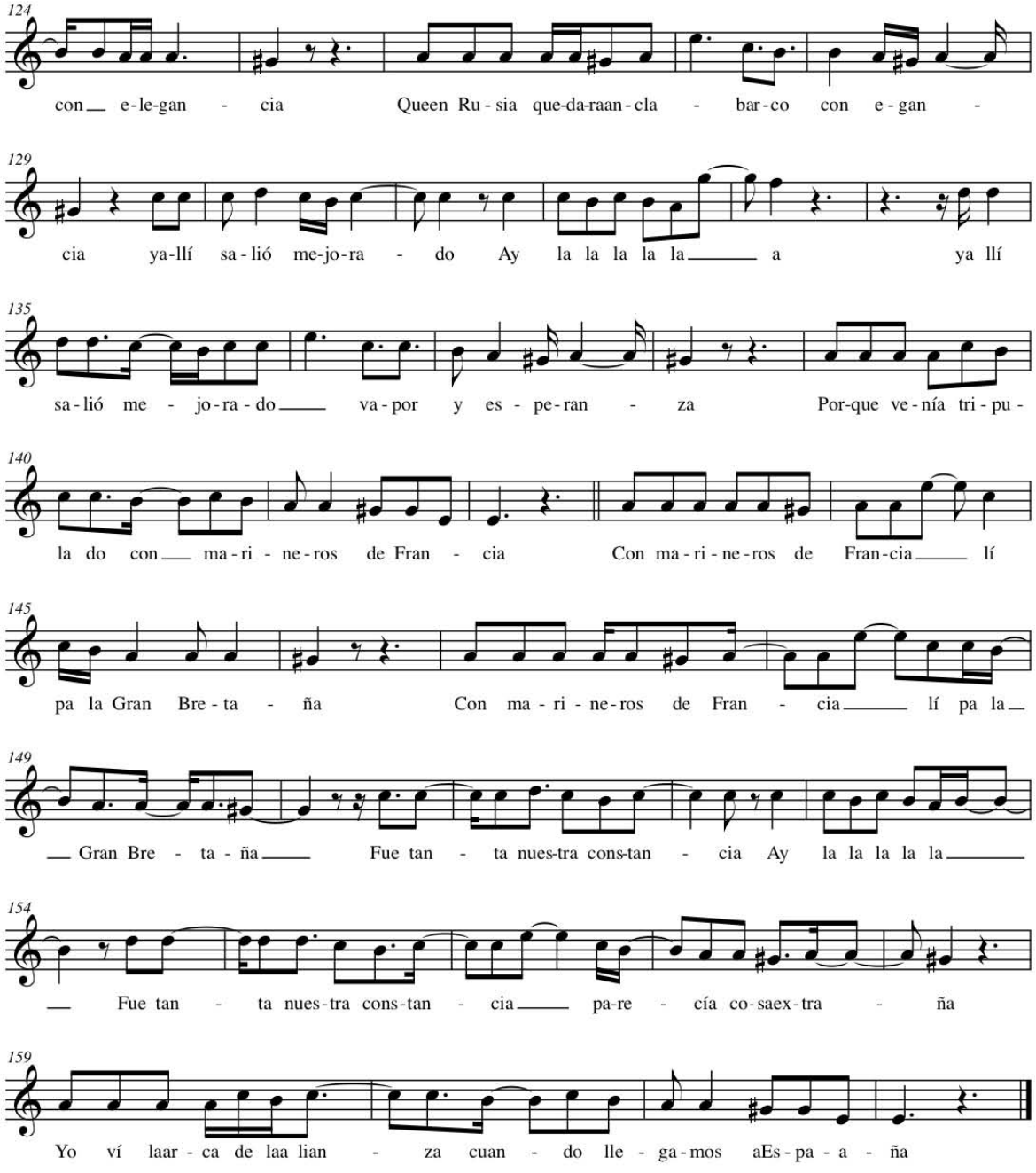
La interpretación de esta petenera corre a cargo del Trío Alma de las Tres Huastecas, y fue grabada por Arturo Warman, constituyendo la versión más antigua de este grupo. Está cantada a una voz.

Transcripción




42
quía pa - sea do sin a - fán - - - Por las pla - yas de Tur - quía pa - sea
47
do sin a - fán - - - Na - ve - gan do no - chey dí - - a Ay la la
51
la la la la - - - - Na - ve - gan - do no - che y día en un va -
55
- po a - le mán y el pa-trón que tra - í - a de la fe - ria de San Juan
60
En la fe - ria de San Juan - sa - lí con rum - boal O - rien te
65
En la fe - ria de San Juan sa - lí con rum - boal O - rien - te Na - ve - gan -
69
- do sin a - fán Ay la la la la la la - a Na - ve - gan - do sin a -
75
- - ma - ri - ne - roex - ce - len - te Pa - sé por el río Jor - dán yen - tre mi -
80
llo - nes - de gen - tes En - tre mi - llo - nes de gen - tes de mu - cha - ca - te - go - ri -


85
- a En-tre-mi-llo-nes de gen-tes de - mu-cha ca - te-go-rí - a Na-ve -
90
gan - do mu - tua - men te Ay la la la la la la Na - ve - gan -
94
- do mu - tua - men - te yel sol me di - ri - gí - a No te-mo quehai-ga co-
99
rrien - te lle - gan - do yaaA - le - jan - drí - a Lle - gan - do yaaA - le - jan -
103
drí-a to - meun-vien - tohu-ra-ca-na - do Lle-gan-do yoaA-le-jan - drí-a meun-vien -
108
- tohu-ra - ca - na - do El bar - co que yo tra - í - a Ay la Ay la la
113
la El bar - co que yo tra - í - pu - do ser me - jo-ra - do Qui-so la for-tu-na -
119
mí - a queen Ru - sia que-da raan - cla - do Queen Ru-sia que - da-raan-cla - do bar-co


124
con e-le-gan - cia Queen Ru-sia que-da-raan-cla - bar-co con e-gan -
129
cia ya-llí sa-lió me-jo-ra - do Ay la la la la la a ya llí
135
sa-lió me - jo-ra-do va-por y es - pe-ran - za Por-que ve-nía tri-pu-
140
la do con ma-ri - ne-ros de Fran - cia Con ma-ri-ne-ros de Fran-cia lí
145
pa la Gran Bre-ta - ña Con ma - ri - ne-ros de Fran - cia lí pa la
149
Gran Bre - ta - ña Fue tan - ta nues-tra cons-tan - cia Ay la la la la la
154
Fue tan - ta nues-tra cons-tan - cia pa-re - cía co-saex-tra - ña
159
Yo ví laar - ca de laa lian - za cuan - do lle - ga-mos aEs-pa - a - ña

Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-2	SHU1001	2-4	SHU1002				
5-6	SHU1001	6-8	SHU1004	8-10	SHU1005	10-12	SHU1006
				12-14	SHU1007		
		14-16	SHU1023				
17-18	SHU1009	18-20	SHU1026				
21-22	SHU1001	22-24	SHU1023				
25-26	SHU1001	26-28	SHU1023	28-30	SHU1012	30-32	SHU1013
				32-34	SHU1007		
		34-36	SHU1027				
37-38	SHU1009	38-40	SHU1014				
41-42	SHU1001	42-44	SHU1023				
45-46	SHU1001	46-48	SHU1023	48-50	SHU1012	50-52	SHU1006
				52-54	SHU1015		
		54-56	SHU1023				
57-58	SHU1009	58-60	SHU1016				
61-62	SHU1017	62-64	SHU1023				
65-66	SHU1001	66-68	SHU1023	68-70	SHU1012	70-72	SHU1018
				73-75	SHU1007		
		75-77	SHU1019				
78-79	SHU1009	79-81	SHU1020				
82-83	SHU1001	83-85	SHU1023				
86-87	SHU1001	87-89	SHU1023	89-91	SHU1012	91-93	SHU1006
				93-95	SHU1021		
		95-97	SHU1019				
98-99	SHU1009	99-101	SHU1026				
102-103	SHU1001	103-105	SHU1023				
106-107	SHU1001	107-109	SHU1023	109-111	SHU1012	111-113	SHU1013
				113-115	SHU1007		
		115-117	SHU1019				
118-119	SHU1009	119-121	SHU1026				

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SHU1001 (a)	AgA	SHU1014 (a)	BAgE	SHU1015 (a)	DBCÈ	SHU1006 (a)	CBCBAB
SHU1017 (a)	BAgA	SHU1023 (a)	ÈCBAg	SHU1024 (a)	DCBC	SHU1013 (a)	CGCBAG
SHU1009 (b)	ACBC	SHU1020 (a)	CBAgE	SHU1012 (a)	CDCBC	SHU1018 (a)	CBCBAGF
		SHU1027 (a)	BCBAg	SHU1007 (a)	DCBCÈ		
		SHU1019 (a)	CBAgAg	SHU1021 (a)	DBCAÈ		
		SHU1016 (a)	BAgAgE	SHU1005 (b)	GAGfG		
		SHU1026 (a)	BCBAgE				
		SHU1004 (a)	ÈCBAgE				
		SHU1025 (a)	ÈCBAgAg				
		SHU1002 (b)	AGAGE				

Los segmentos que conforman esta petenera son 80, los cuales fueron organizados en cuatro grupos. Los segmentos resultantes después de la reducción por similitud sumaron 22 distintos.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

HU10															
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3		Estrofa 4		Estrofa 5		Estrofa 6		Estrofa 7		Estrofa 8	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEa	A	aEa	A	aEa	A	aEa	A	aEa	A	aEa
B	aEdE	B	GFE	B	GFE	B	GFE	B	GFE	B	GFE	B	aGFE	B	aGFE
A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa
B'	aGE	B'	GFE	B'	aEFE	B'	GFE	B'	GFE	B'	GFE	B'	aGFE	B'	dEdE
C	GC	C	GC	C	GC	C	GC	C	GC	C	GC	C	GC	C	aGC
P	CG	P	CG	P	CG	P	CG	P	CG	P	CG	P	CG	P	CG
C'	GC	C'	GC	C'	GC	C'	GC	C'	GC	C'	GC	C'	GC	C'	GC
D	CdE	D	CdE	D	CdE	D	CdE	D	CdE	D	CdE	D	CdE	D	CdE
E	aEG	E	aEa	E	aEG	E	aEa	E	aEa	E	aEa	E	aEa	E	aEa
F	GFE	F	GFE	F	GFE	F	aGFE	F	aGFE	F	aGFE	F	aGFE	F	aGFE

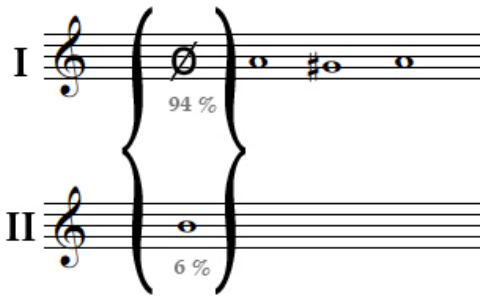
Esta petenera es la que más estrofas contiene de este grupo, y es la que más variantes armónicas presenta en un mismo ejemplo. Las variaciones se dan en los versos *P*, *C'* y *D*. Son estrofas de seis versos, todas con versos *P*, y conformando con sus repeticiones, estrofas de diez versos.

Paradigmas

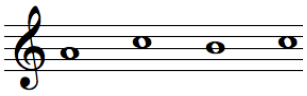
PHU1001

Este paradigma representa a los 24 segmentos de los versos *A* y *E*. Fue dividido en dos subparadigmas.

PHU001a. Corresponde a los 16 segmentos de los versos *A*, de los cuales dos son diferentes. Contiene una clase de equivalencia y tres notas fijas: *la-sol#-la*. El *ICS* es de 89%.
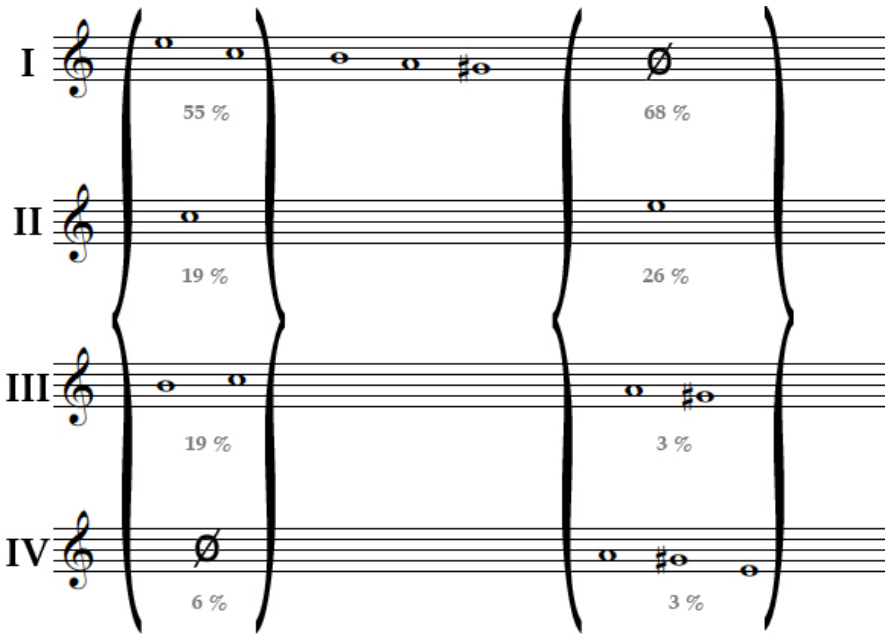


PHU001b. Este paradigma representa a un segmento de los versos E, que se repite ocho veces. No presenta variación alguna.
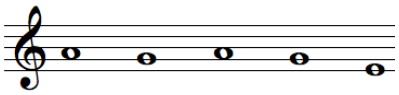


PHU1002

Este paradigma fue dividido en dos subparadigmas. Contiene a los 32 segmentos, diez de los cuales son diferentes, de los versos *B*, *D y F*.

PHU1002a. Contiene dos clases de equivalencia y tres notas fijas: *si-la-sol#*. Es el más representativo del total de esta sección, pues representa a nueve segmentos diferentes que se repiten 32 veces. El *ICS* es de 58%.



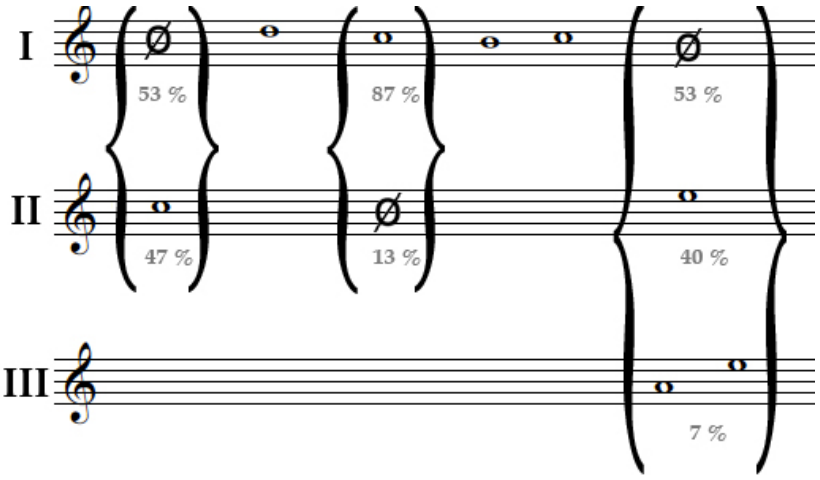
PHU1002b. Representa a un segmento que se repite una vez.
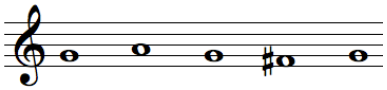


PHU1003

Este paradigma fue dividido en dos subparadigmas, los cuales representan a los 16 segmentos, de los cuales seis son diferentes, de los versos *C*.

PHU1003a. Con una gran similitud en sus elementos**,** este subparadigma tiene tres clases de equivalencia y tres notas fijas al inicio: *re, si-do*. Representa a quince segmentos, de los cuales cinco son distintos. El *ICS* es de 50%.
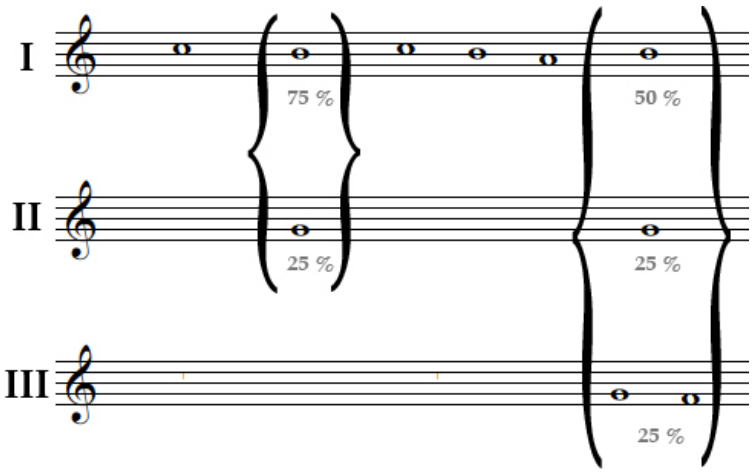


PHU1003b. Este subparadigma no contiene clases de equivalencia y sólo tiene un segmento que se repite una sola vez. EL *ICS* es de 100%.



PHU1004

Este paradigma contiene dos clases de equivalencia con dos y tres elementos de sustitución respectivamente; tiene cuatro notas fijas: *do, do-si-la*. Representa a ocho segmentos, de los cuales tres son diferentes, de los versos *P*. El *ICS* es de 56%.
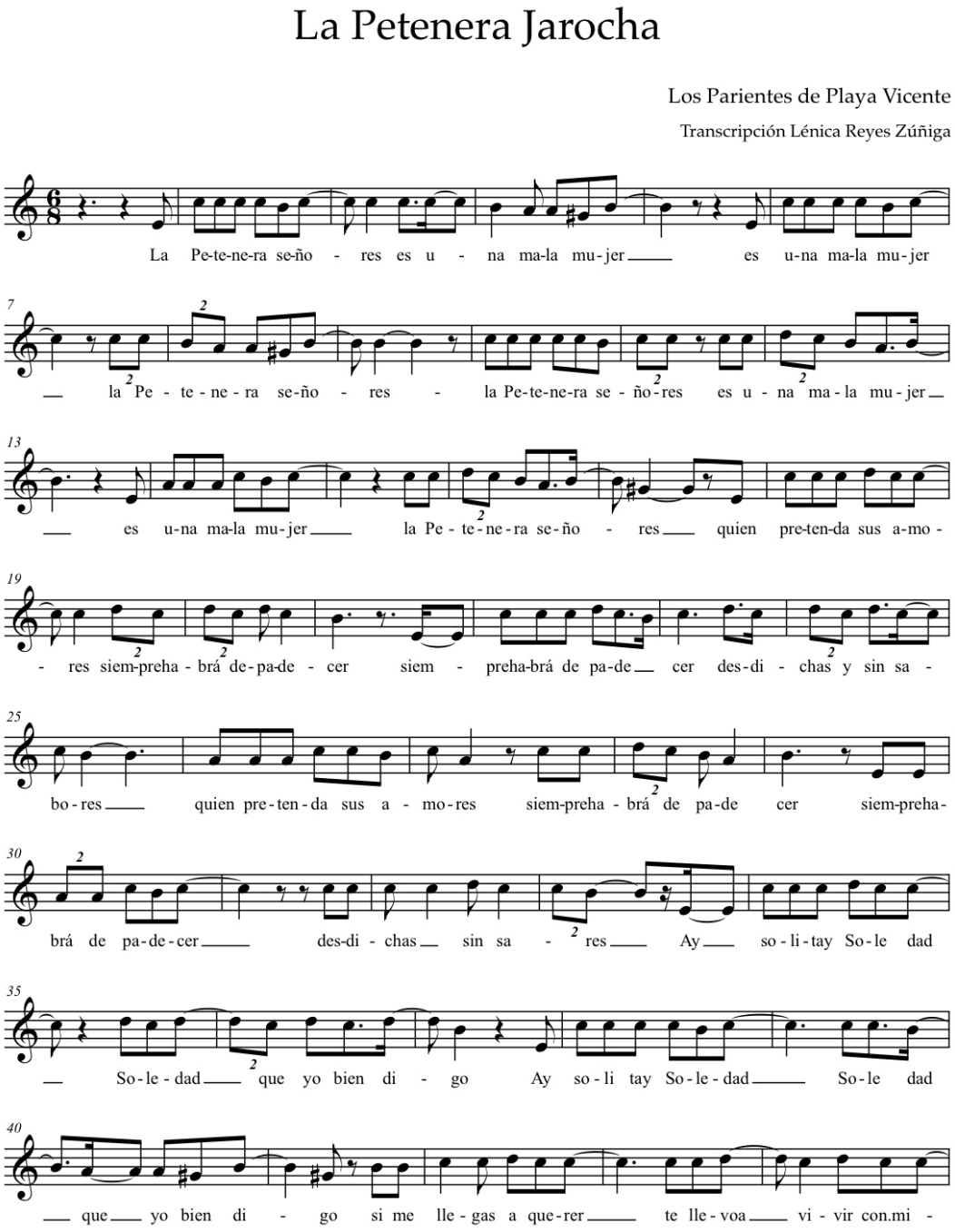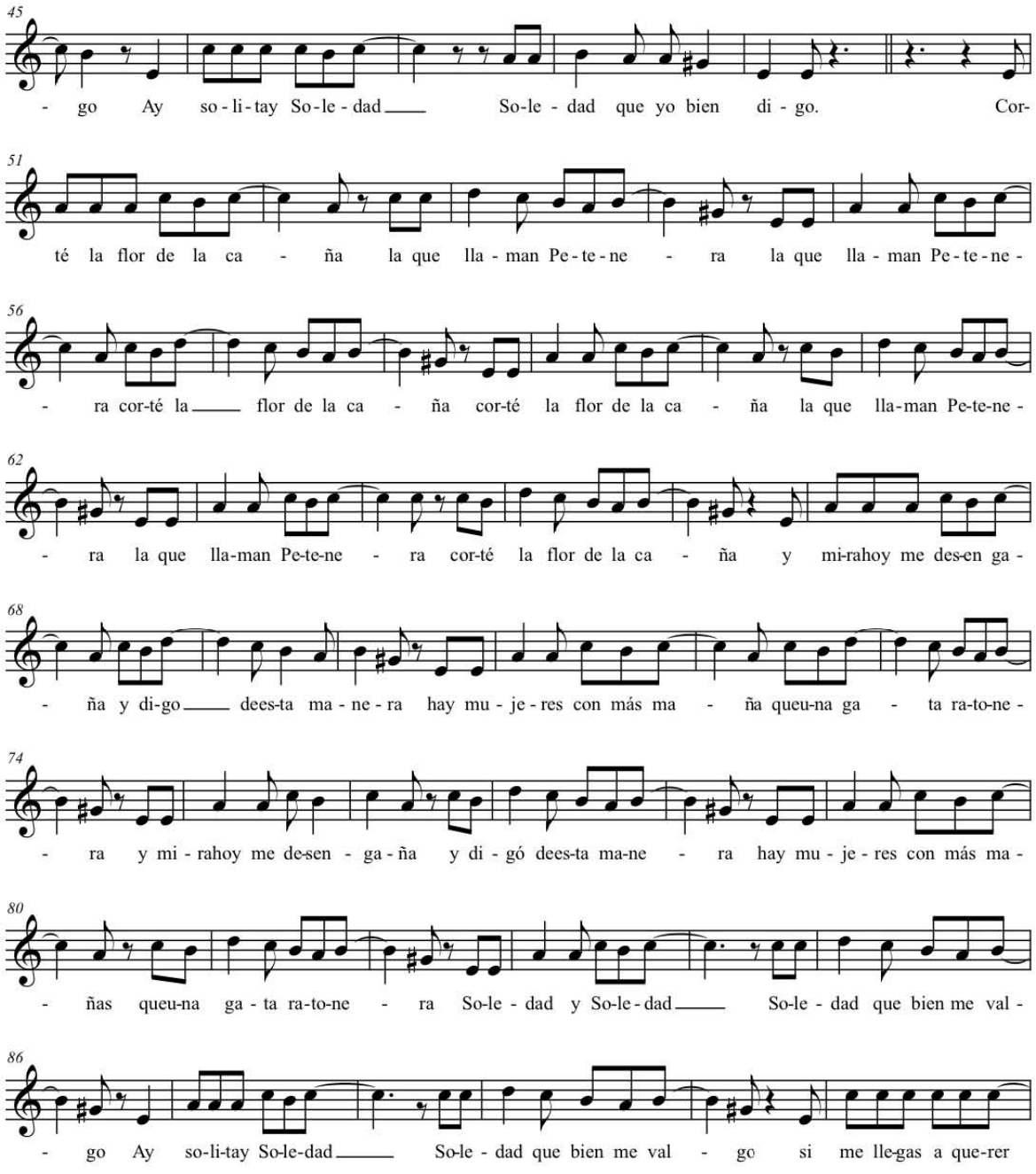


El *ICG* de esta pieza es de 67.81%.
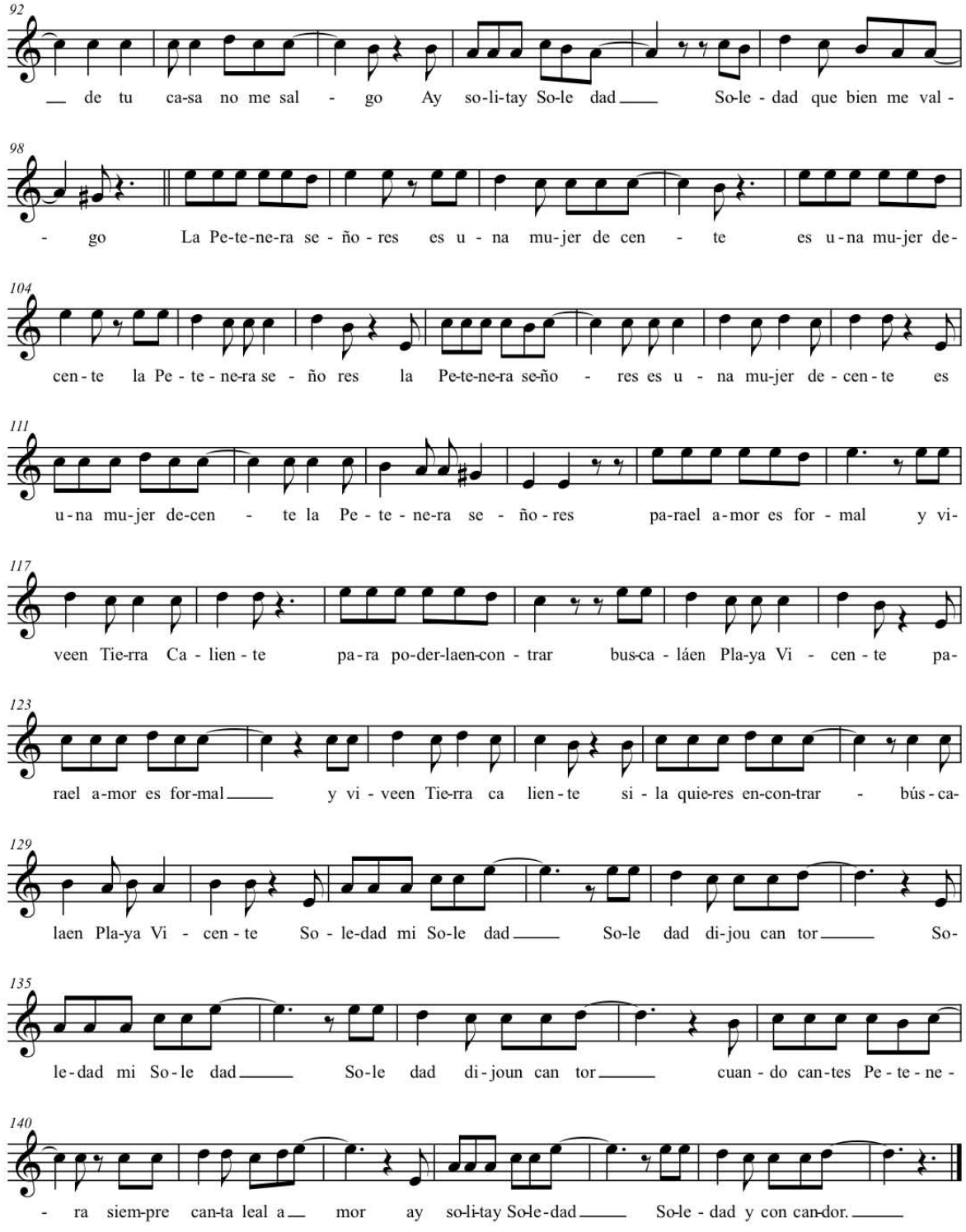
6.4. Paradigmas de Grupo C: Peteneras jarochas

6.4.1. VE01. La Petenera (Los Parientes de Playa Vicente, 2002)

Transcripción




45
- go Ay so - li - tay So - le - dad So - le - dad que yo bien di - go. Cor-
51
té la flor de la ca - ña la que lla - man Pe - te - ne - ra la que lla - man Pe - te - ne -
56
- ra cor-té la flor de la ca - ña cor-té la flor de la ca - ña la que lla-man Pe-te-ne -
62
- ra la que lla-man Pe-te-ne - ra cor-té la flor de la ca - ña y mi-rahoy me des-en ga -
68
- ña y di-go dees-ta ma - ne - ra hay mu - je - res con más ma - ña queu-na ga - ta ra-to-ne -
74
- ra y mi - rahoy me de-sen - ga - ña y di - gó dees-ta ma-ne - ra hay mu - je - res con más ma -
80
- ñas queu-na ga - ta ra-to-ne - ra So-le - dad y So-le - dad So-le - dad que bien me val -
86
- go Ay so-li-tay So-le-dad So-le - dad que bien me val - go si me lle-gas a que-rer


92
de tu ca-sa no me sal - go Ay so-li-tay So-le dad So-le - dad que bien me val -
98
- go La Pe-te-ne-ra se - ño - res es u - na mu-jer de cen - te es u-na mu-jer de-
104
cen - te la Pe - te - ne-ra se - ño res la Pe-te-ne-ra se-ño - res es u - na mu-jer de - cen - te es
111
u - na mu-jer de-cen - te la Pe - te - ne-ra se - ño - res pa-rael a-mor es for - mal y vi-
117
veen Tie-rra Ca - lien - te pa - ra po-der-laen-con - trar bus-ca - láen Pla-ya Vi - cen - te pa-
123
rael a-mor es for-mal y vi - veen Tie-rra ca lien - te si - la quie-res en-con-trar - bús - ca-
129
laen Pla-ya Vi - cen - te So - le-dad mi So-le dad So-le dad di-jou can tor So-
135
le-dad mi So - le dad So-le dad di - joun can tor cuan - do can-tes Pe - te - ne -
140
- ra siem-pre can-ta leal a mor ay so-li-tay So-le-dad So-le - dad y con can-dor.

Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-3	SVE0101	3-5	SVE0102				
5-7	SVE0101	7-9	SVE0102				
10-11	SVE0103	11-13	SVE0104				
13-15	SVE0105	15-17	SVE0106				
17-19	SVE0107	19-21	SVE0108				
21-23	SVE0109	23-25	SVE0108				
26-27	SVE0110	27-29	SVE0104				
29-31	SVE0105	31-33	SVE0111				
33-35	SVE0107	35-37	SVE0112				
37-39	SVE0101	39-41	SVE0113	41-43	SVE0114	43-45	SVE0115
45-47	SVE0101	47-49	SVE0116				
50-52	SVE0117	52-54	SVE0106				
54-56	SVE0117	56-58	SVE0118				
58-60	SVE0117	60-62	SVE0118				
62-64	SVE0105	64-66	SVE0118				
66-68	SVE0117	68-70	SVE0118				
70-72	SVE0117	72-74	SVE0118				
74-76	SVE0117	76-78	SVE0118				
78-80	SVE0117	80-82	SVE0118				
82-84	SVE0105	84-86	SVE0106				
86-88	SVE0105	88-90	SVE0106	90-92	SVE0119	92-94	SVE0120
94-96	SVE0121	96-98	SVE0122				
99-100	SVE0123	100-102	SVE0124				
103-104	SVE0123	104-106	SVE0125				
106-108	SVE0101	108-110	SVE0126				
110-112	SVE0107	112-114	SVE0127				
115-116	SVE0123	116-118	SVE0128				
119-120	SVE0129	120-122	SVE0125				
122-124	SVE0107	124-126	SVE0134				
126-128	SVE0135	128-130	SVE0130				
130-132	SVE0131	132-134	SVE0128				
134-136	SVE0131	136-138	SVE0128	138-140	SVE0132	140-142	SVE0133
142-144	SVE0131	144-146	SVE0128				

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SVE0103 (a)	CBC	SVE0102 (a)	CBAgB	SVE0119 (a)	EC	SVE0120 (a)	CDCB
SVE0101 (a)	ECBC	SVE0116 (a)	ABAgE	SVE0132 (a)	BCBC	SVE0133 (a)	CDCDE
SVE0109 (a)	ECDCBC	SVE0127 (a)	CBAgE	SVE0114 (a)	BCDC	SVE0115 (a)	CDCDCB
SVE0105 (b)	EACBC	SVE0113 (a)	CBAgBg				
SVE0110 (b)	ACBCA	SVE0130 (a)	CBABAB				
SVE0121 (b)	BACBA	SVE0106 (b)	CDCBABg				
SVE0117 (b)	EACBCA	SVE0122 (b)	CBDCBAg				
SVE0129 (c)	EDC	SVE0118 (b)	CBDCBABg				
SVE0107 (c)	ECDC	SVE0111 (c)	CDCB				
SVE0135 (c)	BCDC	SVE0104 (c)	CDCBAB				
SVE0131 (d)	EACË	SVE0126 (c)	CDCDCD				
SVE0123 (e)	ËDË	SVE0134 (c)	CDCDCB				
		SVE0108 (c)	DCDCDCB				
		SVE0112 (c)	DCDCDCDB				
		SVE0128 (d)	ËDCD				
		SVE0124 (e)	ËDCB				
		SVE0125 (e)	ËDCDB				

Esta petenera contiene 72 segmentos que fueron organizados en cuatro grupos. En el proceso de la reducción de segmentos permanecieron 35 diferentes.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

VE01					
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEa
B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE
B'	aEa	B'	aEa	B'	aEa
A'	aGFE	A'	aGFE	A'	aGFE
A''	aEa	A''	aEa	A''	aEa
B''	aGFE	B''	aGFE	B''	aGFE
B'''	aEa	B'''	aEa	B'''	aEa
A'''	aGFE	A'''	aGFE	A'''	aGFE
C	aEa	C	aEa	C	aEa
D	aGFE	D	aGFE	D	aGFE
D'	aEa	E	aEa	E	aEa
E	aGFE	F	aGFE	F	aGFE
C'	aEa	C'	aEa	C'	aEa
D''	aGFE	D'	aGFE	D'	aGFE
D'''	aEa	E'	aEa	E'	aEa
E'	aGFE	F'	aGFE	F'	aGFE
Z1	aEa	Z1	aEa	Z1	aEa
Z2	aGFE	Z2	aGFE	Z2	aGFE
Z1'	aEa	Z1'	aEa	Z1'	aEa
Z2'	aGFE	Z2'	aGFE	Z2'	aGFE
Z3	CGC	Z3	CGC	Z3	CGC
Z4	CFE	Z4	CFE	Z4	CFE
Z1''	aEa	Z1''	aEa	Z1''	aEa
Z2''	aGFE	Z2''	aGFE	Z2''	aGFE

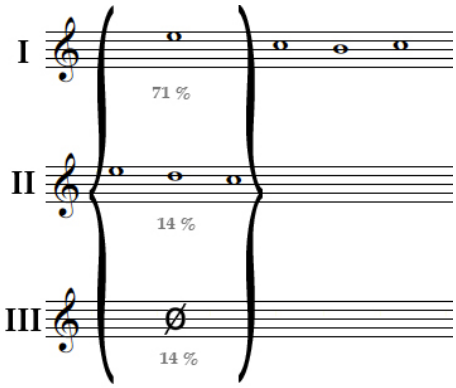
Como se puede observar, la secuencia armónica es la misma en las tres estrofas. La primera de éstas consta de cinco versos y las otras dos son de seis versos, esto es lo que provoca que las repeticiones sean diferentes en esa sección. No presenta verso *P.* Por otro lado, las tres tienen estribillo.

Paradigmas

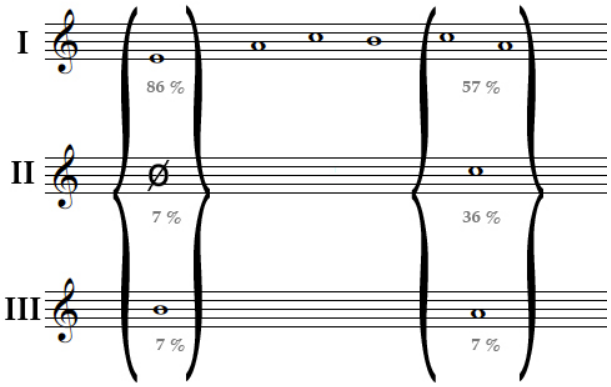
PVE0101

Este paradigma contiene mucha variabilidad y fue dividido en cinco subparadigmas. Representa a los 33 segmentos de los versos *A*, *B*, *C*, *D*, *E* y *Z1*.
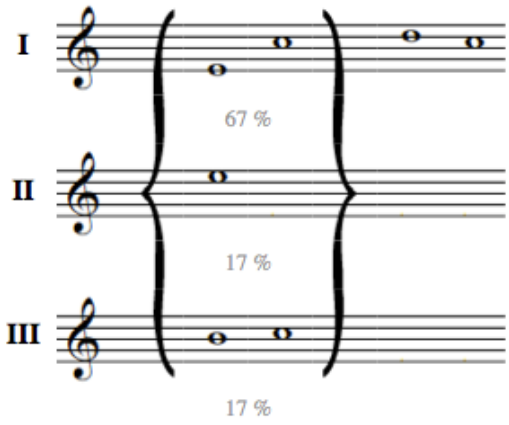
PVE0101a. Contiene una clase de equivalencia y tres notas fijas: *do-si-do,* al final de los segmentos. Representa a siete segmentos, tres de los cuales son diferentes. El *ICS* es de 89%.



PVE0101b. Este subparadigma contiene a 14 segmentos de esta sección, donde cuatro de éstos son diferentes. Tiene dos clases de equivalencia y tres notas fijas: *la-do-si*. El *ICS* es de 47%.
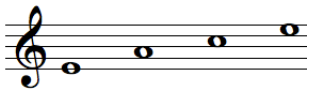


PVE0101c. Tiene una clase de equivalencia de tres elementos y dos notas fijas al final: *re-do*. Representa a seis segmentos de esta sección, de los cuales tres de ellos son diferentes. El *ICS* es de 56%.
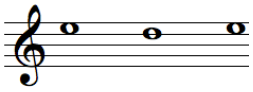


C1

PVE0101d. Este subparadigma no contiene elementos de variación y contiene a un segmento que se repite en tres ocasiones.



PVE0101e. De la misma forma, este subparadigma tampoco tiene elementos de variación y contiene a un segmento que se repite en tres ocasiones.
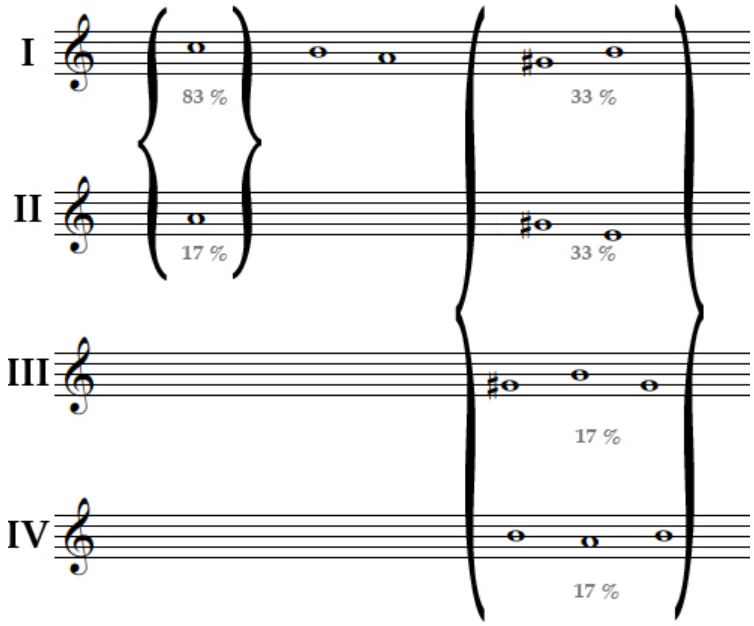


Si analizamos las características de estos subparadigmas en conjunto, es fácil ver que se duplican voces por terceras, es decir, por ejemplo, el PVE0101e está a una tercera arriba de las notas fijas del PVE0101a, este fenómeno no es casualidad y como veremos en este apartado, es un fenómeno que ocurre con mucha frecuencia.

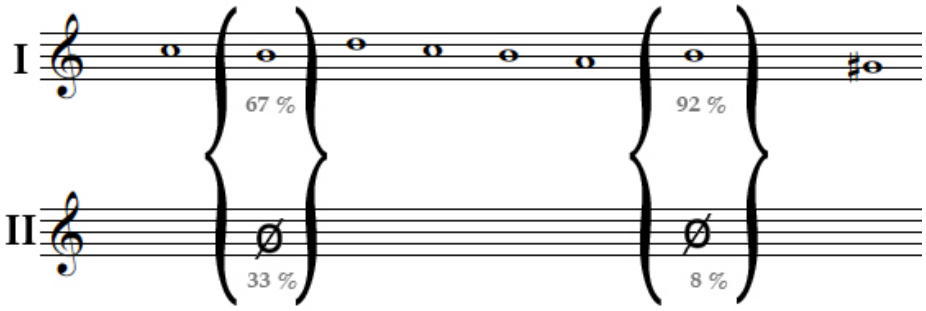
PVE0102.

Este paradigma representa a los 33 segmentos de los versos *A*, *B*, *D*, *E*, *F*, *Z2*. Fue divido también cinco subparadigmas.
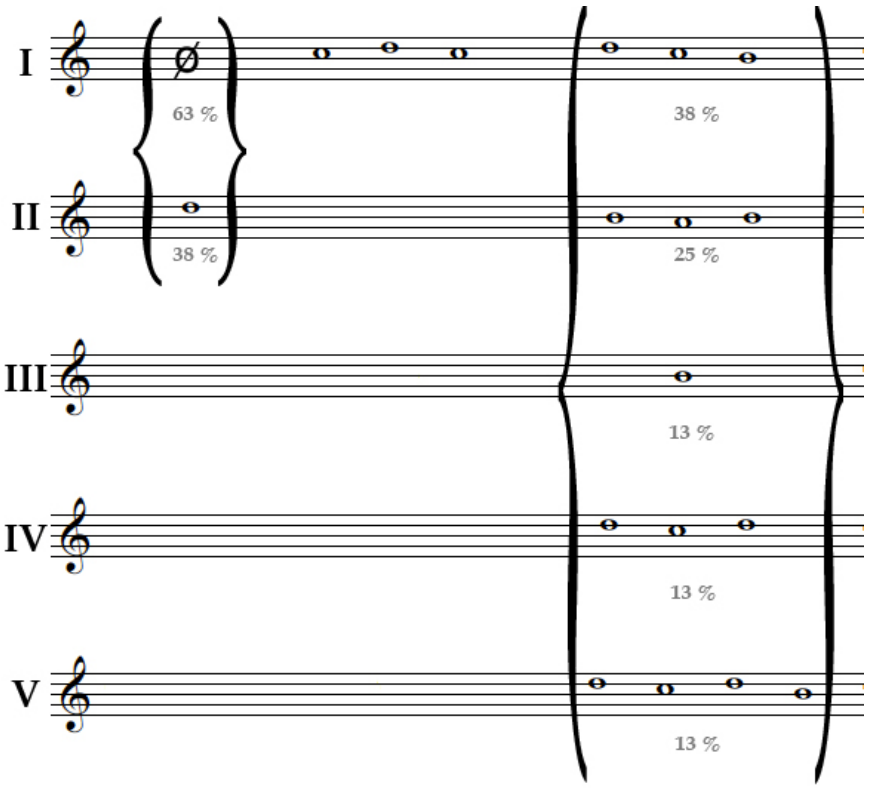
PVE0102a. Contiene dos clases de equivalencia y dos notas fijas: *si-la*. Representa a seis segmentos de esta sección, de los cuales cinco son diferentes. El *ICS* es de 27%.



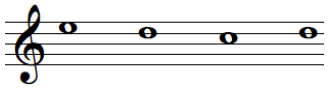
PVE0102b. Este subparadigma tiene dos clases de equivalencia y seis notas fijas: *do, re-do-si-la-sol#*. Representa a doce segmentos. El *ICS* es de 76%.



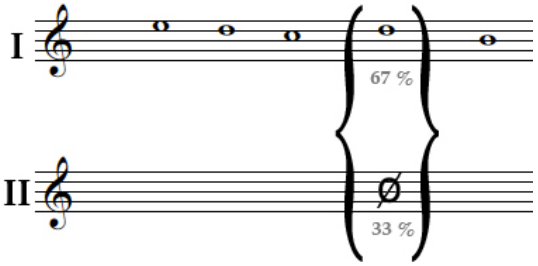
PVE0102c. Aparece con dos clases de equivalencia, la primera con dos valores de sustitución y la otra tiene cinco elementos, dato que indica que existe una gran variabilidad. Por otro lado, contiene tres notas fijas: *do-re-do*. Representa a ocho segmentos. El *ICS* es de 58%.



PVE0102d. Este subparadigma no contiene clases de equivalencia. Representa a cuatro segmentos idénticos.



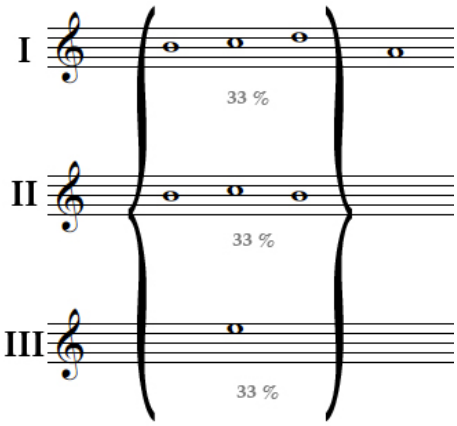
PVE0102e. Tiene una clase de equivalencia y cuatro notas fijas: *mi-re-do, si*. Representa a tres segmentos. El *ICS* es de 92%.



De nuevo el PVE0102e. está a una tercera arriba con respecto de los elementos principales del PVE0102a. Esto nos dice que en un mismo lugar distribucional, se pueden insertar secuencias de melodías por terceras.

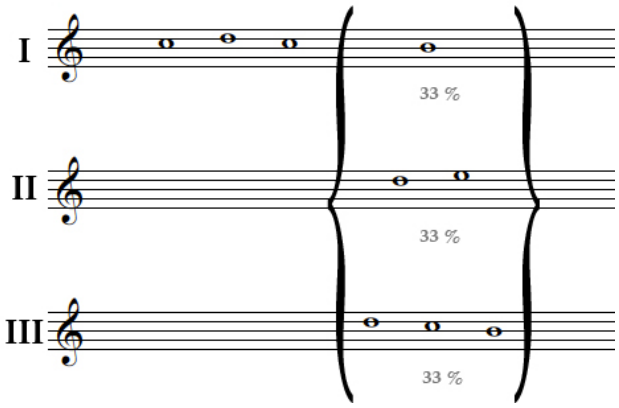
PVE0103

Este paradigma resume los tres segmentos de los versos *Z3* de la pieza. Contiene una clase de equivalencia y un elemento fijo: *do*. El *ICS* es de 33%.



PVE0104

El último paradigma representa a los tres segmentos de los versos *Z4*. Contiene una clase de equivalencia y tres notas fijas al inicio: *do-re-do*. El *ICS* es de 67%.
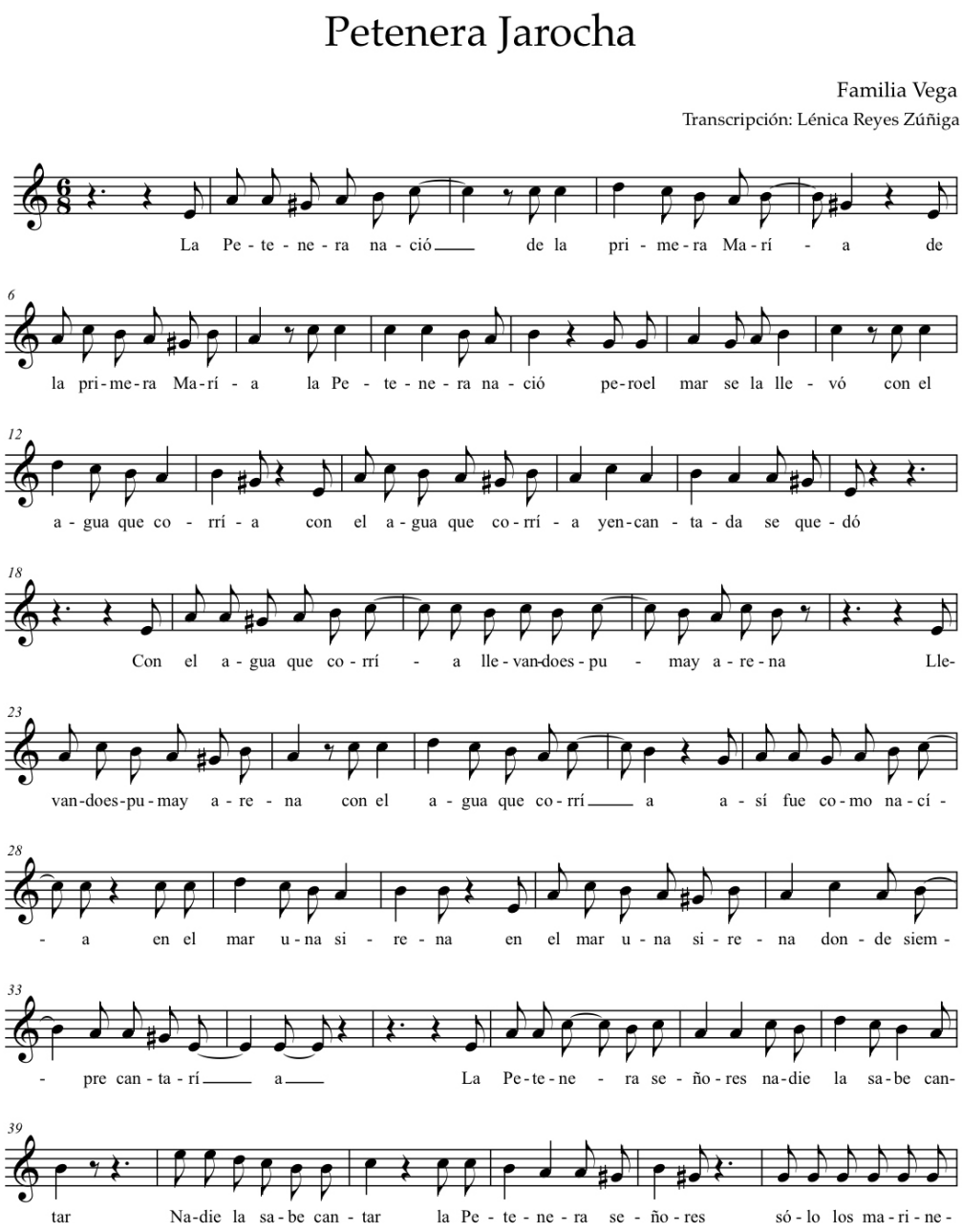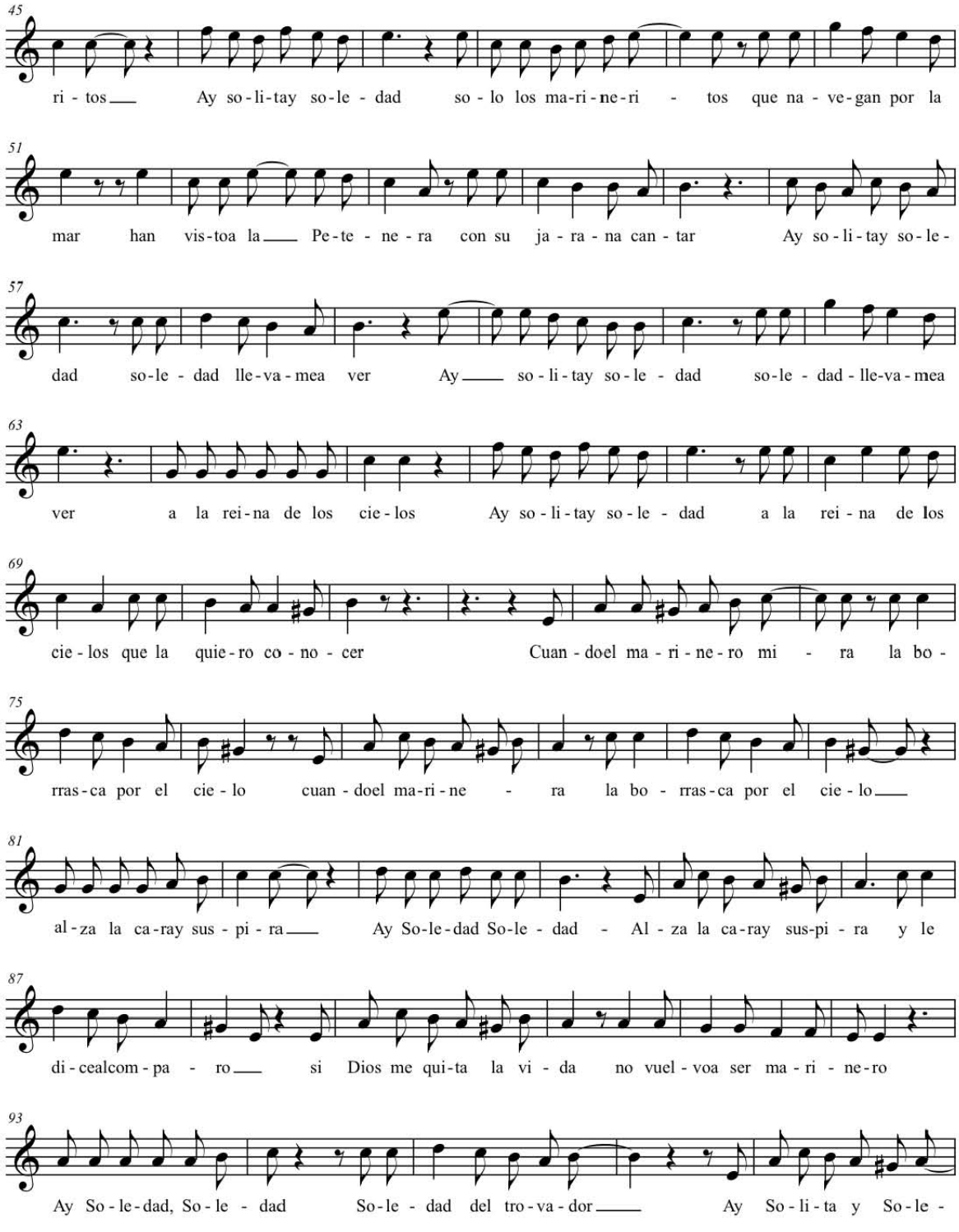


El *ICG* de esta pieza es de 65.62%.
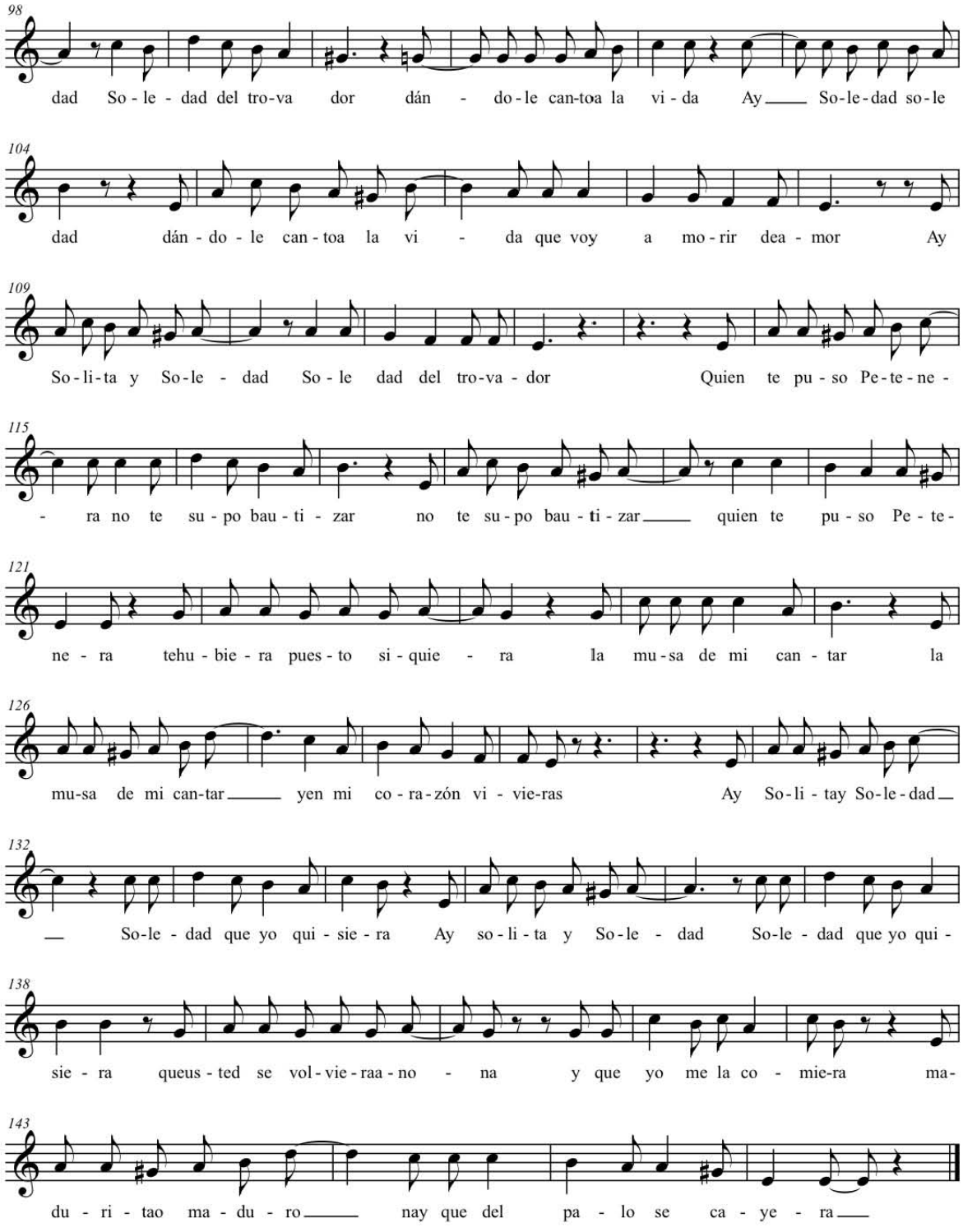
6.4.2. VE02. La Petenera (Familia Vega, 2008)

Esta petenera pertenece a un CD en homenaje a Andrés Vega realizado por su propia familia. Es un claro ejemplo de una petenera transgeneracional, pues participan generaciones jóvenes junto a don Andrés.

Transcripción




45
ri - tos Ay so - li - tay so - le - dad so - lo los ma - ri - ne - ri - tos que na - ve - gan por la
51
mar han vis - toa la Pe - te - ne - ra con su ja - ra - na can - tar Ay so - li - tay so - le -
57
dad so - le - dad lle - va - mea ver Ay so - li - tay so - le - dad so - le - dad - lle - va - mea
63
ver a la rei - na de los cie - los Ay so - li - tay so - le - dad a la rei - na de los
69
cie - los que la quie - ro co - no - cer Cuan - doel ma - ri - ne - ro mi - ra la bo -
75
rras - ca por el cie - lo cuan - doel ma - ri - ne - ra la bo - rras - ca por el cie - lo
81
al - za la ca - ray sus - pi - ra Ay So - le - dad So - le - dad - Al - za la ca - ray sus - pi - ra y le
87
di - cealcom - pa - ro si Dios me qui - ta la vi - da no vuel - voa ser ma - ri - ne - ro
93
Ay So - le - dad, So - le - dad So - le - dad del tro - va - dor Ay So - li - ta y So - le -


98
dad So - le - dad del tro-va dor dán - do-le can-toa la vi - da Ay So-le-dad so-le
104
dad dán - do - le can - toa la vi - da que voy a mo - rir dea - mor Ay
109
So - li - ta y So-le - dad So - le dad del tro-va - dor Quien te pu - so Pe-te-ne -
115
- ra no te su - po bau - ti - zar no te su - po bau - ti - zar quien te pu - so Pe - te -
121
ne - ra tehu - bie - ra pues - to si - quie - ra la mu - sa de mi can - tar la
126
mu-sa de mi can-tar yen mi co - ra - zón vi - vie-ras Ay So-li - tay So-le-dad
132
So-le - dad que yo qui - sie - ra Ay so - li - ta y So-le - dad So-le - dad que yo qui -
138
sie - ra queus - ted se vol - vie - raa - no - na y que yo me la co - mie-ra ma-
143
du - ri - tao ma - du - ro nay que del pa - lo se ca - ye - ra

Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-3	SVE0201	3-5	SVE0214				
5-7	SVE0213	7-9	SVE0204	9-11	SVE0223	11-13	SVE0216
13-15	SVE0213	15-17	SVE0221				
18-20	SVE0201	20-21	SVE0210				
22-24	SVE0213	24-26	SVE0205	26-28	SVE0223	28-30	SVE0217
30-32	SVE0213	32-34	SVE0221				
35-37	SVE0228	37-39	SVE0206				
40-41	SVE0229	41-43	SVE0218	44-45	SVE0224	46-47	SVE0233
47-49	SVE0230	49-51	SVE0234				
51-53	SVE0231	53-55	SVE0237				
56-57	SVE0207	57-59	SVE0208				
59-61	SVE0229	61-63	SVE0234	64-65	SVE0224	66-67	SVE0233
67-69	SVE0231	69-71	SVE0239				
72-74	SVE0201	74-76	SVE0214				
76-78	SVE0213	78-80	SVE0214	81-82	SVE0225	83-84	SVE0236
84-86	SVE0213	86-88	SVE0219				
88-90	SVE0213	91-93	SVE0235				
93-94	SVE0226	94-96	SVE0208				
96-98	SVE0215	98-100	SVE0220	100-102	SVE0225	102-104	SVE0209
104-106	SVE0213	106-108	SVE0235				
108-110	SVE0215	110-112	SVE0235				
113-115	SVE0201	115-117	SVE0208				
117-119	SVE0215	119-121	SVE0222	121-123	SVE0227	123-125	SVE0211
125-127	SVE0202	127-129	SVE0238				
130-132	SVE0201	132-134	SVE0205				
134-136	SVE0215	136-138	SVE0208	138-140	SVE0227		
		140-142	SVE0212				
142-144	SVE0203	144-146	SVE0222				

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SVE0103 (a)	CBC	SVE0102 (a)	CBAgB	SVE0119 (a)	EC	SVE0120 (a)	CDCB
SVE0101 (a)	ECBC	SVE0116 (a)	ABAgE	SVE0132 (a)	BCBC	SVE0133 (a)	CDCDE
SVE0109 (a)	ECDCBC	SVE0127 (a)	CBAgE	SVE0114 (a)	BCDC	SVE0115 (a)	CDCDCB
SVE0105 (b)	EACBC	SVE0113 (a)	CBAgBg				
SVE0110 (b)	ACBCA	SVE0130 (a)	CBABAB				
SVE0121 (b)	BACBA	SVE0106 (b)	CDCBABg				
SVE0117 (b)	EACBCA	SVE0122 (b)	CBDCBAg				
SVE0129 (c)	EDC	SVE0118 (b)	CBDCBABg				
SVE0107 (c)	ECDC	SVE0111 (c)	CDCB				
SVE0135 (c)	BCDC	SVE0104 (c)	CDCBAB				
SVE0131 (d)	EACË	SVE0126 (c)	CDCDCD				
SVE0123 (e)	ËDË	SVE0134 (c)	CDCDCB				
		SVE0108 (c)	DCDCDCB				
		SVE0112 (c)	DCDCDCDB				
		SVE0128 (d)	ËDCD				
		SVE0124 (e)	ËDCB				
		SVE0125 (e)	ËDCDB				

Esta petenera tiene setenta segmentos que fueron colocados en cuatro grupos. En el proceso de reducción de segmentos, resultaron 36 diferentes que fueron utilizados para el análisis.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

VE02							
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3		Estrofa 4	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A''	aEa	A'''	aEa
B	aGFE	B	aGFE	B''	aGFE	B'''	aGFE
B'	aEa	B'	aEa	A''	aEa	B'''	aEa
A'	aGFE	A'	aGFE	B''	aGFE	A'''	aGFE
C	GC	C	GC	C''	GC	C'''	GC
D	FE	P	FE	P''	FE	D'''	FE
D'	aEa	C	aEa	C''	aEa	D'''	aEa
E	aGFE	D	aGFE	D''	aGFE	E'''	aGFE
D''	aEa	E	aEa	E''	aEa	Z1'''	aEa
F	aGFE	F	aGFE	F''	aGFE	Z2'''	aGFE
F'	aEa	Z1	aEa	Z1''	aEa	Z1'''	aEa
D'''	aGFE	Z2	aGFE	Z2''	aGFE	Z2'''	aGFE
G	GC	Z1'	aEa	Z1''	aEa	Z3'''	GC
H	FE	Z2'	aGFE	Z2''	aGFE	Z4'''	FE
H'	aEa	Z3	GC	Z3''	GC	Z5'''	aEa
I	aGFE	Z1''	FE	Z1''	FE	Z6'''	aGFE
		Z3'	aEa	Z3''	aEa		
		Z4	aGFE	Z4''	aGFE		
				Z1''	aEa		
				Z2''	aGFE		

En la secuencia armónica podemos ver que sigue una misma lógica que se va adaptando a las necesidades de los versos. La primera estrofa no contiene estribillo, consta de nueve versos, caso inusual en una petenera, esta estrofa no contiene un verso *P*, pero si se realiza ese lugar armónico, es el verso *D* el que toma ese lugar. La segunda estrofa contiene seis versos con verso *P*, y tiene un estribillo de cuatro versos; la tercer estrofa también tiene seis versos y un estribillo que presenta repeticiones para conseguir diez versos, siendo la secuencia más larga de esta pieza. La cuarta estrofa es de cinco versos y el estribillo es de seis. Como

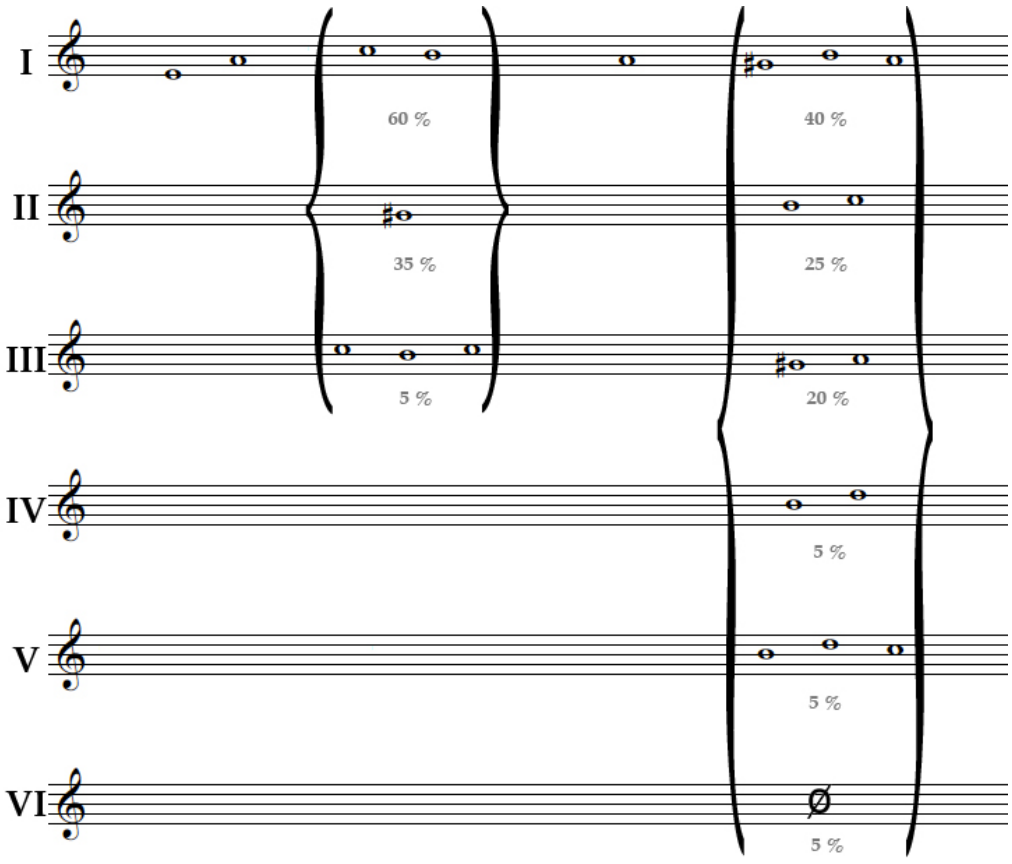
podemos darnos cuenta, la secuencia de versos es bastante libre, siempre y cuando se cumpla con una cierta base armónica.

Paradigmas

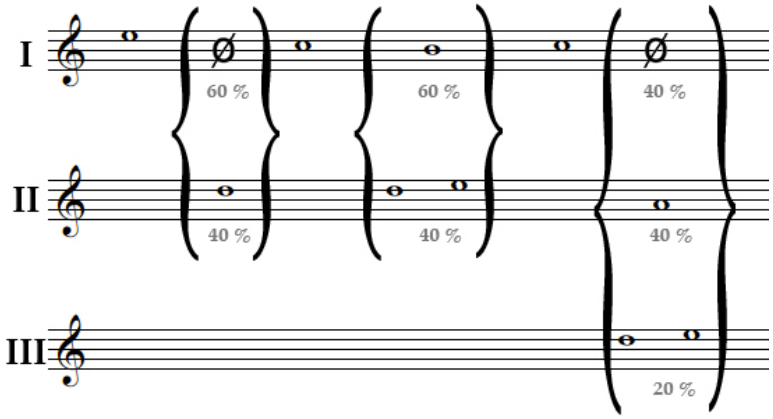
PVE0201

Debido a la cantidad de variación que contienen sus segmentos, este paradigma fue dividido en tres subparadigmas. Representa a los 27 segmentos de los versos *A, B, D, E, F, H, Z1, Z3* y *Z5.*

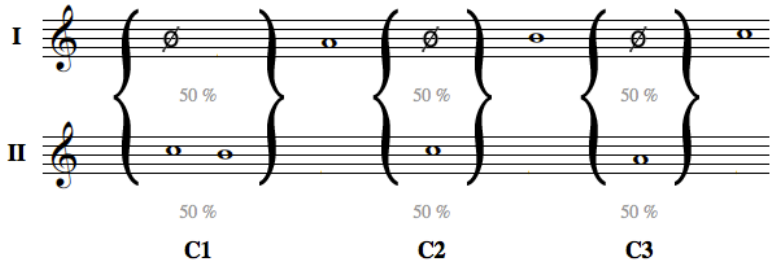
PVE0201a. Este subparadigma tiene dos clases de equivalencia y tres notas fijas: *mi-la, la*. Es el más representativo de este grupo, con 19 segmentos. El *ICS* es de 39%.



PVE0201b. El siguiente subparadigma tiene tres clases de equivalencia y tres notas fijas: *mi, do, do,* lo que pone en evidencia la variabilidad que contiene a pesar que sólo represente a seis segmentos. El *ICS* es de 40%.
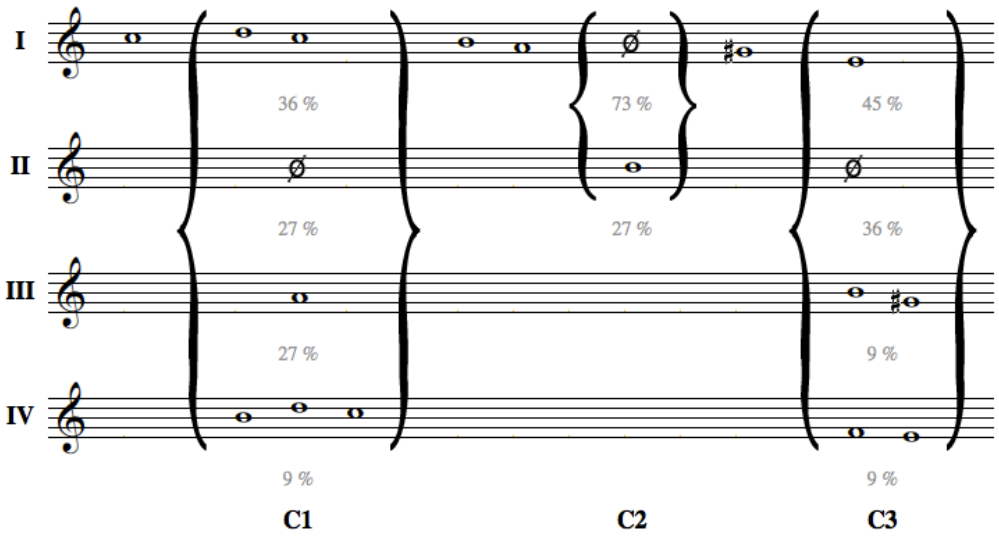


PVE0201c. Representa a dos segmentos, tiene tres clases de equivalencia y tres elementos fijos: *la, si, do*. El *ICS* es de 67%.



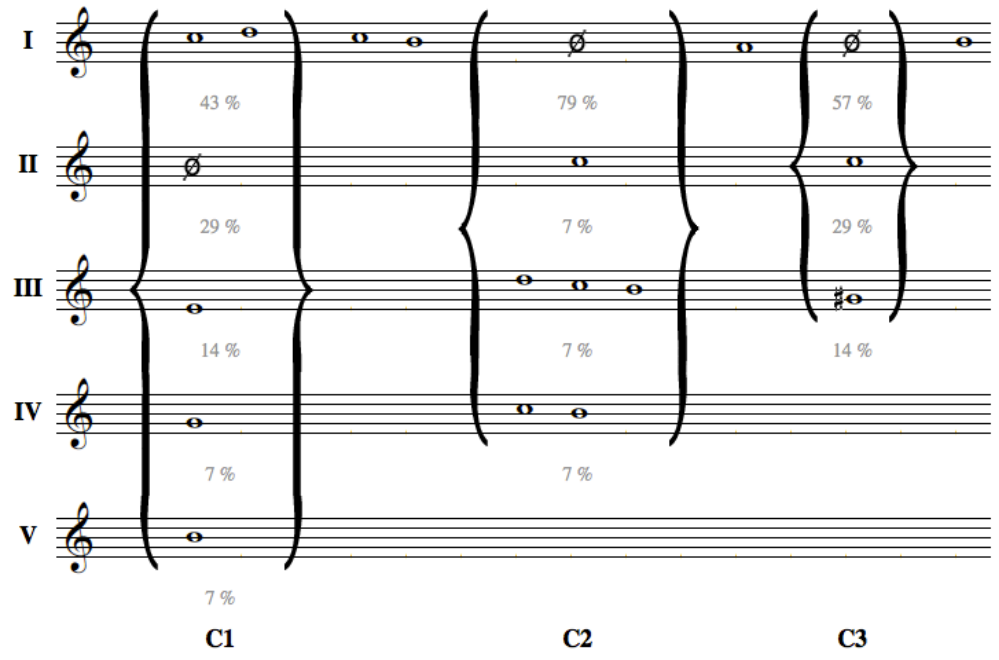
PVE0202.

Está conformado por tres subparadigmas, representa los 28 segmentos de los versos *A, B, D, E, F, I, Z2, Z4* y *Z6.*

PVE0202a. Este subparadigma tiene tres clases de equivalencia, tiene también cuatro notas fijas: *do, si-la, sol#*. Representa a once segmentos, siete de ellos son diferentes. Tiene un *ICS* del 60%.

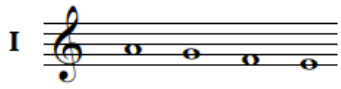


PVE0202b. Este es el más representativo de esta sección, con 14 segmentos, de los cuales ocho son diferentes. Presenta tres clases de equivalencia, una de las cuales contiene cinco elementos de sustitución. A diferencia de esto, contiene sólo cuatro notas fijas: *do-si, la, si.* A pesar de esto, tiene un alto *ICS* de 75%.

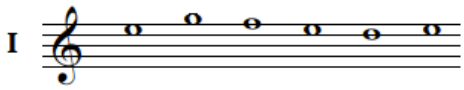


El grupo 2a y 2b siempre hacen la caída *do-si-la*, esa es la estructura fija, el 2a generalmente baja y el 2b sube, pero ambas terminan en el acorde de mi mayor.

PVE0201c. Representa cinco segmentos y no tiene clases de equivalencia.



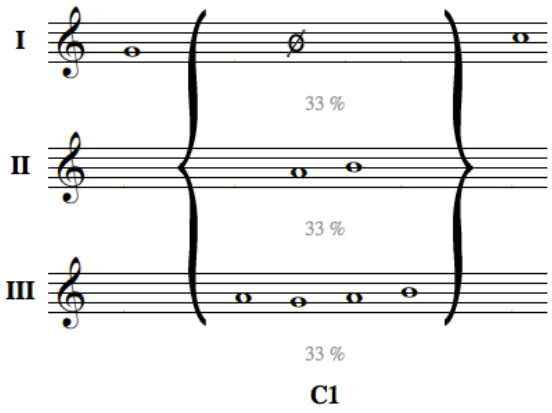
PVE0201d. Representa dos segmentos y no tiene clases de equivalencia.



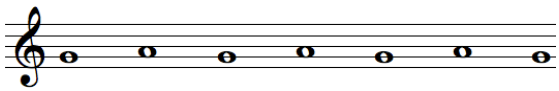
PVE0203

Este paradigma resume los ocho segmentos de los versos *C*, *G*, *Z3*, fue dividido en dos subparadigmas.

PVE0203a. Tiene una clase de equivalencia con tres elementos de sustitución y dos notas fijas: *sol, do*. Es el más representativo de esta sección pues contiene a seis segmentos. El *ICS* es de 83%.



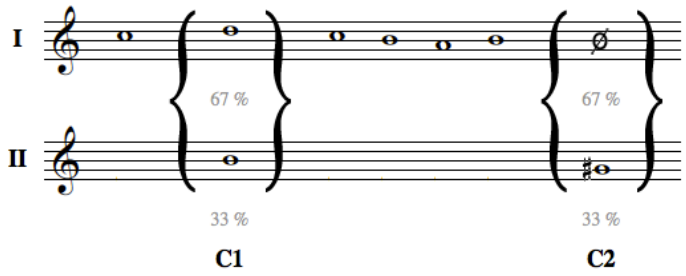
PVE0203b. Sin clases de equivalencia, este subparadigma sólo se presenta en dos ocasiones.
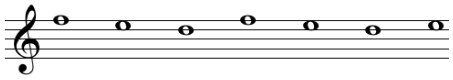


PVE0204

Este paradigma representó los siete segmentos de los versos *D*, *H*, *P*, *Z1*. Fue dividido en tres subparadigmas.

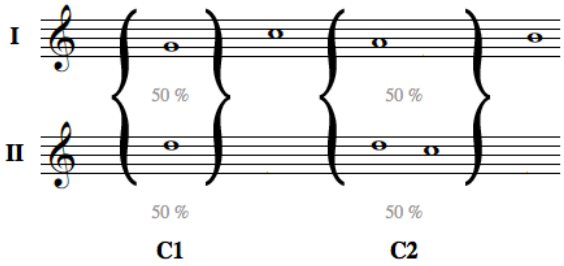
PVE0204a. Representa tres segmentos diferentes de esta sección, tiene dos clases de equivalencia y cinco notas fijas: *do, do-si-la-si*. El *ICS* es de 72%. El grupo 4a es muy parecido al grupo 2a. Podrían ser equivalentes, pero no se pierda de vista que la armonía del 2a es *la-Mi* y la del el 4a está en *Do-Mi.*



PVE0204b. Este subparadigma contiene a un segmento que se repite dos ocasiones. El *ICS* es de 100%.



PVE0204c. Tiene dos clases de equivalencia con dos elementos sustituibles cada una, tiene, por otro lado, dos notas fijas: *do, si*. Representa a dos segmentos. El *ICS* es de 33%.



El *ICG* de esta petenera es de 53.11% y muestra la amplia variación permitida en el canto de este ejemplo.

6.4.3. VE03. La Petenera (Zacamandú, 1999)
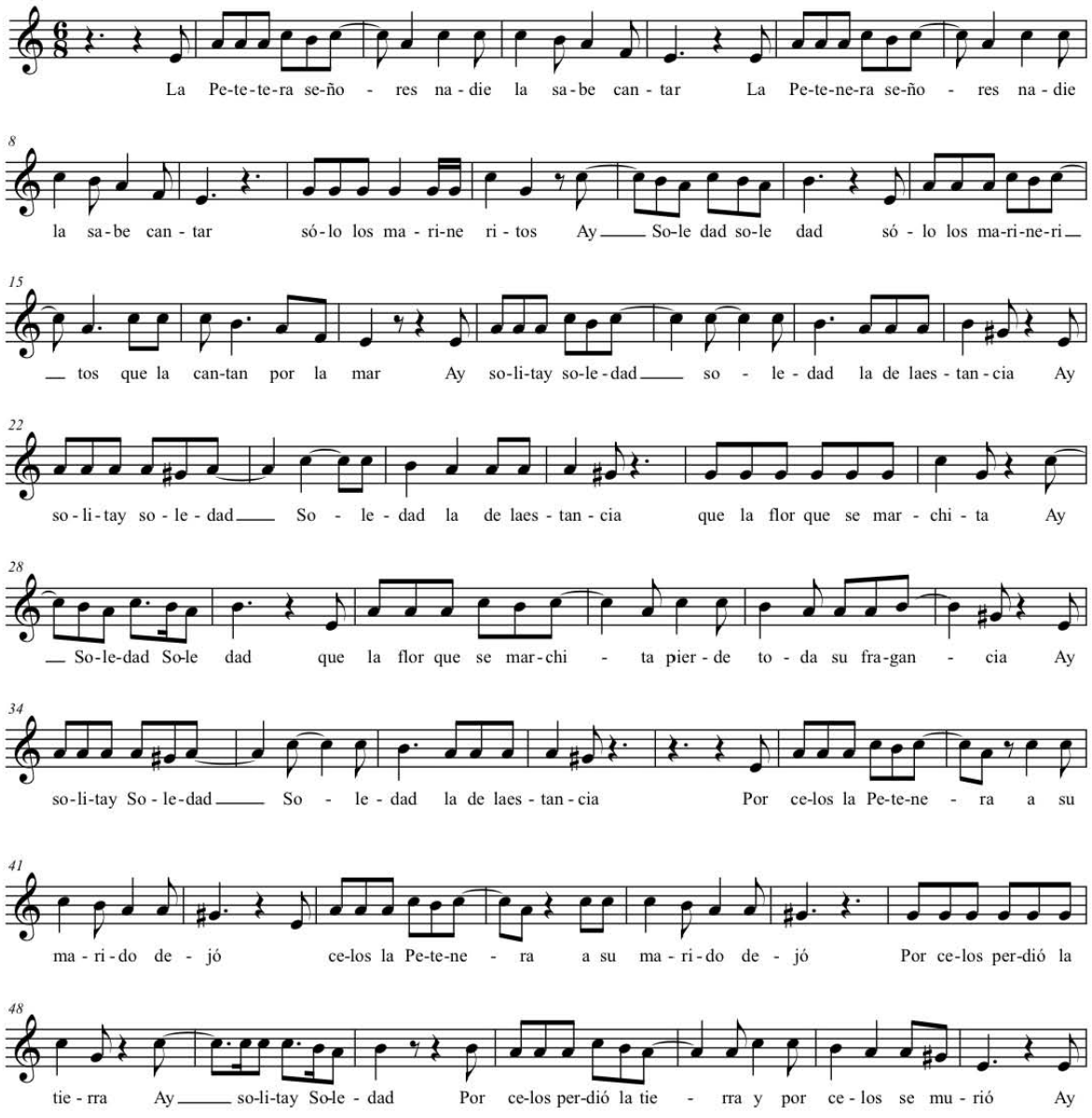
Esta versión viene incluida en el CD *Zacamandú-Antiguos Sones jarochos,* en donde se asegura que la petenera es de los sones más antiguos de esta región.
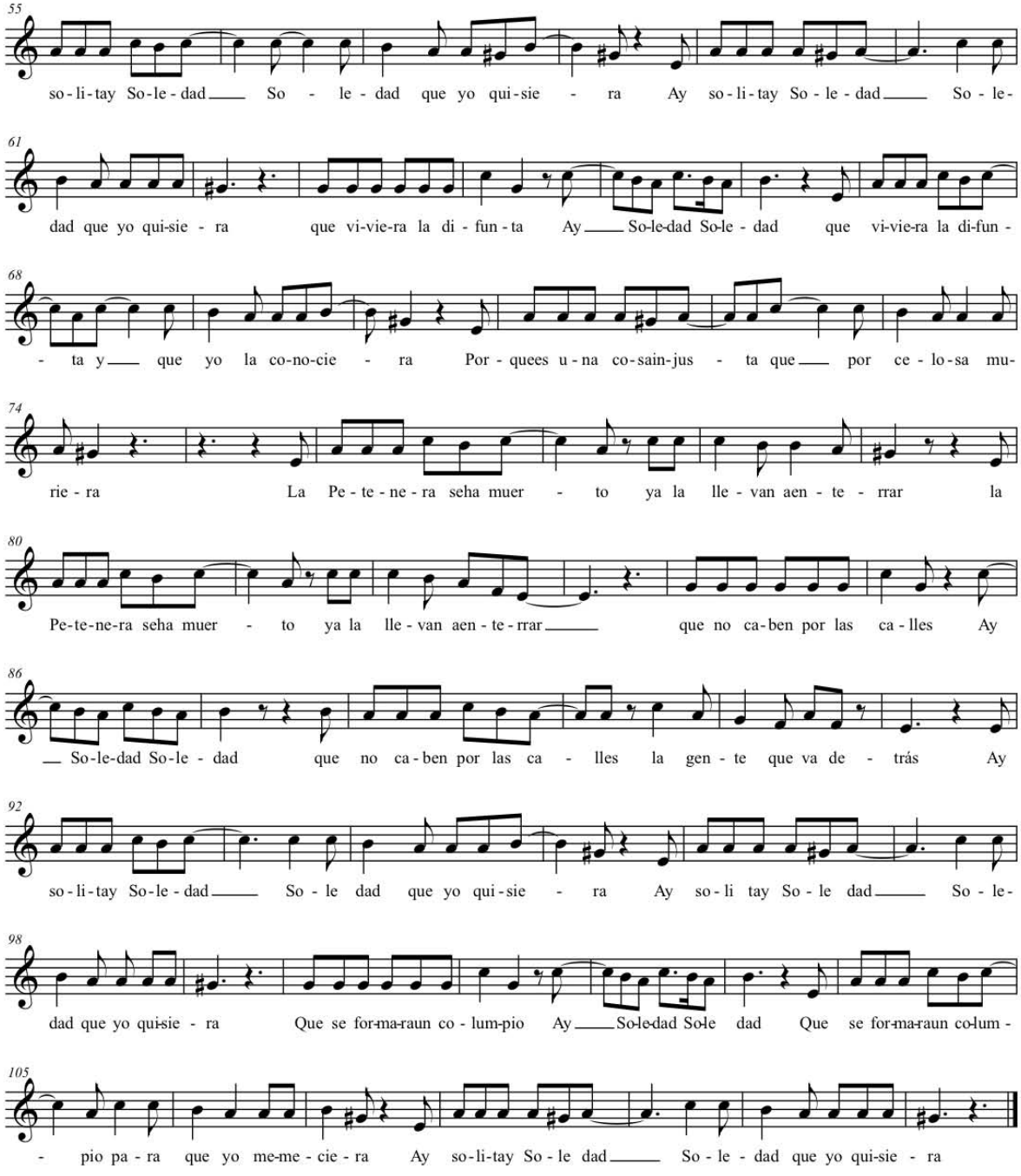
Transcripción

Petenera

Zacamandú

Transcripción: Lénica Reyes Zúñiga




55
so - li - tay So - le - dad So - le - dad que yo qui - sie - ra Ay so - li - tay So - le - dad So - le -
61
dad que yo qui - sie - ra que vi - vie - ra la di - fun - ta Ay So - le - dad So - le - dad que vi - vie - ra la di - fun -
68
- ta y que yo la co - no - cie - ra Por - quees u - na co - sain - jus - ta que por ce - lo - sa mu -
74
rie - ra La Pe - te - ne - ra seha muer - to ya la lle - van aen - te - rrar la
80
Pe - te - ne - ra seha muer - to ya la lle - van aen - te - rrar que no ca - ben por las ca - lles Ay
86
So - le - dad So - le - dad que no ca - ben por las ca - lles la gen - te que va de - trás Ay
92
so - li - tay So - le - dad So - le dad que yo qui - sie - ra Ay so - li tay So - le dad So - le -
98
dad que yo qui - sie - ra Que se for - ma - raun co - lum - pio Ay So - le - dad So - le dad Que se for - ma - raun co - lum -
105
- pio pa - ra que yo me - me - cie - ra Ay so - li - tay So - le dad So - le - dad que yo qui - sie - ra

Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-3	SVE0301	3-5	SVE0309				
5-7	SVE0301	7-9	SVE0309	10-11	SVE0311	11-13	SVE0313
13-15	SVE0301	15-17	SVE0309				
17-19	SVE0302	19-21	SVE0307				
21-23	SVE0303	23-25	SVE0305	26-27	SVE0311	27-29	SVE0313
29-31	SVE0301	31-33	SVE0307				
33-35	SVE0303	35-37	SVE0305				
38-40	SVE0301	40-42	SVE0305				
42-44	SVE0301	44-46	SVE0305	47-48	SVE0311	48-50	SVE0312
50-52	SVE0304	52-54	SVE0308				
54-56	SVE0302	56-58	SVE0306				
58-60	SVE0303	60-62	SVE0305	63-64	SVE0311	64-66	SVE0313
66-68	SVE0301	68-70	SVE0307				
70-72	SVE0303	72-74	SVE0305				
75-77	SVE0301	77-79	SVE0305				
79-81	SVE0301	81-83	SVE0309	83-85	SVE0311	85-87	SVE0313
87-89	SVE0304	89-91	SVE0310				
91-93	SVE0302	93-95	SVE0307				
95-97	SVE0303	97-99	SVE0305	99-101	SVE0311	101-103	SVE0313
103-105	SVE0301	105-107	SVE0307				
107-109	SVE0303	109-111	SVE0305				

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SVE0303 (a)	EAgA	SVE0305 (a)	CBAg	SVE0311 (a)	GCG	SVE0312 (a)	CBAB
SVE0302 (b)	EACBC	SVE0307 (a)	CBABg			SVE0313 (a)	CBACBAB
SVE0304 (b)	BACBA	SVE0308 (a)	CBAgE				
SVE0301 (b)	EACBCA	SVE0306 (a)	CBAgBg				
		SVE0309 (b)	CBAFE				
		SVE0310 (b)	CAGFAFE				

Esta petenera consta de 54 segmentos que fueron organizados en cuatro grupos. Al realizarse la reducción de segmentos, quedaron 13 segmentos diferentes.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos de esta pieza es la siguiente:

VE03					
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEa
B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE
A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa
B'	aGFE	B'	aGFE	B'	aGFE
C	GC	C	GC	C	GC
P	CE	P	CE	P	CE
C'	aEa	C'	aEa	C'	aEa
D	aGFE	D	aGFE	D	aGFE
Z1	aEa	Z1	aEa	Z1	aEa
Z2	aGFE	Z2	aGFE	Z2	aGFE
Z1'	aEa	Z1'	aEa	Z1'	aEa
Z2'	aGFE	Z2'	aGFE	Z2'	aGFE
Z3	GC	Z3	GC	Z3	GC
ZP	CE	ZP	CE	ZP	CE
Z3'	aEa	Z3'	aEa	Z3'	aEa
Z4	aGFE	Z4	aGFE	Z4	aGFE
Z1''	aEa	Z1''	aEa	Z1''	aEa
Z2''	aGFE	Z2''	aGFE	Z2''	aGFE

En esta tabla podemos observar que la secuencia armónica es exactamente la misma en las tres estrofas. De la misma forma, la secuencia de versos sigue la misma lógica: son estrofas de cuatro versos y un verso *P*, y un estribillo de cuatro versos.

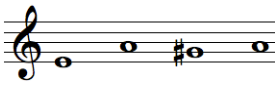
Paradigmas

Los paradigmas de esta pieza son seis, contando los subparadigmas resultantes.

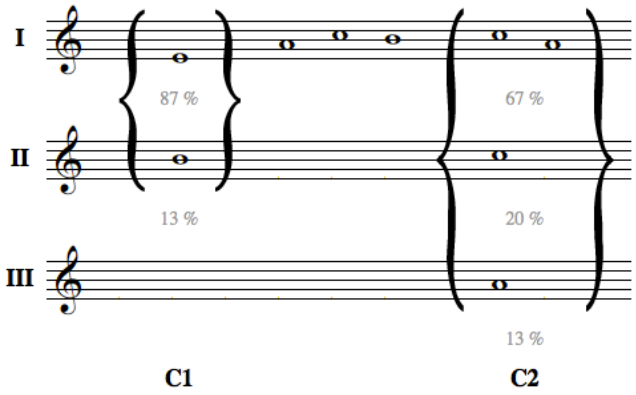
PVE0301

Este paradigma fue dividido en dos subparadigmas. Representa a los 21 segmentos de los versos *A, C', Z1* y *Z3*.

PVE0301a. Este subparadigma no presenta clases de equivalencia y representa a seis versos *Z3*, es el mismo segmento repetido de forma idéntica por seis ocasiones.



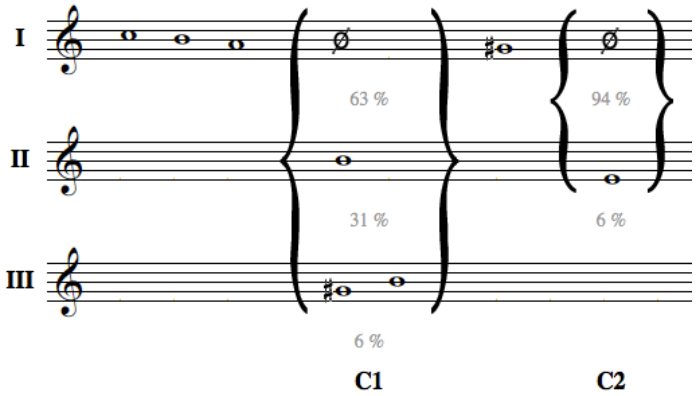
PVE0301b. Contiene dos clases de equivalencia y tres notas fijas: *la-do-si*. Es el más representativo de esta sección y a pesar de su variabilidad, contiene un *ICS* de 47%.



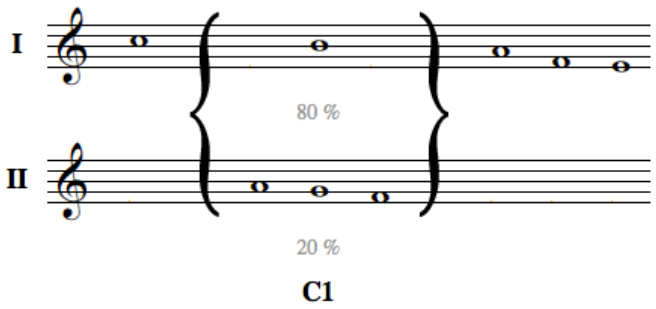
PVE0302

Este paradigma corresponde a los 21 segmentos de los versos *B, D, Z2, Z4*, y fue divido en dos paradigmas.

PVE0302a. Contiene dos clases de equivalencia y tres notas fijas: *do-si-la, sol#*. Es el más representativo de esta sección y contiene a 16 segmentos. El *ICS* es de 83%, lo cual, tomando en cuenta el número de segmentos, revela una gran compatibilidad en sus elementos.
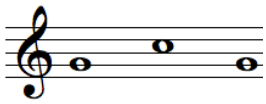


PVE0302b. Este subparadigma contiene una clase de equivalencia y cuatro notas fijas: *do, la-fa-mi*. Representa a cinco segmentos. El *ICS* es de 73%.

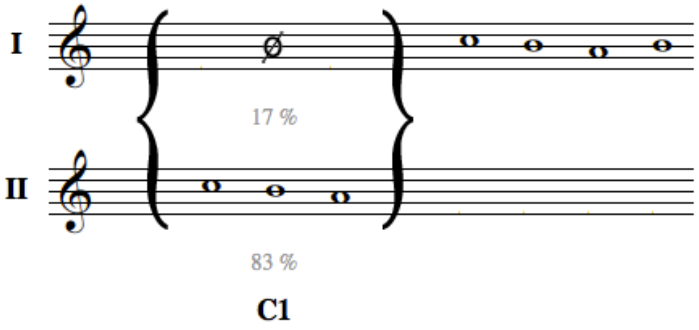


PVE0303

Este paradigma no contiene clases de equivalencia. Representa a los versos *C y Z3*. El *ICS* es de 100%, es decir, que siempre se interpreta de la misma forma.



PVE0304a. El siguiente paradigma representa los versos *P y ZP*. Contiene una clase de equivalencia y cuatro notas fijas: *do-si-la, si*. El *ICS* es de 92%.



El *ICG* de esta petenera es de 76.85%.

6.4.4. VE04. La Petenera (Julián Cruz, [s.f.])

Esta petenera fue interpretada por el músico Julián Cruz en el XV Encuentro de Jaraneros.
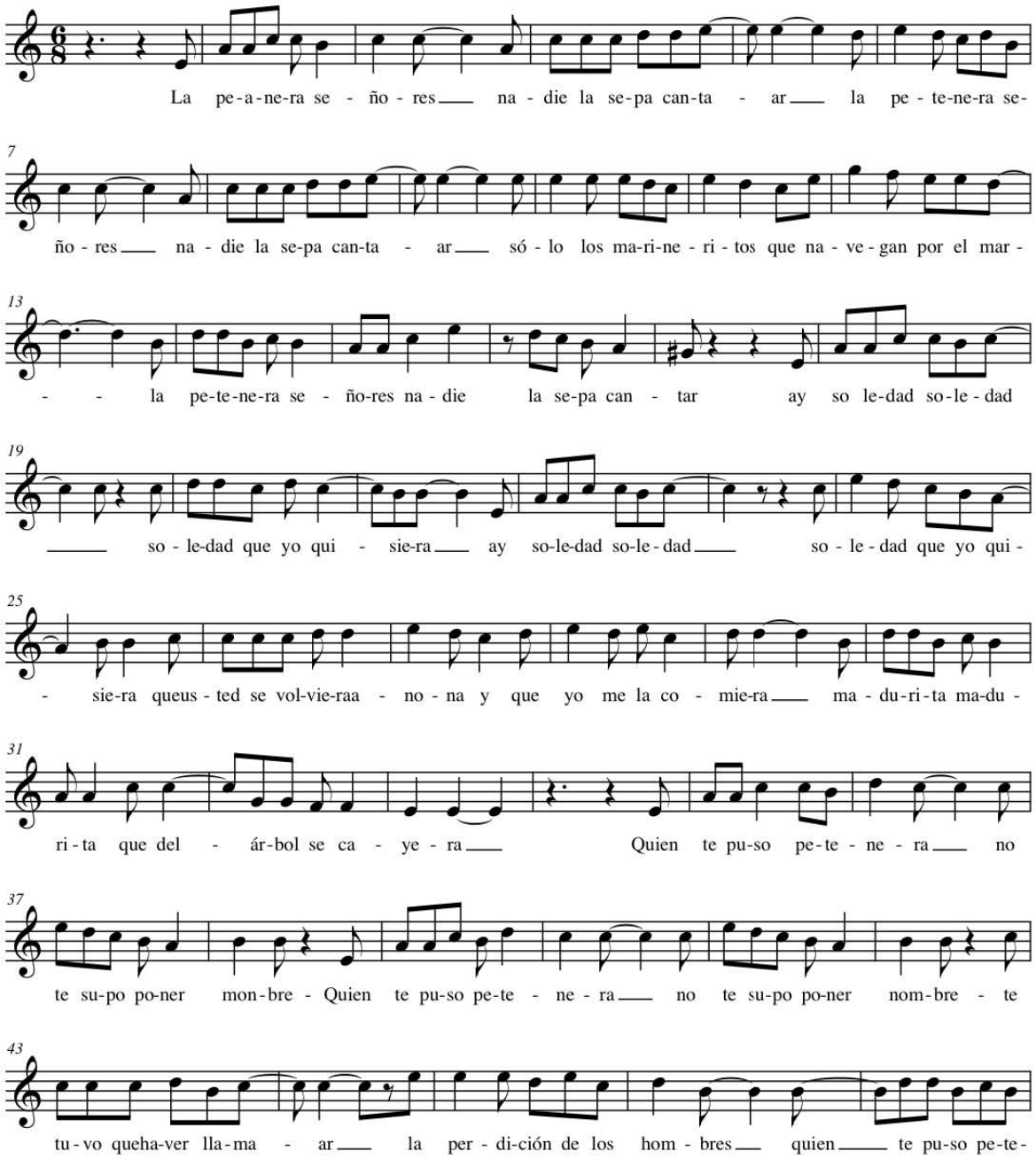
Transcripción
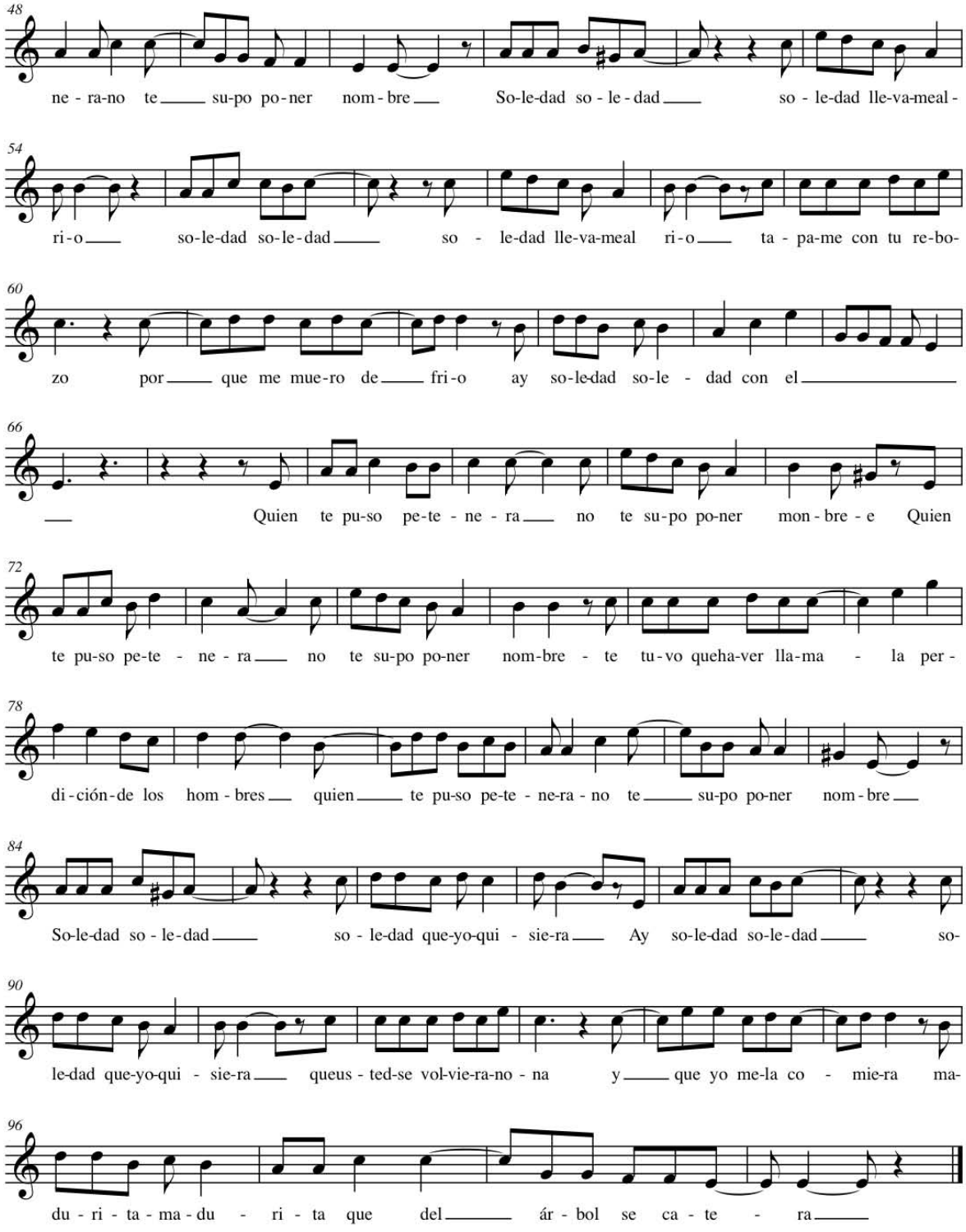
Petenera

Julián Cruz

Cantada en el XIV Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan

Transcripción: Lénica Reyes Zúñiga




48
ne - ra-no te su-po po-ner nom - bre So-le-dad so - le - dad so - le-dad lle-va-meal -
54
ri - o so-le-dad so-le-dad so - le-dad lle-va-meal ri - o ta - pa-me con tu re-bo-
60
zo por que me mue-ro de fri-o ay so-le-dad so-le - dad con el
66
Quien te pu-so pe-te - ne - ra no te su-po po-ner mon - bre - e Quien
72
te pu-so pe-te - ne - ra no te su-po po-ner nom-bre - te tu - vo queha-ver lla-ma - la per -
78
di - ción-de los hom - bres quien te pu-so pe-te - ne-ra - no te su-po po-ner nom - bre
84
So-le-dad so - le - dad so - le-dad que-yo-qui - sie-ra Ay so-le-dad so-le-dad so-
90
le-dad que-yo-qui - sie-ra queus - ted-se vol-vie-ra-no - na y que yo me-la co - mie-ra ma-
96
du - ri - ta - ma - du - ri - ta que del ár - bol se ca - te - ra

Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-3	SVE0402	3-5	SVE0406				
5-7	SVE0407	7-9	SVE0406	9-11	SVE0408	11-13	SVE0423
13-15	SVE0427	15-17	SVE0430				
17-19	SVE0402	19-21	SVE0409				
21-23	SVE0402	23-25	SVE0410	25-27	SVE0411	27-29	SVE0412
29-31	SVE0428	31-33	SVE0424				
34-36	SVE0403	36-38	SVE0410				
38-40	SVE0403	40-42	SVE0410	42-44	SVE0413	44-46	SVE0414
46-48	SVE0428	48-50	SVE0424				
51-52	SVE0415	52-54	SVE0410				
55-56	SVE0405	56-58	SVE0410	58-60	SVE0416	60-62	SVE0417
62-64	SVE0428	64-66	SVE0425				
67-69	SVE0402	69-71	SVE0418				
71-73	SVE0404	73-75	SVE0410	75-77	SVE0419	77-79	SVE0426
79-81	SVE0428	81-83	SVE0431				
84-85	SVE0429	85-87	SVE0420				
87-89	SVE0402	89-91	SVE0421	91-93	SVE0416	93-95	SVE0422
95-97	SVE0428	97-99	SVE0424				

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SVE0405 (a)	ACBC	SVE0430 (a)	DCBAg	SVE0419 (a)	CDC	SVE0417 (a)	CDCDC
SVE0402 (a)	EACBC	SVE0421 (a)	CDCBAB	SVE0413 (a)	CDBC	SVE0414 (a)	EDECDB
SVE0403 (a)	EACBDC	SVE0410 (a)	CEDCBAB	SVE0416 (a)	CDCEC	SVE0422 (a)	CECDCD
SVE0407 (a)	DEDCDBC	SVE0418 (a)	CEDCBABg	SVE0411 (b)	CDED	SVE0412 (a)	CDEDECD
SVE0428 (b)	BDBCBA	SVE0424 (b)	CGFE	SVE0408 (b)	EDCED	SVE0423 (b)	CEGFED
SVE0404 (b)	EACBDCA	SVE0425 (b)	CEGFE			SVE0426 (b)	EGFEDCD
SVE0427 (b)	BDBCBACE	SVE0431 (b)	CEBAgE				
SVE0415 (c)	ABgA	SVE0409 (c)	DCDCB				
SVE0429 (c)	ACgA	SVE0420 (c)	CDCDCDB				
		SVE0406 (d)	ACDE				

Esta petenera contiene 48 segmentos que fueron distribuidos en cuatro grupos para su análisis. En el proceso de reducción quedaron 30 segmentos diferentes, dato que indica una gran variabilidad en la interpretación de este intérprete.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

VE04					
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEa
B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE
A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa
B'	aGFE	B'	aGFE	B'	aGFE
C	C	C	C	C	C
D	CE	D	CE	D	CE
A''	aEa	A''	aEa	A''	aEa
B''	aGFE	B''	aGFE	B''	aGFE
Z1	aEa	Z1	aEa	Z1	aEa
Z2	aGFE	Z2	aGFE	Z2	aGFE
Z1'	aEa	Z1'	aEa	Z1'	aEa
Z2'	aGFE	Z2'	aGFE	Z2'	aGFE
Z3	C	Z3	C	Z3	C
Z4	CE	Z4	CE	Z4	CE
Z5	aEa	Z1''	aEa	Z5	aEa
Z6	aGFE	Z2''	aGFE	Z6	aGFE

La secuencia armónica es la misma en las tres estrofas, sólo que se adapta al número de repeticiones de los versos. Todas las estrofas constan de cuatro versos y un estribillo. No tienen verso *P.* La primera y tercer estrofa tienen el estribillo de seis versos y la segunda es de cuatro versos con repeticiones.

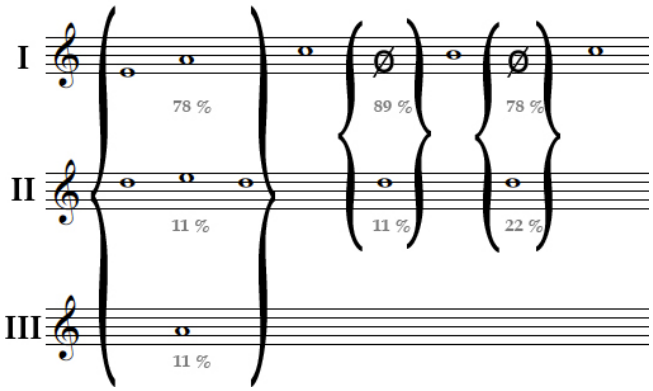
Paradigmas

La variabilidad de esta pieza es mostrada en los 11 paradigmas, incluyendo los subparadigmas que se obtuvieron con el análisis.

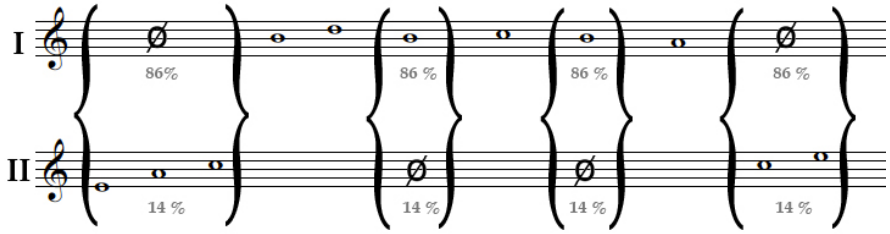
PVE0401

Este paradigma fue dividido en tres subparadigmas y representa a los 18 segmentos de los versos *A, Z1 y Z5*.

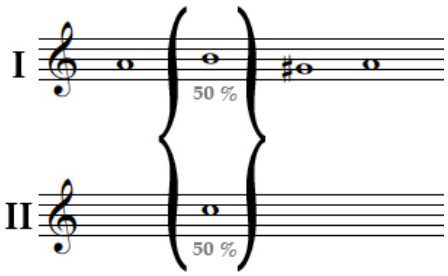
PVE0401a. Contiene tres clases de equivalencia y tiene tres notas fijas: *do, si, do*. El *ICS* es de 50%.



PVE0401b. Representando también a 8 segmentos, este subparadigma contiene cuatro clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *si-re, do, la*. EL *ICS* es de 44 %.



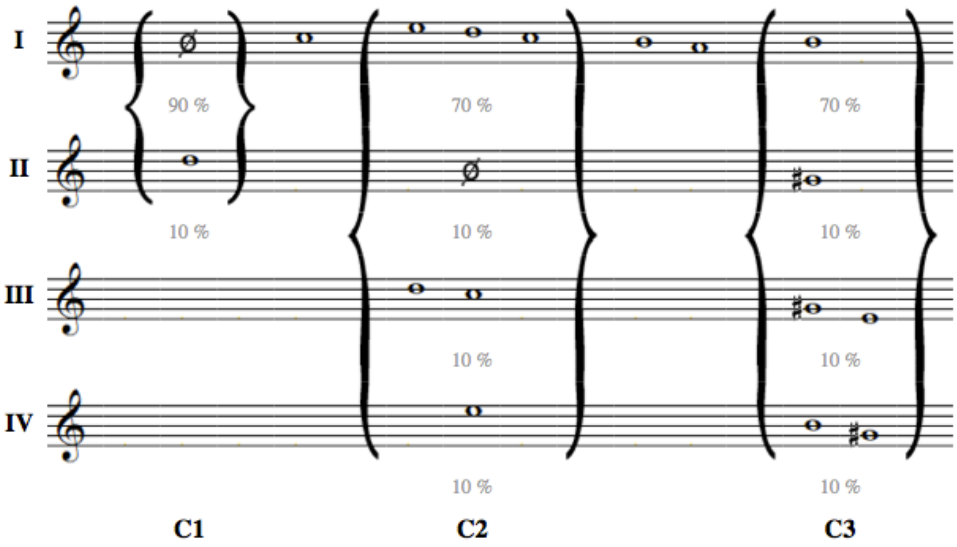
PVE0401c. Este paradigma representa a dos segmentos, por tanto, resulta el menos representativo de esta sección. Tiene una clase de equivalencia y tres notas fijas: *la, sol#, la*. EL *ICS* es de 67%.



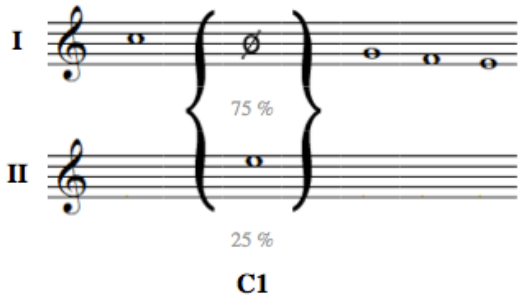
PVE0402

Este paradigma representa los 18 segmentos de los versos *B*, *Z2* y *Z6*. Por su variabilidad fue dividido en cuatro subparadigmas.

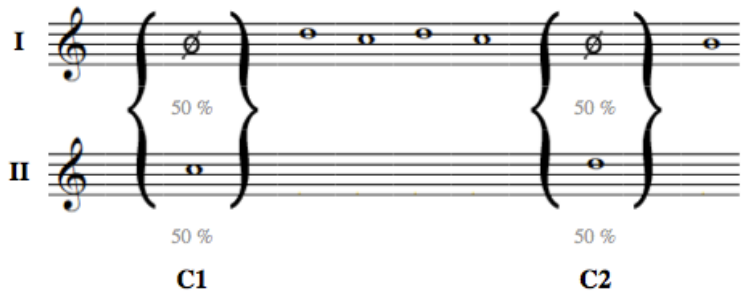
PVE0402a. Contiene tres clases de equivalencia y tres notas fijas: *do-si-la*. Es el más representativo de la sección pues contiene a diez segmentos. El *ICS* es de 40%.
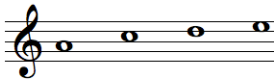


PVE0402b. Este subparadigma contiene una clase de equivalencia y cuatro notas fijas, un *do* al inicio y la secuencia *sol-fa-mi* al final. Representa a cuatro segmentos de esta sección, de los cuales dos de ellos son diferentes. El *ICS* es de 92%.



PVE0402c. Tiene dos clases de equivalencia y cinco notas fijas: *re-do-re-do, si,* este subparadigma representa sólo a dos segmentos. El *ICS* es de 87%.



PVE0402d. No tiene variabilidad pues representa a dos segmentos exactamente iguales.

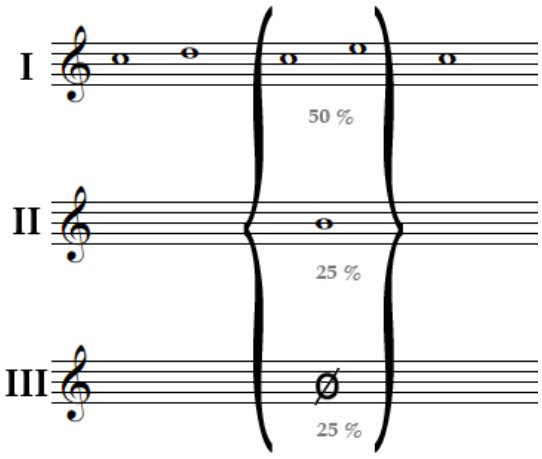


Puede decirse que el PVE0402b y el 2d son equivalentes, y el 2a y el 2c, pero se mantienen separados para mostrar con mayor claridad su comportamiento.

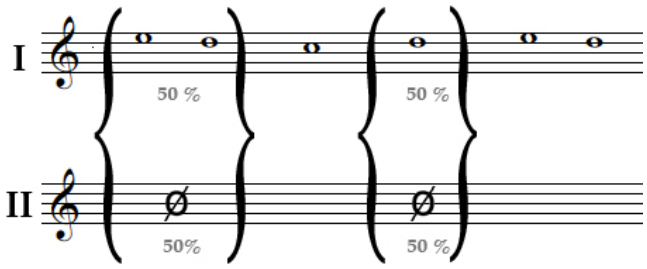
PVE0403

Este paradigma representa a los seis segmentos de los versos *C* y *Z3*. Esta divido en dos subparadigmas.

PVE0403a. Este subparadigma es el más representativo de la sección pues representa a cuatro segmentos. Contiene una clase de equivalencia y tres notas fijas: *do-re, do*. El *ICS* es de 89%.



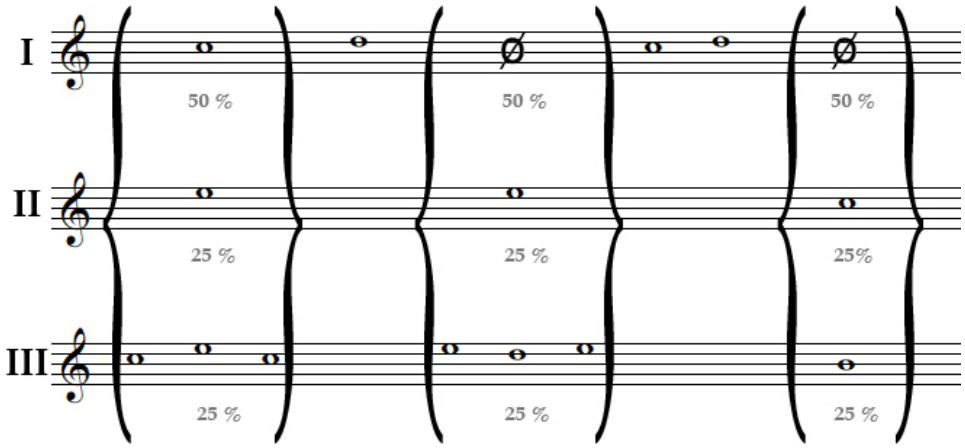
PVE0403b. Este subparadigma resume dos segmentos que muestran una gran variabilidad entre sí. Contienen dos clases de equivalencia y tres notas fijas: *re, mi-re*. El *ICS* es de 58%.



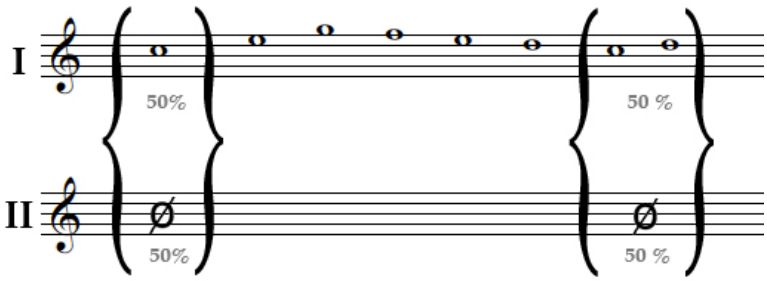
PVE0404

Este paradigma fue dividido en dos subparadigmas que representan la variabilidad de los seis segmentos de los versos *D* y *Z4*.

PVE0404a. El siguiente subparadigma tiene tres clases de equivalencia, con tres elementos posibles de sustitución cada una, tiene tres notas fijas: *re, do-re*. Es el más representativo de esta sección representando a cuatro segmentos. A pesar de la cantidad de variaciones posibles, el *ICS* es de 40%.



PVE0404b. Este subparadigma tiene dos clases de equivalencia y cinco notas seguidas fijas: *mi-sol-fa-mi-re*. Representa la combinación de dos segmentos. El *ICS* es de 72%.



El *ICG* de esta petenera es de 58.56%.

6.4.5. VE05. La Petenera (Los Parientes. Encuentro de Jaraneros, Vol. 4 ,1998)
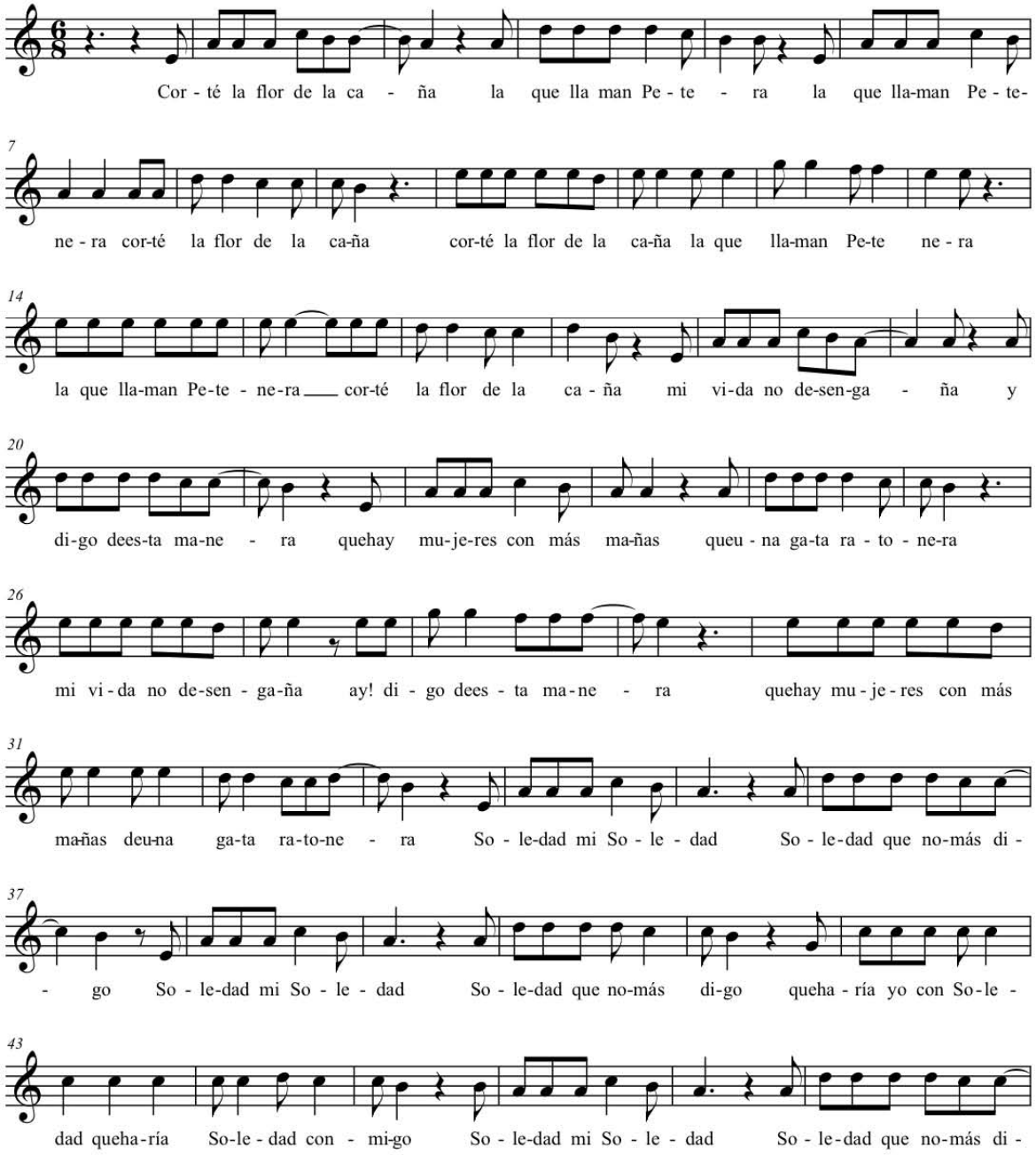
Esta petenera proviene de la edición del Encuentro de Jaraneros realizada en 1998.
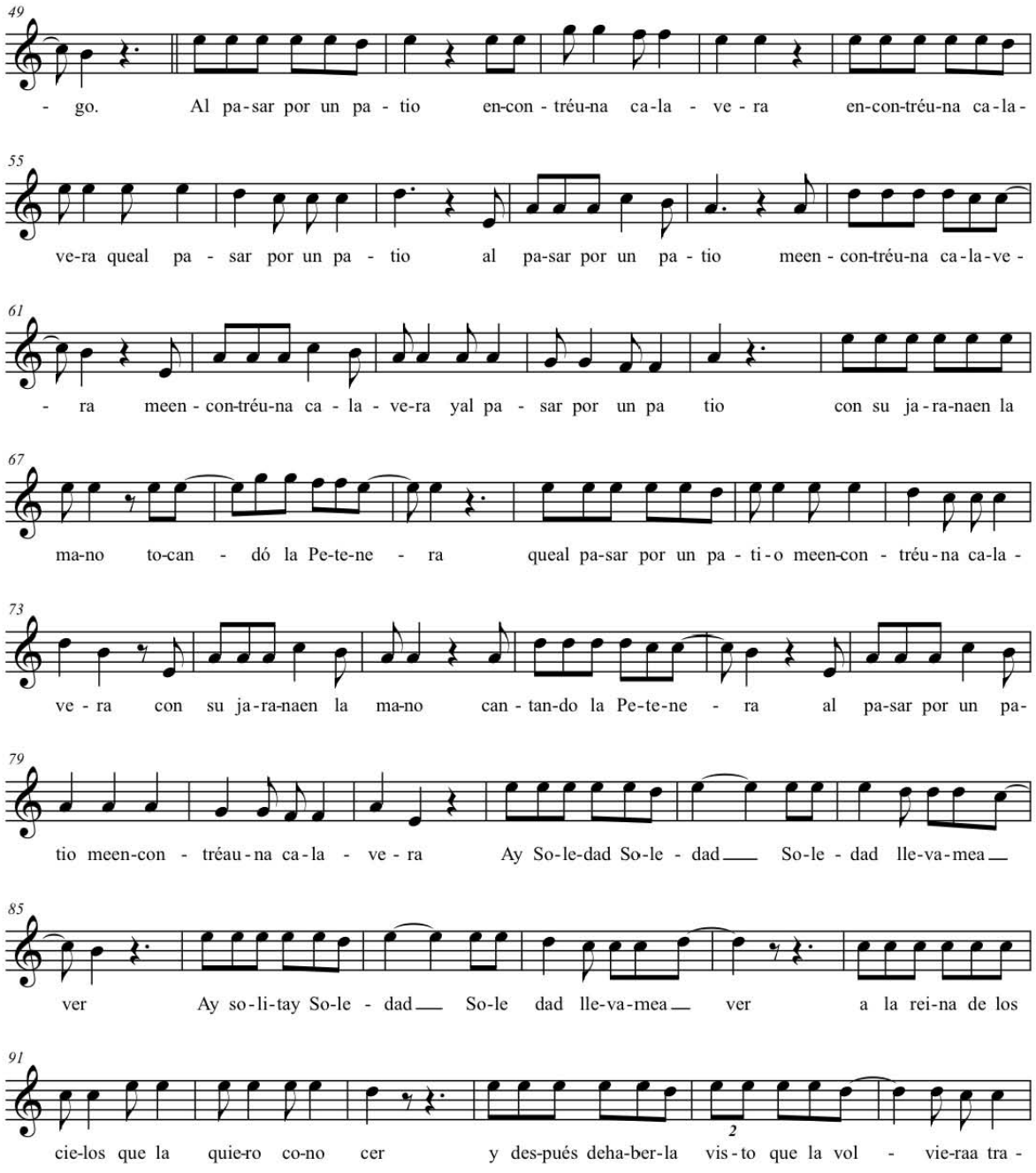
Transcripción
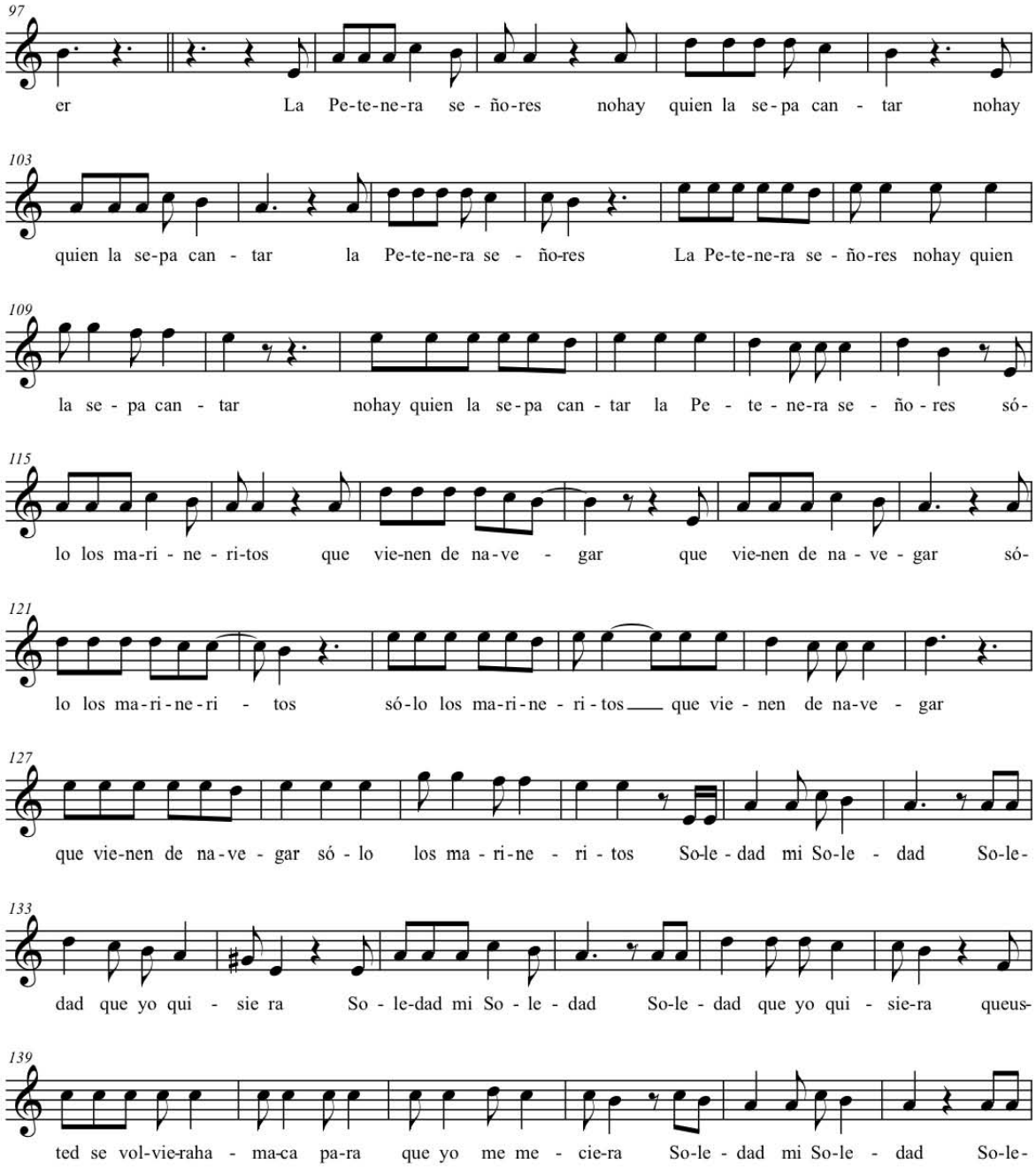
La Petenera
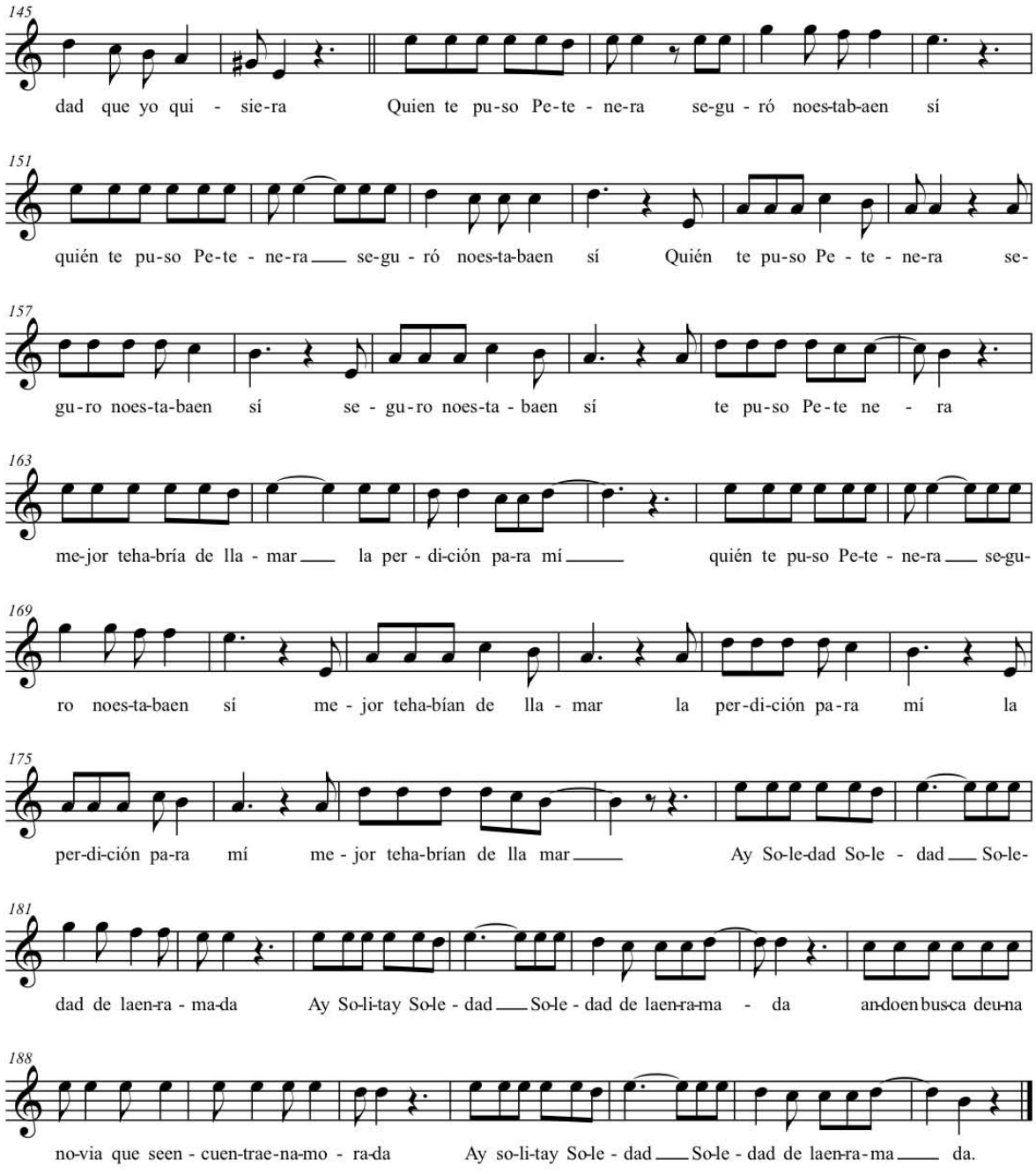
Los Parientes de Playa Vicente

Transcripción: Lénica Reyes Zúñiga




49
- go. Al pa-sar por un pa - tio en-con - tréu-na ca-la - ve - ra en-con-tréu-na ca-la-
55
ve-ra queal pa - sar por un pa - tio al pa-sar por un pa - tio meen - con-tréu-na ca-la-ve -
61
- ra meen - con-tréu-na ca - la - ve-ra yal pa - sar por un pa tio con su ja - ra-naen la
67
ma-no to-can - dó la Pe-te-ne - ra queal pa-sar por un pa - ti - o meen-con - tréu - na ca-la -
73
ve - ra con su ja-ra-naen la ma-no can - tan-do la Pe-te-ne - ra al pa-sar por un pa-
79
tio meen-con - tréau - na ca-la - ve - ra Ay So-le-dad So-le - dad So-le - dad lle-va-mea
85
ver Ay so - li-tay So-le - dad So-le dad lle-va-mea ver a la rei-na de los
91
cie-los que la quie-ro co-no cer y des-pués deha-ber-la vis - to que la vol - vie-raa tra -


97
er La Pe-te-ne-ra se - ño-res nohay quien la se-pa can - tar nohay
103
quien la se-pa can - tar la Pe-te-ne-ra se - ño-res La Pe-te-ne-ra se - ño-res nohay quien
109
la se - pa can - tar nohay quien la se-pa can - tar la Pe - te - ne-ra se - ño - res só-
115
lo los ma-ri - ne - ri-tos que vie-nen de na-ve - gar que vie-nen de na - ve - gar só-
121
lo los ma-ri-ne-ri - tos só-lo los ma-ri-ne - ri-tos que vie - nen de na-ve - gar
127
que vie-nen de na-ve - gar só - lo los ma - ri-ne - ri - tos So-le - dad mi So-le - dad So-le-
133
dad que yo qui - sie ra So - le-dad mi So - le - dad So-le - dad que yo qui - sie-ra queus-
139
ted se vol-vie-raha - ma-ca pa-ra que yo me me - cie-ra So-le - dad mi So-le - dad So-le-


145
dad que yo qui - sie-ra Quien te pu-so Pe-te - ne-ra se-gu - ró noes-tab-aen sí
151
quién te pu-so Pe-te - ne-ra se-gu - ró noes-ta-baen sí Quién te pu-so Pe - te - ne-ra se-
157
gu-ro noes-ta-baen sí se - gu-ro noes-ta - baen sí te pu-so Pe-te ne - ra
163
me-jor teha-bría de lla - mar la per - di-ción pa-ra mí quién te pu-so Pe-te - ne-ra se-gu-
169
ro noes-ta-baen sí me - jor teha-bían de lla - mar la per-di-ción pa-ra mí la
175
per-di-ción pa-ra mí me - jor teha-brían de lla mar Ay So-le-dad So-le - dad So-le-
181
dad de laen-ra - ma-da Ay So-li-tay So-le - dad So-le - dad de laen-ra-ma - da an-doen bus-ca deu-na
188
no-via que seen - cuen-trae-na-mo - ra-da Ay so-li-tay So-le - dad So-le - dad de laen-ra-ma da.

Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-3	SVE0501	3-5	SVE0502				
5-7	SVE0501	7-9	SVE0502				
10-11	SVE0503	11-13	SVE0504				
14-15	SVE0505	15-17	SVE0506				
17-19	SVE0501	19-21	SVE0502				
21-23	SVE0501	23-25	SVE0502				
25-27	SVE0503	27-29	SVE0504				
30-31	SVE0503	31-33	SVE0506				
33-35	SVE0501	35-37	SVE0502				
37-39	SVE0501	39-41	SVE0502	41-43	SVE0507	43-45	SVE0508
45-47	SVE0509	47-49	SVE0502				
50-51	SVE0503	51-53	SVE0504				
53-55	SVE0503	55-57	SVE0510				
57-59	SVE0501	59-61	SVE0502				
61-63	SVE0501	64-65	SVE0511				
66-67	SVE0503	67-69	SVE0512				
70-71	SVE0503	71-73	SVE0506				
73-75	SVE0501	75-77	SVE0502				
77-79	SVE0501	79-81	SVE0513				
82-83	SVE0503	83-85	SVE0514				
86-87	SVE0503	87-89	SVE0510	90-91	SVE0515	91-93	SVE0516
94-95	SVE0503	95-97	SVE0514				
98-100	SVE0501	100-102	SVE0502				
102-104	SVE0501	104-106	SVE0502				
106-108	SVE0503	108-110	SVE0504				
111-112	SVE0503	112-114	SVE0506				
114-116	SVE0501	116-118	SVE0502				
118-120	SVE0501	120-122	SVE0502				
123-124	SVE0503	125-126	SVE0510				
127-128	SVE0503	128-130	SVE0504				
130-132	SVE0501	132-134	SVE0518				
134-136	SVE0519	136-138	SVE0502	138-140	SVE0520	140-142	SVE0508
142-144	SVE0521	144-146	SVE0518				
147-148	SVE0503	148-150	SVE0504				
150-152	SVE0505	152-154	SVE0510				
154-156	SVE0501	156-158	SVE0502				
158-160	SVE0501	160-162	SVE0502				
162-164	SVE0503	164-166	SVE0510				
167-168	SVE0505	168-170	SVE0504				
170-172	SVE0501	172-174	SVE0502				
174-176	SVE0501	176-178	SVE0502				
178-180	SVE0503	180-182	SVE0504				
183-184	SVE0503	184-186	SVE0510	187-188	SVE0522	188-190	SVE0516
191-192	SVE0503	192-194	SVE0506				

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SVE0501 (a)	EACBA	SVE0502 (a)	ADCB	SVE0515 (a)	C	SVE0508 (a)	CDCB
SVE0509 (a)	BACBA	SVE0518 (a)	ADCBAgE	SVE0507 (a)	GC	SVE0516 (b)	ËD
SVE0521 (a)	CBACBA	SVE0504 (b)	ËGFË	SVE0520 (a)	FC		
SVE0505 (b)	Ë	SVE0510 (c)	ËDCD	SVE0522 (a)	CË		
SVE0503 (b)	ËDË	SVE0514 (c)	ËDCB				
		SVE0512 (c)	DCDB				
		SVE0506 (c)	ËDCDB				
		SVE0511 (d)	AGFA				
		SVE0513 (d)	AGFAE				

Contiene 96 segmentos, organizados en cuatro grupos. La reducción de segmentos dio como resultado 22 segmentos diferentes.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

VE05							
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3		Estrofa 4	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEa	A	aEa
B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE
B'	aEa	B'	aEa	B'	aEa	A'	aEa
A'	aGFE	A'	aGFE	A'	aGFE	B'	aGFE
A''	aEa	A''	aEa	A''	aEa	A''	aEa
B''	aGFE	B''	aGFE	B''	aGFE	B''	aGFE
B''	aEa	B''	aEa	B''	aEa	B''	aEa
A'''	aGFE	A'''	aGFE	A'''	aGFE	A'''	aGFE
C	aEa	C	aEa	C	aEa	C	aEa
D	aGFE	D	aGFE	D	aGFE	D	aGFE
E	aEa	A''''	aEa	D'	aEa	A''''	aEa
F	aGFE	B'''	aGFE	C'	aGFE	B'''	aGFE
C'	aEa	C'	aEa	C''	aEa	C''	aEa
D'	aGFE	D'	aGFE	D''	aGFE	D''	aGFE
E'	aEa	A'''''	aEa	D'''	aEa	D'''	aEa
F'	aGFE	B''''	aGFE	C'''	aGFE	C'''	aGFE
Z1	aEa	Z1	aEa	Z1	aEa	Z1	aEa
Z2	aGFE	Z2	aGFE	Z2	aGFE	Z2	aGFE
Z1'	aEa	Z1'	aEa	Z1'	aEa	Z1'	aEa
Z2'	aGFE	Z2'	aGFE	Z2'	aGFE	Z2'	aGFE
Z3	C	Z3	C	Z3	C	Z3	C
Z4	CE	Z4	CE	Z4	CE	Z4	CE
Z1''	aEa	Z1''	aEa	Z1''	aEa	Z1''	aEa
Z2''	aGFE	Z2''	aGFE	Z2''	aGFE	Z1''	aGFE

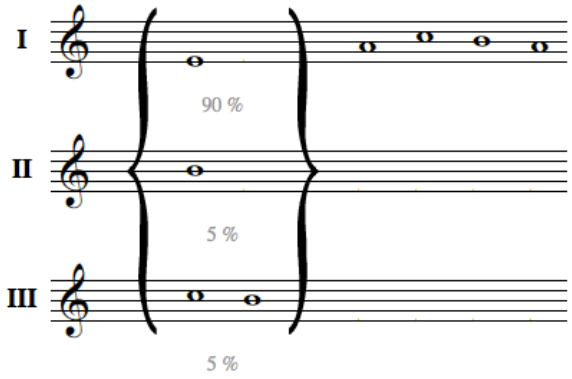
La secuencia armónica es siempre la misma en toda la pieza. La primera estrofa es de seis versos y cuenta con un estribillo de cuatro versos. Las estrofas 2, 3 y 4 son de cuatro versos y tienen también un estribillo de cuatro versos. No tienen versos *P*. Es interesante observar cómo a partir del juego de repeticiones de versos se logran estrofas de un total de 16 versos y de estribillos de ocho.

Paradigmas

PVE0501

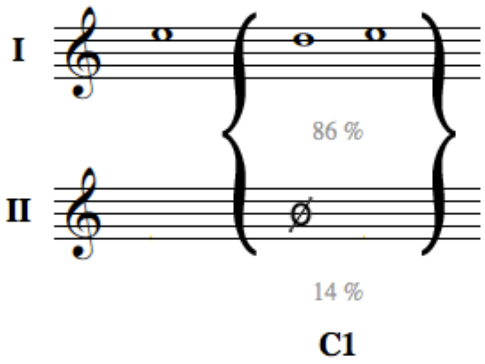
Este paradigma contiene a los 44 segmentos de los versos *A, B, C, D* y *Z1*. Fue dividido en dos subparadigmas.

PVE0501a. Tiene una clase de equivalencia con tres elementos variantes al inicio, y finaliza con cuatro notas fijas: *la-do-si-la*. Representa a 22 segmentos, tres de los cuales son diferentes. El *ICS* es de 73%.



C1
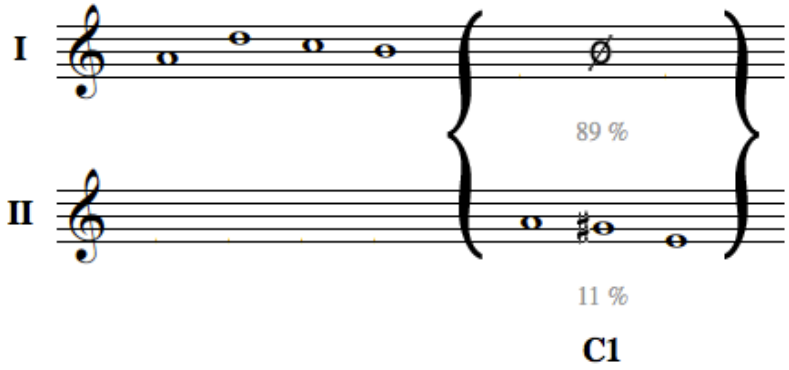
PVE0501b. Este subparadigma contiene una clase de equivalencia con dos elementos variantes y una nota fija, el *mi* de inicio. Es de los más representativos de la sección. El *ICS* es de 67%.



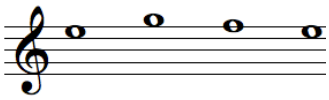
PVE0502

Este paradigma fue dividido en cuatro subparadigmas para mostrar la variabilidad y comportamiento de sus elementos. Representa 44 segmentos de los versos *A*, *B*, *C*, *D*, *F*, *Z1* y *Z2*.

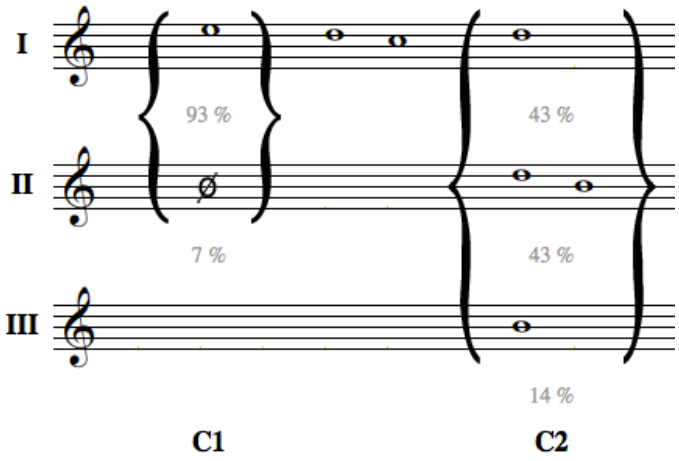
PVE0502a. El primer subparadigma tiene una clase de equivalencia al final del modelo y una serie de cuatro notas fijas al inicio: *la-re-do-si*. Representa a 18 segmentos. El *ICS* es de 92%.
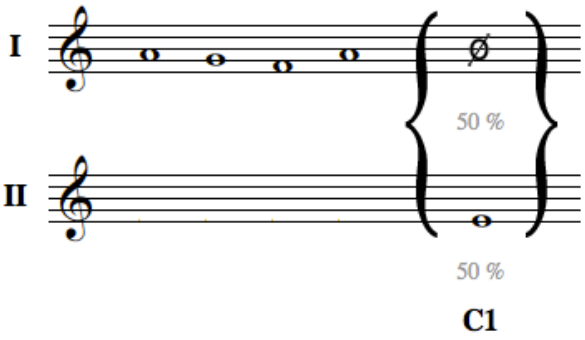


PVE0502b. No tiene ninguna variación en sus elementos. Representa a un segmento repetido 8 veces.



PVE0502c. Representa a catorce segmentos. Tiene dos clases de equivalencia y dos notas fijas: *re-do*. El *ICS* es de 33%.

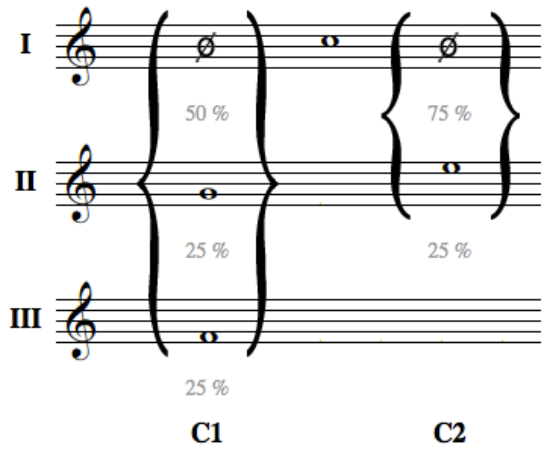


PVE0502d. Con cuatro notas fijas al inicio: *la-sol-fa-la*, y una clase de equivalencia de dos elementos, este subparadigma representa a dos segmentos. El *ICS* es de 92%.



PVE0503

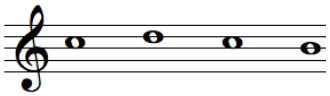
Tiene dos clases de equivalencia y una nota fija: *do*. Representa los cuatro segmentos de los versos *Z3* y evidencia que existe mucha variación en los segmentos que lo componen.
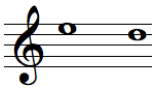


PVE0504

Este paradigma fue subdividido en dos subparadigmas, representa los cuatro segmentos de los versos *Z4*.

PVE0504a. El primer subparadigma no contiene variación, representa a un segmento que se repite dos veces.



PVE0504b. Este paradigma tampoco tiene variación, representa un segmento que se repite en dos ocasiones.



El *ICG* de esta petenera es de 72.12%

6.4.6. VE06. La Petenera (José Ángel Gutiérrez, 2004)

Esta petenera es muy importante para esta tesis pues se comporta como un "eslabón" entre las peteneras más antiguas y las actuales. Interpretada por José Ángel Gutiérrez y Teresita de Jesús Islas, esta petenera contiene versos que no se habían encontrado desde la petenera de Sartorius de 1827. La estrofa es la siguiente:
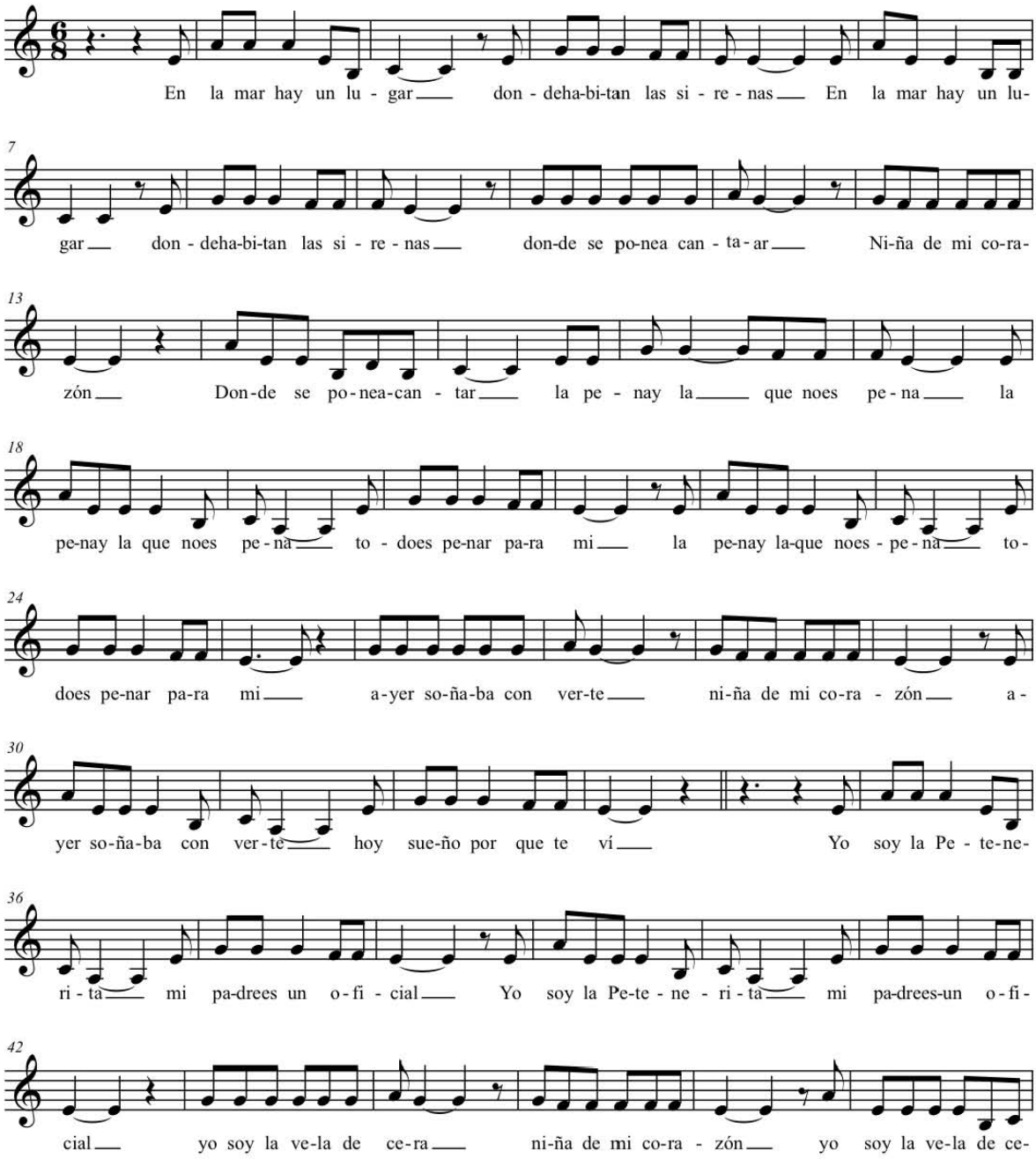
Yo soy la petenerita,
querida de un oficial
yo soy la vela de cera
que te ha sabido alumbrar
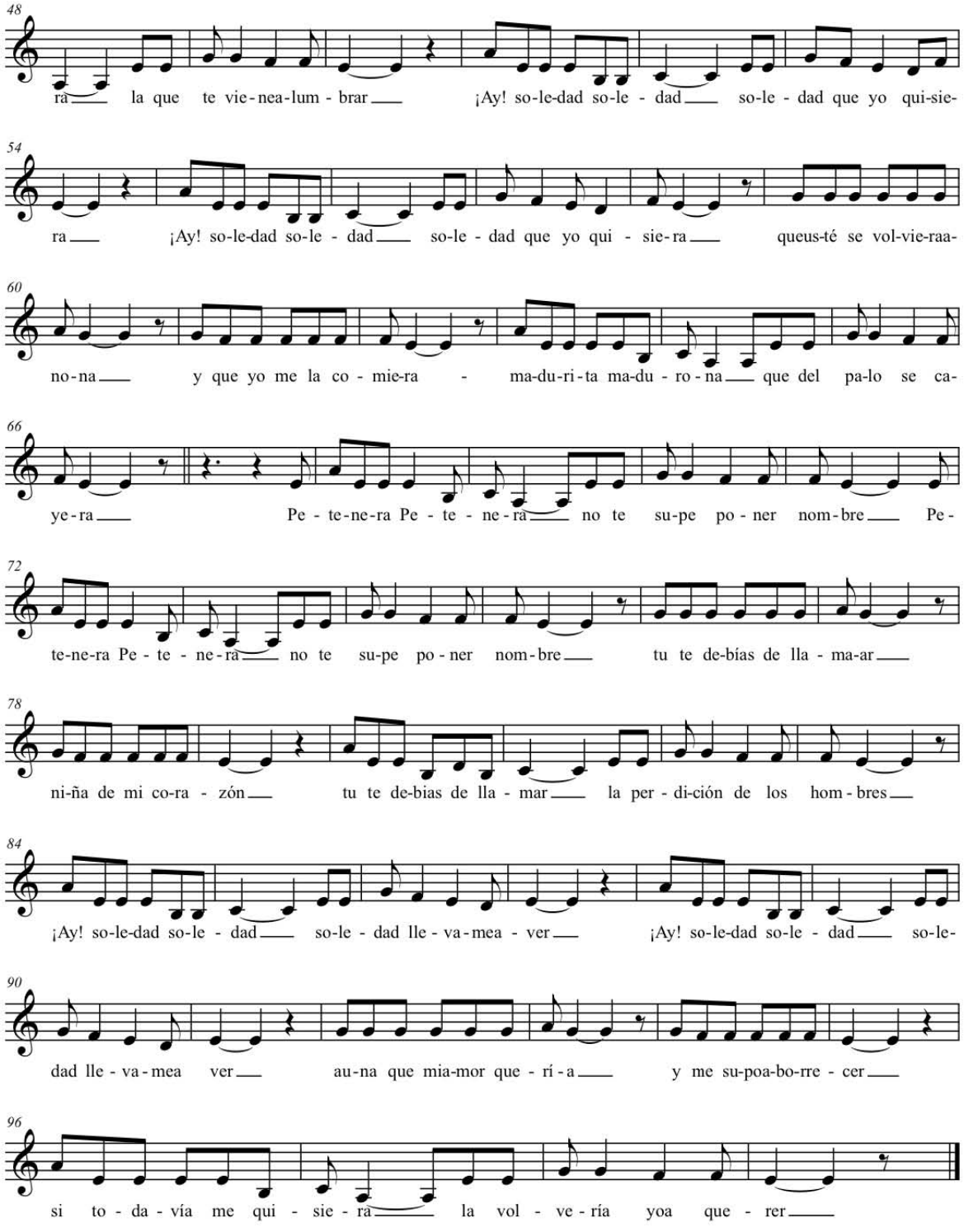
Por otro lado, el aspecto musical develará la similitud con peteneras jarochas de principios de siglo y que, con testimonio directo de José Ángel, la aprendió desde hace 33 años de un viejo en Veracruz. La estabilidad de sus elementos sugieren justo que fueron estudiadas y memorizadas para su interpretación.

Transcripción

La Petenera

José Ángel Gutiérrez y Teresita de Jesús Islas
Transcripción: Lénica Reyes Zúñiga




48
ra la que te vie-nea-lum-brar ¡Ay! so-le-dad so-le-dad so-le-dad que yo qui-sie-
54
ra ¡Ay! so-le-dad so-le-dad so-le-dad que yo qui-sie-ra queus-té se vol-vie-raa-
60
no-na y que yo me la co-mie-ra ma-du-ri-ta ma-du-ro-na que del pa-lo se ca-
66
ye-ra Pe-te-ne-ra Pe-te-ne-ra no te su-pe po-ner nom-bre Pe-
72
te-ne-ra Pe-te-ne-ra no te su-pe po-ner nom-bre tu te de-bías de lla-ma-ar
78
ni-ña de mi co-ra-zón tu te de-bias de lla-mar la per-di-ción de los hom-bres
84
¡Ay! so-le-dad so-le-dad so-le-dad lle-va-mea-ver ¡Ay! so-le-dad so-le-dad so-le-
90
dad lle-va-mea ver au-na que mia-mor que-rí-a y me su-poa-bo-rre-cer
96
si to-da-vía me qui-sie-ra la vol-ve-ría yoa que-rer

Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-3	SVE0601	3-5	SVE0602				
5-7	SVE0601	7-9	SVE0602	10-11	SVE0603	12-13	SVE0604
14-15	SVE0605	15-17	SVE0602				
17-19	SVE0606	19-21	SVE0602				
21-23	SVE0606	23-25	SVE0602	26-27	SVE0603	28-29	SVE0604
29-31	SVE0606	31-33	SVE0602				
34-36	SVE0606	36-38	SVE0602				
38-40	SVE0606	40-42	SVE0602	43-44	SVE0603	45-46	SVE0604
46-48	SVE0607	48-50	SVE0602				
51-52	SVE0608	52-54	SVE0611				
55-56	SVE0608	56-58	SVE0609	59-60	SVE0603	61-62	SVE0604
63-64	SVE0607	64-66	SVE0602				
67-69	SVE0606	69-71	SVE0602				
71-73	SVE0606	73-75	SVE0602	76-77	SVE0603	78-79	SVE0604
80-81	SVE0605	81-83	SVE0602				
84-85	SVE0608	85-87	SVE0610				
88-89	SVE0608	89-91	SVE0609	92-93	SVE0603	94-95	SVE0604
96-97	SVE0607	97-99	SVE0602				

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SVE0608 (a)	AEBC	SVE0602 (a)	EGFE	SVE0603 (a)	GAG	SVE0604 (a)	GFE
SVE0601 (a)	EÄEBC	SVE0609 (a)	EGEDFE				
SVE0607 (a)	AEBCÂ	SVE0610 (a)	EGFEDE				
SVE0605 (a)	AEBDBC	SVE0611 (a)	EGFEDFE				
SVE0606 (a)	EAEBCÂ						

Esta petenera tiene 48 segmentos que fueron organizados en cuatro grupos. En el proceso de reducción se mantuvieron once segmentos diferentes.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

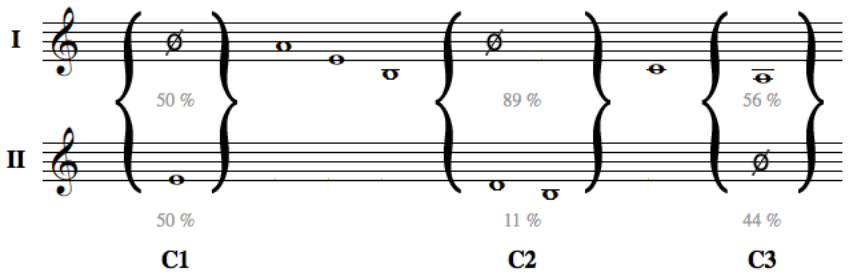
VE06					
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEa
B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE
A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa
B'	aGFE	B'	aGFE	B'	aGFE
C	GC	C	GC	C	GC
P	FE	P	FE	P	FE
C'	aEa	C'	aEa	C'	aEa
D	aGFE	D	aGFE	D	aGFE
D'	aEa	Z1	aEa	Z1	aEa
E	aGFE	Z2	aGFE	Z2	aGFE
D''	aEa	Z1'	aEa	Z1'	aEa
E'	aGFE	Z2'	aGFE	Z2'	aGFE
Z1	GC	Z3	GC	Z3	GC
ZP	FE	Z4	FE	Z4	FE
Z1'	aEa	Z5	aEa	Z5	aEa
Z2	aGFE	Z6	aGFE	Z6	aGFE

La secuencia armónica es la misma para toda la pieza. La estrofa 1 es de cinco versos con verso *P*, y un estribillo de dos versos más que tienen verso *P*. La estrofa 2 y 3 es de cuatro versos y un verso puente, por otro lado, tienen un estribillo de seis versos.

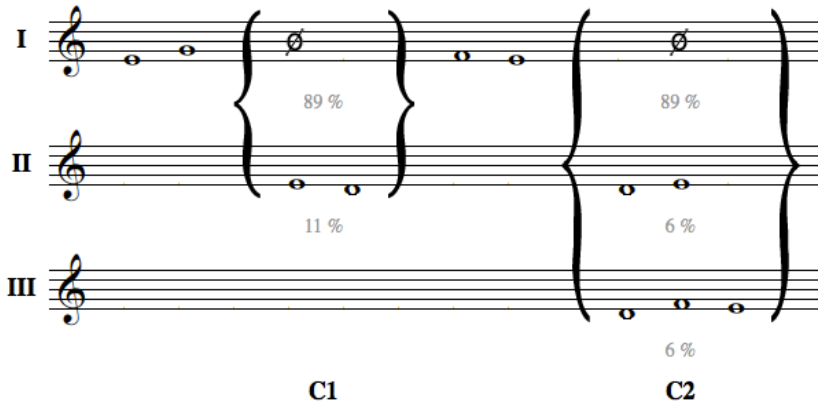
Paradigmas

Los paradigmas resultantes son cuatro, correspondientes a los cuatro grupos de segmentos.

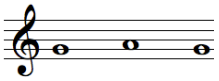
PVE0601a. Este paradigma corresponde a los 18 segmentos de los versos *A, C, D, Z1* y *Z5.* Tiene tres clases de equivalencia y cuatro elementos fijos: *la-mi-si, do*. El *ICS* es de 75%.



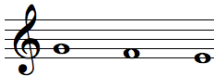
PVE0602a. Representa los 18 segmentos, cuatro de éstos son diferentes; corresponde a los versos *B, D, E, Z2, Z6*. Mantiene cuatro notas fijas: *mi-sol*, al inicio, y *fa-mi*. Tiene dos clases de equivalencia, con dos y tres elementos de sustitución cada uno.



PVE0603a. Este paradigma representa los seis segmentos de los versos *C* y *Z1*, todos los segmentos que lo componen son idénticos, manteniendo un *ICS* de 100%.



PVE0604a. Este paradigma representa los seis segmentos de los versos *P, ZP, Z4*, no contiene variación en sus segmentos, por lo que el *ICS* es de 100%.
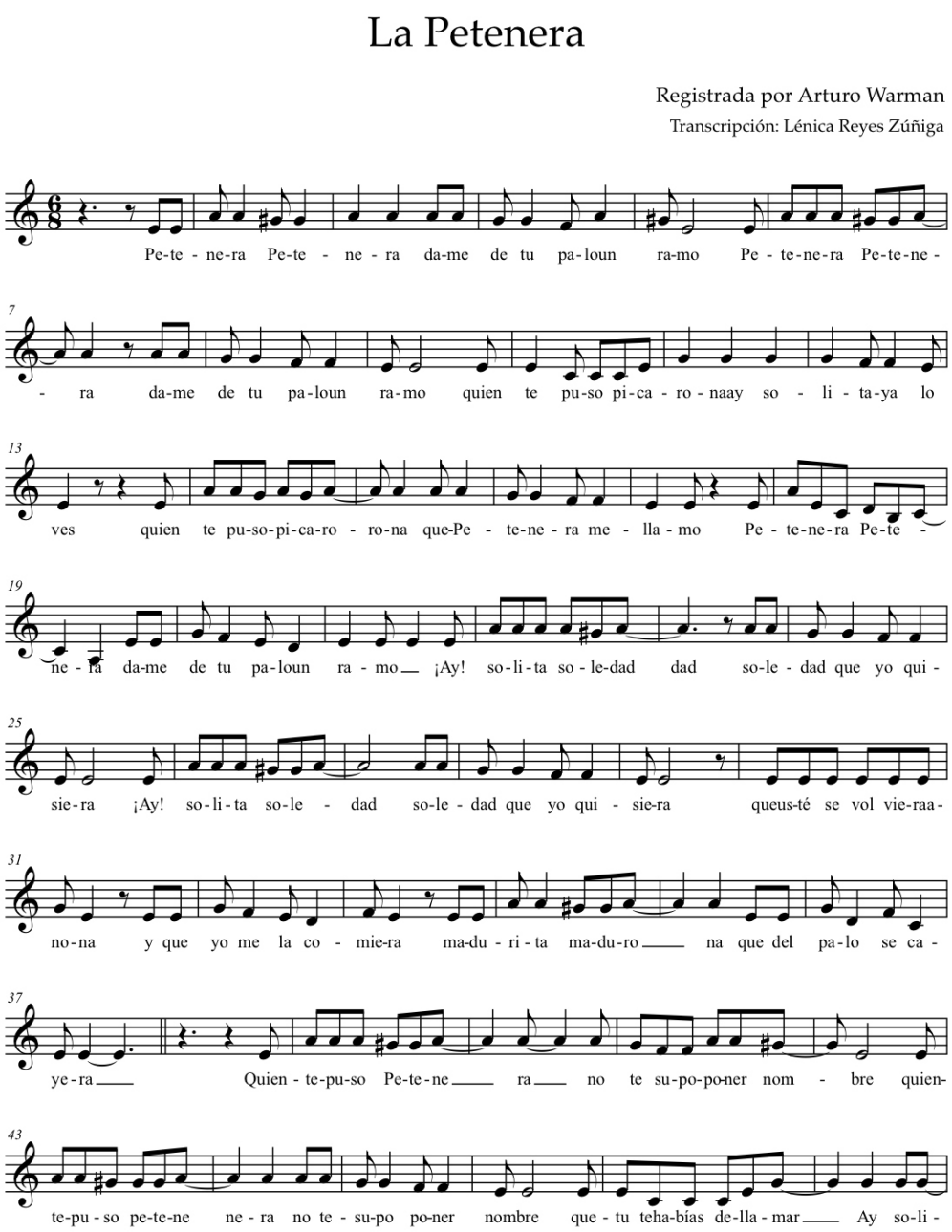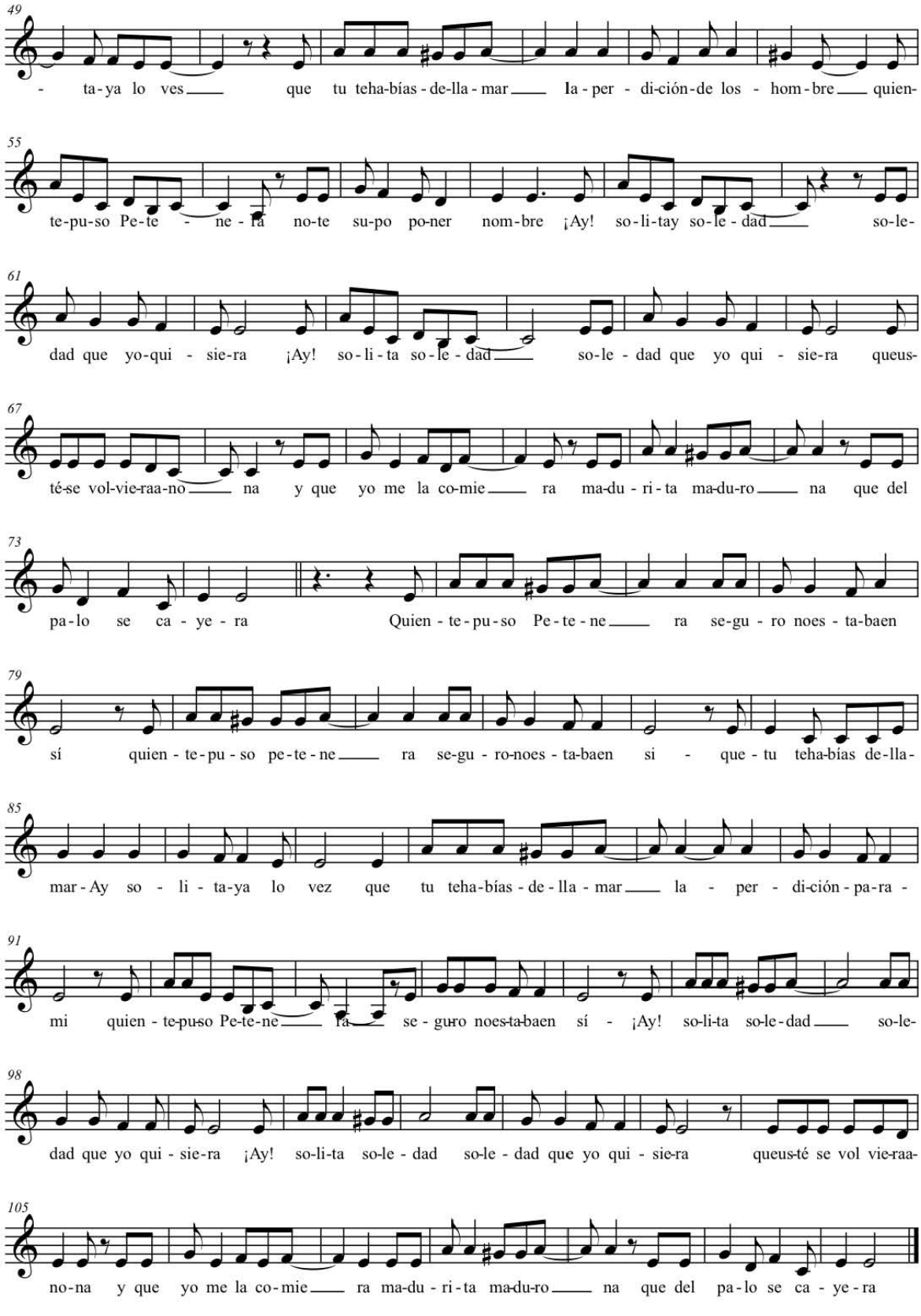


El *ICG* de esta petenera es de 84.37%, lo que muestra una estabilidad en la pieza.

6.4.7. VE07. La Petenera (Grabación de Arturo Warman, 1969)

Esta petenera es de las primeras grabaciones que se editaron y por lo mismo es considerara como una de las más representativas de las peteneras jarochas. El análisis musical de sus elementos nos permiten comprender el comportamiento que ha tenido la petenera jarocha en su eje diacrónico.

Transcripción




49
- ta-ya lo ves que tu teha-bías - de-lla - mar la - per - di-ción-de los - hom - bre quien-
55
te-pu-so Pe-te - ne - ra no-te su-po po-ner nom-bre ¡Ay! so-li-tay so-le - dad so-le-
61
dad que yo-qui - sie-ra ¡Ay! so-li-ta so-le - dad so-le - dad que yo qui - sie-ra queus-
67
té-se vol-vie-raa-no na y que yo me la co-mie ra ma-du - ri - ta ma-du-ro na que del
73
pa-lo se ca - ye - ra Quien - te-pu-so Pe-te - ne ra se-gu - ro noes - ta-baen
79
sí quien - te - pu - so pe-te - ne ra se-gu - ro-noes - ta-baen si - que - tu teha-bías de-lla-
85
mar - Ay so - li - ta-ya lo vez que tu teha-bías - de - lla - mar la - per - di-ción - pa-ra -
91
mi quien - te-pu-so Pe-te-ne ra se - gu-ro noes-ta-baen sí - ¡Ay! so-li-ta so-le-dad so-le-
98
dad que yo qui - sie-ra ¡Ay! so-li-ta so-le - dad so-le - dad que yo qui - sie-ra queus-té se vol vie-raa-
105
no-na y que yo me la co-mie ra ma-du - ri - ta ma-du-ro na que del pa-lo se ca - ye - ra

Segmentación

Esta petenera tiene 54 segmentos que fueron organizados en cuatro grupos. Después del proceso de reducción de segmentos, quedaron 17 segmentos listos para ser analizados.

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-3	SVE0701	3-5	SVE0702				
5-7	SVE0701	7-9	SVE0703	9-11	SVE0704	11-13	SVE0705
13-15	SVE0701	15-17	SVE0703				
17-19	SVE0706	19-21	SVE0707				
21-23	SVE0701	23-25	SVE0703				
25-27	SVE0701	27-29	SVE0703	30-31	SVE0708	31-33	SVE0709
33-35	SVE0701	35-37	SVE0710				
38-40	SVE0701	40-42	SVE0702				
42-44	SVE0701	44-46	SVE0703	46-48	SVE0704	48-50	SVE0705
50-52	SVE0701	52-54	SVE0702				
54-56	SVE0706	56-58	SVE0707				
58-60	SVE0711	60-62	SVE0712				
62-64	SVE0711	64-66	SVE0712	66-68	SVE0713	68-70	SVE0714
70-72	SVE0701	72-74	SVE0710				
75-77	SVE0701	77-79	SVE0715				
79-81	SVE0701	81-83	SVE0703	83-85	SVE0704	85-87	SVE0705
87-89	SVE0701	89-91	SVE0703				
91-93	SVE0706	93-95	SVE0703				
95-97	SVE0701	97-99	SVE0703				
99-101	SVE0701	101-103	SVE0703	104-105	SVE0716	105-107	SVE0717
107-109	SVE0701	109-111	SVE0710				

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SVE0701 (a)	EAgA	SVE0703 (a)	AGFE	SVE0708 (a)	EGE	SVE0705 (a)	GFE
SVE0711 (b)	EAECDBC	SVE0712 (a)	EAGFE	SVE0704 (a)	ECEG	SVE0709 (a)	EGFEDFE
SVE0706 (b)	EAECDBCÂ	SVE0715 (a)	AGFAE	SVE0713 (b)	EDC	SVE0714 (a)	EGEFDFE
		SVE0702 (a)	AGFAgE	SVE0716 (b)	EDE	SVE0717 (a)	EGEFEFE
		SVE0707 (b)	EGFEDE				
		SVE0710 (b)	EGDFCE				

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

VE07					
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEa
B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE
A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa
B'	aGFE	B'	aGFE	B'	aGFE
C	C	C	C	C	C
P	CE	P	CE	P	CE
C'	aEa	C'	aEa	C'	aEa
D	aGFE	D	aGFE	D	aGFE
A''	aEa	A''	aEa	A''	aEa
B''	aGFE	B''	aGFE	B''	aGFE
Z1	aEa	Z1	aEa	Z1	aEa
Z2	aGFE	Z2	aGFE	Z2	aGFE
Z1'	aEa	Z1'	aEa	Z1'	aEa
Z2'	aGFE	Z2'	aGFE	Z2'	aGFE
Z3	C	Z3	C	Z3	C
Z4	CE	Z4	CE	Z4	CE
Z5	aEa	Z5	aEa	Z5	aEa
Z6	aGFE	Z6	aGFE	Z6	aGFE

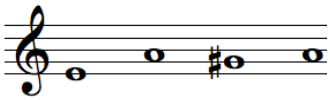
Son tres estrofas de cuatro versos, todas con verso *P,* contando las repeticiones se conforman las estrofas de 10 versos. Todas tienen un estribillo de seis versos.

Paradigmas

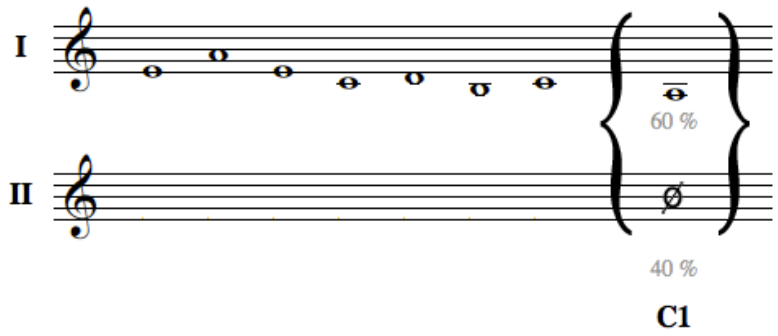
Los paradigmas obtenidos fueron ocho, con dos subparadigmas por grupo.

PVE0701. Este paradigma tiene dos subparadigmas y representan a los 21 segmentos de los versos *A, C, Z1* y *Z5.*

PVE0701a. Consta de un segmento que se repite 16 veces, y por lo mismo no presenta variaciones. Este segmento el más representativo de esta sección.
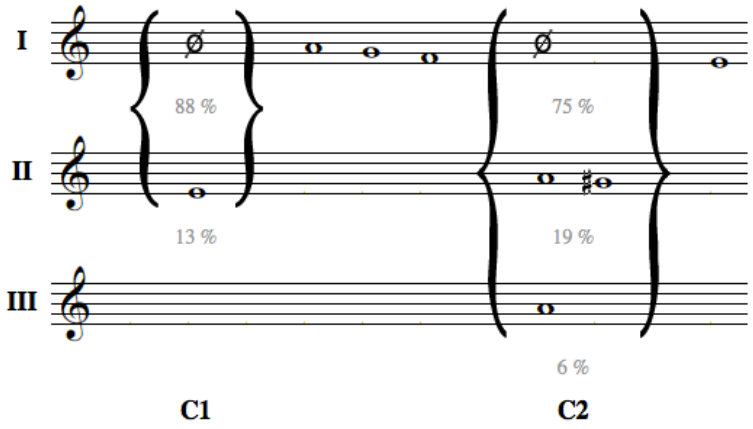


PVE0701b. Este subparadigma tiene una clase de equivalencia de dos elementos sustituibles y siete notas fijas al inicio: *mi-la-mi-do-re-si-do*. Representa a cinco segmentos.

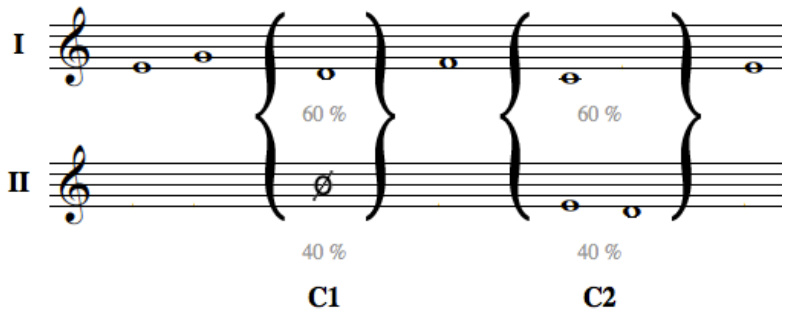


PVE0702. Este paradigma representa a los 21 segmentos de los versos *B, D, Z2* y *Z6*. Tiene dos subparadigmas.

PVE0702a. Con un *ICS* de 83%, presenta dos clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *la-sol-fa, mi*. Representa a 13 segmentos, siendo el más representativo de esta sección.

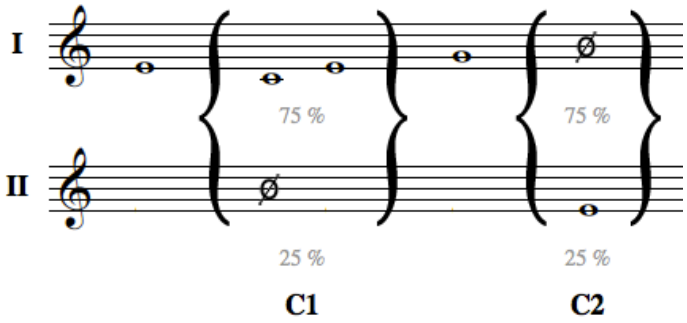


PVE0702b. Este subparadigma tiene dos clases de equivalencia y cuatro elementos fijos: *mi-sol, fa, mi*. Representa a 5 segmentos. El *ICS* es de 56%.

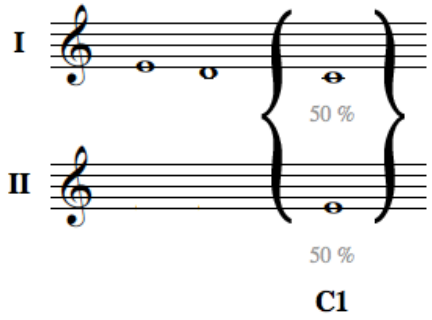


PVE0703. Este paradigma representa a los seis segmentos de los versos *C* y *Z3*. Consta de dos subparadigmas.

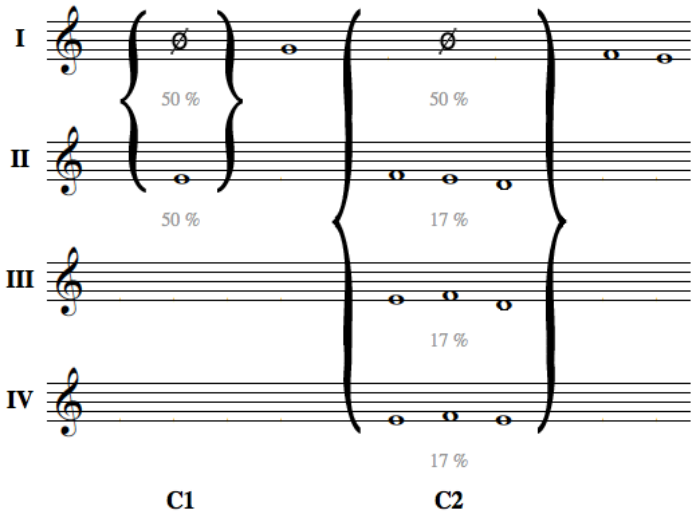
PVE0703a. Con dos notas fijas: *mi-sol*, y dos clases de equivalencia, este subparadigma es el más representativo de esta sección pues contiene a cuatro segmentos. El *ICS* es de 44%.



PVE0703b. Tiene una clase de equivalencia y dos notas fijas al inicio: *mi-re*. Representa a dos segmentos. El *ICS* es de 56%.



PVE0704. Este paradigma contiene a los seis segmentos, cuatro de ellos diferentes, corresponde a los versos *P* y *Z4*. Este paradigma tiene dos clases de equivalencia y tres notas fijas: *sol, fa-mi*. El *ICS* de 78%.



El *ICG* de esta petenera es de 82.28%.

6.4.8. VE08. La Petenera (Nicolás Sosa)
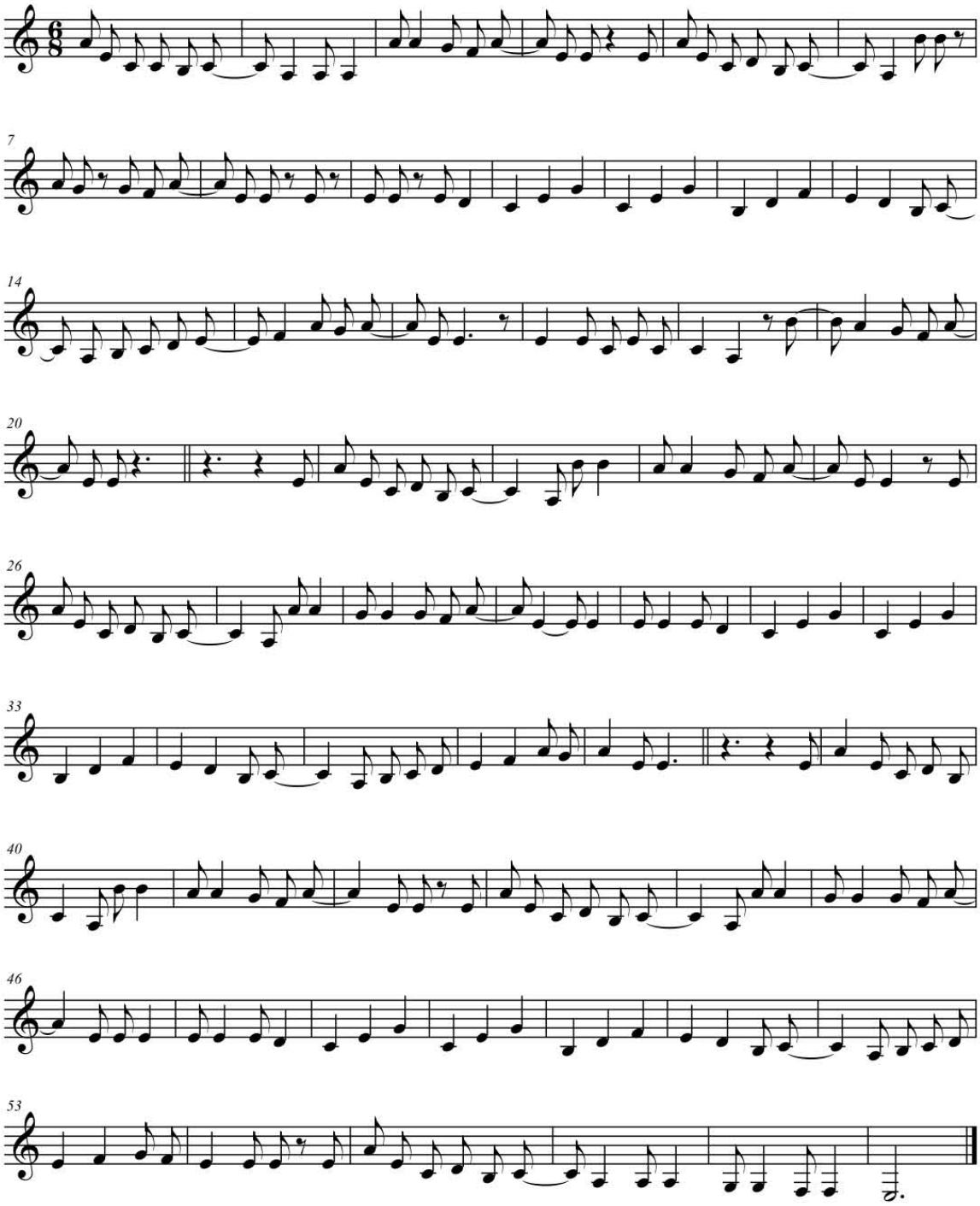
Esta petenera es muy importante para esta tesis pues representa una de las grabaciones más antiguas de peteneras jarochas, grabada aproximadamente en 1950 por Raúl Hellmer. Aunque es una versión instrumental, tocada por arpa, es sencillo identificar la parte correspondiente a los versos. Cuando se escuchó por primera vez esta grabación resultó muy familiar, resultando ser muy parecida a la petenera transcrita por Max L. Wagner en 1914, el análisis paradigmático nos muestra sus similitudes. Se decidió transportarla una octava abajo para poder compararla con el resto de las piezas.

Transcripción

La Petenera

Nicolás Sosa

Transcripción: Lénica Reyes Zúñiga



Segmentación

Esta petenera consta de 25 segmentos que fueron acomodados en cuatro grupos. Con el proceso de reducción de segmentos quedaron 15 segmentos diferentes. Recuérdese que se trata de una petenera sin letra, por lo que la agrupación se basó en la armonía.

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-2	SVE0801	3-4	SVE0802				
4-6	SVE0803	6-8	SVE0804	8-11	SVE0805	12-14	SVE0806
		14-16	SVE0807				
17-18	SVE0808	18-20	SVE0804				
21-23	SVE0803	23-25	SVE0804				
25-27	SVE0803	27-29	SVE0802	29-32	SVE0805	33-35	SVE0806
		35-37	SVE0811				
38-40	SVE0812	40-42	SVE0804				
42-44	SVE0803	44-46	SVE0802	46-49	SVE0805	50-52	SVE0806
		52-54	SVE0813				
54-56	SVE0814	56-58	SVE0815				

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SVE0801 (a)	AECBCÂ	SVE0802 (a)	AGFAE	SVE0805 (b)	EDCEGCEG	SVE0806 (a)	BDFEDBCÂ
SVE0812 (a)	EACDBCÂ	SVE0804 (a)	BAGFAE				
SVE0803 (a)	EAECDBCÂ	SVE0813 (b)	BCDEFGFE				
SVE0814 (a)	EAECDBDÂ	SVE0807 (b)	BCDEFAGAE				
SVE0808 (b)	ECECÂ	SVE0811 (b)	BCDEFGFAE				
		SVE0815 (c)	AGFE				

Estructura Armónica y Literaria

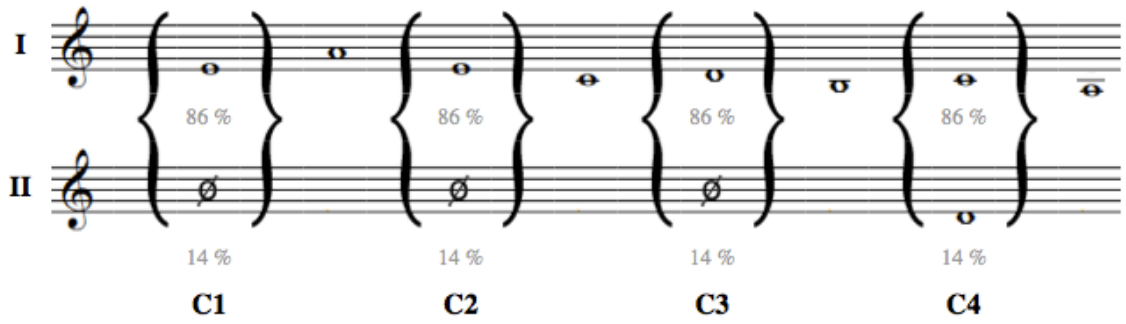
VE08					
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
	a		a		a
	ae		ae		ae
	a		a		a
	ae		ae		ae
	C		C		C
	Ga		Ga		Ga
	ae		ae		ae
	a				a
	ae				ae

Paradigmas

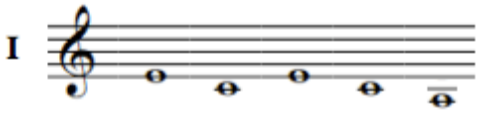
PVE0801

Representa ocho segmentos. Fue divido en dos subparadigmas.

PVE0801a. *Representa a siete segmentos. Tiene cuatro clases de equivalencia y cuatro notas fijas: la, do, si, la. El ICS es de 44%.*



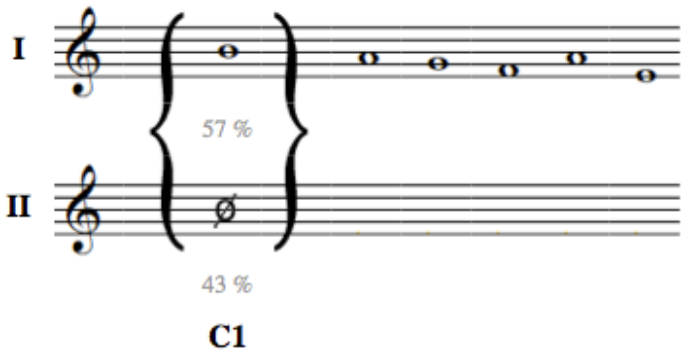
PVE0801b. *Representa un segmento que se interpreta una sola vez, por lo que puede ser considerada una excepción.*



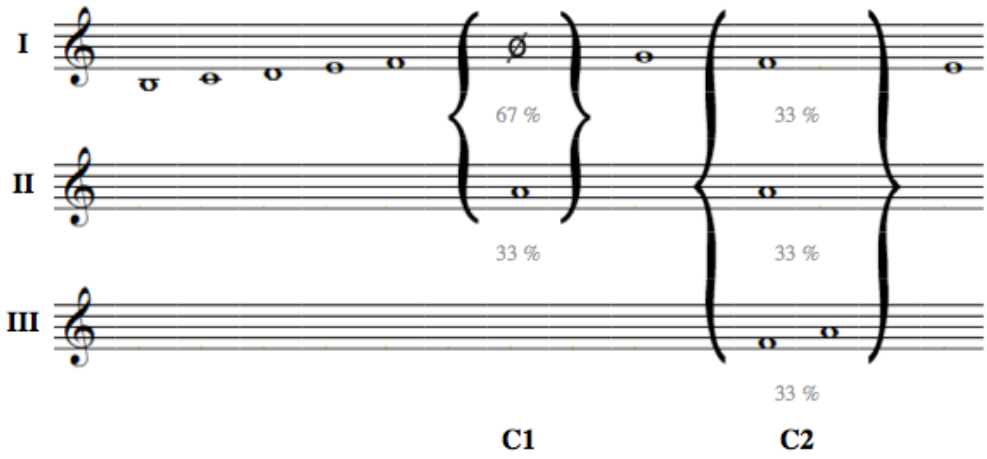
PVE0802

Representa a 11 segmentos. Fue dividido en tres subparadigmas.
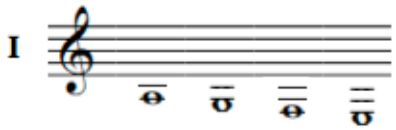
PVE0802a. *Resume a siete segmentos, siendo el más representativo de esta sección. Tiene una clase de equivalencia y cinco notas fijas: la-sol-fa-la-mi. El ICS es de 93%.*



PVE0802b. *Tiene dos clases de equivalencia y siete notas fijas: si-do-re-mi-fa, sol, fa. Resume a tres segmentos. El ICS es de 79%.*

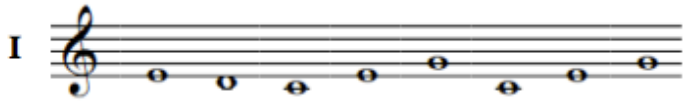


PVE0802c. *Este paradigma representa al segmento final de la pieza y fue separado de los anteriores por estar en un registro diferente. No tiene clases de equivalencia. El ICS es de 100%.*



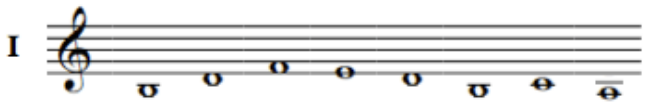
PVE0803

Este paradigma no tiene clases de equivalencia. Consta de un segmento repetido de la misma forma tres veces.



PVE0804

Sin clases de equivalencia, este paradigma representa también un segmento que se repite en tres ocasiones.



El *ICG* es de 68.08%.

6.5. Paradigmas del Grupo D: Peteneras Istmeñas

6.5.1. *IS01. La Petenera (Benjamín Betanzas, [1972] 2004)*
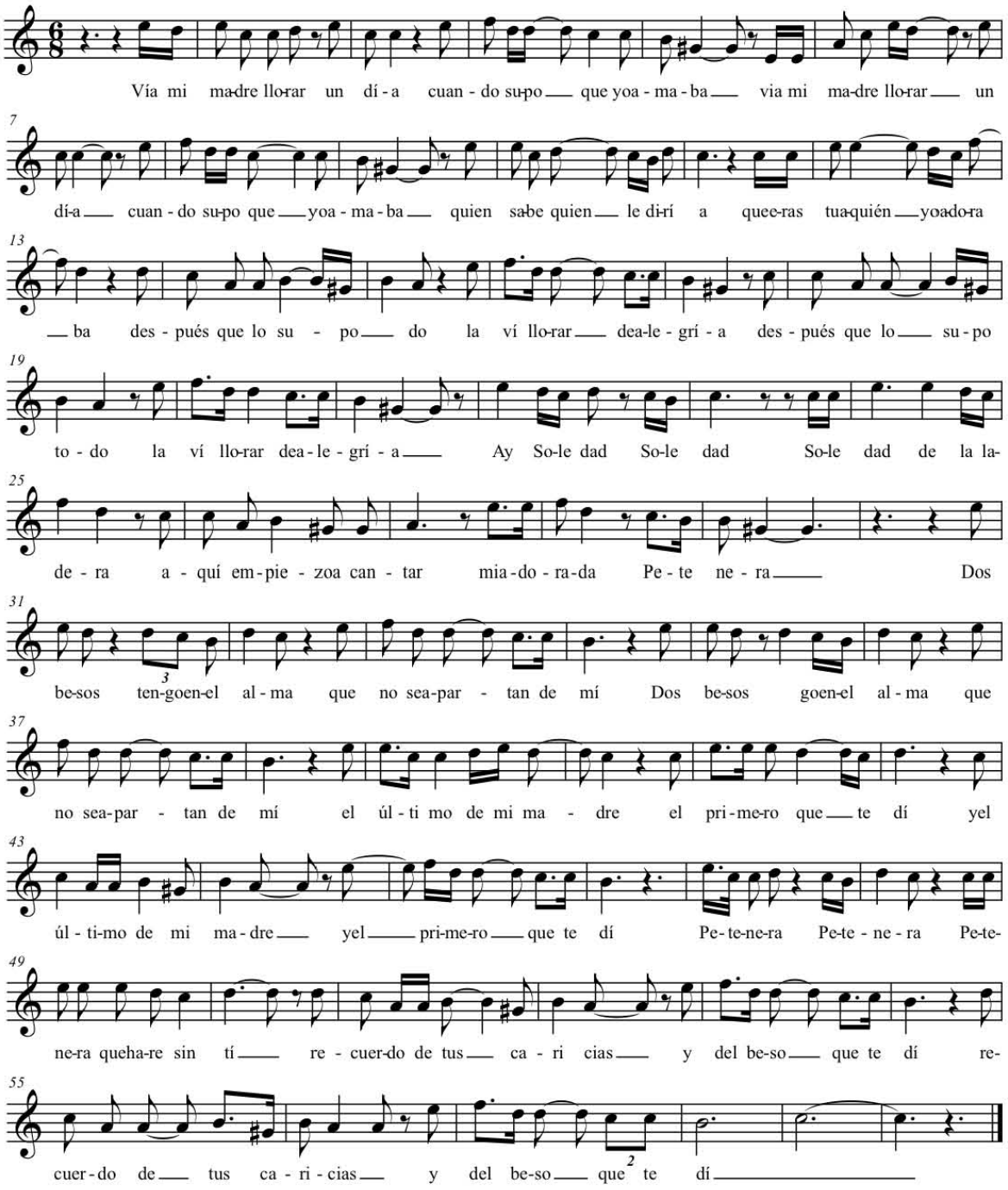
Esta grabación es de las más antiguas del *corpus* de esta región y fue grabada por la etnomusicóloga Henrietta Yurchenco en el Istmo de Tehuantepec, Oaxaca.

Transcripción

La Petenera

Benjamín Betanzas

Transcripción: Lénica Reyes Zúñiga



Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-3	SIS0101	3-5	SIS0102				
5-7	SIS0103	7-9	SIS0102	9-11	SIS0104	11-13	SIS0105
13-15	SIS0106	15-17	SIS0102				
17-19	SIS0107	19-21	SIS0102	22-23	SIS0108	23-25	SIS0105
25-27	SIS0109	27-29	SIS0102				
30-32	SIS0110	32-34	SIS0111				
34-36	SIS0110	36-38	SIS0111	38-40	SIS0112	40-42	SIS0113
42-44	SIS0107	44-46	SIS0111	47-48	SIS0104	48-50	SIS0113
50-52	SIS0107	52-54	SIS0111				
54-56	SIS0106	56-60	SIS0114				

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SIS0110 (a)	ËDCBDC	SIS0111 (a)	ËFDCB	SIS0112 (a)	ËCDËDC	SIS0113 (a)	CËDCD
SIS0101 (a)	ËDËCDËC	SIS0102 (a)	ËFDCBg	SIS0104 (a)	ËCDCBDC	SIS0105 (a)	CËDCFD
SIS0103 (a)	EACËDËC	SIS0114 (a)	ËFDCBC	SIS0108 (a)	ËDCDCBC		
SIS0109 (b)	CABgA						
SIS0107 (b)	CABgBA						
SIS0106 (b)	DCABgBA						

Esta petenera tiene 28 segmentos que fueron organizados en cuatro grupos. Los segmentos resultantes del proceso de reducción fueron 14 diferentes.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y melódica es la siguiente:

IS01			
Estrofa 1		Estrofa 2	
Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa
B	aGFE	B	aGFE
A'	aEa	A'	aEa
B'	aGFE	B'	aGFE
C	CGC	C	CGC
D	aEd	D	aEd
E	aEa	C'	aEa
F	aGFE	D'	aGFE
E'	aEa	Z1	CGC
F'	aGFE	Z2	aEd
Z1	CGC	Z3	aEa
Z2	aEd	Z4	aGFE
Z3	aEa	Z3'	aEa
Z4	aGFE	Z4'	aGFE

Como lo muestra la tabla, la primer estrofa consta de cinco versos y un estribillo de cuatro versos. La segunda estrofa es de cuatro versos y un estribillo también de cuatro. Si observamos, ambas estrofas comparten la misma secuencia armónica y literaria hasta el verso *D*, a partir de ahí se acomodan los versos a través de variantes en las repeticiones para cuadrar las letras sobre la base armónica. Se hace evidente que los tipos de versos van relacionado a una armonía fija. No presentan verso *P*.
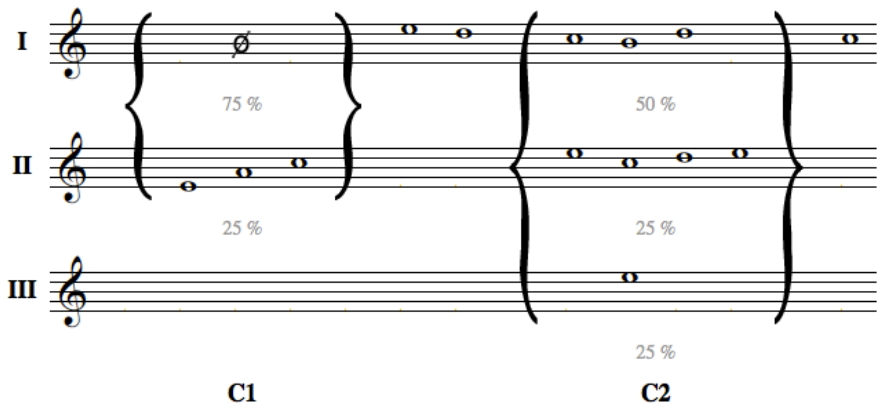
Paradigmas

Los paradigmas obtenidos fueron cinco, uno de ellos con un subparadigma.
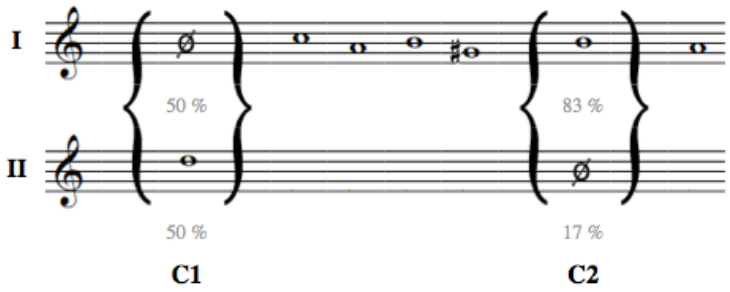
PIS0101

Este paradigma fue dividido en dos subparadigmas, y representa los diez segmentos de los versos *A, E* y *Z3*.

PIS0101a. Contiene dos clases de equivalencia y tres notas fijas: *mi-re, do*. Debido al gran número de elementos variables, este subparadigma tiene un *ICS* de 39%. Representa a cuatro segmentos de esta sección.

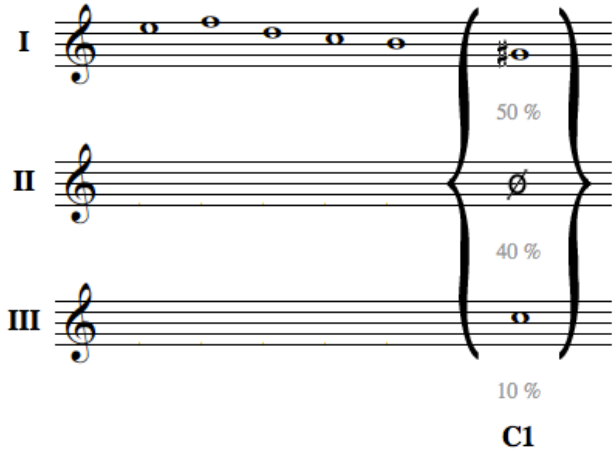


PIS0101b. Este subparadigma tiene dos clases de equivalencia y cinco notas fijas: *do-la-si-sol#, la*. Representa a seis segmentos, siendo el más representativo de esta sección y tiene un *ICS* de 87%.



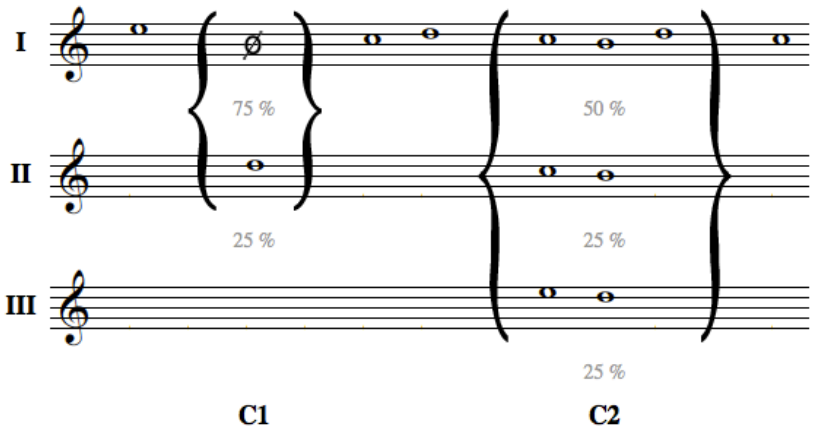
PIS0102

Este paradigma está conformado por un inicio muy estable de cinco notas: *mi-fa-re-do-si*, y una clase de equivalencia de tres elementos. Representa a los diez segmentos de los versos *B*, *D*, *F* y *Z4*. El *ICS* es de 93%.



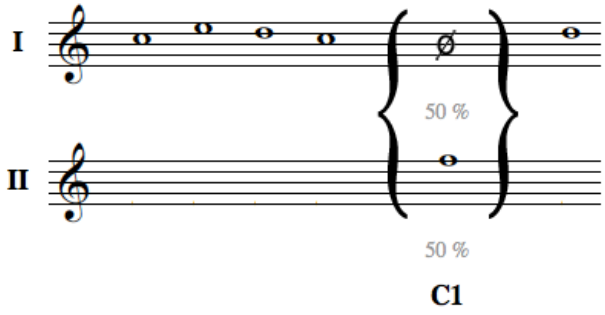
PIS0103

El paradigma contiene dos clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *mi, do-re, do*. Representa a los cuatro segmentos de los versos *C* y *Z1*. El *ICS* es de 56%.



PIS0104

Este paradigma representa a los cuatro segmentos de los versos *D* y *Z2*. Contiene una clase de equivalencia con un inicio y final estables, en total preserva cinco notas fijas: *do-mi-re-do* y *re*. El *ICS* es de 93%.



El *ICG* de esta petenera es de 78.73%.

6.5.2. IS02. La Petenera (Margarita Chacón, 2002)
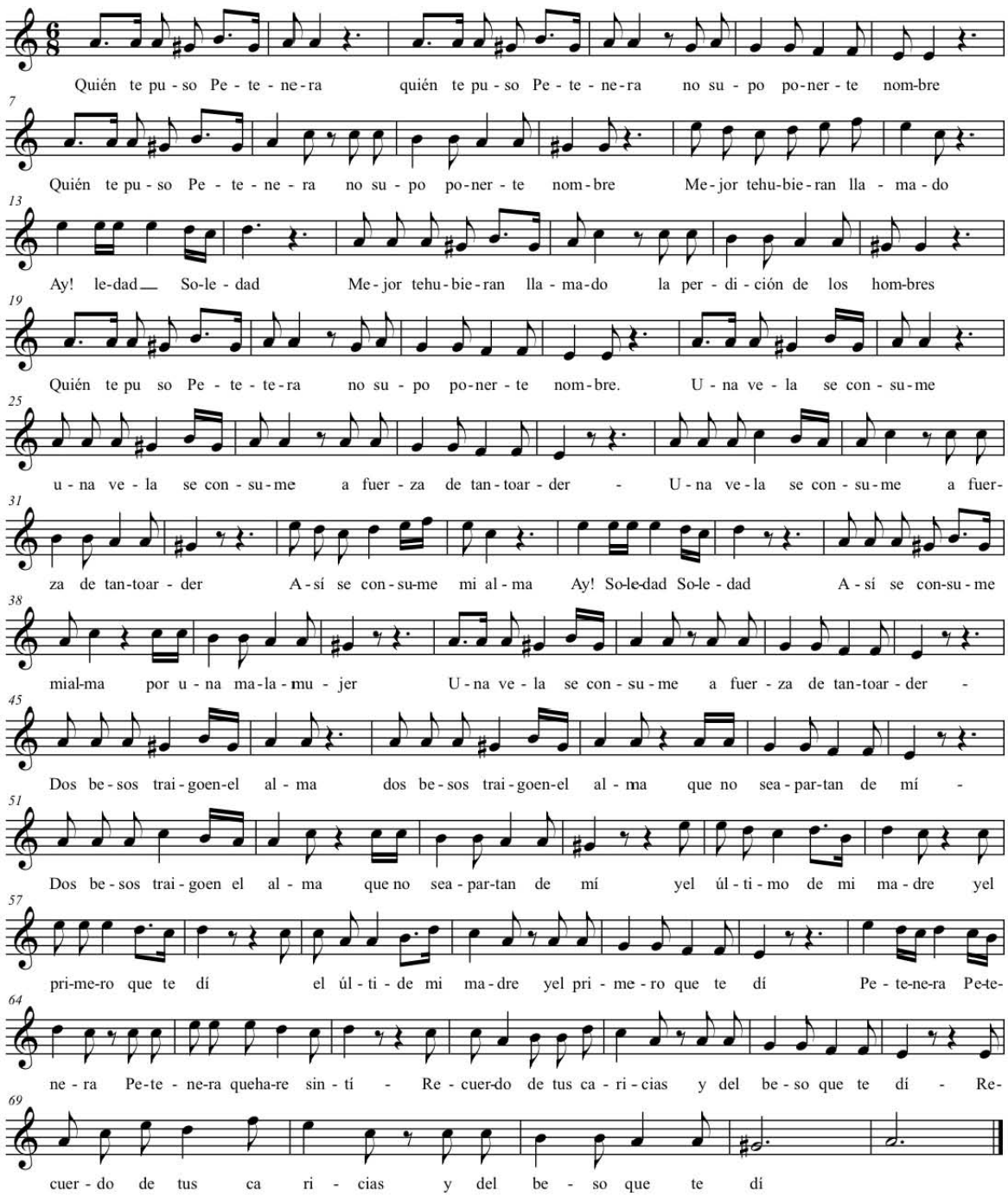
Esta petenera es cantada por Margarita Chacón, que, en palabras de ella, tiene ciertas influencias de la petenera española.

Transcripción

Petenera

Margarita Chacón

Transcripción: Lénica Reyes Zúñiga



Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-2	SIS0201						
3-4	SIS0201	4-6	SIS0214				
7-8	SIS0203	8-10	SIS0204	11-12	SIS0205	13-14	SIS0206
15-16	SIS0203	16-18	SIS0204				
19-20	SIS0201	20-22	SIS0214				
23-24	SIS0201						
25-26	SIS0201	26-28	SIS0202				
29-30	SIS0207	30-32	SIS0204	33-34	SIS0205	35-36	SIS0206
37-38	SIS0203	38-40	SIS0204				
41-42	SIS0201	42-44	SIS0202				
45-46	SIS0201						
47-48	SIS0201	48-50	SIS0202				
51-52	SIS0207	52-54	SIS0204	54-56	SIS0210	56-58	SIS0211
58-60	SIS0209	60-62	SIS0202	63-64	SIS0215	64-66	SIS0211
66-68	SIS0209	68-70	SIS0202				
70-72	SIS0212	72-75	SIS0213				

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SIS0201 (a)	AgBgA	SIS0202 (a)	AGFE	SIS0210 (a)	ËDCDBDC	SIS0206 (a)	ËDCD
SIS0203 (a)	AgBgAC	SIS0214 (a)	GAGFE	SIS0205 (a)	ËDCDËFËC	SIS0211 (a)	CËDCD
SIS0207 (b)	ACBAC	SIS0204 (b)	CBAg	SIS0215 (a)	ËDCDCBDC		
SIS0209 (b)	CABDCA	SIS0213 (b)	CBAgA				
SIS0212 (c)	ËACEDFEC						

Esta petenera tiene 37 segmentos organizados en cuatro grupos. Con el proceso de reducción de segmentos se mantuvieron para el análisis catorce segmentos diferentes.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

IS02					
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEa
A'	aEa	A'	aEa	A'	aEa
B	aGFE	B	aGFE	B	aGFE
A''	aEa	A''	aEa	A''	aEa
B'	aGFE	B'	aGFE	B'	aGFE
C	GC	C	GC	C	GC
P	Cd	P	Cd	D	Cd

C'	aEa	C'	aEa	C'	aEa
D	aGFE	D	aGFE	D'	aGFE
A'''	aEa	A'''	aEa	Z1	GC
B''	aGFE	B''	aGFE	Z2	Cd
				Z3	aEa
				Z4	aGFE
				Z3'	aEa
				Z4'	aGFE

La primera y segunda estrofa constan de cuatro versos y un verso *P*, tiene una estructura muy similar a las peteneras preflamencas del siglo XIX. La última estrofa viene acompañada de un estribillo de cuatro versos.

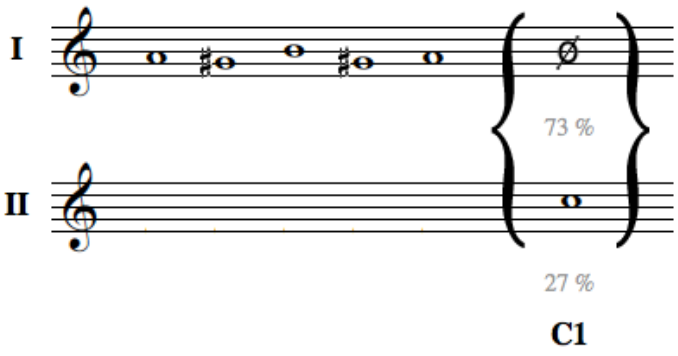
Paradigmas

Con el análisis paradigmático se obtuvieron seis modelos.

PIS0201

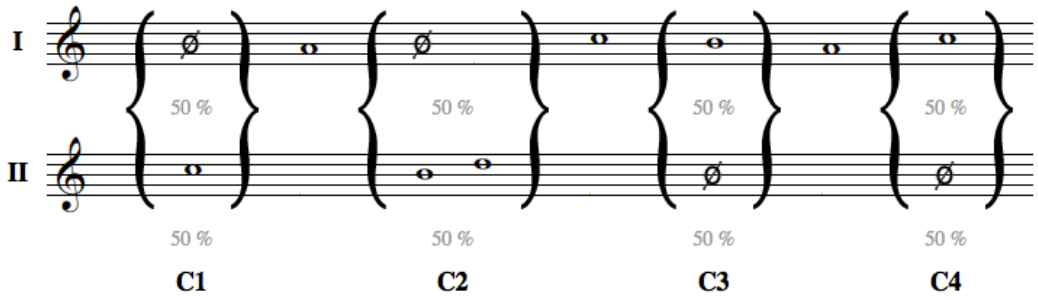
Este paradigma representa los 16 segmentos de los versos *A*, *C* y *Z3*, fue dividido en tres subparadigmas.

PIS0201a. Tiene una clase de equivalencia de dos elementos de sustitución y cinco notas iniciales fijas: *la-sol#-si-sol#-la*. Es el más representativo de esta sección conteniendo a 11 segmentos. El *ICS* es de 93%.

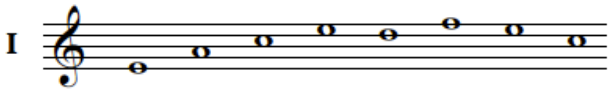


C1

PIS0201b. Este subparadigma tiene cuatro clases de equivalencia, cada una con dos elementos de sustitución, y tres notas fijas: *la-do-la*. La cantidad de variaciones en los elementos que lo constituyen le da un *ICS* de 33%.



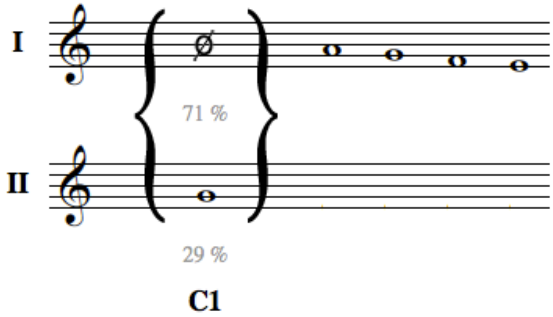
PIS0201c. Sin contar con clases de equivalencia, este subparadigma contiene un segmento y es por esto que permite ser considerado como una excepción en este contexto.
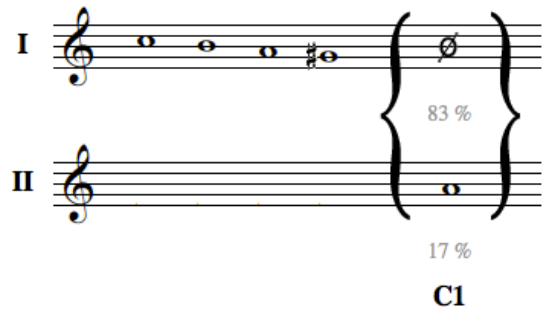


PIS0202

Este paradigma representa los trece segmentos de los versos *B*, *D* y *Z4*. Fue dividido en dos subparadigmas.

PIS0202a. Este subparadigma representa a dos segmentos diferentes que se repite siete veces. Tiene una clase de equivalencia y cuatro notas fijas al final: *la-sol-fa-mi*. El *ICS* es de 92%.
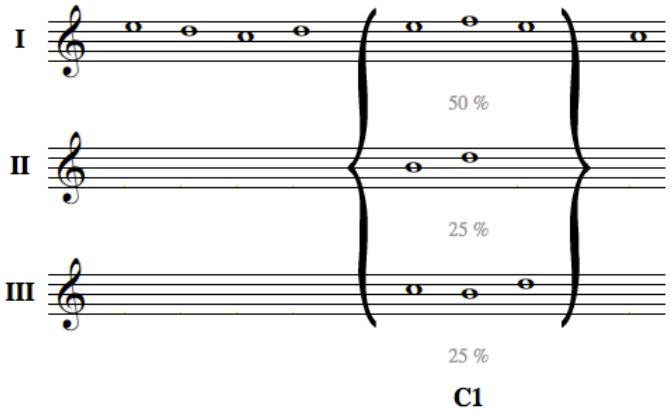


PIS0202b. Con una clase de equivalencia de dos elementos, y cuatro notas fijas iniciales: *do-si-la-sol#*, este subparadigma tiene un *ICS* de 92%. Sus segmentos se interpretan seis ocasiones, dato que indica la igualdad en importancia de ambos subparadigmas en esta pieza.



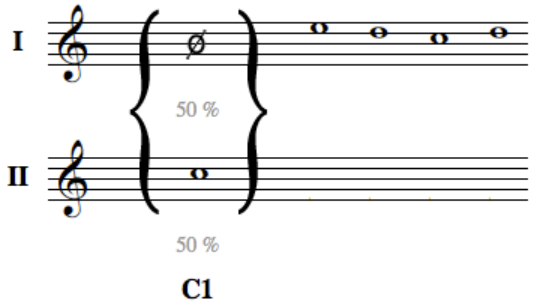
PIS0203

Este paradigma tiene una clase de equivalencia con tres elementos sustituibles y cinco notas fijas: *mi-re-do-re, do*. Representa a los cuatro segmentos, de los cuales tres son diferentes, de los versos *C* y *Z1*. El *ICS* es de 67%.



PIS0204

Este paradigma representa a los cuatro segmentos de los versos *P, D y Z2*, tiene una clase de equivalencia y cuatro notas fijas: *mi-re-do-re*. El *ICS* es de 92%.



El *ICG* de esta petenera es de 83.38 %

6.5.3. IS03. La Petenera (Los Folkloristas, 2006)
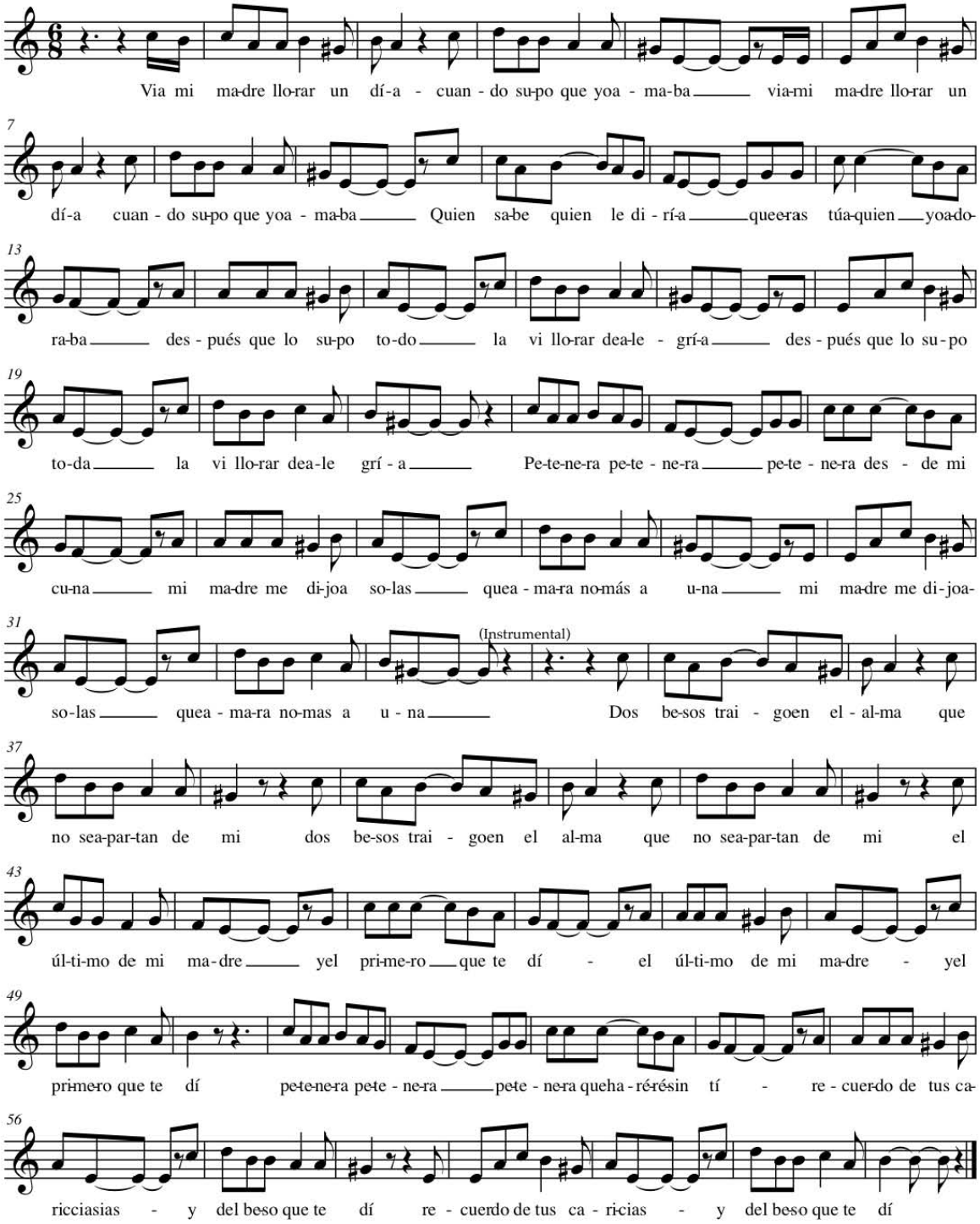
Esta petenera está cantada a dos voces, para efecto del análisis se transcribieron las dos melodías separadas y fueron estudiadas por separado: la IS03 corresponde a la primera voz, que es la principal, y se hizo una transcripción IS04 que correspondía a la segunda voz. Al tomar en cuenta que se trata de una versión que no es interpretada por nativos de la región, se pudo tomar la decisión de que la voz relevante para este estudio es la primera voz, pues en ocasiones la segunda presentaba características con un estilo muy diferente que el de otros ejemplos de peteneras istmeñas a voces, por esta razón, se descartó incluir en la tesis la IS04.

Transcripción

La Petenera

Los Folkloristas

Transcripción: Lénica Reyes Zúñiga



Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4	
Compases	**Segmento**	**Compases**	**Segmento**	**Compases**	**Segmento**	**Compases**	**Segmento**
1-3	SIS0301	3-5	SIS0302				
5-7	SIS0303	7-9	SIS0302	9-11	SIS0304	11-13	SIS0305
13-15	SIS0306	15-17	SIS0302				
17-19	SIS0307	19-21	SIS0308	22-23	SIS0304	23-25	SIS0305
25-27	SIS0306	27-29	SIS0302				
29-31	SIS0307	31-33	SIS0308				
34-36	SIS0309	36-38	SIS0310				
38-40	SIS0309	40-42	SIS0310	42-44	SIS0311	44-46	SIS0305
46-48	SIS0306	48-50	SIS0312	51-52	SIS0304	52-54	SIS0305
54-56	SIS0306	56-58	SIS0310				
58-60	SIS0307	60-62	SIS0312				

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SIS0306 (a)	AgBAE	SIS0310 (a)	CDBAg	SIS0311 (a)	CGFGFE	SIS0305 (a)	GCBAGF
SIS0303 (a)	EACBgBA	SIS0302 (a)	CDBAgE	SIS0304 (a)	CABAGFE		
SIS0309 (a)	CABAgBA	SIS0312 (a)	CDBCAB				
SIS0307 (a)	EACBgAE	SIS0308 (a)	CDBCABg				
SIS0301 (a)	CBCABgBA						

Esta petenera contiene 30 segmentos que fueron organizados en cuatro grupos. Como resultado del proceso de reducción de segmentos, permanecieron para el análisis doce segmentos diferentes.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

IS03			
Estrofa 1		Estrofa 2	
Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa
B	aGFE	B	aGFE
A'	aEa	A'	aEa
B'	aGFE	B'	aGFE
C	CGC	C	CGC
D	Cd	D	Cd
E	aEa	C'	aEa
F	aGFE	D'	aGFE
E'	aEa	Z1	CGC
F'	aGFE	Z2	Cd
Z1	CGC	Z3	aEa
Z2	Cd	Z4	aGFE
Z3	aEa	Z3'	aEa
Z4	aGFE	Z4'	aGFE
Z3'	aEa		
Z4'	aGFE		

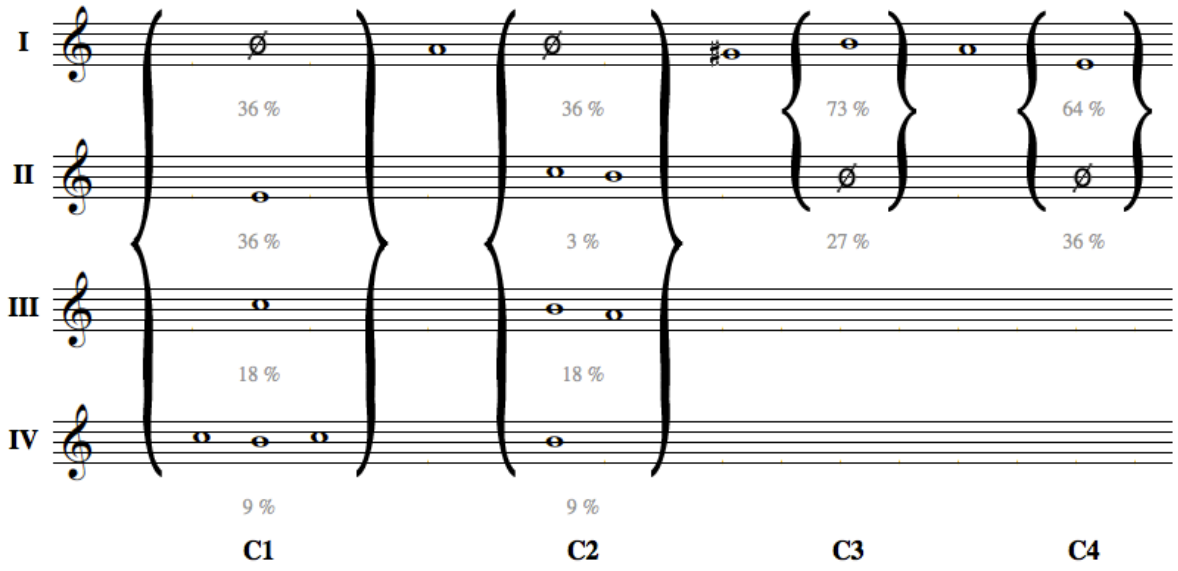
La primer estrofa consta de seis versos seguida de un estribillo de cuatro. La segunda tiene cuatro versos y un estribillo también de cuatro versos. No tienen versos *P*. La secuencia armónica es muy estable pues concuerda con los tipos de versos en las dos estrofas, a pesar de la diferencia que presentan.

Paradigmas

Esta pieza tiene cuatro paradigmas correspondientes a los cuatro grupos de segmentos. No contiene la suficiente variabilidad para formar subparadigmas.
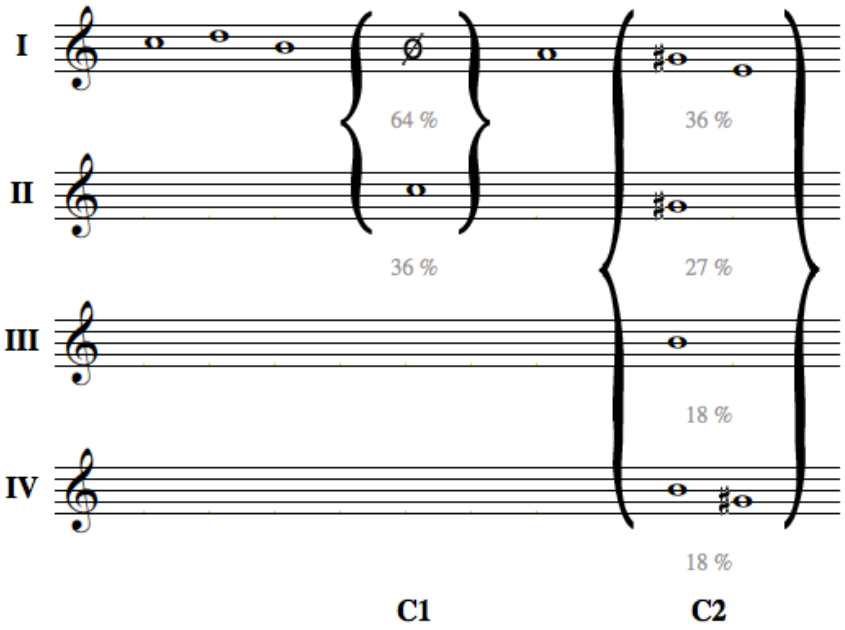
PIS0301

Este paradigma representa los once segmentos de los versos *A, C, E* y *Z3*. Contiene cuatro clases de equivalencia, dos con cuatro elementos de sustitución y dos con dos elementos. Tiene tres notas fijas: *la, sol#, la*.



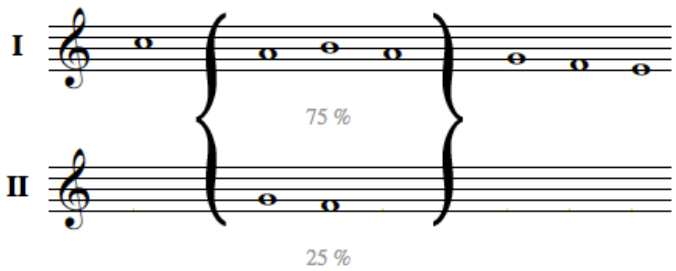
PIS0302

Representa a los once segmentos de los versos *B*, *D*, *F* y *Z4*. Contiene dos clases de equivalencia, de dos y de cuatro elementos de sustitución respectivamente, y cuatro notas fijas: la serie *do-de-si*, y la nota *la*. El *ICS* es de 67%.



PIS0303

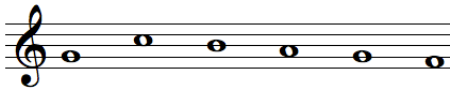
Este paradigma representa a los cuatro segmentos de los versos *C* y *Z1*. Tiene una clase de equivalencia de dos elementos de sustitución y cuatro notas fijas finales: *sol-fa-mi*. El *ICS* es de 61%.



C1

PIS0304

Representa a un segmento que se interpreta cuatro veces. Pertenece a los versos *D, Z2*.



El *ICG* de esta petenera es de 58.15%.

6.5.4. IS05. La Petenera (Mario López, 2005)
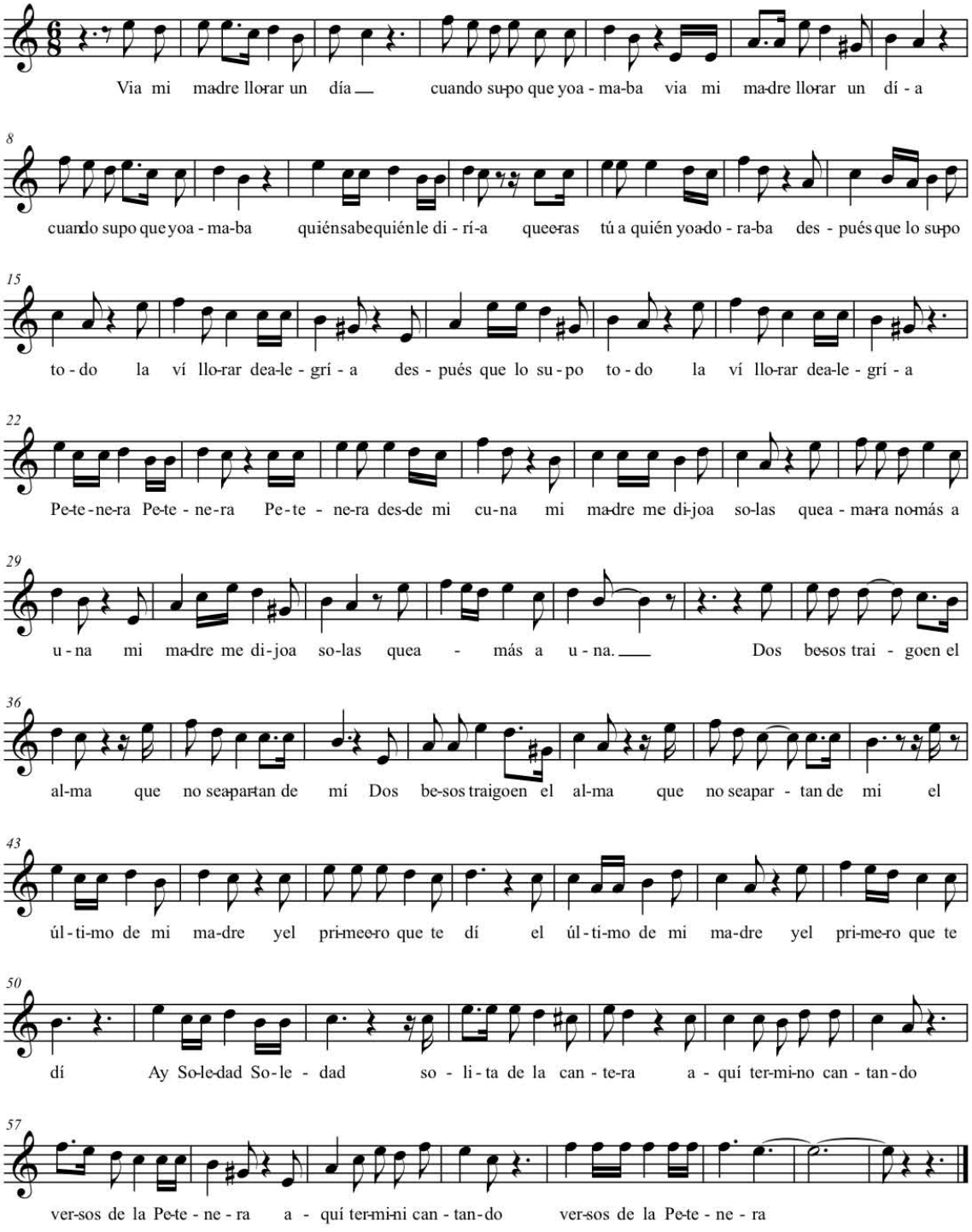
Esta petenera está interpretada a una voz, aunque en ciertos fragmentos se une una segunda voz que no fue incluida en la transcripción ni en el análisis. Es evidente que la melodía la interpreta la primera voz.

Transcripción

La Petenera

Mario López

Transcripción: Lénica Reyes Zúñiga



Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-3	SIS0501	4-5	SIS0502				
5-7	SIS0503	8-9	SIS0502	10-11	SIS0504	11-13	SIS0505
13-15	SIS0506	15-17	SIS0507				
17-19	SIS0503	19-21	SIS0507	22-23	SIS0504	23-25	SIS0505
25-27	SIS0508	27-29	SIS0509				
29-31	SIS0510	31-33	SIS0509				
34-36	SIS0512	36-38	SIS0513				
38-40	SIS0514	40-42	SIS0513	42-44	SIS0504	44-46	SIS0515
46-48	SIS0516	48-50	SIS0517	51-52	SIS0518	52-54	SIS0519
54-56	SIS0520	57-58	SIS0521				
58-60	SIS0522	61-64	SIS0523				

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SIS0520 (a)	CBDCA	SIS0513 (a)	ËFDCB	SIS0518 ()	ËCDBC	SIS0519 (a)	CËDCËD
SIS0512 (a)	ËDCBDC	SIS0517 (a)	ËFËDCB	SIS0504 ()	ËCDBDC		
SIS0508 (a)	BCBDCA	SIS0507 (a)	ËFDCBg				
SIS0516 (a)	CABDCA	SIS0521 (a)	FËDCBg				
SIS0501 (a)	ËDËCDBDC	SIS0502 (a)	FËDËCDB				
SIS0506 (a)	ACBABDCA	SIS0509 (a)	ËFËDËCDB				
SIS0503 (b)	EAËDgBA	SIS0523 (b)	FË				
SIS0514 (b)	EAËDgCA						
SIS0510 (b)	EACËDgBA						
SIS0522 (c)	EACËDFËC						

Esta petenera tiene 30 segmentos, organizados en cuatro grupos. Al realizar la reducción de segmentos resultaron 23 segmentos diferentes, dato que indica, de antemano, la gran variabilidad melódica que tiene esta pieza.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

IS05			
Estrofa 1		Estrofa 2	
Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa
B	GFE	B	aGFE
A'	aEa	A'	aEa
B'	GFE	B'	aGFE
C	CGC	C	CGC
D	CC#d	D	CC#d
E	aEa	C'	aEa
F	aGFE	D'	aGFE
E'	aEa	Z1	CGC
F'	aGFE	Z2	CC#d
Z1	CGC	Z3	aEa
Z2	CC#d	Z4	GFE
Z3	aEa	Z3'	aEa
Z4	aGFE	Z4'	GFE
Z3'	aEa		
Z4'	aGFE		

Esta petenera tiene dos estrofas. La primera tiene seis versos, seguida de un estribillo de cuatro; la segunda tiene cuatro versos y un estribillo, también de cuatro y no presentan verso *P*. Ambas estrofas comparten una misma base armónica.

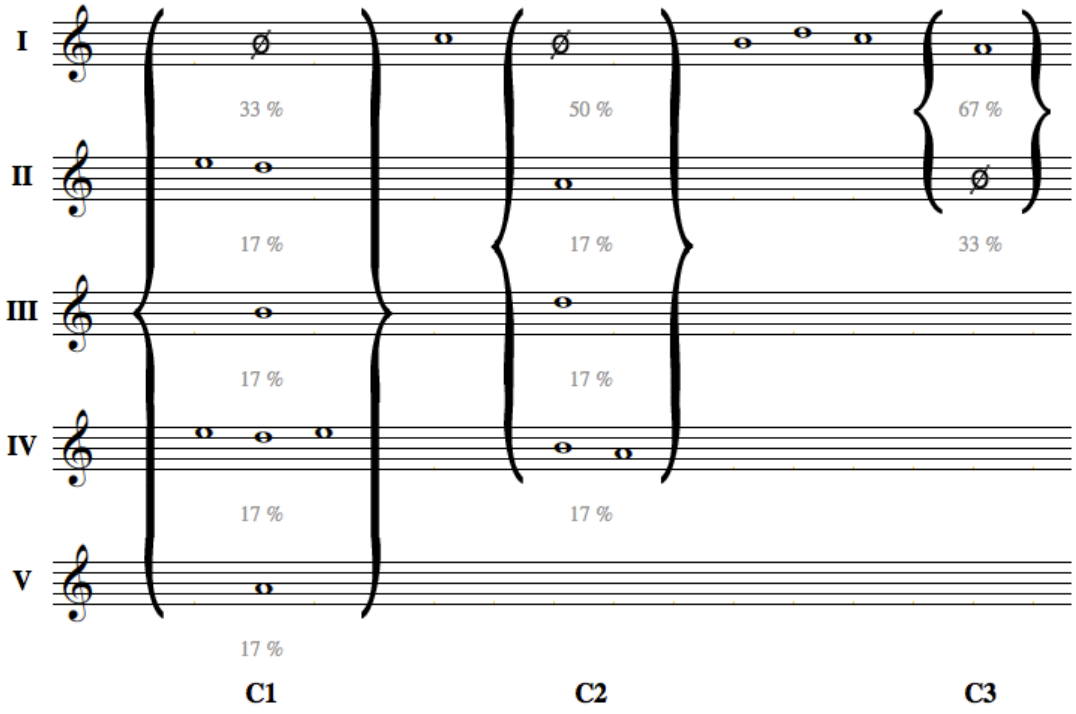
Paradigmas

Se obtuvieron ocho modelos, incluyendo los subparadigmas que se establecieron para mostrar con mayor claridad el comportamiento de los elementos que componen esta pieza.

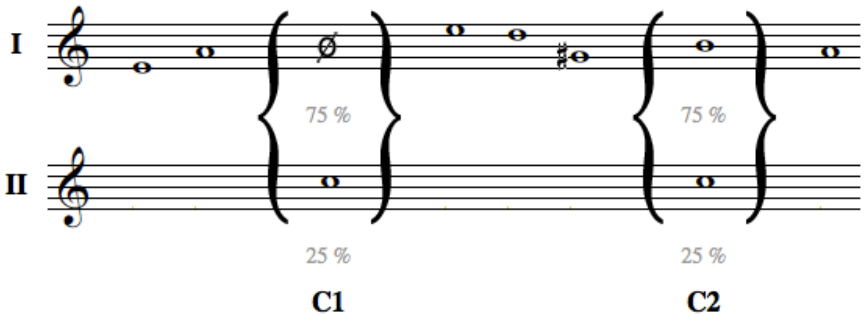
PIS0501

Este paradigma representa los once segmentos de los versos *A*, *C*, *E* y *Z3*. Fue dividido en tres subparadigmas.
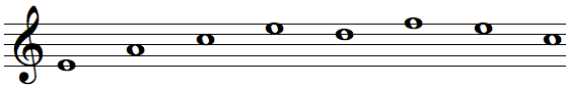
PIS0501a. Tiene tres clases de equivalencia con cinco, cuatro y dos elementos de sustitución, respectivamente, y cuatro notas fijas: *do, si-re-do*. Representa cinco segmentos diferentes, siendo el más representativo de esta sección. El *ICS* es de 60%.



PIS0501b. Representando cuatro segmentos, tres de éstos son diferentes. Este subparadigma tiene dos clases de equivalencia y seis notas fijas: *mi-la, mi-re-sol#, la*. El *ICS* es de 76%.



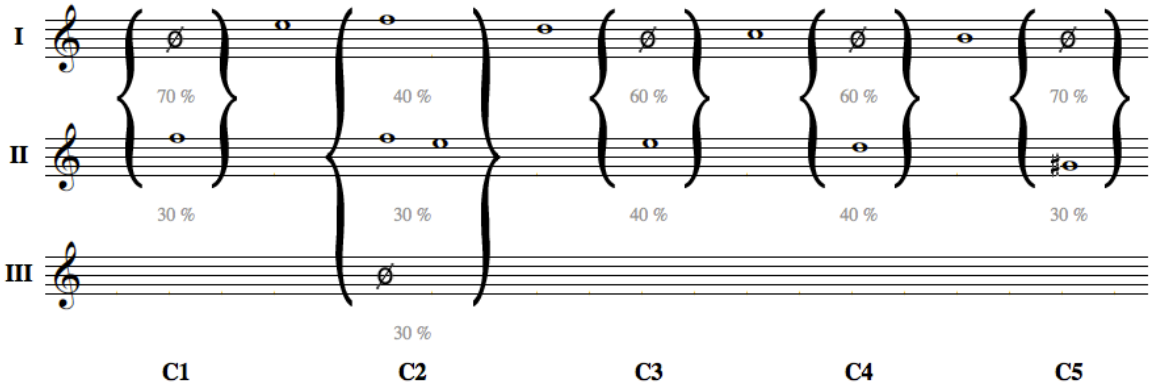
PIS0501c. El último subparadigma de esta sección no presenta clases de equivalencia y es un segmento que sólo aparece una vez, por lo que puede considerarse como una excepción en esta pieza.
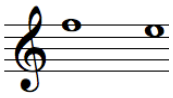


PIS0502

Este paradigma también fue dividido en tres subparadigmas. Representa a los once segmentos de los versos *B, D, F* y *Z4*.

PIS0502a. Este subparadigma tiene cinco clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *mi, re, do, si*. Representa a diez segmentos de la sección, cinco de los cuales son diferentes y es el más representativo. El *ICS* es de 47%.

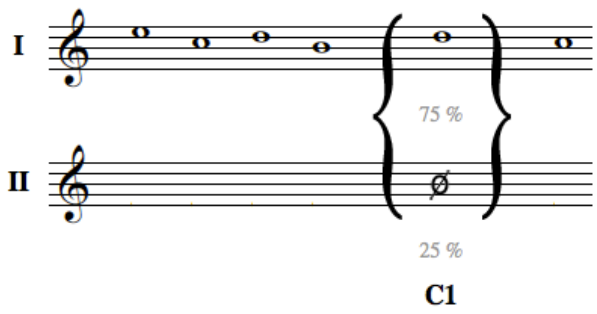


PIS0502b. Este subparadigma representa un segmento que se interpreta una sola vez. El *ICS* es de 100%. Corresponde al final de la pieza que, en efecto, no es muy frecuente en las peteneras de la región.



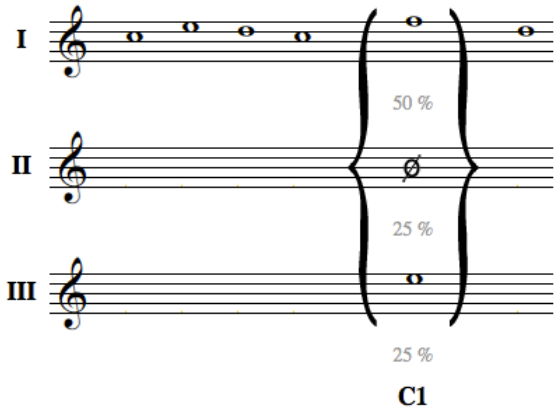
PIS0503

Este paradigma tiene una clase de equivalencia y cinco notas fijas: *mi-do-re-si, do*. Representa a los cuatro segmentos de los versos *C y Z1*. El *ICS* es de 93%.



PIS0504

Este paradigma tiene una clase de equivalencia de tres elementos sustituibles y cinco notas fijas: *do-mi-re-do*. Representa a los cuatro segmentos de los versos *D* y *Z2*.

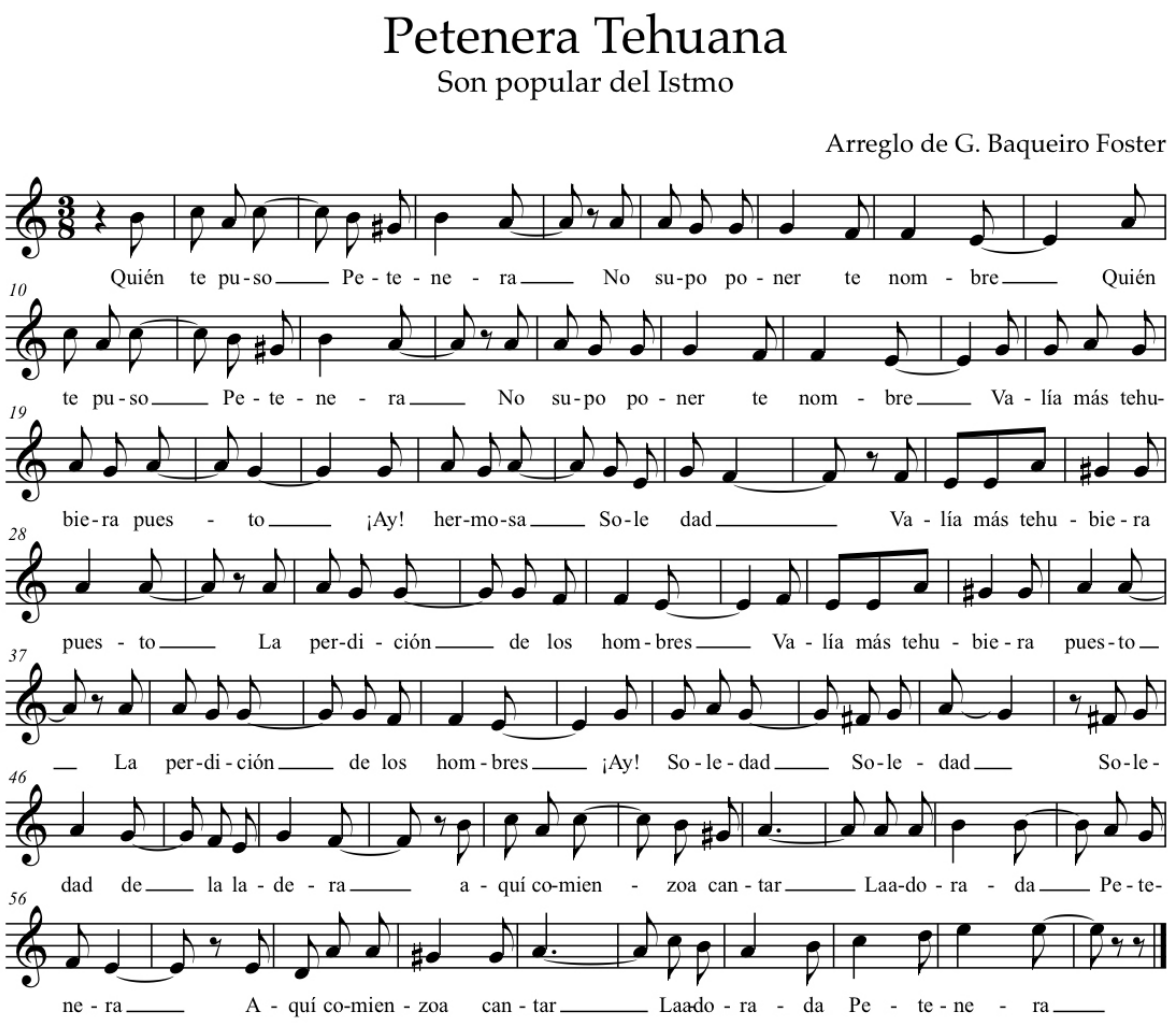


El *ICG* de esta petenera es de 69.27%

6.5.5. IS06. La Petenera (Gerónimo Baqueiro Foster, [s.f.])

Esta petenera es una transcripción que Baqueiro Foster realizó para sus investigaciones. Es una pieza para banda pero contiene la parte del *son* con letra incluida. La partitura fue encontrada en el Fondo Baqueiro Foster del CENIDIM, en la Ciudad de México.

Transcripción



Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-5	SIS0601	5-9	SIS0602				
9-13	SIS0603	13-17	SIS0602	17-21	SIS0604	21-25	SIS0605
25-29	SIS0606	29-33	SIS0602	33-37	SIS0607	37-41	SIS0608
				41-44	SIS0609	45-49	SIS0610
49-53	SIS0611	53-57	SIS0612				
57-61	SIS0613	61-65	SIS0614				

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SIS0613 (a)	EDAgA	SIS0602 (a)	AGFE	SIS0604 (a)	GAGAGAG	SIS0605 (a)	GAGAGEGF
SIS0606 (a)	FEAgA	SIS0612 (a)	ABAGFE	SIS0609 (a)	GAGfGAG	SIS0610 (a)	fGAGFEGF
SIS0611 (a)	BCACBgA	SIS0614 (b)	CBABCDE	SIS0607 (a)	FGAGAGAG	SIS0608 (a)	GAGAGEGFE
SIS0601 (a)	BCACBgBA						
SIS0603 (a)	ACACBgBA						

Esta petenera está constituida por 16 segmentos que fueron organizados en cuatro grupos diferentes. En el proceso de reducción de segmentos permanecieron 14 segmentos diferentes, dato que nos muestra de antemano que se trata de una petenera con un alto porcentaje de variación.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

IS06	
Estrofa 1	
Versos	Armonía
A	aEa
B	aGFE
A'	aEa
B'	aGFE
C	CGC
P	CGE
C'	aEa
D	aGFE
C''	CGC
D'	CGE
Z1 (P)	CGC
Z2	CGE
Z3	aEa
Z4	aGFE
Z3'	aEa
Z4'	aGFE

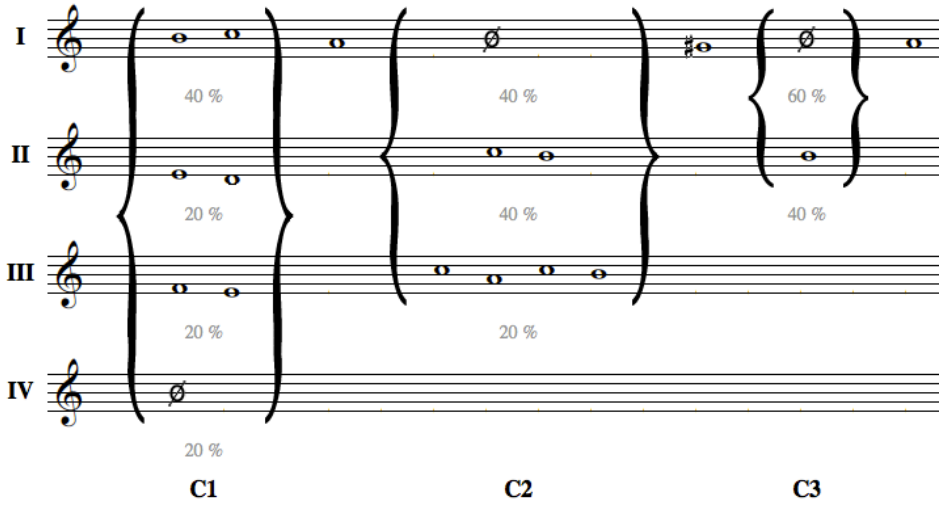
Esta pieza contiene una estrofa con la estructura preflamenca de cuatro versos y un verso *P*, seguidas de un estribillo también de cuatro.

Paradigmas

Los paradigmas resultantes del análisis fueron cinco, debido a la conformación de un subparadigma en uno de los grupos.

PIS0601

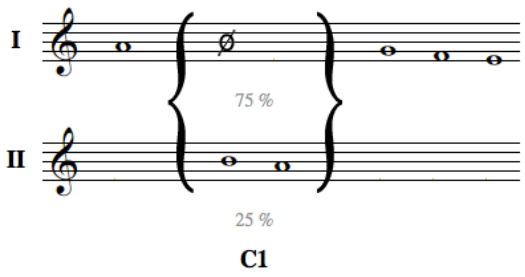
Este paradigma representa los cinco segmentos de los versos *A, C* y *Z3*. Contiene tres clases de equivalencia, una de éstas, la que representa el inicio de los segmentos, contiene cuatro niveles de sustitución. Tiene tres notas fijas.: *la, sol#, la.* A pesar de la variabilidad no fue necesaria realizar una subdivisión. El *ICS* es de 40%.
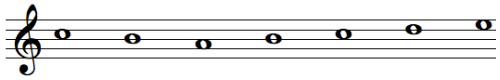


PIS0602

Este paradigma representa a los cinco segmentos de los versos *B, D* y Z4. Fue dividido en dos subparadigmas.

PIS0602a. Con un *ICS* de 92%, este subparadigma tiene una clase de equivalencia de dos elementos y cuatro notas fijas: *la-sol-fa-mi*. Constituye el más representativo de esta sección.

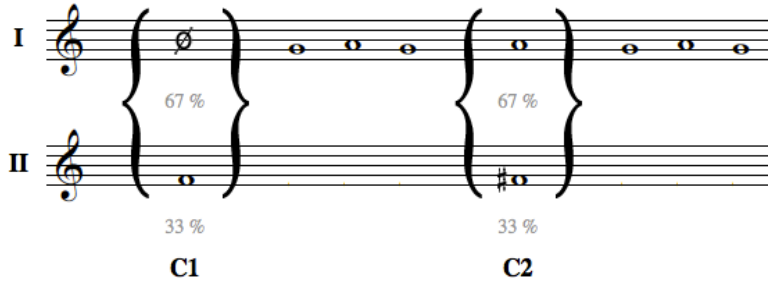


PIS0602b. Este subparadigma no tiene clases de equivalencia.

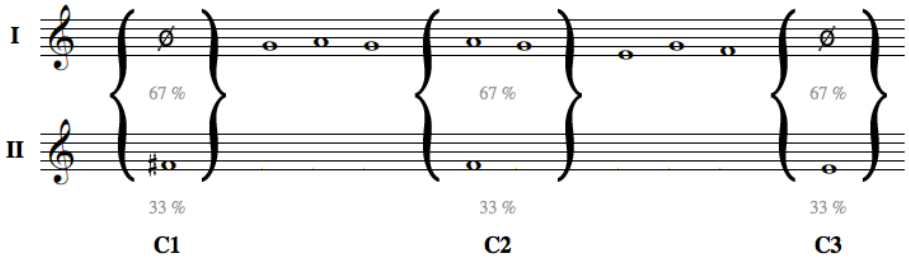


PIS0603

Este paradigma representa a los dos segmentos de los versos *C* y uno del verso *Z1(P)*. Tiene dos clases de equivalencia de dos elementos sustituibles cada una y seis notas fijas.: *sol-la-sol, sol-la-sol.* El *ICS* es de 76%.
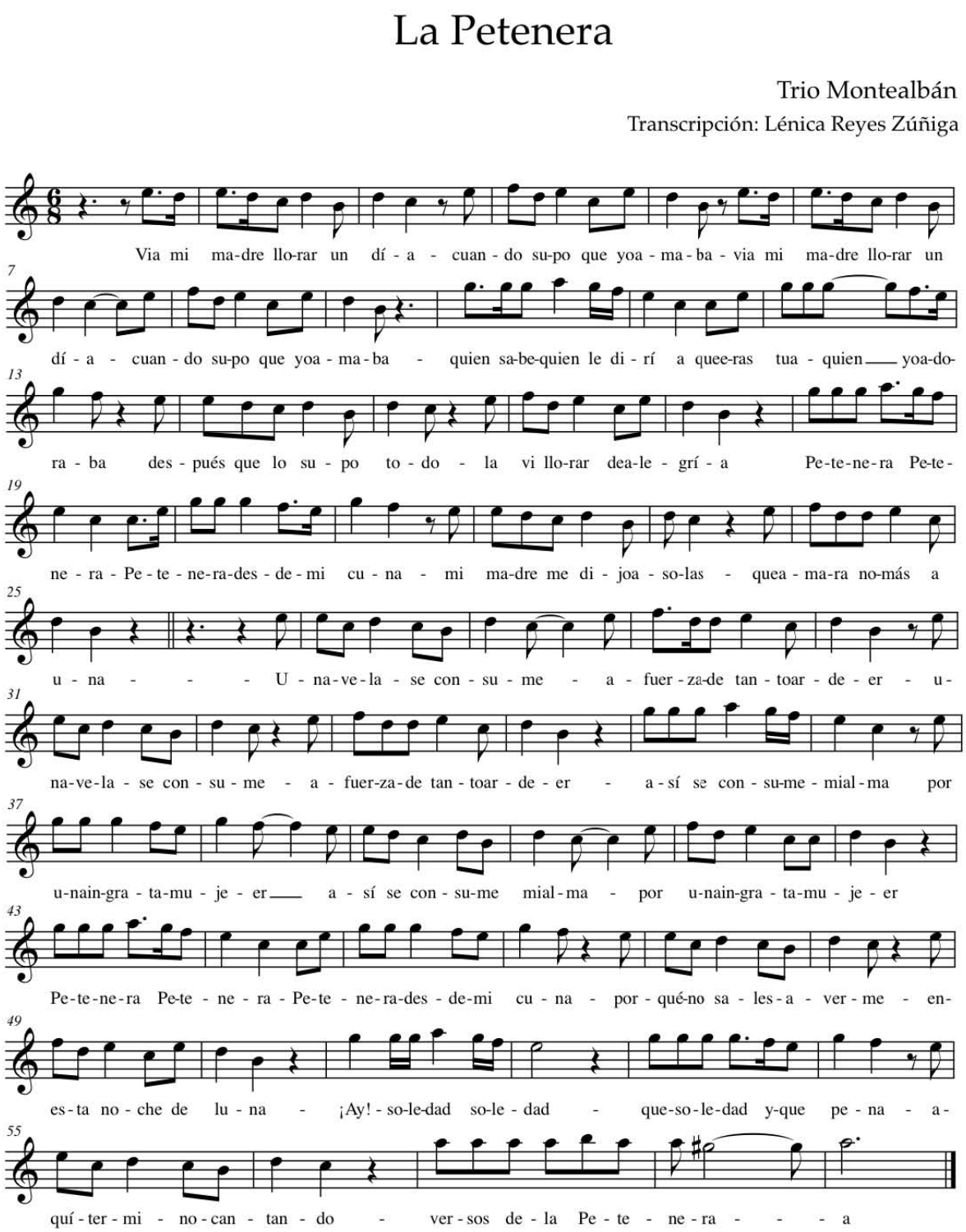


PIS0604a. Tiene tres clases de equivalencia con dos elementos de sustitución cada una. Tiene su vez seis notas fijas: *sol-la-sol, mi-sol-fa*. Representa a un verso *P,* un *D* y un *Z2*. El *ICS* es de 62%.



El *ICG* de esta petenera es de 67.58%.

6.5.6. IS07. La Petenera (Trío Montealbán, [s.f.])

Transcripción



Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-3	SIS0701	3-5	SIS0702				
5-7	SIS0701	7-9	SIS0702	10-11	SIS0703	11-13	SIS0704
13-15	SIS0705	15-17	SIS0702	18-19	SIS0703	19-21	SIS0704
21-23	SIS0705	23-25	SIS0702				
26-28	SIS0706	28-30	SIS0707				
30-32	SIS0706	32-34	SIS0707	35-36	SIS0703	36-38	SIS0708
38-40	SIS0706	40-42	SIS0702	43-44	SIS0703	44-46	SIS0704
46-48	SIS0706	48-50	SIS0702	51-52	SIS0709	53-54	SIS0710
54-56	SIS0706	57-59	SIS0711				

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SIS0705 (a)	ËDCDBDC	SIS0707 (a)	EFDECDB	SIS0709 (a)	GAGFE	SIS0710 (a)	GFEGF
SIS0706 (a)	ËCDCBDC	SIS0702 (a)	EFDECEDB	SIS0703 (a)	GAGFEC	SIS0708 (a)	EGFEGF
SIS0701 (a)	ËDËCDBDC	SIS0711 (b)	AgA			SIS0704 (a)	CEGFEGF

Esta petenera contiene 28 segmentos que fueron organizados en cuatro grupos diferentes. Aplicando la reducción de segmentos dieron por resultado once segmentos diferentes.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

IS07			
Estrofa 1		Estrofa 2	
Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa
B	aGFE	B	aGFE
A'	aEa	A'	aEa
B'	aGFE	B'	aGFE
C	GC	C	GC
D	Ad	D	Ad
E	aEa	E	aEa
F	aGFE	F	aGFE
Z1	GC	Z1	GC
Z2	Ad	Z2	Ad
Z3	aEa	Z3	aEa
Z4	aGFE	Z4	aGFE
		Z5	GC
		Z6	Ad
		Z7	aEa
		Z8	aGFE

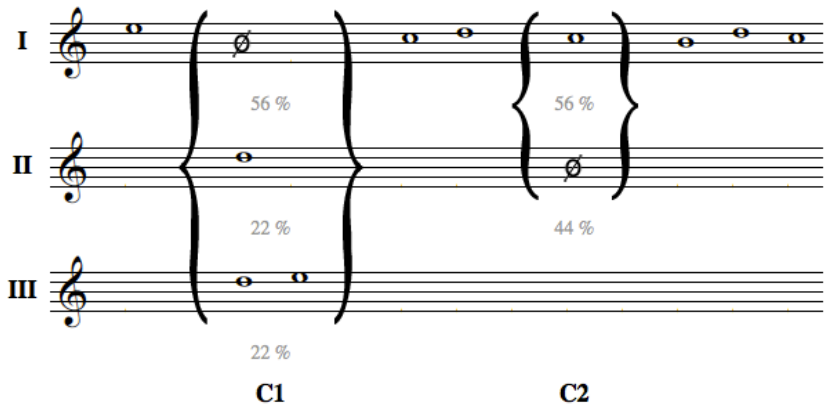
Esta petenera tiene dos estrofas, la primera con seis versos y un estribillo de cuatro. La segunda estrofa es también de seis versos, seguida de un estribillo de ocho versos. No tienen verso *P*. La secuencia armónica es muy estable.

Paradigmas

Con un total de cinco paradigmas, esta pieza muestra una estabilidad considerable en los elementos que la componen.

PIS0701
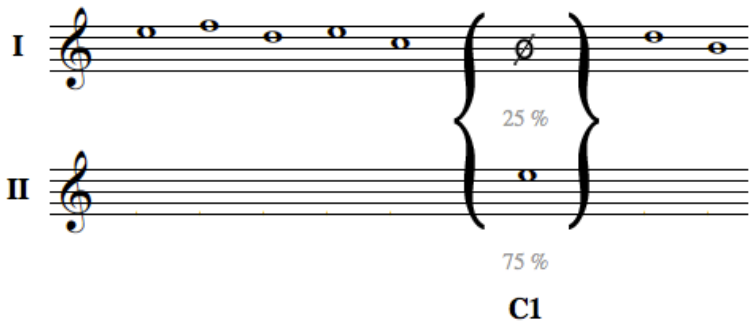
Este paradigma tiene dos clases de equivalencia y seis notas fijas: *mi, do-re* y *si-re-do*. Representa los nueve segmentos de los versos *A, E, Z3 y Z7*. El *ICS* es de 76%.



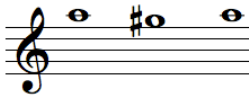
PIS0702

Fue dividido en dos subparadigmas para una mayor claridad de sus componentes. Representa a los nueve segmentos de los versos *B, F, Z4* y *Z8*.

PIS0702a. Tiene una clase de equivalencia de dos elementos sustituibles y siete notas constantes: *mi-fa-re-mi-do* y *re-si*. Es el más representativo de esta sección pues resume ocho segmentos. El *ICS* es de 95%.

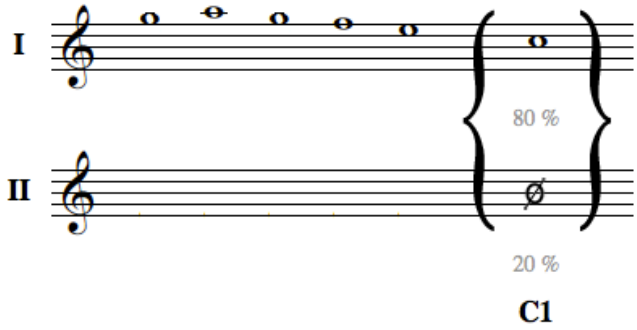


PIS0702b. Puede ser considerado como una excepción, pues sólo se presenta en una ocasión.

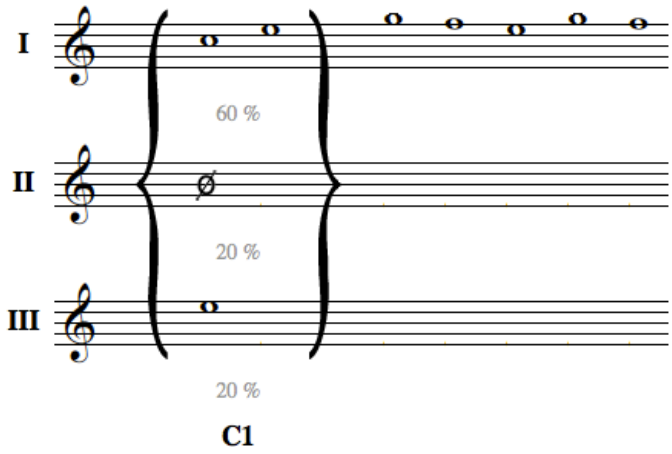


PIS0703

Representa los cinco segmentos de los versos *C, Z1* y *Z5*. Tiene una clase de equivalencia y cinco notas fijas iniciales: *sol-la-sol-fa-mi*. El *ICS* es de 93%.
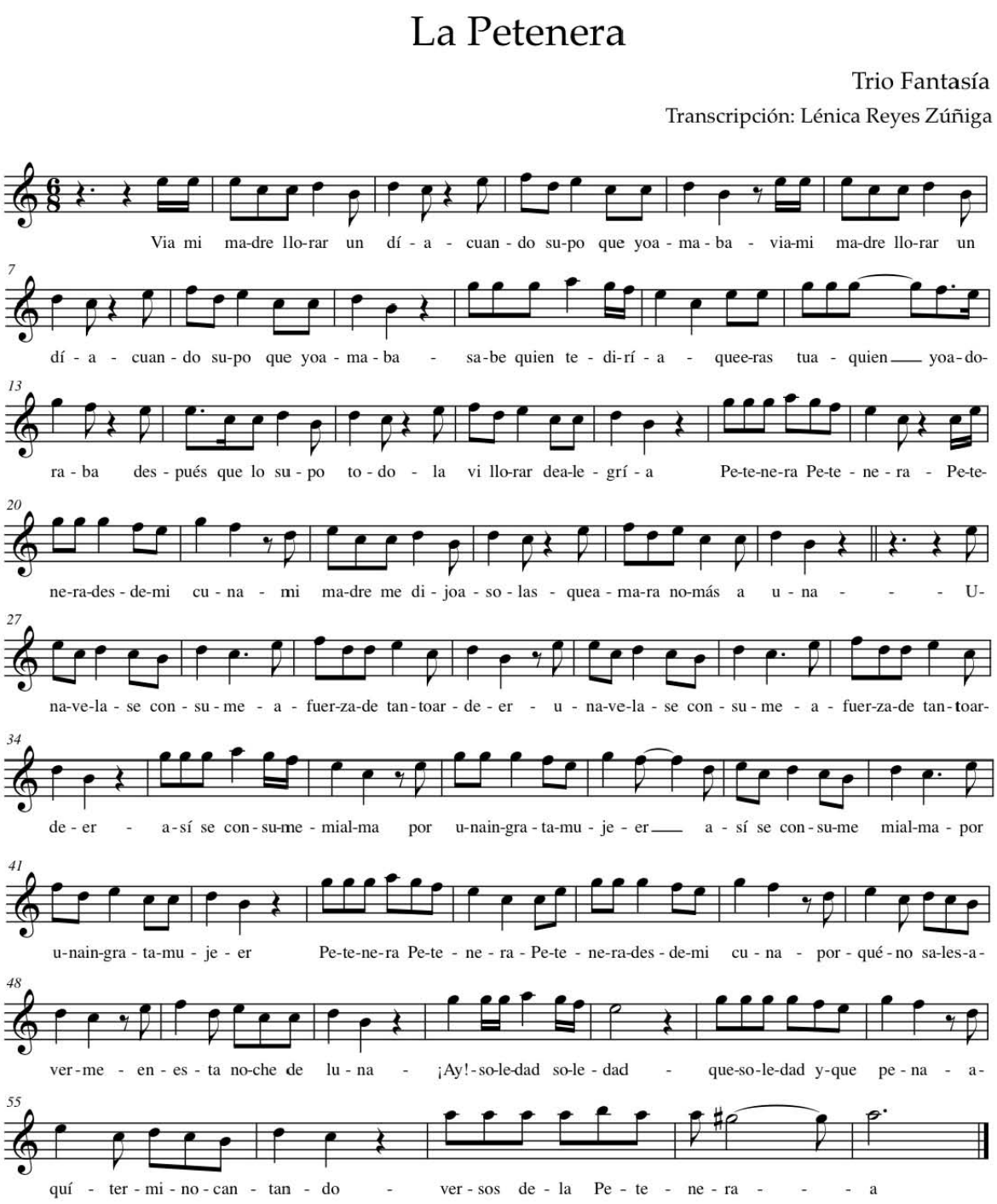


PIS0704a. Este paradigma representa los cinco segmentos de los versos *D, Z2* y *Z6*. Tiene una clase de equivalencia con tres elementos sustituibles y cinco notas fijas al final: *sol-fa-mi-sol-fa*. El *ICS* es de 93%.



El *ICG* de esta petenera es de 88.61%

6.5.7. IS08. La Petenera (Trío Fantasía, [s.f.])

Transcripción



Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-3	SIS0801	3-5	SIS0802				
5-7	SIS0801	7-9	SIS0802	10-11	SIS0803	11-13	SIS0806
13-15	SIS0801	15-17	SIS0805	18-19	SIS0803	19-21	SIS0804
21-23	SIS0801	23-25	SIS0805				
26-28	SIS0801	28-30	SIS0805				
30-32	SIS0801	32-34	SIS0805	35-36	SIS0803	36-38	SIS0806
38-40	SIS0807	40-42	SIS0805	43-44	SIS0803	44-46	SIS0804
46-48	SIS0807	48-50	SIS0805	51-52	SIS0809	53-54	SIS0810
54-56	SIS0807	57-59	SIS0811				

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
SIS0801 (a)	ËCDBDC	SIS0805 (a)	ËFDËCDB	SIS0809 (a)	GAGFE	SIS0810 (a)	GFEGF
SIS0807 (a)	DËCDCBDC	SIS0802 (a)	ËFDËCBDB	SIS0803 (a)	GAGFEC	SIS0806 (a)	EGFEGF
		SIS0811 (b)	ABAgA			SIS0804 (a)	CEGFEGF

Esta petenera está conformada por 28 segmentos que fueron organizados en cuatro grupos distintos. Con el proceso de reducción de segmentos se mantuvieron once segmentos diferentes.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

IS08			
Estrofa 1		Estrofa 2	
Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa
B	aGFE	B	aGFE
A'	aEa	A'	aEa
B'	aGFE	B'	aGFE
C	GC	C	GC
D	Ad	D	Ad
E	aEa	E	aEa
F	aGFE	F	aGFE
Z1	GC	Z1	GC
Z2	Ad	Z2	Ad
Z3	aEa	Z3	aEa
Z4	aGFE	Z4	aGFE
		Z5	GC
		Z6	Ad
		Z7	aEa
		Z8	aGFE

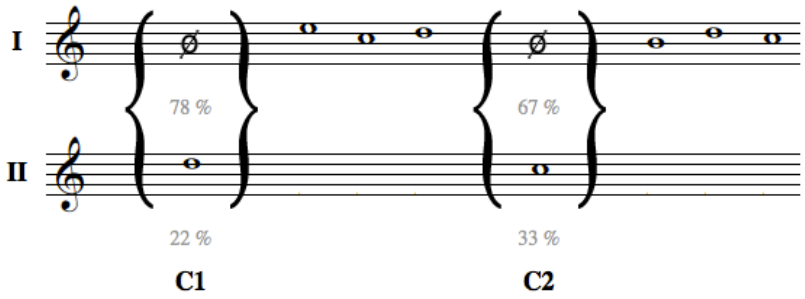
Está compuesta por dos estrofas, una de ellas de seis versos, seguida de un estribillo de cuatro; la segunda es también de seis versos, pero está acompañada de un estribillo de ocho versos. No presenta versos *P*. La base armónica es muy estable.

Paradigmas

Esta petenera tiene seis paradigmas, dos de los cuales fueron divididos en dos subpardigmas.

PIS0801
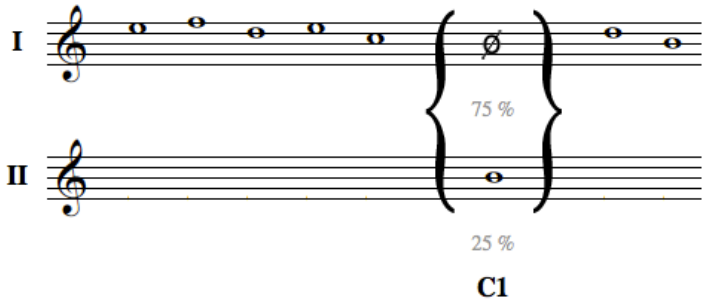
Representa a los nueve segmentos versos *A, E, Z3* y *Z7*. Tiene dos clases de equivalencia y seis notas fijas: *mi-do-re, si-re-do*. El *ICS* es de 89%.



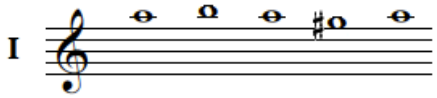
PIS0802

Este paradigma está dividido en dos subparadigmas. Representa a los nueve segmentos de los versos *B, F, Z4* y *Z8*.

PIS0802a. Tiene una clase de equivalencia de dos elementos sustituibles y siete elementos fijos: *mi-fa-re-mi-do*. Es el más representativo de esta sección resumiendo a ocho segmentos. El *ICS* es de 95%.

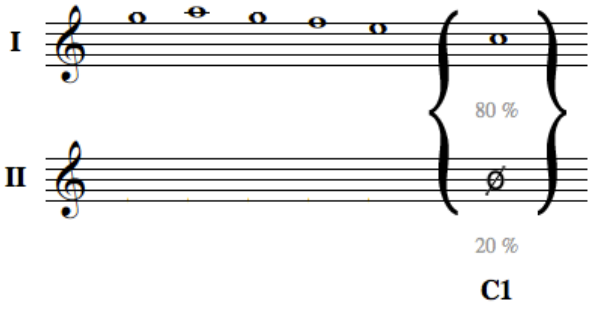


PIS0802b. Considerado como una excepción, este subparadigma corresponde al verso *Z8*, que solo se interpreta una vez.



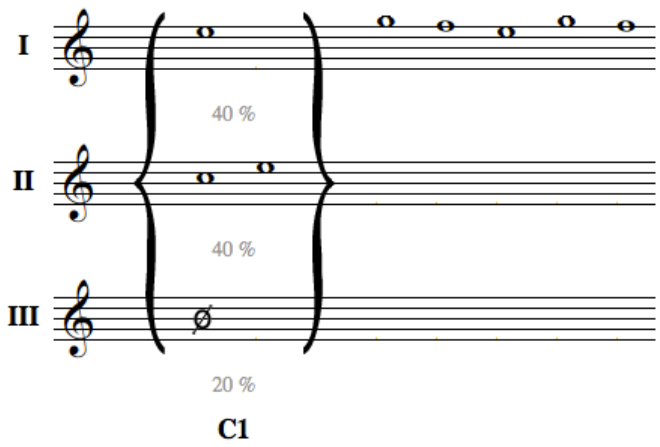
PIS0803

Este paradigma representa los cinco segmentos de los versos *C, Z1* y *Z5*. Tiene una clase de equivalencia de dos elementos y cinco notas fijas: *sol-la-sol-fa-mi*. El *ICS* es de 93%.



PIS0804

Representa a los cinco segmentos de los versos *D, Z2* y *Z6* de esta petenera. Tiene una clase de equivalencia de tres elementos sustituibles y cinco notas fijas: *sol-fa-mi-sol-fa*. El *ICS* es de 93%.



El *ICG* de esta petenera es de 92.68%.

6.6. Peteneras del Grupo E: Peteneras Tixtlecas

6.6.1. TI01. La Petenera (Los Azohuastles, [1972] 2002)
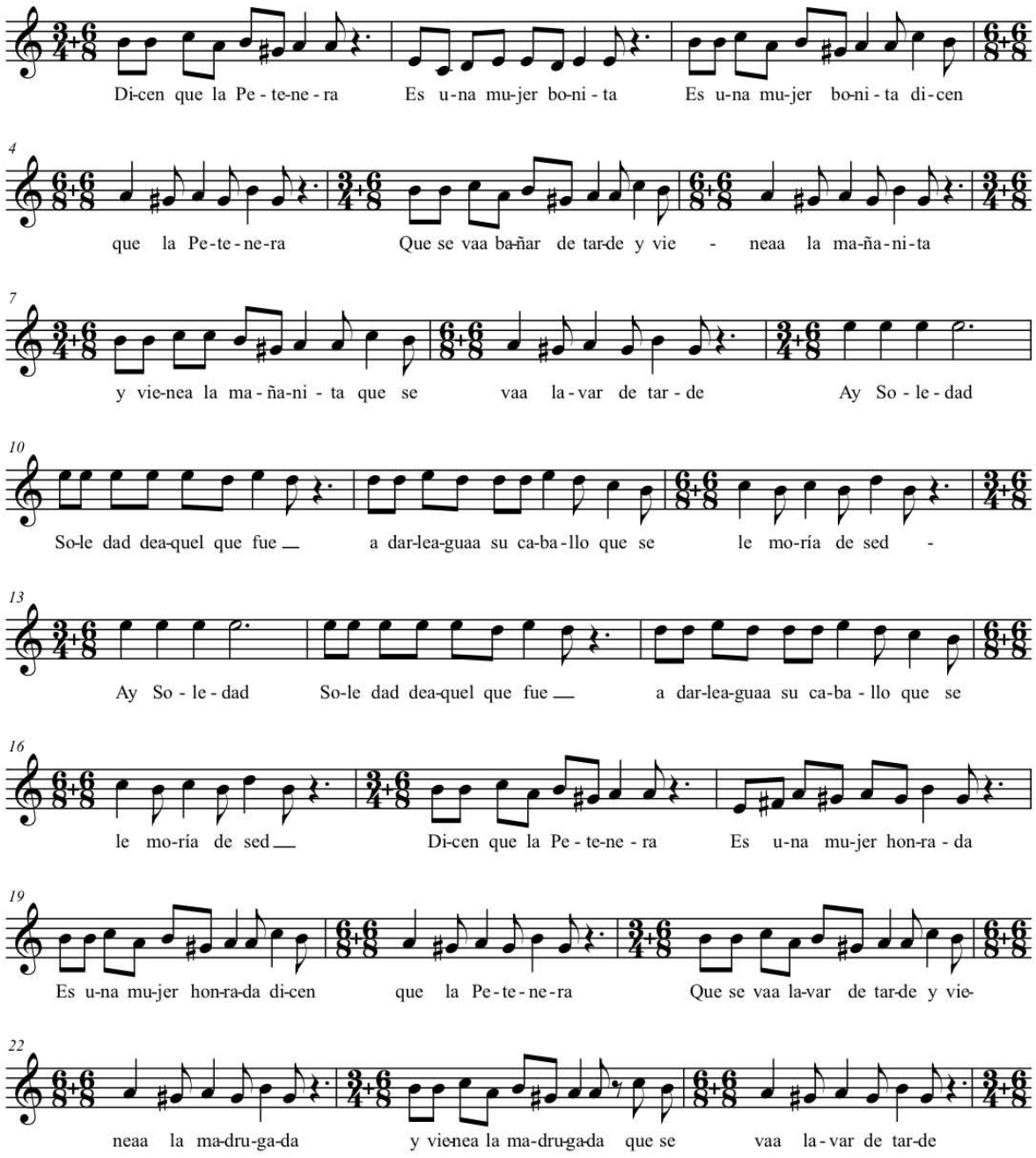
Esta grabación es emblemática de este tipo de peteneras, prácticamente se puede afirmar que a partir de esta grabación muchos músicos se basaron para hacer sus interpretaciones de las peteneras tixtlecas. El análisis lo mostrará.
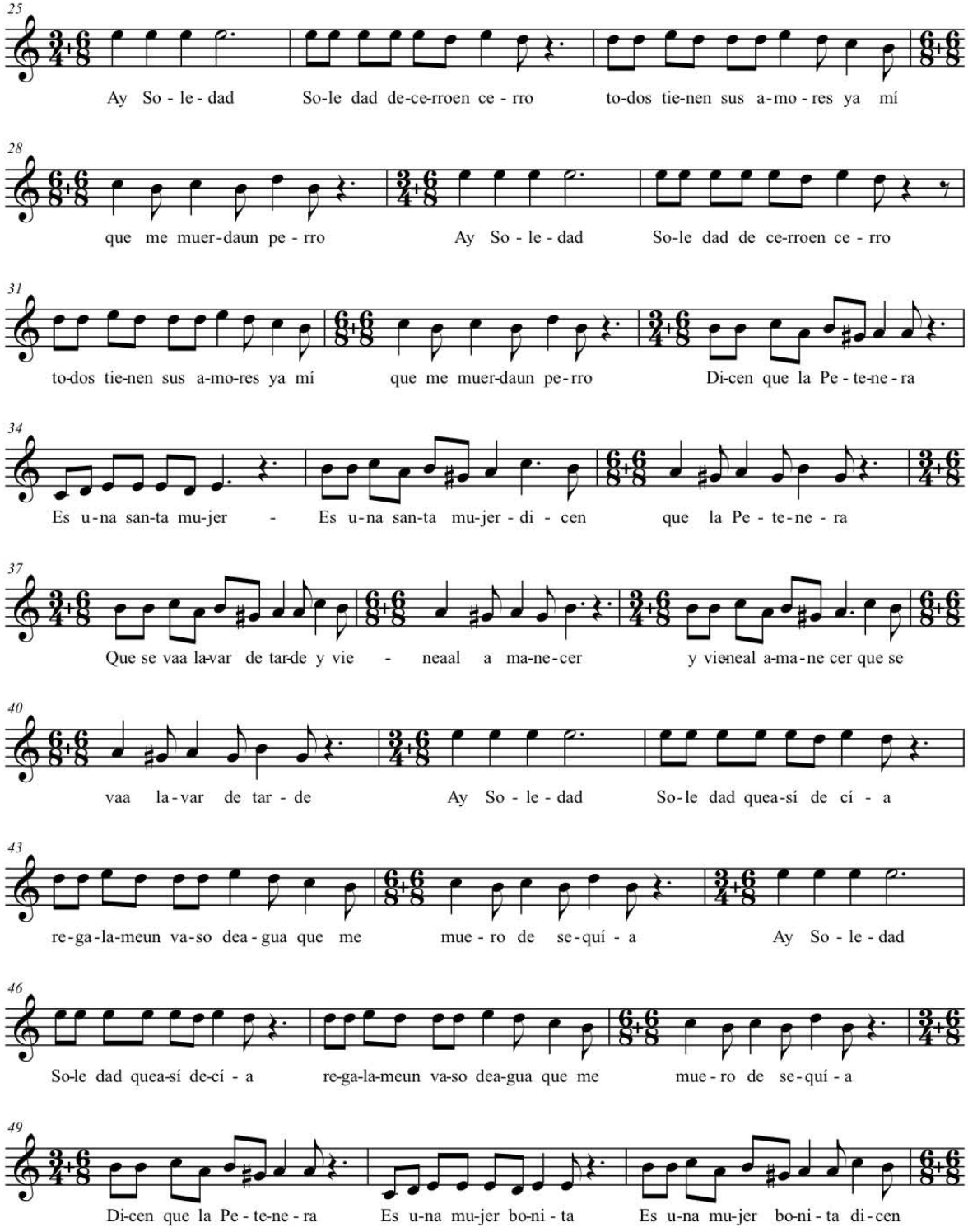
Transcripción
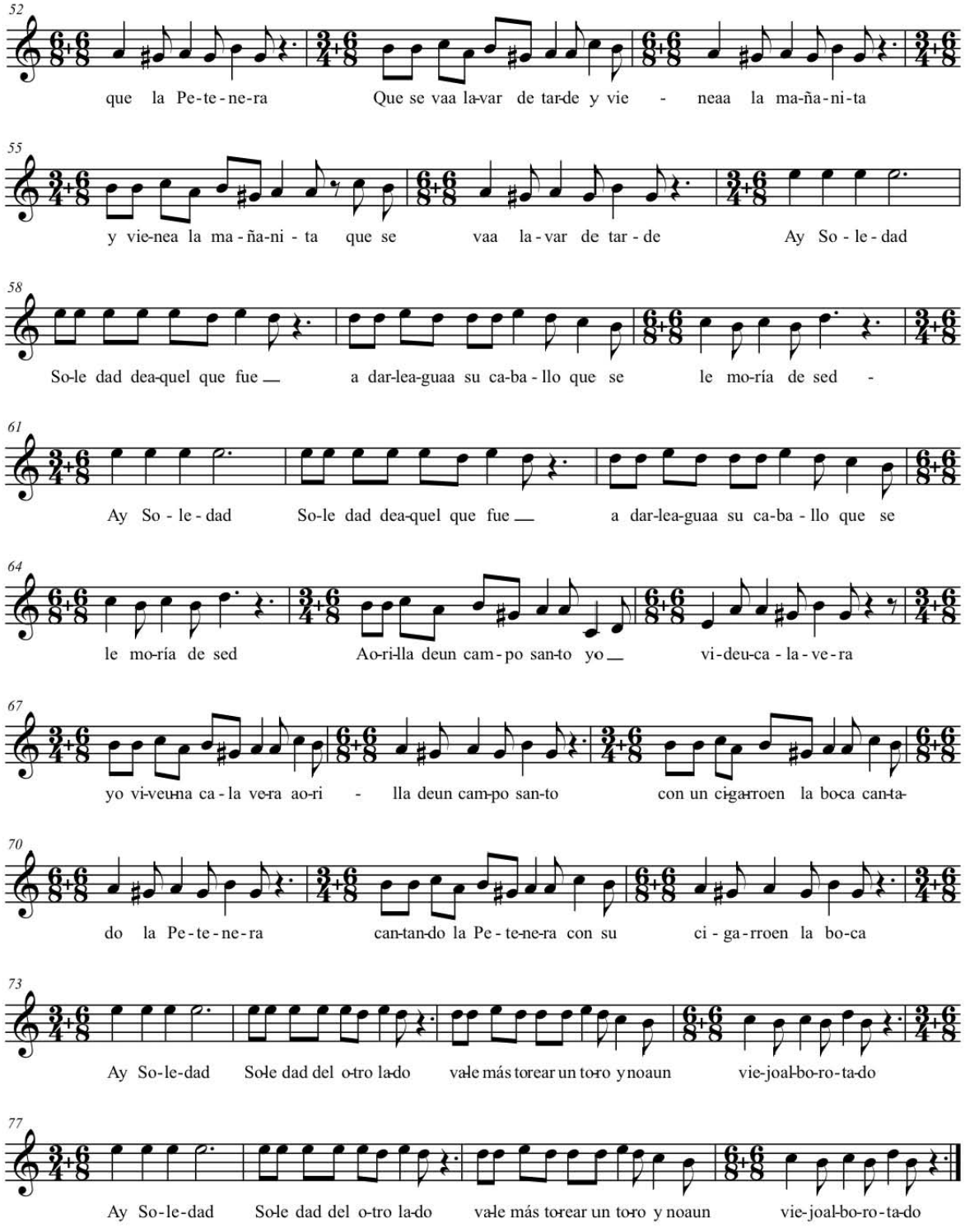
Petenera Tixtleca

Conjunto Los Azohuastles

Transcripción: Lénica Reyes Zúñiga




25
Ay So - le - dad
So-le dad de-ce-rroen ce - rro
to-dos tie-nen sus a-mo - res ya mí
28
que me muer-daun pe - rro
Ay So - le - dad
So-le dad de ce-rroen ce - rro
31
to-dos tie-nen sus a-mo-res ya mí
que me muer-daun pe-rro
Di-cen que la Pe - te-ne - ra
34
Es u-na san-ta mu-jer -
Es u-na san-ta mu-jer - di - cen
que la Pe - te-ne - ra
37
Que se vaa la-var de tar-de y vie - neaal a ma-ne-cer
y vie-neal a-ma-ne cer que se
40
vaa la-var de tar - de
Ay So - le - dad
So-le dad quea-sí de cí - a
43
re-ga-la-meun va-so dea-gua que me
mue - ro de se-quí - a
Ay So - le - dad
46
So-le dad quea-sí de-cí - a
re-ga-la-meun va-so dea-gua que me
mue - ro de se-quí - a
49
Di-cen que la Pe - te-ne - ra
Es u-na mu-jer bo-ni - ta
Es u-na mu-jer bo-ni - ta di - cen


52
que la Pe-te-ne-ra
Que se vaa la-var de tar-de y vie - neaa la ma-ña-ni-ta
55
y vie-nea la ma-ña-ni-ta que se vaa la-var de tar-de
Ay So-le-dad
58
So-le dad dea-quel que fue
a dar-lea-guaa su ca-ba-llo que se le mo-ría de sed -
61
Ay So-le-dad
So-le dad dea-quel que fue
a dar-lea-guaa su ca-ba-llo que se
64
le mo-ría de sed
Ao-ri-lla deun cam-po san-to yo
vi-deu-ca-la-ve-ra
67
yo vi-veu-na ca-la ve-ra ao-ri - lla deun cam-po san-to
con un ci-ga-rroen la bo-ca can-ta-
70
do la Pe-te-ne-ra
can-tan-do la Pe-te-ne-ra con su ci-ga-rroen la bo-ca
73
Ay So-le-dad
So-le dad del o-tro la-do
va-le más to-rear un to-ro y noaun vie-joal-bo-ro-ta-do
77
Ay So-le-dad
So-le dad del o-tro la-do
va-le más to-rear un to-ro y noaun vie-joal-bo-ro-ta-do

Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4		Segmentos Grupo 5		Segmentos Grupo 6	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-1	STI0101	2-2	STI0111								
3-3	STI0101	3-4	STI0103								
5-5	STI0101	5-6	STI0103								
7-7	STI0101	7-8	STI0103	9-9	STI0104	10-10	STI0105	11-11	STI0106	11-12	STI0107
				13-13	STI0104	14-14	STI0105	15-15	STI0106	15-16	STI0107
17-17	STI0101	18-18	STI0108								
19-19	STI0101	19-20	STI0103								
21-21	STI0101	21-22	STI0103								
23-23	STI0101	23-24	STI0103	25-25	STI0104	26-26	STI0105	27-27	STI0106	27-28	STI0107
				29-29	STI0104	30-30	STI0105	31-31	STI0106	31-32	STI0107
33-33	STI0101	34-34	STI0102								
35-35	STI0101	35-36	STI0103								
37-37	STI0101	37-38	STI0109								
39-39	STI0101	39-40	STI0103	41-41	STI0104	42-42	STI0105	43-43	STI0106	43-44	STI0107
				45-45	STI0104	46-46	STI0105	47-47	STI0106	47-48	STI0107
49-49	STI0101	50-50	STI0102								
51-51	STI0101	51-52	STI0103								
53-53	STI0101	53-54	STI0103								
55-55	STI0101	55-56	STI0103	57-57	STI0104	58-58	STI0105	59-59	STI0106	59-60	STI0112
				61-61	STI0104	62-62	STI0105	63-63	STI0106	63-64	STI0112
65-65	STI0101	65-66	STI0110								
67-67	STI0101	67-68	STI0103								
69-69	STI0101	69-70	STI0103								
71-71	STI0101	71-72	STI0103	73-73	STI0104	74-74	STI0105	75-75	STI0106	75-76	STI0107
				77-77	STI0104	78-78	STI0105	79-79	STI0106	79-80	STI0107

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
STI0101 (a)	BCABgA	STI0109 (a)	CBAgAgB	STI0104 (a)	Ë	STI0105 (a)	ËDËD	STI0106 (a)	DËDËD	STI0112 (a)	CBCBCBD
		STI0110 (a)	CDEAgBg							STI0107 (a)	CBCBCBDB
		STI0103 (a)	CBAgAgBg								
		STI0108 (a)	EfAgAgBg								
		STI0102 (b)	CDEDE								
		STI0111 (b)	ECDEDE								

Tiene 80 segmentos, de los cuales, al hacer la reducción permanecieron 12 segmentos diferentes. Fueron acomodados en seis grupos de acuerdo a la secuencia armónica.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

TI01									
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3		Estrofa 4		Estrofa 5	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	Ea	A	Ea	A	Ea	A	Ea	A	Ea
B	aE	B	aE	B	aE	B	aE	B	aE
B'	Ea	B'	Ea	B'	Ea	B'	Ea	B'	Ea
A'	aE	A'	aE	A'	aE	A'	aE	A'	aE
C	Ea	C	Ea	C	Ea	C	Ea	C	Ea
D	aE	D	aE	D	aE	D	aE	D	aE
D'	Ea	D'	Ea	D'	Ea	D'	Ea	D'	Ea
C'	aE	C'	aE	C'	aE	C'	aE	C'	aE
Z1(P)	C	Z1(P)	C	Z1(P)	C	Z1(P)	C	Z1(P)	C

Z2	CE	Z2	CE	Z2	CE	Z2	CE	Z2	CE
Z3	Ea	Z3	Ea	Z3	Ea	Z3	Ea	Z3	Ea
Z4	aE	Z4	aE	Z4	aE	Z4	aE	Z4	aE
Z1(P)'	C	Z1(P)'	C	Z1(P)'	C	Z1(P)'	C	Z1(P)'	C
Z2'	CE	Z2'	CE	Z2'	CE	Z2'	CE	Z2'	CE
Z3'	Ea	Z3'	Ea	Z3'	Ea	Z3'	Ea	Z3'	Ea
Z4'	aE	Z4'	aE	Z4'	aE	Z4'	aE	Z4'	aE

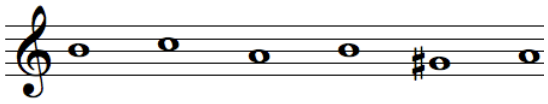
Tiene cinco estrofas de cuatro versos, que con sus repeticiones se convierten en ocho; además, son seguidas de un estribillo de cuatro versos que comienzan con la expresión *¡Ay Soledad!*, de ahí que se le nombró *Z(P)*. Estos estribillos son de ocho versos por sus repeticiones. La secuencia armónica es muy estable en toda la pieza.

Paradigmas

El análisis dio como resultado siete modelos, tomando en cuenta los subparadigmas.

PTI0101

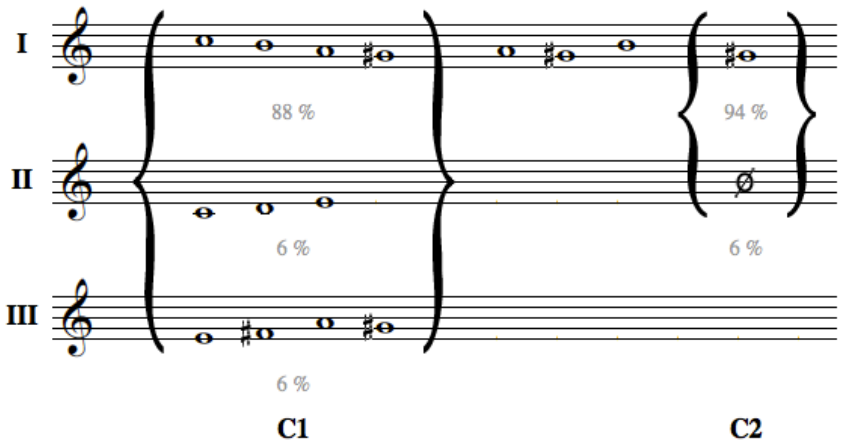
Representa a un segmento que se repite 20 veces, corresponde a los versos *A, B, C* y *D,* esta sección siempre se hace de forma idéntica. El *ICS* es de 100%.



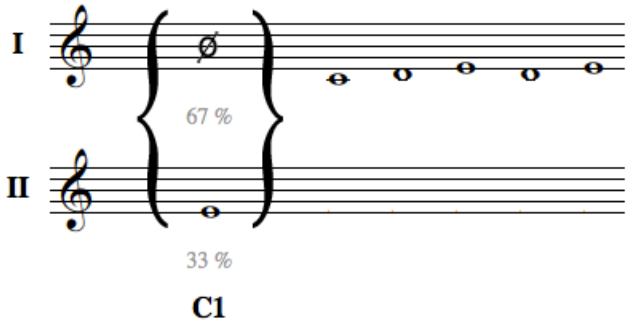
PTI0102

Este paradigma fue dividido en dos subparadigmas, representa a los 20 segmentos, , de los cuales seis son diferentes, de los versos *B, A, D* y *C*.

PTI0102a. Con un *ICS* de 33%, este subparadigma tiene dos clases de equivalencia y tres notas fijas: *la-sol#-si*. Es el más representativo de esta sección, conteniendo a 17 segmentos, cuatro de éstos diferentes.



PTI0102b. Representa a tres segmentos, dos de los cuales son diferentes. Tiene una clase de equivalencia con dos elementos de sustitución y cinco notas fijas al final: *do-re-mi-re-mi.* El *ICS* es de 93%.



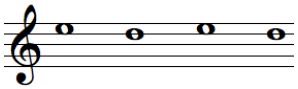
PTI0103

Representa a un segmentos del verso *Z1 (P)* que se realiza siempre de la misma forma. El *ICS* es, por tanto, de 100%.
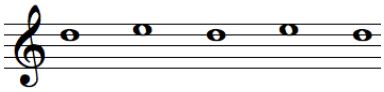


PTI0104

Este paradigma representa un segmento del verso *Z2* que se realiza de una misma forma todas las veces. El *ICS* es de 100%.
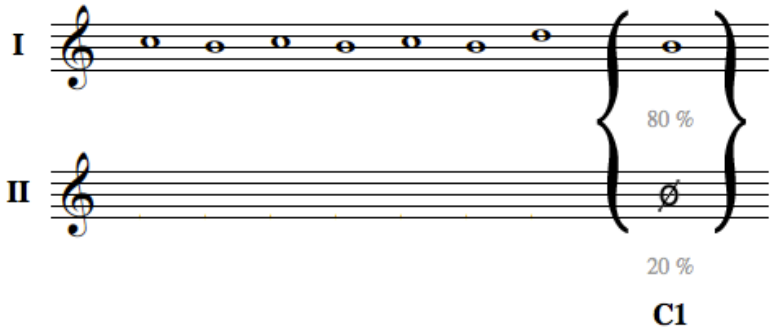


PTI0105

Con un *ICS* de 100%, este paradigma representa a un segmento del verso *Z3* que se interpreta siempre de la misma forma.
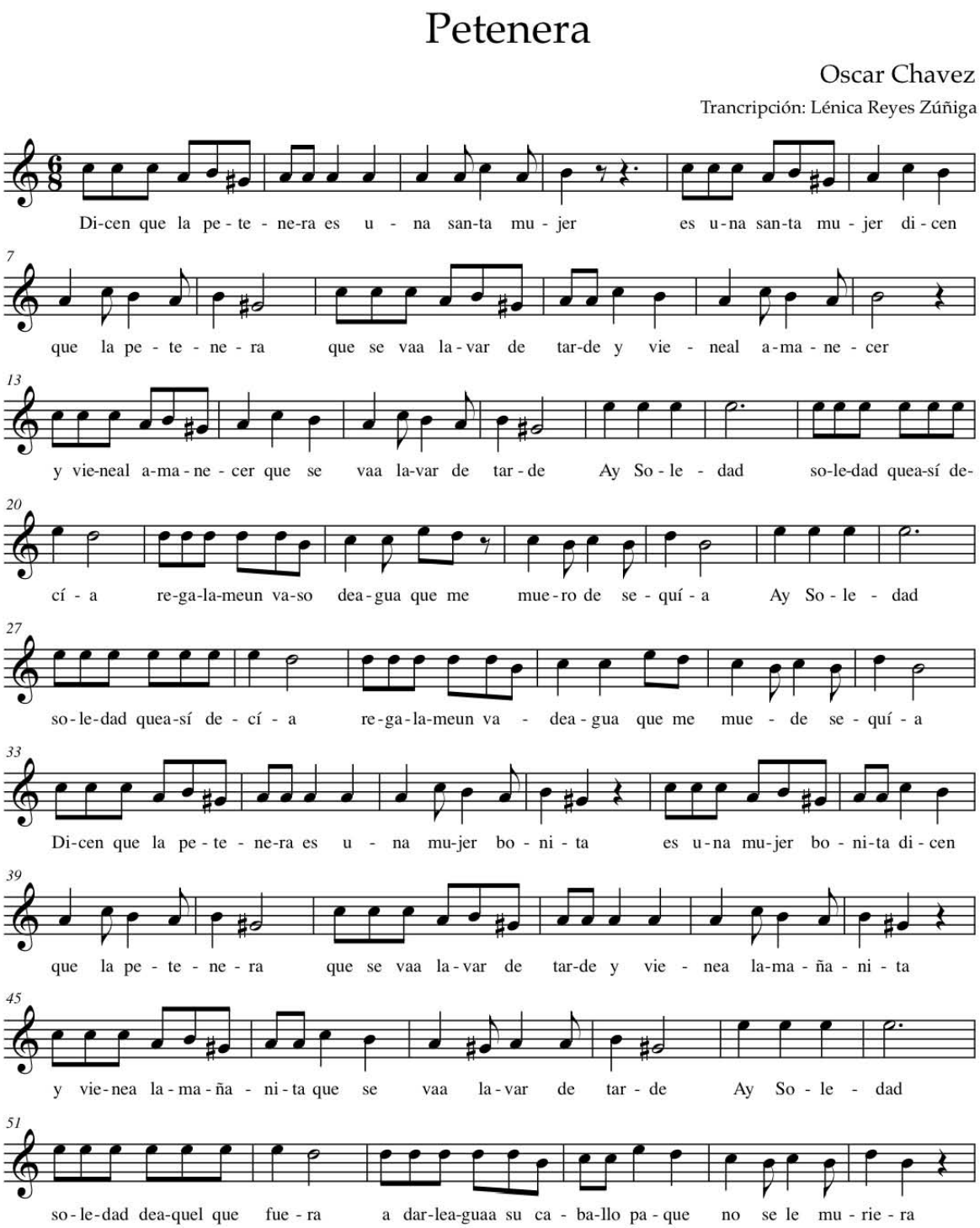


PTI0106a. Este paradigma representa a diez segmentos, dos de los cuales son diferentes y corresponden al verso *Z4*. Tiene una clase de equivalencia con dos elementos de sustitución y siete notas fijas al inicio: *do-si-do-si-do-si-re*. El *ICS* es de 95%.
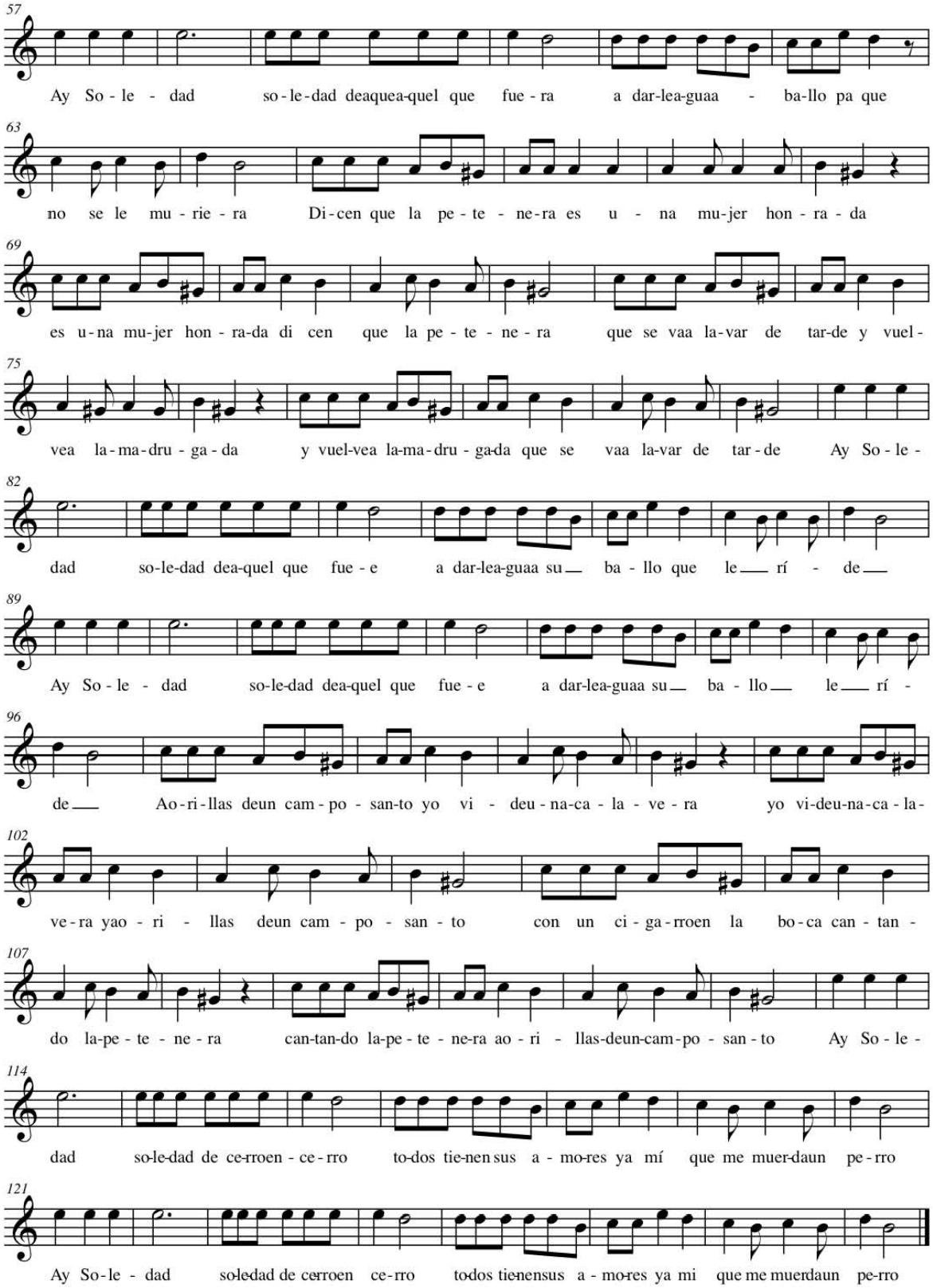


El *ICG* de esta petenera es de 84.99%.

6.6.2. TI02. La Petenera (Oscar Chávez, 1978)

Transcripción




57
Ay So - le - dad so - le - dad deaquea-quel que fue - ra a dar-lea-guaa - ba-llo pa que
63
no se le mu - rie - ra Di - cen que la pe - te - ne - ra es u - na mu - jer hon - ra - da
69
es u - na mu - jer hon - ra - da di cen que la pe - te - ne - ra que se vaa la - var de tar - de y vuel -
75
vea la - ma - dru - ga - da y vuel - vea la - ma - dru - ga - da que se vaa la - var de tar - de Ay So - le -
82
dad so - le - dad dea - quel que fue - e a dar - lea - guaa su — ba - llo que le — rí - de —
89
Ay So - le - dad so - le - dad dea - quel que fue - e a dar - lea - guaa su — ba - llo — le — rí -
96
de — Ao - ri - llas deun cam - po - san - to yo vi - deu - na - ca - la - ve - ra yo vi - deu - na - ca - la -
102
ve - ra yao - ri - llas deun cam - po - san - to con un ci - ga - rroen la bo - ca can - tan -
107
do la - pe - te - ne - ra can - tan - do la - pe - te - ne - ra ao - ri - llas - deun - cam - po - san - to Ay So - le -
114
dad so - le - dad de ce - rroen - ce - rro to - dos tie - nen sus a - mo - res ya mí que me muer - daun pe - rro
121
Ay So - le - dad so - le - dad de ce - rroen ce - rro to - dos tie - nen sus a - mo - res ya mi que me muer - daun pe - rro

Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4		Segmentos Grupo 5		Segmentos Grupo 6	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-2	STI0201	2-4	STI0202								
5-6	STI0201	6-8	STI0203								
9-10	STI0201	10-12	STI0204								
13-14	STI0201	14-16	STI0203	17-18	STI0205	19-20	STI0206	21-22	STI0209	22-24	STI0208
				25-26	STI0205	27-28	STI0206	29-30	STI0209	30-32	STI0208
33-34	STI0201	34-36	STI0211								
37-38	STI0201	38-40	STI0203								
41-42	STI0201	42-44	STI0211								
45-46	STI0201	46-48	STI0212	49-50	STI0205	51-52	STI0206	53-54	STI0209	54-56	STI0208
				57-58	STI0205	59-60	STI0206	61-62	STI0209	62-64	STI0208
65-66	STI0201	66-68	STI0213								
69-70	STI0201	70-72	STI0203								
73-74	STI0201	74-76	STI0210								
77-78	STI0201	78-80	STI0203	81-82	STI0205	83-84	STI0206	85-86	STI0209	86-88	STI0208
				89-90	STI0205	91-92	STI0206	93-94	STI0209	94-96	STI0208
97-98	STI0201	98-100	STI0203								
101-102	STI0201	102-104	STI0203								
105-106	STI0201	106-108	STI0203								
109-110	STI0201	110-112	STI0203	113-114	STI0205	115-116	STI0206	117-118	STI0209	118-120	STI0208
				121-122	STI0205	123-124	STI0206	125-126	STI0209	126-128	STI0208

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
STI0201 (a)	CABgA	STI0213 (a)	ABg	STI0205 (a)	Ë	STI0206 (a)	ÉD	STI0209 (a)	DBC	STI0208 (a)	ÉDCBCBDB
		STI0211 (a)	ACBABg								
		STI0212 (a)	CBAgABg								
		STI0203 (a)	CBACBABg								
		STI0210 (a)	CBAgAgBg								
		STI0202 (b)	ACAB								
		STI0204 (b)	CBACBAB								

Esta versión está constituida por 64 segmentos. Con el proceso de reducción de segmentos permanecieron doce segmentos diferentes.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

TI02							
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3		Estrofa 4	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	aEa	A	aEa	A	aEa	A	aEa
B	aE	B	aE	B	aE	B	aE
B'	aEa	B'	aEa	B'	aEa	B'	aEa
A'	aE	A'	aE	A'	aE	A'	aE
C	aEa	C	aEa	C	aEa	C	aEa
D	aE	D	aE	D	aE	D	aE
D'	aEa	D'	aEa	D'	aEa	D'	aEa
C'	aE	C'	aE	C'	aE	C'	aE
Z1(P)	C	Z1(P)	C	Z1(P)	C	Z1(P)	C
Z2	CE	Z2	CE	Z2	CE	Z2	CE
Z3	Ea	Z3	Ea	Z3	Ea	Z3	Ea
Z4	aE	Z4	aE	Z4	aE	Z4	aE
Z1(P)'	C	Z1(P)'	C	Z1(P)'	C	Z1(P)'	C
Z2'	CE	Z2'	CE	Z2'	CE	Z2'	CE
Z3'	Ea	Z3'	Ea	Z3'	Ea	Z3'	Ea
Z4'	aE	Z4'	aE	Z4'	aE	Z4'	aE
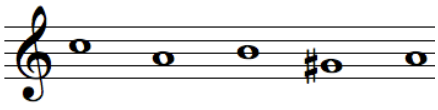
Son cuatro estrofas de cuatro versos. Todas presentan un estribillo de cuatro versos que comienzan con la expresión vocativa ¡*Ay Soledad!*, característica de los versos *P*. La secuencia armónica siempre es la misma en toda la pieza.

Paradigmas

Con siete paradigmas resultantes, a continuación mostramos los resultados.

PTI0201

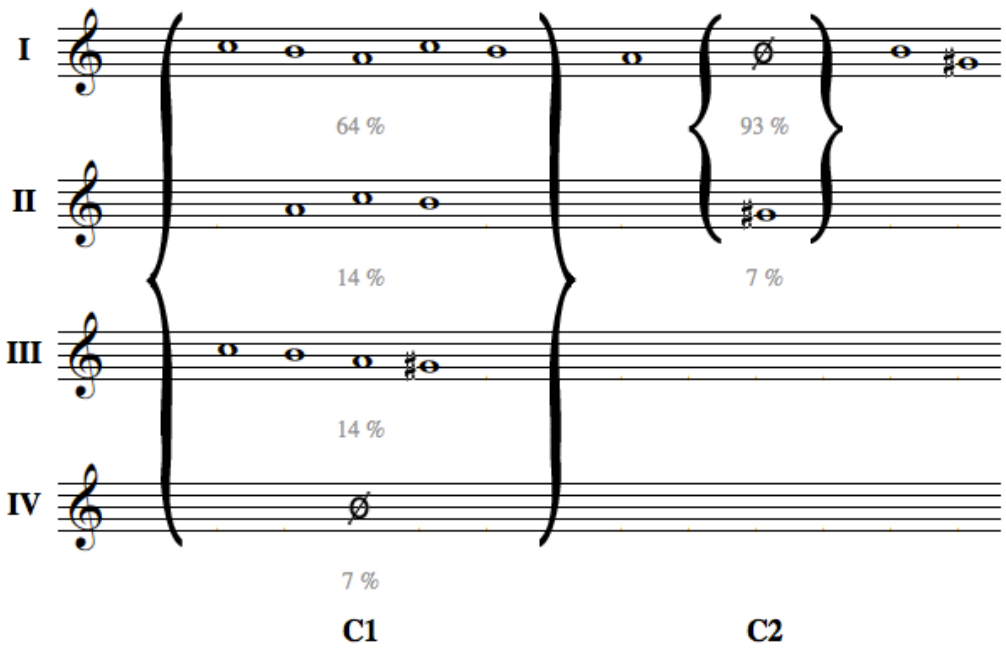
Este paradigma representa un segmento que constituye a los versos *A*, *B*, *C* y *D*. Se interpreta en 16 ocasiones de la misma forma, teniendo un *ICS* de 100%.



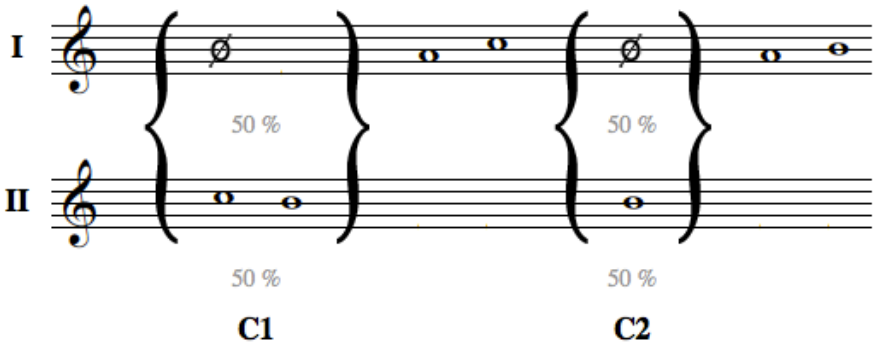
PTI0202

El segundo paradigma fue dividido en dos subparadigmas. Representa a 16 segmentos, de los cuales siete son distintos, de los versos *B*, *A*, *D* y *C*.

PTI0202a. Con un *ICS* de 78%, este subparadigma tiene dos clases de equivalencia y tres notas fijas: *la, si-sol#* Es el más representativo de esta sección, con 14 segmentos, cinco de los cuales son diferentes.



PTI0202b. Corresponde a dos segmentos que se interpretan una vez cada uno. Tiene dos clases de equivalencia y cuatro notas fijas: *la-do, la-si*. El *ICS* es de 83%.
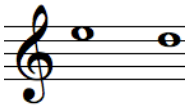


PTI0203

Tiene un *ICS* de 100%. Corresponde a un segmento del verso *C* que se interpreta en ocho ocasiones de la misma forma.
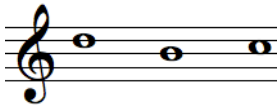


PTI0204
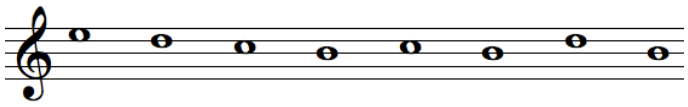
Sin presentar ninguna clase de equivalencia, este paradigma representa a un segmento del verso *Z2* que se interpreta en ocho ocasiones de la misma forma.



PTI0205a. De nuevo aparece un paradigma con un *ICS* de 100% dentro esta pieza. Representa a un segmento del verso *Z3* que se repite en ocho ocasiones.
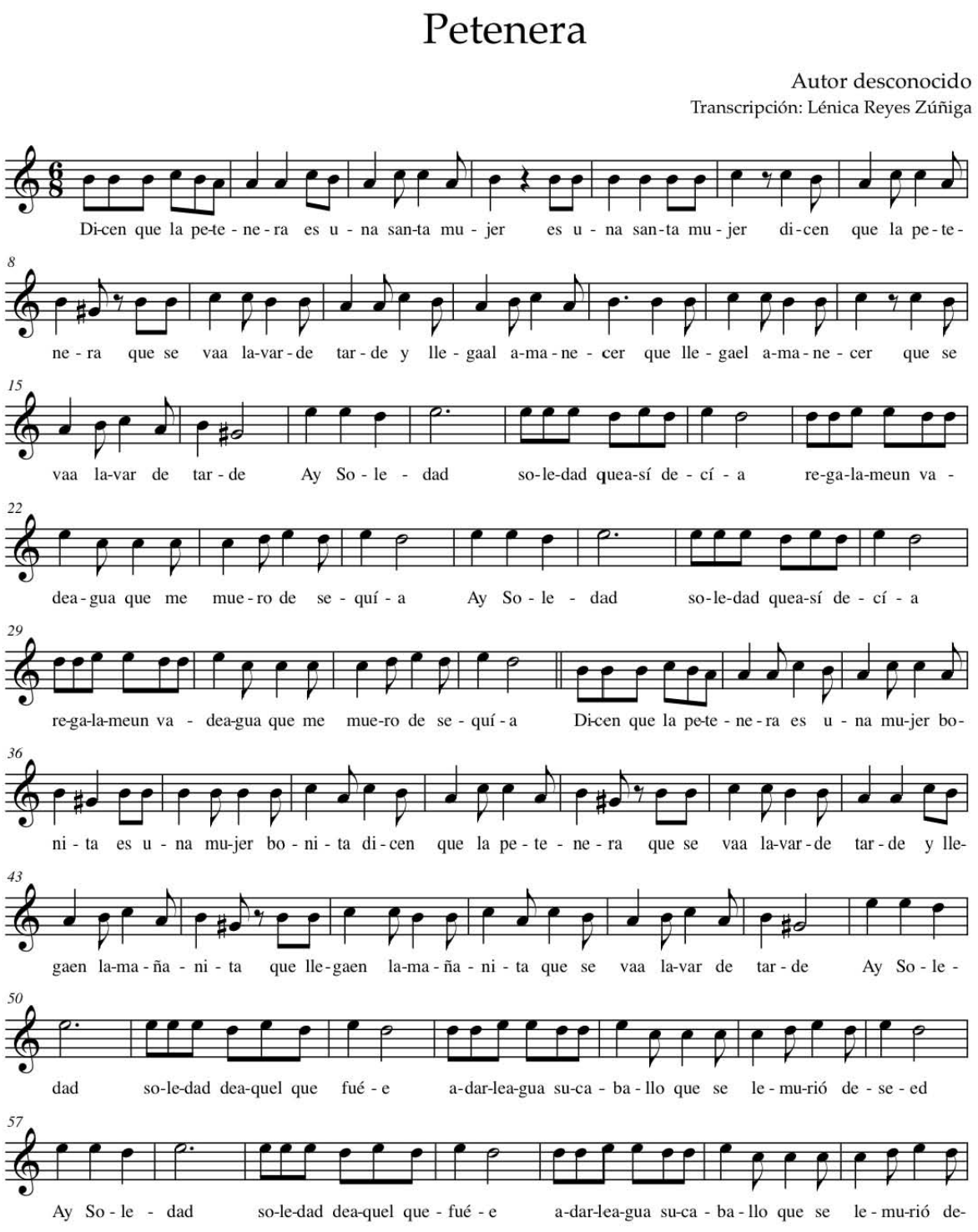


PTI0206a. Los versos *Z4* representados en este modelo son constituidos por un segmento repetido en ocho ocasiones. El *ICS* es de 100%.
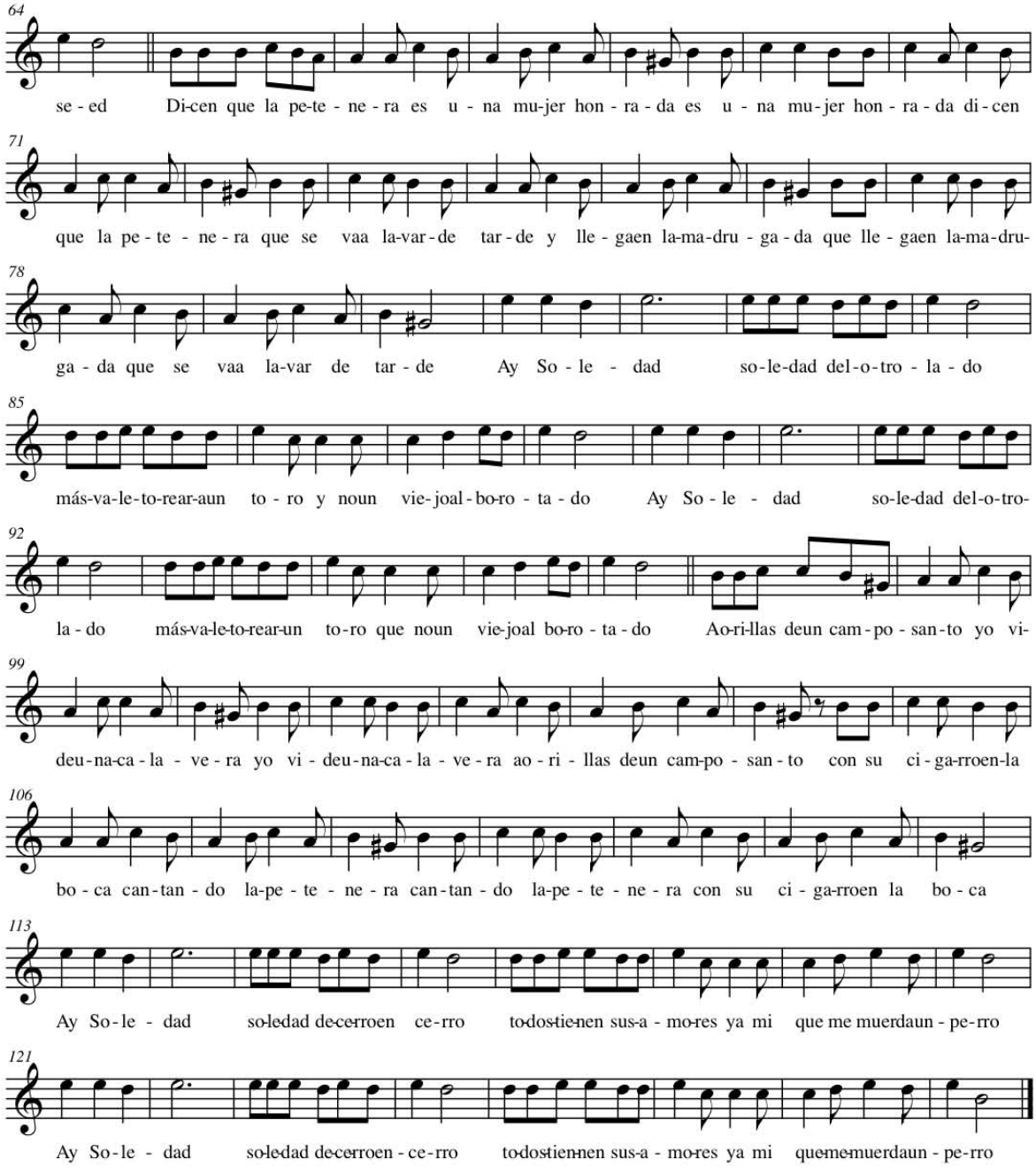


El *ICG* de esta petenera es de 94.62%.

6.6.3. TI03. La Petenera ([s.a.], [s.f.])

Transcripción




64
se - ed Di-cen que la pe-te - ne - ra es u - na mu-jer hon - ra - da es u - na mu-jer hon - ra - da di - cen
71
que la pe - te - ne - ra que se vaa la-var - de tar - de y lle - gaen la-ma-dru - ga - da que lle - gaen la-ma-dru-
78
ga - da que se vaa la-var de tar - de Ay So - le - dad so-le-dad del-o-tro - la - do
85
más-va-le-to-rear-aun to - ro y noun vie-joal - bo-ro - ta - do Ay So - le - dad so-le-dad del-o-tro-
92
la - do más-va-le-to-rear-un to-ro que noun vie-joal bo-ro - ta - do Ao-ri-llas deun cam - po - san - to yo vi-
99
deu - na-ca - la - ve - ra yo vi - deu - na-ca - la - ve - ra ao - ri - llas deun cam-po - san - to con su ci - ga-rroen-la
106
bo - ca can - tan - do la-pe - te - ne - ra can - tan - do la-pe - te - ne - ra con su ci - ga-rroen la bo - ca
113
Ay So - le - dad so-le-dad de-cerroen ce - rro to-dos-tie-nen sus-a - mo-res ya mi que me muerdaun - pe-rro
121
Ay So - le - dad so-le-dad de-cerroen - ce - rro to-dos-tien-nen sus-a - mo-res ya mi que-me-muerdaun - pe-rro

Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4		Segmentos Grupo 5		Segmentos Grupo 6	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-2	STI0301	2-4	STI0302								
4-6	STI0303	6-8	STI0304								
8-10	STI0305	10-12	STI0306								
12-14	STI0307	14-16	STI0308	17-18	STI0309	19-20	STI0310	21-22	STI0311	22-24	STI0312
				25-26	STI0309	27-28	STI0310	29-30	STI0311	30-32	STI0312
33-34	STI0313	34-36	STI0304								
36-38	STI0314	38-40	STI0304								
40-42	STI0305	42-44	STI0308								
44-46	STI0315	46-48	STI0308	49-50	STI0309	51-52	STI0310	53-54	STI0311	54-56	STI0312
				57-58	STI0309	59-60	STI0310	61-62	STI0311	62-64	STI0312
65-66	STI0313	66-68	STI0304								
68-70	STI0315	70-72	STI0308								
72-74	STI0305	74-76	STI0308								
76-78	STI0315	78-80	STI0308	81-82	STI0309	83-84	STI0310	85-86	STI0311	86-88	STI0312
				89-90	STI0309	91-92	STI0310	93-94	STI0311	94-96	STI0312
97-98	STI0313	98-100	STI0308								
100-102	STI0314	102-104	STI0308								
104-106	STI0305	106-108	STI0308								
108-110	STI0314	110-112	STI0308	113-114	STI0309	115-116	STI0310	117-118	STI0311	118-120	STI0312
				121-122	STI0309	123-124	STI0310	125-126	STI0311	126-128	STI0312

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
STI0303 (a)	BC	STI0302 (a)	CBACBAB	STI0309 (a)	EDE	STI0310 (a)	EDEDED	STI0311 (a)	DEDE	STI0312 (a)	CDEDED
STI0314 (a)	BCA	STI0304 (a)	CBACABg								
STI0305 (a)	BCBA	STI0306 (a)	CBABCAB								
STI0307 (a)	BCBC	STI0308 (a)	CBABCABg								
STI0313 (a)	BCBgA										
STI0315 (a)	BCBCA										
STI0301 (b)	CBgA										

Esta petenera tiene 64 segmentos que fueron organizados en seis grupos diferentes. Con el proceso de reducción de segmentos, permanecieron para el análisis 15 segmentos diferentes.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y de versos es la siguiente:

TI03							
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3		Estrofa 4	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	Ea	A	Ea	A	Ea	A	Ea
B	aE	B	aE	B	aE	B	aE
B'	Ea	B'	Ea	B'	Ea	B'	Ea
A'	aE	A'	aE	A'	aE	A'	aE
C	Ea	C	Ea	C	Ea	C	Ea
D	aE	D	aE	D	aE	D	aE
D'	Ea	D'	Ea	D'	Ea	D'	Ea
C'	aE	C'	aE	C'	aE	C'	aE
Z1(P)	C	Z1(P)	C	Z1(P)	C	Z1(P)	C
Z2	CE	Z2	CE	Z2	CE	Z2	CE
Z3	Ea	Z3	Ea	Z3	Ea	Z3	Ea
Z4	aE	Z4	aE	Z4	aE	Z4	aE
Z1(P)'	C	Z1(P)'	C	Z1(P)'	C	Z1(P)'	C
Z2'	CE	Z2'	CE	Z2'	CE	Z2'	CE
Z3'	Ea	Z3'	Ea	Z3'	Ea	Z3'	Ea
Z4'	aE	Z4'	aE	Z4'	aE	Z4'	aE

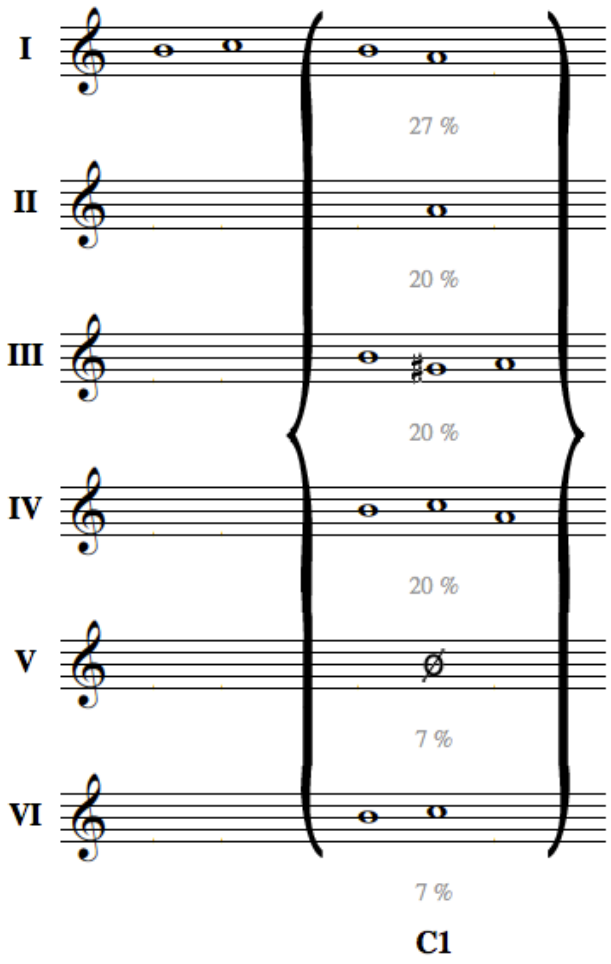
Consta de cuatro estrofas de cuatro versos y un estribillo también de cuatro versos cada una. La secuencia armónica es siempre la misma. De nuevo presenta en el primer verso del estribillo la expresión vocativa del verso *P*.

Paradigmas

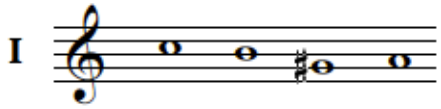
PTI0301

Este paradigma fue subdividido en dos. Representa los 16 segmentos de los versos *A, B, C* y *D*.

PTI0301a. Con un *ICS* de 83%, este modelo presenta una clase de equivalencia con seis elementos que pueden ser sustituidos unos por otros. Tiene, además, dos notas fijas: *si-do*. Es el más representativo de esta sección conteniendo a 15 segmentos.

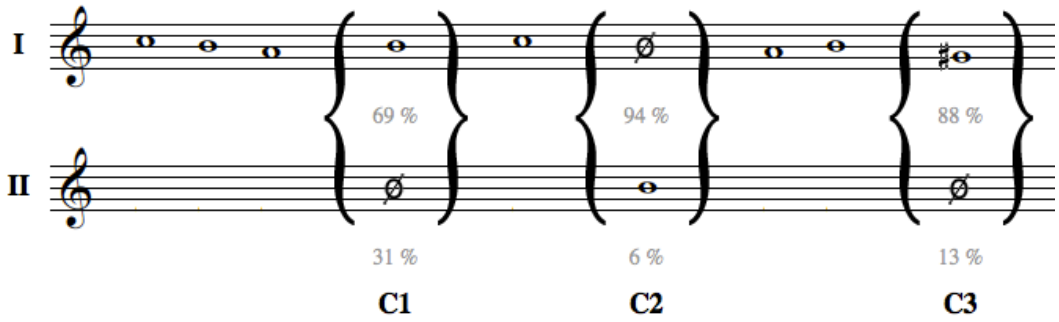


PTI0301b. Puede ser considerado como una excepción pues es un segmento que sólo se interpreta una vez . El *ICS* es de 100%.



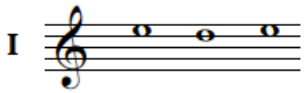
PTI0302

Este paradigma representa a los 16 segmentos de los versos *B*, *A*, *D* y *C*. Tiene tres clases de equivalencia con dos elementos fijos cada una; tiene, por otro lado, seis notas fijas: *do-si-la*, *do*, *la-si*. El *ICS* es de 71%.



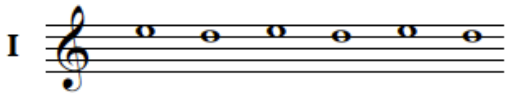
PTI0303

Se trata de un segmento repetido ocho veces representando a los versos *Z1(P)*, y siempre se interpreta de la misma forma. El *ICS* es, por tanto, del 100%.



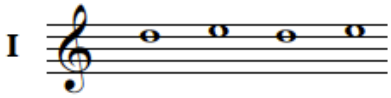
PTI0304

Representa a los versos *Z2*. Tiene un *ICS* de 100% pues no tiene variación en su interpretación.



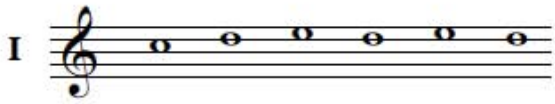
PTI0305

De nuevo nos encontramos con un modelo sin variantes; representa a un segmento repetido ocho veces que conforma los versos *Z2*. El *ICS* es del 100%.



PTI0306
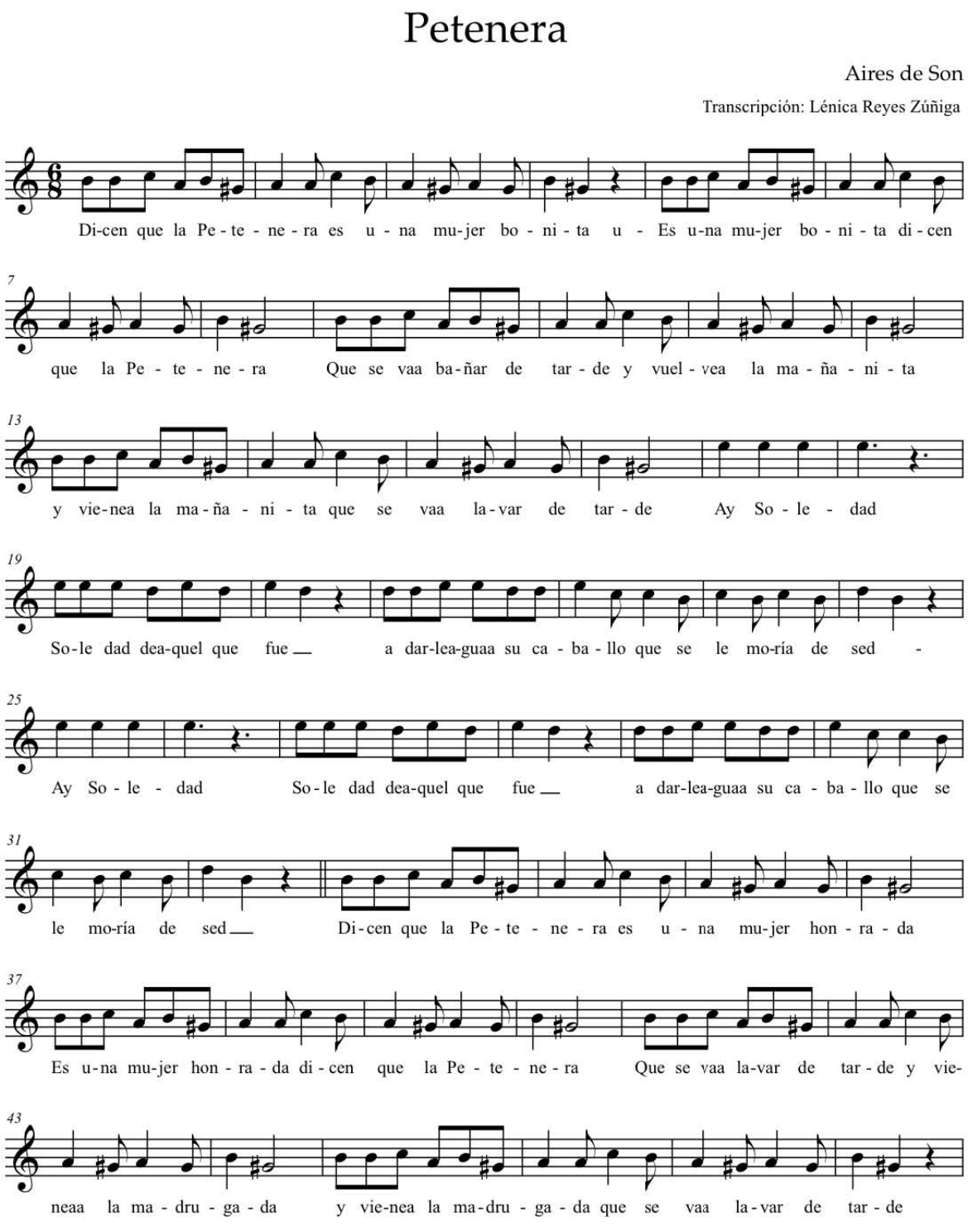
El último paradigma tampoco tiene clases de equivalencia. Con un *ICS* de 100%, es un segmento interpretado en ocho ocasiones representando los versos *Z4*.
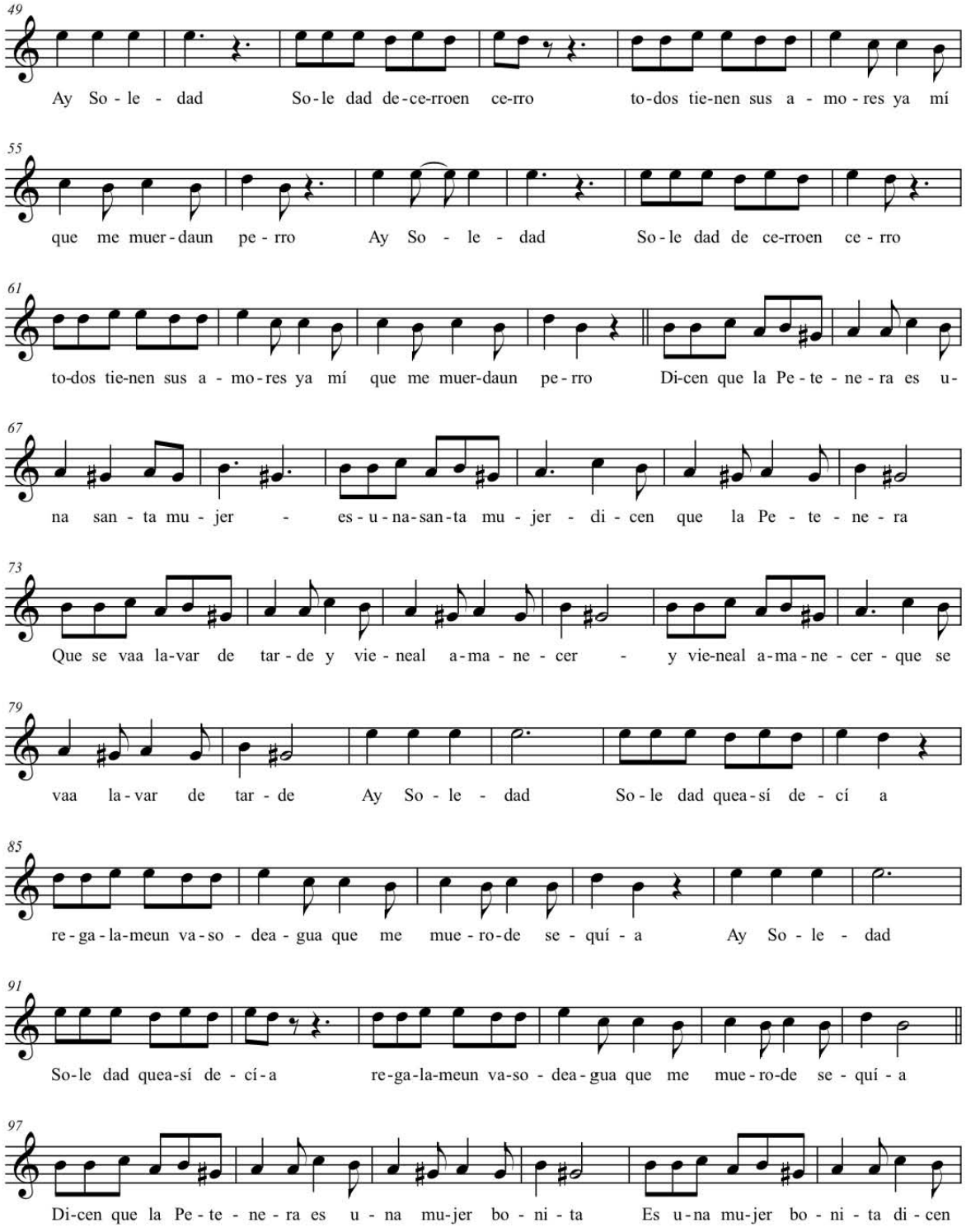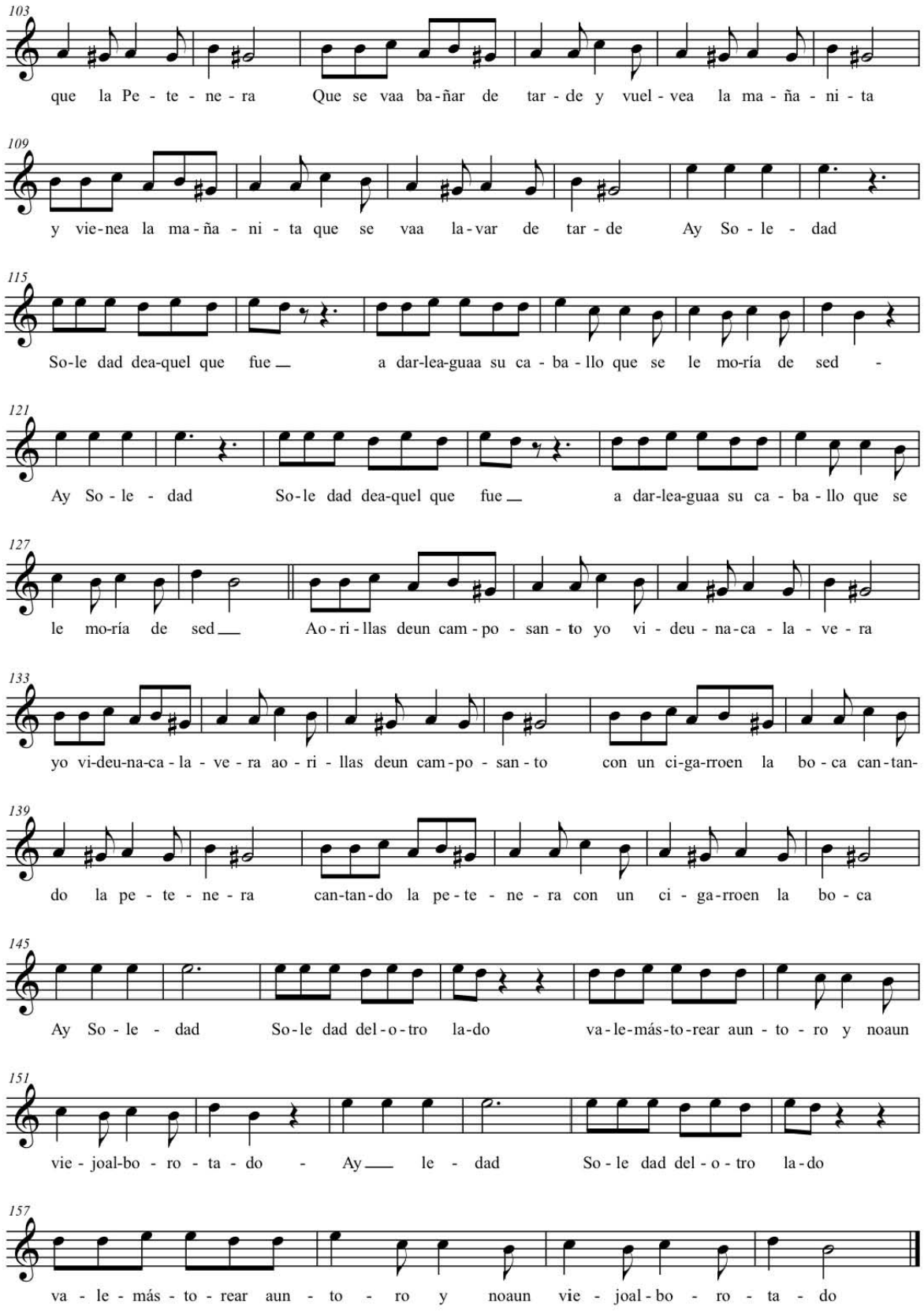


El *ICG* de esta petenera es de 88.95%.

6.6.4. TI04. La Petenera (Aires de son, 2009)

Transcripción




49
Ay So - le - dad So - le dad de - ce - rroen ce - rro to - dos tie - nen sus a - mo - res ya mí
55
que me muer - daun pe - rro Ay So - le - dad So - le dad de ce - rroen ce - rro
61
to - dos tie - nen sus a - mo - res ya mí que me muer - daun pe - rro Di - cen que la Pe - te - ne - ra es u -
67
na san - ta mu - jer - es - u - na - san - ta mu - jer - di - cen que la Pe - te - ne - ra
73
Que se vaa la - var de tar - de y vie - neal a - ma - ne - cer - y vie - neal a - ma - ne - cer - que se
79
vaa la - var de tar - de Ay So - le - dad So - le dad quea - sí de - cí a
85
re - ga - la - meun va - so - dea - gua que me mue - ro - de se - quí - a Ay So - le - dad
91
So - le dad quea - sí de - cí - a re - ga - la - meun va - so - dea - gua que me mue - ro - de se - quí - a
97
Di - cen que la Pe - te - ne - ra es u - na mu - jer bo - ni - ta Es u - na mu - jer bo - ni - ta di - cen


103
que la Pe - te - ne - ra Que se vaa ba-ñar de tar - de y vuel - vea la ma - ña - ni - ta
109
y vie-nea la ma-ña - ni - ta que se vaa la-var de tar - de Ay So - le - dad
115
So-le dad dea-quel que fue a dar-lea-guaa su ca - ba - llo que se le mo-ría de sed -
121
Ay So - le - dad So-le dad dea-quel que fue a dar-lea-guaa su ca - ba - llo que se
127
le mo-ría de sed Ao - ri - llas deun cam - po - san - to yo vi - deu - na-ca - la - ve - ra
133
yo vi-deu-na-ca - la - ve - ra ao - ri - llas deun cam-po - san - to con un ci-ga-rroen la bo - ca can-tan-
139
do la pe - te - ne - ra can-tan-do la pe-te - ne - ra con un ci - ga-rroen la bo - ca
145
Ay So - le - dad So-le dad del - o - tro la-do va-le-más-to-rear aun - to - ro y noaun
151
vie - joal-bo - ro - ta - do - Ay le - dad So - le dad del - o - tro la-do
157
va - le - más - to - rear aun - to - ro y noaun vie - joal - bo - ro - ta - do

Segmentación

Segmentos Grupo 1		Segmentos Grupo 2		Segmentos Grupo 3		Segmentos Grupo 4		Segmentos Grupo 5		Segmentos Grupo 6	
Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento	Compases	Segmento
1-2	STI0401	2-4	STI0402								
5-6	STI0401	6-8	STI0402								
9-10	STI0401	10-12	STI0402								
13-14	STI0401	14-16	STI0402	17-18	STI0403	19-20	STI0404	21-22	STI0405	22-24	STI0406
				25-26	STI0403	27-28	STI0404	29-30	STI0405	30-32	STI0406
33-34	STI0401	34-36	STI0402								
37-38	STI0401	38-40	STI0402								
41-42	STI0401	42-44	STI0402								
45-46	STI0401	46-48	STI0402	49-50	STI0403	51-52	STI0404	53-54	STI0405	54-56	STI0406
				57-58	STI0403	59-60	STI0404	61-62	STI0405	62-64	STI0406
65-66	STI0401	66-68	STI0402								
69-70	STI0401	70-72	STI0402								
73-74	STI0401	74-76	STI0402								
77-78	STI0401	78-80	STI0402	81-82	STI0403	83-84	STI0404	85-86	STI0405	86-88	STI0406
				89-90	STI0403	91-92	STI0404	93-94	STI0405	94-96	STI0406
97-98	STI0401	98-100	STI0402								
101-102	STI0401	102-104	STI0402								
105-106	STI0401	106-108	STI0402								
109-110	STI0401	110-112	STI0402	113-114	STI0403	115-116	STI0404	117-118	STI0405	118-120	STI0406
				121-122	STI0403	123-124	STI0404	125-126	STI0405	126-128	STI0406
129-130	STI0401	130-132	STI0402								
133-134	STI0401	134-136	STI0402								
137-138	STI0401	138-140	STI0402								
141-142	STI0401	142-144	STI0402	145-146	STI0403	147-148	STI0404	149-150	STI0405	150-152	STI0406
				153-154	STI0403	155-156	STI0404	157-158	STI0405	158-160	STI0406

Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía	Segmento	Melodía
STI0401 (a)	BCABgA	STI0402 (a)	CBAgAgBg	STI0403 (a)	É	STI0404 (a)	ÉDÉDÉD	STI0405 (a)	DÉDÉC	STI0406 (a)	CBCBCBDB

Esta petenera está conformada por 80 segmentos que fueron organizados en seis grupos. Con la reducción de segmentos permanecieron seis segmentos diferentes, este dato resulta impresionante pues establece que apenas presenta elementos de sustitución.

Estructura Armónica y Literaria

La secuencia armónica y melódica es la siguiente:

TI04									
Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3		Estrofa 4		Estrofa 5	
Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía	Versos	Armonía
A	Ea	A	Ea	A	Ea	A	Ea	A	Ea
B	dE	B	dE	B	dE	B	dE	B	dE
B'	Ea	B'	Ea	B'	Ea	B'	Ea	B'	Ea
A'	dE	A'	dE	A'	dE	A'	dE	A'	dE
C	Ea	C	Ea	C	Ea	C	Ea	C	Ea
D	dE	D	dE	D	dE	D	dE	D	dE
D'	Ea	D'	Ea	D'	Ea	D'	Ea	D'	Ea
C'	dE	C'	dE	C'	dE	C'	dE	C'	dE
Z1(P)	C	Z1(P)	C	Z1(P)	C	Z1(P)	C	Z1(P)	C
Z2	CE	Z2	CE	Z2	CE	Z2	CE	Z2	CE
Z3	Ga	Z3	Ga	Z3	Ga	Z3	Ga	Z3	Ga
Z4	aE	Z4	aE	Z4	aE	Z4	aE	Z4	aE
Z1(P)'	C	Z1(P)'	C	Z1(P)'	C	Z1(P)'	C	Z1(P)'	C
Z2'	CE	Z2'	CE	Z2'	CE	Z2'	CE	Z2'	CE
Z3'	Ga	Z3'	Ga	Z3'	Ga	Z3'	Ga	Z3'	Ga
Z4'	aE	Z4'	aE	Z4'	aE	Z4'	aE	Z4'	aE

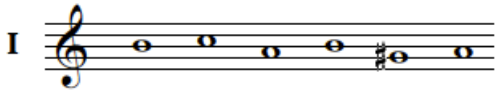
Contiene cinco estrofas de cuatro versos y cinco estribillos de cuatro versos que contienen al inicio la expresión vocativa característica del verso *P*.

Paradigmas

Esta petenera presenta seis paradigmas, correspondientes a los seis grupos obtenidos en la segmentación. Ningún modelo tiene clases de equivalencia.

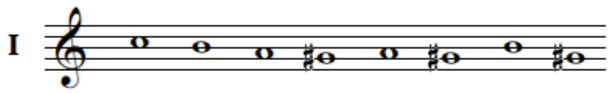
PTI0401

El *ICS* es de 100% por no tener ninguna clase de equivalencia. Un segmento repetido 20 veces representa los versos *A,B, C, D*.
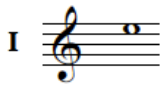


PTI0402

El *ICS* es de 100%, de nuevo, este modelo no presenta sustitución, un segmento interpretado 20 veces constituye a los versos *B*, *A*, *D*, *C*.

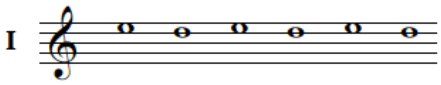


PTI0403

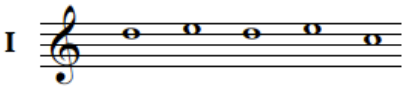
Sin tener elementos de sustitución, un segmento representa los versos *Z1 (P)* que aparece en 10 ocasiones.



PTI0404a. El *ICS* es de 100%. Representa los versos *Z2*.

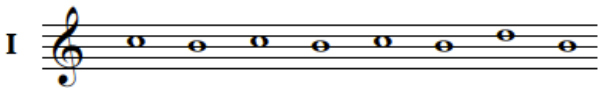


PTI0405a. Consiste en un segmento que se interpreta en diez ocasiones de la misma forma. Representa a los versos *Z3*.



PTI0406

Un segmento repetido diez veces constituye a los versos *Z4*.



El *ICG* de esta petenera es de 100%, es decir, que todas las repeticiones de los versos se interpretaron de la misma manera, sin ninguna variante.

ANEXO III . CORPUS DE COPLAS DE PETENERA

Obra	Orden	Estrofa
HI01	**1**	La Petenera señores no hay quien la sepa cantar sólo los marineritos ay soledad soledad sólo los marineritos que navegan en la mar
HI01	**2**	Yo soy la petenera, querida de un oficial yo soy la vela de cera, que te ha solido alumbrar ay soledad soledad, soledad del alma mía, quien tiene amores no duerme ni de noche ni de día
HI01	**3**	Yo soy la petenera hija de la petenera, que quiere el señor Alcalde, que me vaya de esta tierra ay soledad, soledad, soledad de aquel que fue, a darle agua á su caballo, y bebió tanta como él.
HI02	**1**	La petenera, señor, nadie la sabe bailar (bis) sólo los marineritos, ¡Ay Soledad, Soledad! sólo los marineros que navegan por la mar. Que navegan por la mar, sólo los marineritos. ¡Ay Soledad Soledad, Soledad de la cañada! Contigo lo tengo todo y sin ti no tengo nada (bis)

HI02	**2**	Antes de anoche soñaba que en tus brazos me dormía (bis) ¡Ojalá fuera verdad! ¡Ay Soledad, Soledad! ¡Ojalá fuera verdad lo que el sueño me decía! ¡Ay Soledad, Soledad, Soledad del horizonte! también se suele quemar en su propia leña, el monte. (bis)
HI02	**3**	Trigueñita te hizo el cielo para mi condenación (bis) Delgadita de cintura. ¡Ay Soledad, Soledad! delgadita de cintura, alegre de corazón; alegre de corazón, delgadita de cintura. ¡Ay Soledad, Soledad, Soledad del cardo santo! ponga usted que sea trigueña, ¡pero si la quiero tanto! (bis)
HI03	**1**	Quién te puso Petenera, no te supo poner nombre, (bis) porque te debía de haber puesto Ay soledad soledad, porque te debía de haber puesto, la perdición de los hombres porque te debía de haber puesto, la perdición de los hombres
HI03	**2**	Ingrata tirana y vil, la soga vas arrastrando No te descuides velando Ay soledad soledad no te descuides velando, y te apague yo el candil. y te apague yo el candil con que te estas alumbrando
HI03	**3**	Petenera, Petenera Dame de tu pecho un ramo Quién te ha dicho picarón, Que Petenera me llamo?

HI04	**1**	La Petenera, señor, nadie la sabe bailar, solo los marineritos Que navegan por el mar. ¡Ay! Soledad, Soledad, Soledad de la cañada, contigo lo tengo todo, y sin ti, no tengo nada
HI04	**2**	Trigueñita te hizo el cielo para mi condenación, delgadita de cintura, alegre de corazón. ¡Ay! Soledad, Soledad, Soledad del Cardo Santo, es verdad que eres trigueña, pero si te quiero tanto.
HI04	**3**	Antes de anoche soñaba que en tus brazos me dormía, ojalá fuera verdad lo que el sueño me decía. ¡Ay! Soledad, Soledad, Soledad del horizonte, también se suele quemar, con su propia leña el monte
HI04	**4**	Quien te puso Petenera no te supo poner nombre porque te debía haber puesto ¡Ay! Soledad, Soledad, la perdición de los hombres. Porque te debía haber puesto ¡Ay! Soledad, Soledad, la perdición de los hombres
HI04	**5**	Ingrata, tirana y vil, la soga vas arrastrando, no te descuides velando. ¡Ay! Soledad, Soledad. Y te apague yo el candil con que te estás alumbrando; ¡Ay! Soledad, Soledad, con que te estás alumbrando

HI05	**1**	La Petenera señores no hay quien la sepa bailar solo los marineritos solo los marineritos solo los marineritos que navegan en la mar.
HI07	**1**	¡Ay Soledad, Soledad! Soledad del camposanto. ¿Cómo quiere que la olvide, ¡ay, Soledad, Soledad! Como quiere que la olvide; Pero si la quiero tanto?
HI07	**2**	¡Ay Soledad, Soledad! Soledad de la Barranca, la mujer que quiere a dos ¡ay, Soledad, Soledad! la mujer que quiere a dos relincha como potranca
HI08	**1**	Petenera, Petenera quien te puso Petenera no te supo poner nombre que mejor te hubiera puesto la perdición de los hombres.
HI09	**1**	Cuando un torero se muere y lo llevan a enterrar no cabe en el cementerio la gente que va detrás.
HI10	**1**	Antenoche tuve un sueño que dos negros me mataban (bis) y eran tus divinos ojos, ¡Niña de mi corazón! y eran tus divinos ojos que enojados me miraban
HI10	**2**	Al entrar a un camposanto pisé un hueso y sentí frío (bis) y oí la voz de mi madre ¡Niña de mi corazón! y oí la voz de mi madre: -¡No me ices, hijo mío!

HI10	**3**	Dos besos tengo en el alma que no se partan de mí (bis) el último de mi madre ¡Niña de mi corazón! el ultimo de mi madre y el primero que te di.
HI11	**1**	Quien te puso Petenera (bis) no te supo poner nombre mejor te hubieran puesto ¡Niña de mi corazón! mejor te hubieran puesto la perdición de los hombres. ¡Ay Soledad, Soledad! Ja ja ja ja ja já
HI11	**2**	Al pasar por el panteón yo vide una calavera con su cigarro en la boca ¡Niña de mi corazón!, con su cigarro en la boca cantando la Petenera. ¡Ay Soledad, Soledad!, ja, ja, ja, ja, ja, já. Soledad de junto al río, tápame con tu rebozo ¡Niña de mi corazón! Tápame con tu rebozo que ya me muero de frío
HI11	**3**	La Petenera, señor, nadie la sabe bailar, solo los marineritos Que navegan por el mar
HI11	**4**	Señor Alcaice Mayor no prenda usté a los ladrones, que tienen tan buena suerte ¡Niña de mi corazón! Que tienen tan buena suerte que roban los corazones. ¡Ay Soledad, Soledad! Ja, ja, ja, ja , ja, já.

HI12	**1**	Petenera, Petenera, dame de tu palo un ramo Petenera, Petenera, dame de tu palo un ramo ¡Quién te ha dicho picarona, a-a-a-a-ay quién te ha dicho picarona que Petenera me llamo?
HI14	**1**	Señor Alcalde Mayor (bis) No prenda Uté a los ladrone porque tiene Uté una hija Niña de mi corazón porque tiene Uté una hija que roba lo corazones Señor Alcalde mayor No prenda Uté a los ladrone
HI14	**2**	A la muger la comparo con un pavito real mucho viento y mucha pluma Niña de mi corazón y poco formalia.
HI14	**3**	Entre México y España quiso Dios poner el mar para que entre ambos estremos Ay Soleá, uy, uy, uy, hubiera algo que admirar
HI14	**4**	El amor es un marino y el buque la Sociedad el timón es el dinero Soleá Curripandu y las mugeres la mar
HI14	**5**	Dos besos tengo en el alma que no se apartan de mi el último de mi madre Madre de mi corazón y el primero que te di
HI14	**6**	Al pie de un árbol sin fruto me puse a considerar que pocos amigos tiene Soleá Curripandu El que no tiene que dar

HI14	**7**	Un corazón sin amores Es una flor sin aroma Una noche sin estrellas Soleá Curripandu Y un arbolito sin hojas
HI14	**8**	No te descuides soñando Porque te celan durmiendo Lo que a tí te está pasando Niña de mi corazón Sin querer lo estoy sabiendo
HI15	**1**	Y al pasar por un panteón me encontré una calavera con su purito en la boca cantando la petenera con su purito en la boca cantando la petenera Y al pasar por un panteón encontré una calavera con su purito en la boca cantando la petenera con su purito en la boca cantando la petenera
HI15	**2**	Las peteneras señores son mujeres honradas porque salen a media noche llegan a la madrugada salen a media noche llegan a la madrugada Las peteneras señores son mujeres honradas salen a media noche llegan a la madrugada salen a media noche llegan a la madrugada

HI15 **3**

Y una monja se empachó
por beber agua bendita
y del empacho salió
una monja chiquitita
y del empacho salió
una monja chiquitita
Y una monja se empachó
por beber agua bendita
y del empacho salió
una monja chiquitita
y del empacho salió
una monja chiquitita

AR01 **1**

La Petenera señores
la Petenera señores
era una santa mujer
que se iba a lavar de tarde
y venía al amanecer
la Petenera señores
era una santa mujer

Anoche y anoche
y a la madrugada
soñé vida mía
que contigo estaba
Anoche y anoche
y a la madrugada
soñé vida mía
que contigo estaba

AR01 **2**

Vida mía tu eres la aurora
Vida mía tu eres la aurora
cuando viene amaneciendo
dame el alimento ahora
no cuando me esté muriendo
Vida mía tu eres la aurora
cuando viene amaneciendo

Anoche y anoche
y a la madrugada
soñé vida mía
que contigo estaba
Anoche y anoche
y a la madrugada
soñé vida mía
que contigo estaba

AR01 **3**

Apúrale vida mía
apúrale vida mía
regalame tu hermosura
la fruta debe comerse
cuando se encuentra madura
apúrale vida mía
regalame tu hermosura

Anoche y anoche
y a la madrugada
soñé vida mía
que contigo estaba
Anoche y anoche
y a la madrugada
soñé vida mía
que contigo estaba

AR01 **4**

Te pusieron Petenera
te pusieron Petenera
siendo una mujer casada
porque siempre andas de noche
a punto de madrugada
te pusieron Petenera
siendo una mujer casada

Anoche y anoche
y a la madrugada
soñé vida mía
que contigo estaba
Anoche y anoche
y a la madrugada
soñé vida mía
que contigo estaba

AR01	**5**	Ahí dele ahí dele señora ahí dele ahí dele señora ahí dele pa la frontera aquí se acaba cantando versos de la petenera ahí dele ahí dele señora ahí dele pa la frontera Anoche y anoche y a la madrugada soñé vida mía que contigo estaba Anoche y anoche y a la madrugada soñé vida mía que contigo estaba
IS01	**1**	Vi a mi madre llorar un día cuando supo que yo amaba Vi a mi madre llorar un día cuando supo que yo amaba quien sabe quien le diría que eras tú a quien yo adoraba después que lo supo todo la vi llorar de alegría después que lo supo todo la vi llorar de alegría Ay Soledad soledad soledad de la ladera aquí empiezo a cantar mi adorada petenera
IS01	**2**	Dos besos tengo en el alma que no se apartan de mí Dos besos tengo en el alma que no se apartan de mí el último de mi madre y el primero que te di y el último de mi madre y el primero que te di Petenera Petenera Petenera que haré sin ti recuerdo de tus caricias y del beso que te di recuerdo de tus caricias y del beso que te di

IS02	**1**	Quien te puso Petenera Quien te puso Petenera no supo ponerte nombre Quien te puso Petenera no supo ponerte nombre mejor te hubieran llamado Ay Soledad Soledad mejor te hubieran llamado la perdición de los hombres Quien te puso Petenera no supo ponerte nombre
IS02	**2**	Una vela se consume Una vela se consume a fuerza de tanto arder Una vela se consume a fuerza de tanto arder así se consume mi alma Ay Soledad soledad así se consume mi alma por una mala mujer Una vela se consume a fuerza de tanto arder
IS02	**3**	Dos besos traigo en el alma que no se apartan de mí Dos besos traigo en el alma que no se apartan de mí y el último de mi madre y el primero que te di y el último de mi madre y el primero que te di Petenera Petenera Petenera que haré sin ti recuerdo de tus caricias y del beso que te di recuerdo de tus caricias y del beso que te di

IS03	**1**	Vi a mi madre llorar un día cuando supo que yo amaba Vi a mi madre llorar un día cuando supo que yo amaba quien sabe quien le diría que eras tú a quien yo adoraba después que lo supo todo la vi llorar de alegría después que lo supo todo la vi llorar de alegría Petenera petenera Petenera desde mi cuna mi madre me dijo a solas que amara nomás a una mi madre me dijo a solas que amara nomás a una
IS03	**2**	Dos besos traigo en el alma que no se apartan de mí Dos besos traigo en el alma que no se apartan de mí el último de mi madre y el primero que te di el último de mi madre y el primero que te di Petenera Petenera Petenera que haré sin ti recuerdo de tus caricias y del beso que te di recuerdo de tus caricias y del beso que te di

IS05	**1**	Vi a mi madre llorar un día cuando supo que yo amaba Vi a mi madre llorar un día cuando supo que yo amaba quien sabe quien le diría que eras tú a quien yo adoraba después que lo supo todo la vi llorar de alegría después que lo supo todo la vi llorar de alegría Petenera petenera Petenera desde mi cuna mi madre me dijo a solas que amara nomás a una mi madre me dijo a solas que amara nomás a una
IS05	**2**	Dos besos traigo en el alma que no se apartan de mí Dos besos traigo en el alma que no se apartan de mí el último de mi madre y el primero que te di el último de mi madre y el primero que te di Ay Soledad soledad solita de la cantera aquí termino cantando versos de la petenera aquí termino cantando versos de la petenera

IS06 **1**

Quién te puso Petenera
no supo ponerte nombre
Quién te puso Petenera
no supo ponerte nombre
valía más te hubiera puesto
Ay hermosa Soledad
valía más te hubiera puesto
la perdición de los hombres
valía más te hubiera puesto
la perdición de los hombres

Ay Soledad soledad
Soledad de la ladera
aquí comienzo a cantar
la adorada petenera
aquí comienzo a cantar
la adorada petenera

IS07 **1**

Vi a mi madre llorar un día
cuando supo que yo amaba
Vi a mi madre llorar un día
cuando supo que yo amaba
quien sabe quien le diría
que eras tú a quien yo adoraba
después que lo supo todo
la vi llorar de alegría

Petenera petenera
Petenera desde mi cuna
mi madre me dijo a solas
que amara nomás a una

IS07 **2**

Una vela se consume
a fuerza de tanto arder
Una vela se consume
a fuerza de tanto arder
así se consume mi alma
por una ingrata mujer
así se consume mi alma
por una ingrata mujer

Petenera petenera
Petenera desde mi cuna
por qué no sales a verme
en esta noche de luna

Ay Soledad soledad
que soledad y que pena
aquí termino cantando
versos de la petenera

IS08 **1**

Vi a mi madre llorar un día
cuando supo que yo amaba
Vi a mi madre llorar un día
cuando supo que yo amaba
quien sabe quien le diría
que eras tú a quien yo adoraba
después que lo supo todo
la vi llorar de alegría

Petenera petenera
Petenera desde mi cuna
mi madre me dijo a solas
que amara nomás a una

IS08	**2**	Una vela se consume a fuerza de tanto arder Una vela se consume a fuerza de tanto arder así se consume mi alma por una ingrata mujer así se consume mi alma por una ingrata mujer Petenera petenera Petenera desde mi cuna por qué no sales a verme en esta noche de luna Ay Soledad soledad que soledad y que pena aquí termino cantando versos de la petenera
TI01	**1**	Dicen que la Petenera es una mujer bonita es una mujer bonita Dicen que la Petenera que se va a bañar de tarde y viene a la mañanita y viene a la mañanita que se va a bañar de tarde Ay Soledad Soledad de aquel que fue a darle agua a su caballo que se le moría de sed Ay Soledad Soledad de aquel que fue a darle agua a su caballo que se le moría de sed

TI01 **2**

Dicen que la Petenera
es una mujer honrada
es una mujer honrada
dicen que la Petenera
que se va a lavar de tarde
y viene a la madrugada
y viene a la madrugada
que se va a lavar de tarde

Ay Soledad
soledad de cerro en cerro
todos tiene sus amores
y a mí que me muerda un perro
Ay Soledad
soledad de cerro en cerro
todos tiene sus amores
y a mí que me muerda un perro

TI01 **3**

Dicen que la Petenera
es una santa mujer
es una santa mujer
dicen que la Petenera
que se va a lavar de tarde
y viene al amanecer
y viene al amanecer
que se va a lavar de tarde

Ay Soledad
soledad que así decía
regálame un vaso de agua
que me muero de sequía
Ay Soledad
soledad que así decía
regálame un vaso de agua
que me muero de sequía

TI01 **4**

Dicen que la Petenera
es una mujer bonita
es una mujer bonita
dicen que la Petenera
que se va a lavar de tarde
y viene a la mañanita
y viene a la mañanita
que se va a lavar de tarde

Ay Soledad
soledad de aquel que fue
a dale agua a su caballo
que se le moría de sed
Ay Soledad
soledad de aquel que fue
a dale agua a su caballo
que se le moría de sed

TI01 **5**

A orilla de un camposanto
yo vide una calavera
yo vide una calavera
a orilla de un camposanto
con su cigarro en la boca
cantando la petenera
cantando la petenera
con su cigarro en la boca

Ay Soledad
soledad del otro lado
vale más torear un toro
y no a un viejo alborotado
Ay Soledad
soledad del otro lado
vale más torear un toro
y no a un viejo alborotado

TI02 **1**

Dicen que la Petenera
es una santa mujer
es una santa mujer
dicen que la Petenera
que se va a lavar de tarde
y viene al amanecer
y viene al amanecer
que se va a lavar de tarde

Ay Soledad
soledad que así decía
regálame un vaso de agua
que me muero de sequía
Ay Soledad
soledad que así decía
regálame un vaso de agua
que me muero de sequía

TI02 **2**

Dicen que la Petenera
es una mujer bonita
es una mujer bonita
dicen que la Petenera
que se va a lavar de tarde
y viene a la mañanita
y viene a la mañanita
que se va a lavar de tarde

Ay Soledad
soledad de aquel que fuera
a dale agua a su caballo
pa que no se le muriera
Ay Soledad
soledad de aquel que fuera
a dale agua a su caballo
pa que no se le muriera

TI02 **3**

Dicen que la Petenera
es una mujer honrada
es una mujer honrada
dicen que la Petenera
que se va a lavar de tarde
y vuelve a la madrugada
y vuelve a la madrugada
que se va a lavar de tarde

Ay Soledad
soledad de aquel que fue
a dale agua a su caballo
que se le moría de sed
Ay Soledad
soledad de aquel que fue
a dale agua a su caballo
que se le moría de sed

TI02 **4**

A orilla de un camposanto
yo vide una calavera
yo vide una calavera
a orilla de un camposanto
con un cigarro en la boca
cantando la petenera
cantando la petenera
a orilla de un camposanto

Ay Soledad
soledad de cerro en cerro
todos tiene sus amores
y a mí que me muerda un perro
Ay Soledad
soledad de cerro en cerro
todos tiene sus amores
y a mí que me muerda un perro

VE01 **1**

La Petenera señores
es una mala mujer
es una mala mujer
la Petenera señores
La Petenera señores
es una mala mujer
es una mala mujer
la Petenera señores
quien pretenda sus amores
siempre habrá de padecer
siempre habrá de padecer
desdichas y sinsabores
Quien pretenda sus amores
siempre habrá de padecer
siempre habrá de padecer
desdichas y sinsabores

Ay solita y Soledad
Soledad que yo bien digo
Ay solita y Soledad
Soledad que yo bien digo
si me llegas a querer
te llevo a vivir conmigo
Ay solita y Soledad
Soledad que yo bien digo

VE01 **2**

Corté la flor de la caña
la que llaman petenera
la que llaman petenera
corté la flor de la caña
Corté la flor de la caña
la que llaman petenera
la que llaman petenera
corté la flor de la caña
y mira hoy me desengaña
y digo de esta manera
hay mujeres con más maña
que una gata ratonera
Y mira hoy me desengaña
y digo de esta manera
hay mujeres con más maña
que una gata ratonera

Soledad y Soledad
Soledad que bien me valgo
Ay solita y Soledad
Soledad que bien me valgo
si me llegas a querer
de tu casa no me salgo
Ay solita y Soledad
Soledad que bien me valgo

VE01 **3**

La Petenera señores
es una mujer decente
es una mujer decente
la Petenera señores
La Petenera señores
es una mujer decente
es una mujer decente
la Petenera señores
para el amor es formal
y vive en Tierra caliente
para poderla encontrar
búscala en Playa Vicente
Para el amor es formal
y vive en Tierra caliente
si la quieres encontrar
búscala en Playa Vicente

Soledad mi Soledad
soledad dijo un cantor
Soledad mi Soledad
soledad dijo un cantor
cuando cantes Petenera
siempre cántale al amor
Ay solita y Soledad
Soledad y con candor

VE02 **1**

La Petenera nació
de la primera María
de la primera María
La Petenera nació
pero el mar se la llevó
con el agua que corría
con el agua que corría
y encantada se quedó

VE02 **2**

Con el agua que corría
llevando espuma y arena
llevando espuma y arena
Con el agua que corría
así fue como nacía
en el mar una sirena
en el mar una sirena
donde siempre cantaría

VE02 **3**

La petenera señores
nadie la sabe cantar
nadie la sabe cantar
La petenera señores
sólo los marineritos

Ay solita y soledad
sólo los marineritos
que navegan por la mar
han visto a la Petenera
con su jarana cantar

Ay solita y soledad
soledad llévame a ver
Ay solita y soledad
soledad llévame a ver
a la reina de los cielos
Ay solita y soledad
a la reina de los cielos
que la quiero conocer

VE02 **4**

Cuando el marinero mira
la borrasca por el cielo
Cuando el marinero mira
la borrasca por el cielo
alza la cara y suspira
Ay Soledad soledad
alza la cara y suspira
y le dice al compañero
si Dios me quita la vida
no vuelvo a ser marinero.

Ay Soledad soledad
soledad del trovador
Ay solita soledad
soledad del trovador
dándole canto a la vida

Ay Soledad soledad
dándole canto a la vida
que voy a morir de amor
Ay solita soledad
soledad del trovador

VE02 **5**

Quien te puso petenera
no te supo bautizar
no te supo bautizar
quien te puso petenera
te hubiera puesto siquiera
la musa de mi cantar
la musa de mi cantar
y en mi corazón vivieras

Ay Solita y Soledad
soledad que yo quisiera
Ay Solita y Soledad
soledad que yo quisiera
que usted se volviera anona
y que yo me la comiera
madurita madurona
que del palo se cayera

VE03 **1**

La Petenera señores
nadie la sabe cantar
nadie la sabe cantar
La Petenera señores
nadie la sabe cantar
sólo los marineritos
Ay soledad soledad
sólo los marineritos
que la cantan por la mar

Ay solita y Soledad
soledad la de la estancia
Ay solita y Soledad
soledad la de la estancia
que la flor que se marchita
pierde toda su fragancia
Ay solita y Soledad
soledad la de la estancia

VE03 **2**

Por celos la Petenera
a su marido dejó
Por celos la Petenera
a su marido dejó
por celos dejó la tierra
Ay solita y Soledad
por celos dejó la tierra
y por celos se murió

Ay solita y Soledad
soledad que yo quisiera
Ay solita y Soledad
soledad que yo quisiera
que viviera la difunta
Ay Soledad soledad
que viviera la difunta
y que yo la conociera
porque es una cosa injusta
que por celosa muriera

VE03 **3**

La Petenera se ha muerto
ya la llevan a enterrar
la Petenera se ha muerto
ya la llevan a enterrar
que no caben por las calles
Ay Soledad soledad
que no caben por las calles
la gente que va detrás

Ay solita y Soledad
soledad que yo quisiera
Ay solita y Soledad
soledad que yo quisiera
que se formara un columpio
Ay Soledad soledad
que se formara un columpio
para que yo me meciera
Ay solita y Soledad
soledad que yo quisiera

VE04 **1**

La petenera señores
nadie la sepa cantar
La petenera señores
nadie la sepa cantar
sólo los marineritos
que navegan por el mar
la petenera señores
nadie la sepa cantar

Ay soledad soledad
soledad que yo quisiera
Ay soledad soledad
soledad que yo quisiera
que usted se volverá anona
y que yo me la comiera
madurita madurita
que del árbol se cayera

VE04 **2**

Quien te puso Petenera
no te supo poner nombre
Quien te puso Petenera
no te supo poner nombre
que te tuvo que haber llamado
la perdición de los hombres
Quien te puso Petenera
no te supo poner nombre

Soledad soledad
soledad llévame al río
Soledad soledad
soledad llévame al río
tápame con tu rebozo
porque me muero de frío
Ay soledad soledad
con el … *[no se entiende]*

VE04 **3**

Quien te puso Petenera
no te supo poner nombre
Quien te puso Petenera
no te supo poner nombre
te tuvo que haber llamado
la perdición de los hombres
quien te puso Petenera
no te supo poner nombre

Soledad soledad
soledad que yo quisiera
Ay soledad soledad
soledad que yo quisiera
que usted se volviera anona
y que yo me la comiera
madurita madurita
que del árbol se cayera

VE05 **1**

Corté la flor de la caña
la que llaman petenera
la que llaman petenera
corté la flor de la caña
Corté la flor de la caña
la que llaman petenera
la que llaman petenera
corté la flor de la caña
Mi vida no desengaña
y digo de esta manera
que hay mujeres con más maña
que una gata ratonera
Mi vida no desengaña
y digo de esta manera
que hay mujeres con más maña
que una gata ratonera

Soledad mi Soledad
Soledad que yo más digo
Soledad mi Soledad
Soledad que yo más digo
que haría yo con Soledad
que haría Soledad conmigo
Soledad mi Soledad
Soledad que nomás digo

VE05 **2**

Al pasar por un patio
encontré una calavera
encontré una calavera
al pasar por un patio
Al pasar por un patio
me encontré una calavera
me encontré una calavera
al pasar por un patio
Con su jarana en la mano
tocando la petenera
que al pasar por un patio
me encontré una calavera
Con su jarana en la mano
tocando la petenera
al pasar por un patio
me encontré una calavera

Ay Soledad Soledad
Soledad llévame a ver
Ay Soledad Soledad
Soledad llévame a ver
a la reina de los cielos
que la quiero conocer
y después de haberla visto
que la volviera traer

VE05 **3**

La petenera señores
no hay quien la sepa cantar
no hay quien la sepa cantar
la petenera señores
La petenera señores
no hay quien la sepa cantar
no hay quien la sepa cantar
la petenera señores
sólo los marineritos
que vienen de navegar
que vienen de navegar
sólo los marineritos
sólo los marineritos
que vienen de navegar
que vienen de navegar
sólo los marineritos

Soledad mi Soledad
soledad que yo quisiera
que usted se volviera hamaca
para que yo me meciera

Soledad mi Soledad
soledad que yo quisiera

VE05 **4**

Quien te puso Petenera
seguro no estaba en sí
quien te puso Petenera
seguro no estaba en sí
Quien te puso Petenera
seguro no estaba en sí
seguro no estaba en sí
quien te puso Petenera
mejor te habría de llamar
la perdición para mí
quien te puso Petenera
seguro no estaba en sí
mejor te habría de llamar
la perdición para mí
la perdición para mí
mejor te habría de llamar

Ay Soledad Soledad
Soledad en la enramada
Ay solita y Soledad
Soledad en la enramada
ando buscando una novia
que se encuentra enamorada
Ay solita y Soledad
Soledad en la enramada

VE06 **1**

En la mar hay un lugar
donde habita la sirena
En la mar hay un lugar
donde habita la sirena
donde se pone a cantar
Niña de mi corazón
donde se pone a cantar
la pena y la que no es pena
la pena y la que no es pena
todo es penar para mí
la pena y la que no es pena
todo es penar para mí
Ayer soñaba con verte
Niña de mi corazón
Ayer soñaba con verte
hoy sueño porque te vi

VE06 **2**

Yo soy la petenera
mi padre es un oficial
Yo soy la petenera
mi padre es un oficial
Yo soy la vera de cera
Niña de mi corazón
Yo soy la vera de cera
la que te viene a alumbrar

Ay Soledad soledad
soledad que yo quisiera
Ay Soledad soledad
soledad que yo quisiera
que usted se volviera anona
y que yo me la comiera
madurita madurona
que del palo se cayera

VE06 **3**

Petenera Petenera
no te supe poner nombre
Petenera Petenera
no te supe poner nombre
tu te debías de llamar
Niña de mi corazón
tu te debías de llamar
la perdición de los hombres

Ay Soledad Soledad
soledad llévame a ver
Ay Soledad Soledad
soledad llévame a ver
a una que mi amor quería
y me supo aborrecer
si todavía me quisiera
la volvería yo a querer

VE07 **1**

Petenera Petenera
dame de tu palo un ramo
Petenera Petenera
dame de tu palo un ramo
quien te puso picarona
Ay solita ya lo ves
quien te puso picarona
que Petenera me llamo
Petenera Petenera
dame de tu palo un ramo

Ay solita soledad
soledad que yo quisiera
Ay solita soledad
soledad que yo quisiera
que usted se volviera anona
y que yo me la comiera
madurita madurona
que del palo se cayera

VE07 **2**

Quien te puso Petenera
no te supo poner nombre
Quien te puso Petenera
no te supo poner nombre
que tu te habías de llamar
Ay solita ya lo ves
que tu te habías de llamar
la perdición de los hombres
Quien te puso Petenera
no te supo poner nombre

Ay solita soledad
soledad que yo quisiera
Ay solita soledad
soledad que yo quisiera
que usted se volviera anona
y que yo me la comiera
madurita madurona
que del palo se cayera

VE07 **3**

Quien te puso Petenera
seguro no estaba en sí
Quien te puso Petenera
seguro no estaba en sí
que tu te habías de llamar
Ay solita ya lo ves
que tu te habías de llamar
la perdición para mí
Quien te puso Petenera
seguro no estaba en sí

Ay solita soledad
soledad que yo quisiera
Ay solita soledad
soledad que yo quisiera
que usted se volviera anona
y que yo me la comiera
madurita madurona
que del palo se cayera

HU01	**1**	La sirena se embarcó en un buque de madera La sirena se embarcó en un buque de madera como el viento le faltó Ay la la la como el viento le faltó no pudo llegar a tierra a medio mar se quedó cantando la petenera
HU01	**2**	Cuando un marinero mira la borrasca por el cielo Cuando un marinero mira la borrasca por el cielo alza la cara y suspira y le dice al compañero si Dios me salva la vida no vuelvo a ser marinero
HU01	**3**	Un pescador en la barra Ay no pudo dar con bola Un pescador en la barra Ay no pudo dar con bola por pescar a una mojarra Ay la la la por pescar a una mojarra pescó un sapo de la cola pescó un sapo de la cola que no cualquiera lo agarra.
HU02	**1**	Dicen que el agua salada tiene varias erupciones Dicen que el agua salada tiene varias erupciones la cosa está comprobada Ay la la la la cosa está comprobada que mantiene a tiburones que mantiene a tiburones y a la sirena encantada.

HU02	**2**	Entre buenos cantadores me he paseado con esmero Entre buenos cantadores me he paseado con esmero dándoles distribuciones Ay la la la dándoles distribuciones de todito el mundo entero y toditas las naciones que tiene el reino extranjero
HU02	**3**	Francia, París y España Roma, Londres y Turquía Francia, París y España Roma, Londres y Turquía pero Asia los acompaña Ay la la la pero Asia los acompaña Puerto Rico y Oceanía Ay también la Gran Bretaña África y la tierra mía
HU03	**1**	Que tiene el reino extranjero una gran fotografía Que tiene el reino extranjero una gran fotografía yo vide un barco velero Ay la la la yo vide un barco velero que venía desde Oceanía andaba de pasajero por las playas de Turquía
HU03	**2**	Por las playas de Turquía paseándome con afán Por las playas de Turquía paseándome con afán navegando noche y día Ay la la la navegando noche y día vid un vapor alemán y el patrón que yo traía de la feria de San Juan

HU03	**3**	De la feria de San Juan salí con rumbo al Oriente De la feria de San Juan salí con rumbo al Oriente navegando con afán Ay la la la navegando con afán un marinero excelente pasé por río Jordán entre millones de gentes
HU03	**4**	Entre millones de gentes de mucha categoría Entre millones de gentes de mucha categoría navegando mutuamente Ay la la la navegando mutuamente el viento nos dirigía le temo no haya corriente ya llegando a Alejandría
HU03	**5**	Ya llegando a Alejandría cogí un viento huracanado Ya llegando a Alejandría cogí un viento huracanado el barco que yo traía Ay la la la el barco que yo traía no pudo ser mejorado quiso la fortuna mía que en Rusia quedara anclado
HU03	**6**	Que en Rusia quedara anclado un barco con elegancia Que en Rusia quedara anclado un barco con elegancia de ahí salió mejorado Ay la la la de ahí salió mejorado con vapor y esperanza porque ya iba tripulado con marineros de Francia

HU03	**7**	Con marineros de Francia salí pa' la Gran Bretaña Con marineros de Francia salí pa' la Gran Bretaña fue tanta nuestra constancia Ay la la la fue tanta nuestra constancia que se me hizo cosa extraña yo vi el arca de la alianza cuando llegamos a España
HU03	**8**	Cuando llegamos a España por lo mismo te repito Cuando llegamos a España por lo mismo te repito recordé la Gran Bretaña Ay la la la recordé la Gran Bretaña cuando pasé Puerto Rico y se me hizo cosa extraña cuando yo salí a Tampico
HU04	**1**	Pescador en la barra nunca pudo dar con bola Pescador en la barra nunca pudo dar con bola por pescar una mojarra Ay la la la por pescar una mojarra pescó un sapo de la cola pescó un sapo de la cola que no cualquiera lo agarra.
HU04	**2**	Cuando el marinero mira la borrasca por el cielo Cuando el marinero mira la borrasca por el cielo se queja, llora y suspira Ay la la la se queja, llora y suspira y le dice al compañero si Dios me presta la vida no vuelvo a ser marinero.

HU04	**3**	Yo vide una embarcación que venía saltando a tierra Yo vide una embarcación que venía saltando a tierra y era Cristóbal Colón Ay la la la y era Cristóbal Colón que venía de Venezuela junto con su expedición dando vueltas a la tierra.
HU05	**1**	Dicen que el agua salada tiene varias seducciones Dicen que el agua salada tiene varias seducciones la cosa está comprobada Ay la la la la cosa está comprobada que mantiene a tiburones que mantiene a tiburones y a la sirena encantada
HU05	**2**	La sirena de la mar me dicen que es muy bonita La sirena de la mar me dicen que es muy bonita yo la quisiera encontrar Ay la la la yo la quisiera encontrar y besarle su boquita pero como es animal no se puede naditita
HU05	**3**	Pescador y marinero ha sido mi profesión Pescador y marinero ha sido mi profesión conozco al pescado mero Ay la la la Ay la la la conozco al pescado mero también conozco al salmón que si no cae con anzuelo solamente y con arpón

HU05	**4**	Seis años y un mes anduve de marinero en el mar Seis años y un mes anduve de marinero en el mar por una razón que tuve Ay la la ay la la la por una rasó que tuve que tu te ibas a embarcar en una preciosa nube de las que bajan al mar
HU06	**1**	Dicen que el agua salada tiene varias seducciones Dicen que el agua salada tiene varias seducciones la cosa está comprobada Ay la la la la cosa está comprobada que mantiene a tiburones que mantiene a tiburones y a la sirena encantada
HU06	**2**	La sirena allá en el agua luce en todo su esplendor La sirena allá en el agua luce en todo su esplendor pero no se le compara Ay la la la pero no se le compara a una muy hermosa flor ella vive allá en Paniagua y es la dueña de mi amor
HU06	**3**	Francia, París y España, Roma, Londres y Turquía, Francia, París y España, Roma, Londres y Turquía, pero Asia los acompaña Ay la la la pero Asia los acompaña Puerto Rico y Oceanía y también la Gran Bretaña África y la patria mía

HU07	**1**	Petenera Petenera quien te pudiera comprar Petenera Petenera quien te pudiera comprar ojalá y que yo pudiera Ay la la la la la la la ojalá y que yo pudiera cuando menos entonar como entona la sirena entre las olas del mar
HU07	**2**	Conocí la embarcación que el rey d'Italia tenía Conocí la embarcación que el rey d'Italia tenía y también a su patrón Ay la la la y también a su patrón a quien a tierra dirigía era Cristóbal Colón que desde Europa venía
HU07	**3**	La sirena de la mar me dicen que es muy bonita La sirena de la mar me dicen que es muy bonita yo la quisiera tocar y besarle su boquita pero como es animal no se puede naditita
HU07	**4**	Pescador y marinero ha sido mi profesión Pescador y marinero ha sido mi profesión conozco al pescado mero Ay la la la ay la la la conozco al pescado mero y otro poquito al salmón ese no cae con anzuelo solamente con arpón

HU08	**1**	Petenera Petenera quien te pudiera comprar Petenera Petenera quien te pudiera comprar ojalá y que yo pudiera Ay la la la la la la la ojalá y que yo pudiera cuando menos entonar como entona la sirena sobre las olas del mar
HU08	**2**	Estando yo recostado en lo fresco de la arena Estando yo recostado en lo fresco de la arena oí la voz de un pescado Ay la la la la oí la voz de un pescado que le dijo a la sirena qué trabajos he pasado por amar a esa morena
HU08	**3**	La sirena se embarcó en un buque de madera La sirena se embarcó en un buque de madera como el aire le faltó Ay la la ay la la la como el aire le faltó no pudo salir a tierra a medio mar se quedó cantando la petenera
HU10	**1**	Entre buenos cantadores me he paseado con esmero Entre buenos cantadores me he paseado con esmero dándoles distribuciones Ay la la la la la la dándoles distribuciones en todito el mundo entero y toditas las naciones que tiene el reino extranjero

HU10	**2**	Que tiene el reino extranjero una gran fotografía Que tiene el reino extranjero una gran fotografía yo vide un barco velero Ay la la la yo vide un barco velero que venía desde Oceanía que andaba de pasajero por las playas de Turquía
HU10	**3**	Por las playas de Turquía paseándome sin afán Por las playas de Turquía paseándome sin afán navegando noche y día Ay la la la la la la navegando noche y día en un vapor alemán y el vapor que yo traía de la feria de San Juan
HU10	**4**	En la feria de San Juan salí con rumbo al Oriente En la feria de San Juan salí con rumbo al Oriente navegando sin afán Ay la la la la la la navegando sin afán marinero excelente pasé por el río Jordán y entre millones de gentes
HU10	**5**	Entre millones de gentes de mucha categoría entre millones de gentes de mucha categoría navegando mutuamente Ay la la la la la la navegando mutuamente y el sol me dirigía no temo que haga corriente llegando ya a Alejandría

HU10	**6**	Llegando ya a Alejandría tomé un viento huracanado llegando ya a Alejandría tomé un viento huracanado el barco que yo traía Ay la la Ay la la la el barco que yo traía pudo ser mejorado quiso la fortuna mía que en Rusia quedara anclado
HU10	**7**	Que en Rusia quedara anclado un barco con elegancia Que en Rusia quedara anclado un barco con elegancia y allí salió mejorado Ay la la la la la y allí salió mejorado por vapor y esperanza porque venía tripulado con marineros de Francia
HU10	**8**	Con marineros de Francia salí pa la Gran Bretaña Con marineros de Francia salí pa la Gran Bretaña fue tanta nuestra constancia Ay la la la la la fue tanta nuestra constancia que pareció cosa extraña yo vi el arca de la alianza cuando llegamos a España

TI03 **1**

Dicen que la Petenera
es una santa mujer
es una santa mujer
dicen que la Petenera
que se va a lavar de tarde
y viene al amanecer
y llega al amanecer
que se va a lavar de tarde

Ay Soledad
soledad que así decía
regálame un vaso de agua
que me muero de sequía
Ay Soledad
soledad que así decía
regálame un vaso de agua
que me muero de sequía

TI03 **2**

Dicen que la Petenera
es una mujer bonita
es una mujer bonita
Dicen que la Petenera
que se va a bañar de tarde
y viene a la mañanita
y llega en la mañanita
que se va a bañar de tarde

Ay Soledad
Soledad de aquel que fue
a darle agua a su caballo
que se le murió de sed
Ay Soledad
Soledad de aquel que fue
a darle agua a su caballo
que se le murió de sed

TI03 **3**

Dicen que la Petenera
es una mujer honrada
es una mujer honrada
dicen que la Petenera
que se va a lavar de tarde
y llega en la madrugada
que llega en la madrugada
que se va a lavar de tarde

Ay Soledad
soledad del otro lado
más vale torear un toro
y no un viejo alborotado
Ay Soledad
soledad del otro lado
más vale torear un toro
y no un viejo alborotado

TI03 **4**

A orilla de un camposanto
yo vide una calavera
yo vide una calavera
a orilla de un camposanto
con su cigarro en la boca
cantando la petenera
cantando la petenera
con su cigarro en la boca

Ay Soledad
soledad de cerro en cerro
todos tiene sus amores
y a mí que me muerda un perro
Ay Soledad
soledad de cerro en cerro
todos tiene sus amores
y a mí que me muerda un perro

TI04 **1**

Dicen que la Petenera
es una mujer bonita
es una mujer bonita
dicen que la Petenera
que se va a bañar de tarde
y viene a la mañanita
y viene a la mañanita
que se va a bañar de tarde

Ay Soledad
soledad de aquel que fue
a dale agua a su caballo
que se le moría de sed
Ay Soledad
soledad de aquel que fue
a dale agua a su caballo
que se le moría de sed

TI04 **2**

Dicen que la Petenera
es una mujer honrada
es una mujer honrada
dicen que la Petenera
que se va a bañar de tarde
y viene a la madrugada
y viene a la madrugada
que se va a bañar de tarde

Ay Soledad
soledad de cerro en cerro
todos tiene sus amores
y a mí que me muerda un perro
Ay Soledad
soledad de cerro en cerro
todos tiene sus amores
y a mí que me muerda un perro

TI04 **3**

Dicen que la Petenera
es una santa mujer
es una santa mujer
dicen que la Petenera
que se va a lavar de tarde
y viene al amanecer
y viene al amanecer
que se va a lavar de tarde

Ay Soledad
soledad que así decía
regálame un vaso de agua
que me muero de sequía
Ay Soledad
soledad que así decía
regálame un vaso de agua
que me muero de sequía

TI04 **4**

Dicen que la Petenera
es una mujer bonita
es una mujer bonita
dicen que la Petenera
que se va a bañar de tarde
y vuelve a la mañanita
y vuelve a la mañanita
que se va a bañar de tarde

Ay Soledad
soledad de aquel que fue
a dale agua a su caballo
que se le moría de sed
Ay Soledad
soledad de aquel que fue
a dale agua a su caballo
que se le moría de sed

TI04 **5**

A orilla de un camposanto
yo vide una calavera
yo vide una calavera
a orilla de un camposanto
con un cigarro en la boca
cantando la petenera
cantando la petenera
con un cigarro en la boca

Ay Soledad
soledad del otro lado
vale más torear un toro
y no un viejo alborotado
Ay Soledad
soledad del otro lado
vale más torear un toro
y no un viejo alborotado

ANEXO IV. EJEMPLO DE RESULTADO DE SOFTWARE SAAP

Exponemos a continuación un breve ejemplo de las fases del proceso de análisis del software SAAP. En primer lugar se muestra el resultado de la segmentación y la agrupación de segmentos (pieza IS01).

IS01 Benjamín Betanzas

Fichero	Comp. Ini.	Comp. Fin	Verso	Armonia	Frase	Segmento	Grupo	Parad.
IS01	1	3	A (1)	aEa	ËDËCDËC	SIS0101	1	a
IS01	3	5	B (1)	aGFE	ËFDCBg	SIS0102	2	a
IS01	5	7	A' (1)	aEa	EACËDËC	SIS0103	1	a
IS01	7	9	B' (1)	aGFE	ËFDCBg	SIS0102	2	a
IS01	9	11	C (1)	CGC	ËCDCBDC	SIS0104	3	a
IS01	11	13	D (1)	aEd	CËDCFD	SIS0105	4	a
IS01	13	15	E (1)	aEa	DCABgBA	SIS0106	1	b
IS01	15	17	F (1)	aGFE	ËFDCBg	SIS0102	2	a
IS01	17	19	E' (1)	aEa	CABgBA	SIS0107	1	b
IS01	19	21	F' (1)	aGFE	ËFDCBg	SIS0102	2	a
IS01	22	23	Z1 (1)	CGC	ËDCDCBC	SIS0108	3	a
IS01	23	25	Z2 (1)	aEd	CËDCFD	SIS0105	4	a
IS01	25	27	Z3 (1)	aEa	CABgA	SIS0109	1	b
IS01	27	29	Z4 (1)	aGFE	ËFDCBg	SIS0102	2	a
IS01	30	32	A (2)	aEa	ËDCBDC	SIS0110	1	a
IS01	32	34	B (2)	aGFE	ËFDCB	SIS0111	2	a
IS01	34	36	A' (2)	aEa	ËDCBDC	SIS0110	1	a
IS01	36	38	B' (2)	aGFE	ËFDCB	SIS0111	2	a
IS01	38	40	C (2)	CGC	ËCDËDC	SIS0112	3	a
IS01	40	42	D (2)	aEd	CËDCD	SIS0113	4	a
IS01	42	44	C' (2)	aEa	CABgBA	SIS0107	1	b
IS01	44	46	D' (2)	aGFE	ËFDCB	SIS0111	2	a
IS01	47	48	Z1 (2)	CGC	ËCDCBDC	SIS0104	3	a
IS01	48	50	Z2 (2)	aEd	CËDCD	SIS0113	4	a
IS01	50	52	Z3 (2)	aEa	DCABgBA	SIS0106	1	b
IS01	52	54	Z4 (2)	aGFE	ËFDCB	SIS0111	2	a
IS01	54	56	Z3' (2)	aEa	DCABgBA	SIS0106	1	b
IS01	56	60	Z4' (2)	aGFE	ËFDCBC	SIS0114	2	a

Frase	Segmento	Grupo	Parad.	Aparic.	Lng
ËDCBDC	SIS0110	1	a	2	6
ËDËCDËC	SIS0101	1	a	1	7
EACËDËC	SIS0103	1	a	1	7
CABgA	SIS0109	1	b	1	5
CABgBA	SIS0107	1	b	2	6
DCABgBA	SIS0106	1	b	3	7
ËFDCB	SIS0111	2	a	4	5
ËFDCBg	SIS0102	2	a	5	6
ËFDCBC	SIS0114	2	a	1	6
ËCDËDC	SIS0112	3	a	1	6
ËCDCBDC	SIS0104	3	a	2	7
ËDCDCBC	SIS0108	3	a	1	7
CËDCD	SIS0113	4	a	2	5
CËDCFD	SIS0105	4	a	2	6

En la siguiente imagen se muestra el resultado del análisis (parcialmente), dónde aparecen todas las opciones de paradigmas posibles para cada grupo, ordenadas de mayor *ICS* a menor.

	PIS0101a		PIS0101b		PIS0102a		PIS0103a		PIS0104a	
Segmentos	EDCBDC EDECDEC ÊACEDEC		CA3gA CA3gBA DCABgBA		EFDCB EFDCBg EFDCBC		ECDEDC ECDCBDC EDCDCBC		CEDCD CEDCFD	
Paradigmas	(ø/ÊAC) ED (CBD/ECDE/E) C	39%	(ø/D) CABg (ø/B) A	87%	EFDCB (ø/g/C)	93%	E (ø/D) CD (ED/CBD/CB) C	56%	CEDC (ø/F) D	93%
	(ø/ÊAC) ED (ø/E) C (BDC/DEC/ø)	33%	(ø/D) CAB (g/gB) A	67%	EFD (ø/CB) C (B/Bg/ø)	67%	E (ø/D) CD (ED/ø) C (ø/BDC/BC)	50%	CED (C/CF) D	73%
	(ø/ÊAC) ED (ø/ECDE/E) C (BDC/ø)	33%	(C/DC) ABg (ø/B) A	67%	EFD (C) B (ø/g/C)	67%	E (ø/D) CD (ED/ø/CB) C (ø/BDC)	50%	CE (D) C (ø/F) D	67%
	(ø/ÊAC) ED (CBD/E) C (ø/DEC)	33%	(ø/D) CA (ø/Bg) B (g/gB/ø) A	60%	EF (D) CB (ø/g/C)	67%	E (ø/D) CD (ED/CBD/ø) C (ø/BC)	50%	C (E) DC (ø/F) D	67%
	(ø/ÊAC) E (ø/DEC) D (CBD/E) C	33%	(ø/D) CA (ø/Bg) B (g/ø/gB) A	60%	E (F) DCB (ø/g/C)	67%	E (ø/D) C (ø/DCB) D (ED/ø/CB) C	50%	(C) EDC (ø/F) D	67%
	(ø/ÊAC) E (DCB/ø) D (ø/ECDE/E) C	33%	(ø/D) CA (ø/Bg) B (g/ø) A	60%	(E) FDCB (ø/g/C)	67%	E (ø/D) C (DE/ø) DC (ø/BDC/BC)	50%	CE (DC/DCF) D	53%
	(ø/ÊAC) E (DCB/DEC/ø) D (ø/E) C	33%	(ø/D) CA (B) g (ø/B) A	60%	EF (D/DCB) C (B/Bg/ø)	47%	E (ø/D) C (DE/ø) D (ø/CBD/CB) C	50%	CE (ø/DCF) D (CD/ø)	47%
	(ø/ED/ÊAC) E (ø/C) D (CBD/E) C	33%	(ø/D) C (A) Bg (ø/B) A	60%	EF (DC) B (ø/g/C)	47%	E (ø/D) C (DE/DCB/ø) D (ø/CB) C	50%	CE (DC/ø) D (ø/CFD)	47%
	(ø/ED/ÊAC) E (DCB/C/ø) D (ø/E) C	33%	(ø/D) CA (Bg/BgB) A	47%	E (FD) CB (ø/g/C)	47%	E (ø/D) C (DE/DCB/ø) D (ø/CB) C	50%	C (E) D (C/CF) D	47%
	(ED/EDE/ÊA) C (B/ø/E) D (ø/E) C	33%	(C/DC) AB (g/gB) A	47%	(EF) DCB (ø/g/C)	47%	E (ø/CD/D) C (ø/B) D (ED/ø/CB) C	50%	C (ED) C (ø/F) D	47%
	(ø/ÊAC) E (ø/DEC) D (ø/E) C (BDC/ø)	28%	(CA/DCA) Bg (ø/B) A	47%	E (F) D (ø/CB) C (B/Bg/ø)	40%	E (ø/CD/D) C (DE/B/ø) DC (ø/BC)	50%	(C) ED (C/CF) D	47%
	(ø/ÊAC) E (DCB/ø) D (ø/E) C (ø/DEC)	28%	(ø/D) C (A) B (g/gB) A	40%	E (F) D (C) B (ø/g/C)	40%	E (ø/CD/D) C (DE/B/ø) D (ø/CB) C	50%	(CE) DC (ø/F) D	47%
	(ø/ED/ÊAC) E (ø/C) D (ø/E) C (BDC/ø)	28%	(ø/D) C (A/ABg) B (g/gB/ø) A	40%	(E) FD (ø/CB) C (B/Bg/ø)	40%	E (C/ø) D (E/CB/C) DC (ø/BC)	50%	(C) E (D) C (ø/F) D	40%
	(ø/ÊAC) E (DCBD/DECDE/DE) C	22%	(ø/D) C (A/ABg) B (g/ø/gB) A	40%	(E) FD (C) B (ø/g/C)	40%	E (C/ø) D (E/CB/C) D (ø/CB) C	50%	C (EDC/EDCF) D	33%
	(ø/ÊACED) E (DCBD/DECDE/ø) C	22%	(ø/D) C (A/ABg) B (g/ø) A	40%	(E) F (D) CB (ø/g/C)	40%	E (ø/D) C (ø/DCB) D (ED/ø) C (ø/BC)	44%	C (E/EDCF) D (CD/ø)	27%
	(ø/ED/ÊAC) E (DCBD/CDE/DE) C	22%	(ø/D) C (AB) g (ø/B) A	40%	E (FD/FDCB) C (B/Bg/ø)	27%	E (ø/D) C (DE/ø) D (ø/CB) C (ø/BDC)	44%	C (EDC/E) D (ø/CFD)	27%
	(ø/ED/ÊACED) E (DCBD/CDE/ø) C	22%	(C/DC) A (ø/Bg) B (g/gB/ø) A	40%	E (FDC) B (ø/g/C)	27%	E (ø/D) C (DE/ø) D (ø/CBD) C (ø/BC)	44%	(ø/CED) C (EDC/F) D	27%
	(ø/EDECD/ÊAC) E (DCBD/ø/DE) C	22%	(C/DC) A (ø/Bg) B (g/ø/gB) A	40%	(EFD) CB (ø/g/C)	27%	E (ø/CD/D) C (ø/B) D (ED/ø) C (ø/BC)	44%	(C) E (DC/DCF) D	27%
	(ø/EDECD/ÊACED) E (DCBD/ø) C	22%	(C/DC) A (ø/Bg) B (g/ø) A	40%	(E) F (D/DCB) C (B/Bg/ø)	20%	E (ø/D) C (DED/DCBD/DCB) C	39%	(CE) D (C/CF) D	27%
	(E/ÊACE) D (CBD/ECDE/E) C	22%	(C/DC) A (B) g (ø/B) A	40%	(E) F (DC) B (ø/g/C)	20%	E (ø/DCD) C (DED/DCBD/B) C	39%	(CED/ø) C (ø/EDCF) D	27%
	(E/EDEC/ÊACE) D (CBD/E) C	22%	(ø/D) C (ABg/ABgB) A	27%	(EF) D (ø/CB) C (B/Bg/ø)	20%	E (ø/CD/D) C (DED/BD/DCB) C	39%	(CED) C (ø/F) D	27%
	(ED/EDE/ÊA) C (BD/DE/EDE) C	22%	(C/DC) A (Bg/BgB) A	27%	(EF) D (C) B (ø/g/C)	20%	E (ø/CD/DCD) C (DED/BD/B) C	39%	(ø/CED) C (E/F) D (CD/ø)	20%
	(EDCB/E/ÊACE) D (ø/ECDE/E) C	22%	(CA/DCA) B (g/gB) A	27%	(EFD/EFDCB) C (B/Bg/ø)	7%	E (C/ø) D (ED/CBD/CDCB) C	39%	(C) E (ø/DCF) D (CD/ø)	20%
	(EDCB/EDEC/ÊACE) D (ø/E) C	22%	(CA/DCABg) B (g/gB/ø) A	27%	(EFDC) B (ø/g/C)	7%	E (C/DC) D (ED/CBD/CB) C	39%	(C) E (DC/ø) D (ø/CFD)	20%
	(ø/ÊAC) E (D/DE) C (BDC/DEC/ø)	17%	(CA/CABg/DCA) B (g/ø/gB) A	27%			E (C/CDCB/ø) D (ED/ø/CDCB) C	39%	(CED/ø) C (ø/ED) D (ø/CFD)	20%
	(ø/ÊAC) E (D/DECDE/DE) C (BDC/ø)	17%	(CA/CABg/DCABg) B (g/ø) A	27%			E (C/CDCB/DC) D (ED/ø/CB) C	39%	(CEDC/CEDCF) D	13%
	(ø/ÊAC) E (DCBD/DE) C (ø/DEC)	17%	(CAB/DCAB) g (ø/B) A	27%			E (CDE/C/ø) DC (ø/BDC/DCBC)	39%	(CE/CEDCF) D (CD/ø)	7%
	(ø/ÊACED) E (D/DE/ø) C (BDC/DEC/ø)	17%	(ø/D) C (ø/ABgB) A (BgA/BgBA/ø)	20%			E (CDE/C/ø) D (ø/CBD/CDCB) C	39%	(CEDC/CE) D (ø/CFD)	7%
	(ø/ÊACED) E (D/DECDE/ø) C (BDC/ø)	17%	(ø/D) C (ø/ABgB) A (BgA/ø/BgBA)	20%			E (CDE/C/DC) DC (ø/BDC/BC)	39%		
	(ø/ÊACED) E (DCBD/DE/ø) C (ø/DEC)	17%	(ø/D) C (ø/ABgB) A (BgA/ø)	20%			E (CDE/C/DC) D (ø/CBD/CB) C	39%		
	(ø/ED/ÊAC) E (D/ø/DE) C (BDC/DEC/ø)	17%	(ø/D) C (ABg/ø) A (ø/BgBA)	20%			E (CDE/CDCB/ø) DC (ø/DCBC)	39%		
	(ø/ED/ÊAC) E (D/CDE/DE) C (BDC/ø)	17%	(ø/D) C (ABg/ø/ABgB) A (ø/BgBA)	20%			E (CDE/CDCB/ø) D (ø/CDCB) C	39%		
	(ø/ED/ÊAC) E (DCBD/ø/DE) C (ø/DEC)	17%	(ø/D) C (ABg/ABgB/ø) A (ø/BgBA)	20%			E (CDE/CDCB/DC) DC (ø/BC)	39%		
	(ø/ED/ÊACED) E (D/ø) C (BDC/DEC/ø)	17%	(CABg/CABgB/DCABgB) A	13%			E (CDE/CDCB/DC) D (ø/CB) C	39%		
	(ø/ED/ÊACED) E (D/CDE/ø) C (BDC/ø)	17%	(C/DCABgB) A (BgA/BgBA/ø)	7%			(E/ED) CD (ED/CBD/CB) C	39%		
	(ø/ED/ÊACED) E (DCBD/ø) C (ø/DEC)	17%	(C/CABgB/DC) A (BgA/ø/BgBA)	7%			E (ø/D) C (DED/D) C (ø/BDC/BC)	33%		
	(ø/EDECD/ÊAC) E (D/ø/DE) C (BDC/ø)	17%	(C/CABgB/DCABgB) A (BgA/ø)	7%			E (ø/D) C (DED/D/DCB) C (ø/BDC)	33%		
	(ø/EDECD/ÊACED) E (D/ø) C (BDC/ø)	17%	(CABg/C/DC) A (ø/BgBA)	7%			E (ø/D) C (DED/DCBD/D) C (ø/BC)	33%		
	(E/ÊACE) D (ø/E) C (BDC/DEC/ø)	17%	(CABg/C/DCABgB) A (ø/BgBA)	7%			E (ø/DCD) C (DED/D/B) C (ø/BDC)	33%		
	(E/ÊACE) D (ø/ECDE/E) C (BDC/ø)	17%	(CABg/CABgB/DC) A (ø/BgBA)	7%			E (ø/CD/D) C (DED/BD/D) C (ø/BC)	33%		
	(E/ÊACE) D (CBD/E) C (ø/DEC)	17%					E (C/ø) D (ED/ø) C (ø/BDC/DCBC)	33%		